

Е. Книпович

О современном историческом романе на Западе

I

Если мы говорим о расцвете исторического романа на Западе — определение наше вызвано не количеством и разнообразием вышедших там книг, не традиционной популярностью жанра исторической беллетристики.

Любование «добрым старым временем», талантливое и бездарное нагромождение исторических декораций, более или менее утонченной сплетни о великих людях прошлого, — все это существовало и, к сожалению, существует. Не только исторический роман, ставший, по удачному выражению Арагона, «доходным ремеслом», но и средний исторический роман, потерявший связь даже с буржуазным историзмом, лишенный идейной насыщенности, тематической остроты, подлинного художественного мастерства и познавательной ценности, не может играть роли при определении настоящего лица исторического романа на Западе. Еще в большей степени относится все вышесказанное к фашистским историческим романам, стоящим «по ту сторону» даже самой минимальной идейной и художественной ценности. Фашистский исторический роман является лишь одной из мелких разновидностей той общей фальсификации истории, которой заняты фашистские «ученые».

Поэтому он в полной мере отражает все «видовые» черты фашистской идеологии—

исключительное невежество, вопиющую лживость, сознательную недобросовестность.

«Методология» фашистского исторического романа сочетает в себе возвеличение всех реакционных тенденций прошлого с открытой и скрытой клеветой, ложью, фальсификацией, направленной к тому, чтобы отретушировать по-своему всю историю человечества.

Естественно, что все эти покушения с негодными средствами никакого отношения к настоящему западному историческому роману иметь не могут.

Проблема западного исторического романа возникает в связи с появлением немногих, считанных книг. И книги эти по своему смыслу, по своим традициям, по своей творческой судьбе связаны отнюдь не с общим потоком исторической беллетристики Запада. Большой западный исторический роман является только разновидностью того «романа итогов», который определяет сейчас лицо большой литературы Запада, литературы, связанной с именами крупнейших мастеров европейской культуры.

Ощущение грандиозных исторических масштабов происходящих событий, чувство исторической ответственности за свой личный и творческий путь, ощущение социальных потрясений, как фактов своей индивидуальной судьбы,—таковы характерные особенности «романа итогов» современного Запада.

Чувство истории в этих произведениях нередко связано с почти всегда неосознанным предчувствием конца «человеческой предистории». Этим можно объяснить настойчивое желание свести счеты с прошлым, со всем прошлым человечества, этим объясняется тревожная переоценка всех незыблемых ценностей человеческой культуры, проводимая во многих произведениях. Более того, хотя это чувство конца определенных исторических процессов нередко предстает в декадентском зашифрованном аспекте «исполнения времен», мы нигде не встретим порочные и столь свой-

ственные периоды символизма мысли о вечном возвращении, о бессмысленном круговороте истории. Даже наиболее безобидная форма этой идеи — мысль о цикличности исторического развития — находит в концепции современных художников Запада очень слабый, как бы отраженный отзвук.

Даже для тех больших мастеров Запада, чьи творческие традиции теснее всего сплетаются с искусством декаданса, сейчас уже становится ясно — спор идет начистоту, это последний спор, это итог всей человеческой истории. «Новый социальный мир — организованный, единый, плановый мир, в котором человечество впервые освободится от всего, что недостойно человека и без всякой необходимости причиняет ему страдания, этот мир придет... он придет, потому что должен быть создан высший разумный порядок, соответствующий ступени, которой достиг человеческий дух»¹.

Эти слова сказаны Томасом Манном. И они особенно показательны потому, что именно в творчестве Томаса Манна в наиболее острой форме происходит столкновение между необходимой, закономерной попыткой свести счеты с историей и теми средствами, которыми художник пробует это осуществить.

Взгляд наследника гуманистических традиций, взгляд художника, истоки творчества которого связаны с буржуазным реализмом, заставил Томаса Манна заметить многие реально существующие противоречия буржуазного общества. Но все эти противоречия, большие и малые, оказались для него неподвижными, абсолютными, внеисторическими дилеммами. Именно так ставится в его творчестве проблема высокой «заданности» и страшной «данности» буржуазного мира, проблема жизни и искусства и т. д.

