

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Didacticam Litterarum Polonarum
et Linguae Polonae Pertinentia I (2010)

Светлана Мусиенко

Традиции Болеслава Пруса в творчестве Зофьи Налковской (к проблеме интерпретации)

По своей проблемной и художественной значимости творчество Болеслава Пруса в большей степени принадлежит XXI веку, чем времени жизни писателя (вторая половина XIX в.). Это и стало главной причиной активного использования его традиций польскими литераторами XX в. Творчество Пруса по праву можно считать оригинальным и новаторским. Ему принадлежит первенство в создании новой разновидности прозы – политического романа («Фараон»), ставшего особенно актуальным в 20-30-е гг. XX в. Болеслав Прус впервые предпринял успешную попытку соединения в пределах одного произведения социального и психологического аспектов повествования («Кукла», «Эмансипатки») и тем самым положил начало новой разновидности романа – романа социально-психологического. Представляют не меньший интерес и его малые повествовательные жанры: новеллы, зарисовки, даже литературоведческие статьи, в которых явственно прослеживается эссеистическое начало. Прус проявил себя и как мастер описания реалистического городского пейзажа, социально-психологической характеристики персонажей и сюжетнозначимой детали, которая в зависимости от роли и места в повествовательном пространстве несет конкретную, определенную автором нагрузку (философскую, социальную, портретно-образную, психологическую и др.). Особо следует подчеркнуть изящество и богатство языка писателя, которое сделало его творчество оригинальным и неповторимым.

Перечень художественных открытий Б. Пруса можно было бы продолжить, поскольку его влияние на польский литературный процесс XX века проявилось во многих сферах. Прус сумел увидеть то, что стало своеобразным девизом развития не только литературы, но и всего польского общества после обретения страной независимости: он показал болезненное расставание поляков с романтическими иллюзиями и необходимость труда во имя построения свободной Польши. Писатель предвидел и главную национальную идею, новую концепцию мира и человека, показав их новое художественное воплощение. Среди последователей Пруса были известные представители литературы межвоенного двадцатилетия З.Налковская, М.Домбровская, Ю.Каден-Бандровский, в определенной мере даже Я.Ивашкевич. Из них наиболее активно и наиболее оригинально традиции Пруса использовала Зофья

Налковская, хотя вспоминала о нем не часто. Согласно косвенным сведениям, Налковская с Прусом была лично знакома. Визит к нему описал Л.Ригер*. Вместе с Налковской они посетили Пруса с целью сбора пожертвований для тяжелобольного поэта Людвика-Станислава Лициньского. Этот визит, видимо, состоялся в 1907 г. в курортном городке Наленчув, где на рубеже XIX-XX вв. жил Прус и куда съезжалась интеллектуальная элита Польши. Можно предположить, что это был не единственный визит в течение 1906–1907 гг., поскольку чета Ригеров жила в этот период в Кельцах и неоднократно бывала в Наленчове, где встречалась с пребывавшими там деятелями польской культуры. Известно, что летом 1907 г. Налковскую приглашали в Наленчув для выступления с докладом и она несколько дней гостила у Жеромского. На такого рода интеллектуальных собраниях бывал и Болеслав Прус и не мог не встретиться с необыкновенно популярной в тот период, несомненно литературно одаренной молодой писательницей. Более подробно пролить свет на события мог бы дневник Налковской этого периода, но, к сожалению, его рукопись сгорела во время пожара от попавшего в ее квартиру снаряда во время майского переворота в 1926 г.

В том же 1907 г. Стефан Жеромский просит Налковскую дать свое произведение для коллективного сборника «Для новой школы», в котором участвовали Б.Прус, М.Конопницкая, Т.Мициньский, В.Оркан и другие известные писатели. Доходы от продажи издания предназначались на строительство школы пожарных в Наленчове. Сборник был издан в 1907 г., в нем писательница опубликована новелла «Две реальности» («Rzeczywistości»).

В марте 1909 г. было