Взгляд на противоречие, как на дилемму, неизбежен для буржуазного художника. Но на помощь реалистам прошлого приходил тот бесстрашный историзм, который неразрывно связан с великим критическим реализмом. Великие реалисты прошлого не только чувствовали исторические масштабы своего времени, они понимали специфику своей эпохи, именно ей присущие противоречия и формы общественных и личных отношений. Поэтому те дилеммы, которые перед ними вставали, не были для них ни

внеисторическими, ни вечными, ни абсолютными. Великие реалисты прошлого не прятались от тех противоречий, которых они не могли свести к некоему единству. Поэтому ценой незавершенности, раздробленности данной ими картины буржуазного общества, то есть ценою видимого поражения, они в действительности добивались победы, так как именно созданный ими противоречивый мир говорил правду о буржуазном обществе.

Именно этого бесстрашного, практического историзма не хватает большинству современных художников Запада при осуществлении их высоких задач. Страх перед историческим процессом, перед его противоречивостью и незавершенностью заставляет их искать путей к достижению иллюзорного внешнего единства. Тот же страх перед противоречиями общественного развития закрывает для них возможность увидеть и понять классовую основу конца старого мира, неразрывно связанную с рождением нового мира. Это и закрывает для них путь к подлинно целостному восприятию исторического процесса. А так как «страх создает богов», то и в концепции этих художников появляются те или иные черты «божественного». Именно отсюда идут те поиски иллюзорной ценности в восприятии истории человечества, которые характерны для многих больших художников Запада.

Именно поэтому свои счеты с прошлым человечества, счеты во имя нового социального мира, Томас Манн, например, переносит в область мифологии; чтобы добиться видимого единства, он прибегает к зашифровке исторического процесса. Иллюзию целостного восприятия истории он получает ценою создания фрейдистских мифов об истории, и, естественно, что эта тенденция уводит его от правильного пути борьбы против порядка вещей, обращающего человека «в измученное ненавистью и страхом существо».

В творческой практике Томаса Манна эти тенденции проявились особенно остро при создании трилогии «Иосиф и его братья»; в его творческой теории они привели к тому возвеличению мифологической зашифровки истории, которое имеется в книге «Страдания и величие мастеров».

Конечно, мифы Томаса Манна не имеют ничего общего с фашистскими мифами об истории. Более того, они, если можно так выразиться, являются полемикой с фашист-

¹ T. Mann—«Leiden und Groesse der Meister», Berlin, 1935.

ской мифологией. Несомненно также, что глубокая преданность гуманистическим традициям не могла не сказаться даже на том зашифрованном пересмотре истории человеческой культуры, каким является последняя трилогия Томаса Манна. Но дело в том, что подмена историзма мифотворчеством порочна сама по себе. Хороший миф отличается от плохого не больше, чем «желтый чорт отличается от чорта синего». Самая традиция мифотворчества, хорошо известная во второй половине XIX века в Германии (Геббель, Вагнер, Ницше), является реакционной традицией, и самый усовершенствованный миф есть негодное оружие в борьбе с мировой реакцией.

Подлинное подведение итогов, подлинная переоценка ценностей, накопленных человечеством, начинается там, где художник не боится встретиться с историей лицом к лицу. О том, что это именно так, свидетельствует хотя бы «Очарованная душа» Ромэн Роллана.

Та антиисторическая тенденция, которая привела Томаса Манна на путь мифотворчества, несомненно присутствует в западном историческом «романе итогов».

Разве не страхом, который, если не создает богов, то во всяком случае открывает им многочисленные лазейки, продиктованы слова Фейхтвангера об «отдалении во времени», о «незакупоренном флаконе», об «испаряющемся аромате незавершенных событий»? Разве то утверждение преимущества хорошей легенды, хорошего вымысла над историческим фактом, которое имеется в «Смысле и бессмыслице исторического романа», не открывает дороги всевозможным богам? И разве этого не подтверждает лишний раз та фактическая отмена об'ективного существования истории, которая имелась в речи Фейхтвангера? Ведь смысл высказываний Фейхтвангера примерно совпадает со смыслом русской поговорки: «Закон, что дышло, куда повертел, туда и вышло». Ведь если история есть «куча фактов, лишенных смысла», которую историк или художник (эти два понятия для Фейхтвангера совпадают) организует по своей суб'ективной прихоти, значит, и вопрос о том, что они сделают из истории, зависит только от них. Ссылка на Ницше отнюдь не спасает положения. Если прошлое непознаваемо и если вместе с тем «здоровая жизнь рождает образ истории», подчиненный нуждам ее настоящего и будущего, то в конечном счете это может

означать только то, что с плохими фашистскими мифами надо бороться, создавая хорошие гуманистические мифы. И, конечно, при таком отрицании об'ективного существования истории, перенесение в прошлое современных проблем и конфликтов является как будто бы делом вполне законным. Там куча фактов, и здесь куча фактов,—не все ли равно, на чьей «временной» территории построить из них то, что тебе нужно? Но дело заключается в том, что современность для Фейхтвангера—не куча фактов. Согласно собственной его теории, она существует, как процесс, как, пусть еще незавершенное, движение. Именно эта противоречивость теории Фейхтвангера становится глубоко плодотворной для его практики.

Зрение художника-реалиста, обостренное ненавистью гуманиста и демократа к современным силам реакции, позволяет Фейхтвангеру давать динамическое и правдивое изображение той самой истории, об'ективное существование которой он теоретически отрицает. Лучшим примером этого служит «Успех» — замечательный исторический роман, на материале современности дающий острое, верное, типическое изображение многих сторон современного германского фашизма.

В той суб'ективистской теории исторического романа, которую Фейхтвангер развил на Парижском конгрессе защиты культуры, несомненно есть здоровое зерно протеста против буржуазной историографии, против классовой ограниченности ее взглядов, против неизбежного при этом извращенного представления об историческом процессе. Но вместо суб'ективистского «прыжка назад» к личному произволу (который все равно будет классово обусловлен), здесь следовало бы поставить другие вопросы: о соотношении классового и об'ективного, о классово-«суб'ективной» точке зрения пролетарской идеологии, которая одна только и может воссоздать полную об'ективную реальность истории. Творческая практика не всегда побеждает творческую теорию Фейхтвангера. Элементы страха перед историей в его творчестве остаются. Их можно найти и в других исторических романах западных гуманистов—и в «Сервантесе» Бруно Франка, и в «Триумфе и трагедии Эразма Роттердамского» Стефана Цвейга. Исторический процесс в этих произведениях становится извечной

борьбой двух сил — силы созидательной и силы разрушающей, силы реакционной и силы прогрессивной.

Вся история является лишь цепью поединков, цепью эпизодов борьбы этих извечных, внеисторических сил. В зависимости от времени меняется только форма, но не сущность этих столкновений. Одна и та же «злая» сила действует и на заре Возрождения в Тироле XIV века («Безобразная герцогиня») и в Германии XVIII века («Еврей Зюсс»), и в Испании XV века («Сервантес»), и в Риме начала нашей эры (трилогия «Иосиф»), и во времена реформации в Германии («Эразм Роттердамский»). Воплощением той же силы, возрождением древнего варварства является для этих писателей и современный фашизм. Поэтому закономерно сводить с ним свои счета на материале прошлого, изображать римских «штурмовиков» начала нашей эры или «белогвардейцев» эпохи религиозных войн.

Эта концепция порождена теми же поисками легкого, обманчивого единства, тем же испугом перед реальными противоречиями исторического процесса, которым созданы мифы Томаса Манна.

Если бы эта тенденция была единственной, если бы она определила пути западного исторического романа, он никогда бы не вырос в то большое идейно-художественное явление, каким он является на самом деле. Но тенденцию, о которой мы говорим, перекрывает другая, гораздо более живая и сильная.

В исторических романах писателей-гуманистов Запада мы встречаемся с одной и той же глубоко правильной и глубоко плодотворной тенденцией. Все они поднимают на бой с силами современной реакции «старое, но грозное оружие» гуманистических традиций прошлого, все они воскрешают «старых богов» Европы, некогда сражавшихся за право человеческого разума против мракобесия и изуверства.

Эта боевая, активная преданность величайшим традициям человечества и делает современный западный исторический роман большим культурным явлением.

II

Ощущение того, что «старые боги Европы» должны участвовать и участвуют в великом современном бое против объединенных сил реакции, есть правильное и здоровое ощущение. И естественно также, что современные буржуазные гуманисты Евро-

пы ищут своих героев, свои традиции, своих предков в великом прошлом своего класса. К этим прошлым заслугам, к истории борьбы между феодальным средневековьем и возрождающимися капиталистическими отношениями, прикован взгляд современных индустриальных Запада. Ренессанс, Реформация, Чинквеченто — время зарождения современной науки, время величайшего после античности расцвета искусства, время страстного и дерзкого утверждения власти разума, свободы и гармонии человеческой личности — этот блестящий пролог новой истории достоин того, чтобы вспомнить о нем сейчас.

«В спасенных при гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность перед светлыми образами ее исчезли призраки средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда еще не подымалось до такой высоты. В Италии, Франции, Германии возникла новая, первая современная литература: Англия и Испания пережили вскоре затем свою классическую литературную эпоху... Это был величайший прогрессивный переворот, пережитый до того человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были чем угодно, но только не буржуазно ограниченными» (Энгельс)¹.

Должны ли мы судить об этих людях только по тому, что было в их деятельности неизбежно преходящим, исторически ограниченным? Конечно, нет. И современные гуманисты Запада правы, когда они заклинаят буржуазное общество его прошлым, жалким, выродившимся карликом указывают на наличие былых «титанов», одичанию, шовинизму, поруганию прав человеческого разума противопоставляя те «прекрасные идеалы политической морали, справедливости, свободы и гражданской добродетели» (Гейне)², которые были созданы на заре буржуазного общества.

Но уже Генрих Гейне, который горько сетовал о гибели этих идеалов, знал, что

¹ Маркс и Энгельс — Сочинения, т. XIV, стр. 475 — 476.

² Heinrich Heine — Briefwechsel, herausg. v. F. Hirth, Band III, Berlin, 1920.

они были только «розовыми снами», только прекрасной исторической иллюзией.

Задуманное государство разума, мировое царство человека осуществилось, как самый прозаический буржуазный мир. Человек и гражданин потерял полноту, силу и цельность характера, стал рабом, задавленным и искалеченным разделением труда. Теоретическая «заданность» буржуазного мира, которая, как указывает Энгельс¹, шла дальше непосредственных практических интересов буржуазного общества, осталась неоплаченным векселем, выданным истории. Вот почему новая декларативная присяга современных писателей Запада принципам гуманизма, традициям просветительства, является глубоко плодотворной для их творчества. В ней есть воля к немедленной реализации «розовых снов», в ней есть дерзкое требование уплаты по векселям, выданным прадедами на заре буржуазного общества. В этой присяге есть желание снова завоевать великое наследие прошлого, и оно рождает ту живую ненависть ко всем реакционным силам истории, благодаря которой у художника раскрываются глаза на подлинную историческую сущность этих сил. И если современные гуманисты Запада ощущают эту ненависть, как свое субъективное дело, объективно она совпадает с волей и желанием миллионов и ненавистью к современному варварству, одичанию и мракобесию во имя настоящего и будущего. Так современный исторический роман становится романом антифашистским. Он им становится не только потому, что Лион Фейхтвангер, Генрих Манн, Бруно Франк вкладывают в изображение реакционных сил прошлого всю свою ненависть к современному фашизму. Надо помнить о том, что все исторические концепции современных писателей-гуманистов — пусть во многом неверные — своим острием направлены против фашистских мифов об истории. Руки лжецов и фальсификаторов тянутся к самым большим, самым драгоценным именам человеческой истории. На эти попытки европейские мастера культуры отвечают энергичными контратаками, защищая от посягательств великое наследие прошлого — непререкаемое достояние всех борцов единого антифашистского фронта.

Это живое, боевое пропагандистское от-

ношение к истории человечества взрывает изнутри антиисторизм основных концепций художников Запада. Злая сила приобретает реальные черты определенной формации и определенной эпохи. Чем больше субъективная точка зрения Генриха Манна или Фейхтвангера приближается к объективному смыслу взятых ими событий, тем отчетливее проступают в борьбе двух внеисторических сил реальные черты определенного этапа классовой борьбы и тем сильнее проявляются в творчестве этих художников черты подлинного реализма, побеждающего отвлеченную трактовку материала.

Фейхтвангер сам говорил о том, что в основе «Еврея Зюсса» лежит мысль о переходе человека от действия к бездействию, от активности к созерцанию и что на эту мысль его навела судьба современного человека, Вальтера Ратенау. Действительно, в основу романа положена судьба сильного и хищного человека буржуазного общества, «духовная» сущность которого постепенно побеждает «мясо и кости», «грубую оболочку» человека. Действие во имя личной корысти оказывается ложью, «искусственной краской» на подлинном человеческом лице. Но действие во имя справедливой мести насильнику и зверю есть также «искусственная краска». И перед телом поверженного врага — герцога Карла-Александра Зюсс убеждается в том, что всякий путь действия есть ложный путь. И тогда, чтобы стать, наконец, «самим собой», временщик вюртембергского герцога XVIII века — Иосиф Зюсс Оппенгеймер — добровольно отдается в руки своих врагов и идет на позорную смерть. Не надо думать, что Фейхтвангер выступает здесь с проповедью «непротивления злу». Нет, Иосиф Зюсс не смирился, им движет не раскаяние, а глубокое презрение к жизни и разочарование во всех делах мира — добрых и злых, справедливых и несправедливых. Мысль, положенная в основу Зюсса, — не «евангельская» мысль. Вместе с Экклезиастом Фейхтвангер хотел сказать в своем романе, что все лишь «суета сует» и ничто в реальном мире не должно быть целью человеческих стремлений. И вместе с тем, сколько историзма, разрушающего «библейский» замысел, заключено в осуществлении этого романа. Вопреки философскому смыслу романа, Лион Фейхтвангер активно и страстно вмешивается в «суетные» и «тленные» дела мира. Карликовый деспот германского феодального захолустья Карл-Александр,

¹ Маркс и Энгельс — Сочинения, т. III, стр. 160.

военщина, всеми правдами и неправдами стремящаяся к власти, парламентская буржуазия, идущая на любой компромисс, — все это принадлежит Германии XVIII века, все это порождено «немецким убожеством»», специфическим историческим убожеством маленького участка той огромной «навозной кучи», какой была в ту пору священная Римская империя.

Пьеса «Керосиновые острова» доказывает, что и в основе «Безобразной герцогини» также лежит один из вневременных эпизодов борьбы созидającego и разрушающего начала.

В этих двух произведениях совпадает не только тема, но и сюжет и основные персонажи. Герцогиня Маргарета Тюрингская становится в «Керосиновых островах» председателем нефтяного концерна Деборой Грей, Агнес фон Флавон выступает как красавица Чармиан Перучача.

Весь конфликт между «созидающей силой, силой прогрессивной и силой «salta atras» (прыжки назад) перенесен из XIII века в нашу современность (действие пьесы происходит в 1935 году). И несмотря на это, как исторично то изображение эпохи позднего феодализма, которое дано в романе, какой исторической и социальной правдой полны образы феодальной хищницы Агнес фон Флавон, авантюриста Фраунберга.

Напрасно думает Генрих Манн («Юность Генриха IV»), что вся феодальная клика французского двора — только особая «порода людей», которая по сущности своей враждебна разуму, справедливости, вольной мысли. И эти представители разрушительного начала приобретают в «Юности Генриха IV» реальные черты исторических защитников феодального принципа.

Итак, живая и правильная традиция воскрешения прошлого несомненно насыщает творчество современных гуманистов Запада сильнейшими элементами критического реализма и подлинного историзма.

Но эта традиция, которая так плодотворно сказывается при разоблачении подлинного лица «разрушающего начала», становится гораздо менее действенной при изображении начала созидającego. Чем объясняется то, что в романе Бруно Франка изображение испанского абсолютизма более исторично, чем образ Сервантеса? Чем объясняется то, что борьба сил в эпоху позднего Ренессанса раскрыта в романе Фейхтвангера историчнее, чем образ Мар-

гареты Тюрингской? Это объясняется тем, что подлинная причина возникновения «розовых снов» на заре буржуазного общества, историческая закономерность всечеловеческих иллюзий буржуазии остается для современных художников-гуманистов непонятной. Связь между буржуазным гуманизмом и буржуазной революцией для них является чисто идейной связью. Они не знают о том, что «третье сословие» шло дальше непосредственных интересов буржуазного общества под давлением крестьянской и плебейской массы, чье участие и обусловило то «великое, неискоренимое, незабываемое», что есть в теоретическом и практическом осуществлении борьбы за освобождение человечества. Для современных гуманистов Запада существуют «принципы Реформации», существуют Лютер и Эразм, но для большинства из них еще нет Томаса Мюнцера, нет восставших крестьян, вместе с которыми на арене мировой истории тогда впервые показались «начатки современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах» (Энгельс)¹.

За отвлеченными принципами французской революции, которые для Фейхтвангера, и не для него одного, лежат в основе всякой человеческой цивилизации, стоит великая тень, стоит «сапожник, добрый санкюлот», народный боец против армии феодальных интервентов, герой одной из замечательнейших песен эпохи первой буржуазной революции.

Современные писатели-гуманисты остаются зачастую в плену легенды, созданной буржуазией о самой себе. Поэтому для них неясен тот вопрос, который был совершенно ясен для революционных демократов XIX столетия. Когда Гейне, например, писал об истории религии и философии в Германии, для него не только была совершенно ясна связь между буржуазным гуманизмом и буржуазной революцией, для него было ясно, кто явится наследником этих принципов, кто пред'явит ко взысканию выданный «титанами» буржуазного общества вексель. Для современных писателей-гуманистов принципы эти созданы одиночками, опередившими свое время «титанами», и уплаты по счету, реального воплощения «розовых снов» требуют их не менее оди-

¹ Энгельс — «Диалектика природы», изд. 2-е, 1929 г., стр. 108.

нокие и тоже опередившие свое время внуки. Так возникает в современных исторических романах тема трагического носителя создающего начала, тема одинокого гуманиста.

III

В долговой тюрьме Севильи сидит старый, однорукий человек. Он много испытал и много видел. Он жил при папском дворе в Риме, он под начальством Дон Хуана Австрийского дрался при Лепанто. Долгие годы провел он в плену у корсаров, трижды пытался бежать. Освобожденный благодаря великодушному капризу пиратского короля, униженный, потерявший все надежды, он «с черного хода» вернулся на родину. Там ждали его новые невзгоды, неудачи на театральном поприще, унижительная любовь, унижительная женитьба, долгий плен в деревушке Манче, более страшный, чем плен у корсаров. И в конце концов на долю его выпала государственная служба, заставившая его поступиться совестью, стать в ряды грабителей и угнетателей родного народа.

Однорукий старик потерял все — удачу и любовь, славу и отцовство, даже самую честь, даже право на звание настоящего человека. Вместе с тем неудачи его не сложились. И на склоне лет в долговой тюрьме пришел час выполнения той миссии, того предназначения, которое провело его сквозь жизнь. Перед одиноким стариком возник образ рыцаря, блуждающего по дорогам Испании. И его приключения должны были отразить весь опыт жизни его создателя, должны были стать книгой дела, народной книгой, чей дух противостоит тленному и мертвому миру короля Филиппа II. Создание «Дон-Кихота» — вот смысл и оправдание жизни Мигеля Сервантеса. Вот то реальное дело, которое противостоит сну его жизни. Но дело само по себе не существует. Дело осуществляется, воплощаясь в жизнь. Ценность созданного проверяется той оценкой, которую ей дает живая жизнь. Поэтому происходит испытание. Сервантес в тюрьме читает товарищам по заключению о том, как Дон-Кихот освободил каторжников, и о том, как он попробовал перевоспитать их добрым словом, и о том, как каторжники осмеяли его, забросали камнями и разбежались: «Восторженный вопль заглушил его последнее слово. Огоньки свечей затрепетали от разбушевавшегося смеха. Они орали. Они хло-

пали себя по ляжкам. Дамы совершенно вышли из себя. Воодушевленно визжа, они обнимали и целовали в засос своих соседей. Да, это был успех. Он был не совсем таков, как ожидал Сервантес. Как же это возможно? Их собственная участь была им показана и некто в хрупкой броне, кто отважился их защитить. Но у них ничего не нашлось для него, кроме воя. Воем оправдывали они своих товарищей по беде, побивших заступника камнями. Сервантес не преувеличил: они доказали ему это. И от доказательства ему стало холодно».

Таков итог жизни Мигеля Сервантеса.

Не легче и путь Иосифа Флавия, о котором Фейхтвангер еще не рассказал до конца. Но этот священник, воин, великий писатель, иудей и римский дворянин также пожертвовал всем для осуществления своей мечты, своей миссии. Иосиф также отказался от славы, любви, отцовства и чести человеческой, чтобы творчеством своим послужить слиянию двух миров, двух культур, чтобы хоть в творческой своей судьбе стать гражданином мира, первым гражданином царства разума и духовного человеческого единства, царства, сочетающего «горькое молоко волчицы Рима» и «сок виноградных лоз Иудеи».

Но каждый раз, как Иосиф делает шаг к осуществлению своей миссии, каждый раз, когда он приносит величайшие жертвы во имя человечества, он видит вокруг себя только ревушие и хохочущие рты, только звериное издевательство, тупое непонимание «бессмысленной черни».

Одинокий гуманист на тонком мостике между варварством реакционной силы истории и «варварством» народной стихии, беззащитный, без корней в действительной жизни, связанный только с вечными принципами добра и справедливости, — таков образ носителя «создающего начала» в большинстве исторических романов современных писателей Запада. Этот герой и его жестокая судьба, воспитание, призванное закалить его волю и убеждения, появились в современной западной литературе отнюдь не случайно. Помимо тех причин, о которых мы уже говорили, здесь имеется еще одна причина, связанная с социальной биографией и социальной судьбой создателей этих образов.

Если мы взглянем на прошлое довоенное творчество крупнейших мастеров культуры Запада, мы сразу же столкнемся с трагическим сознанием бездейственности этого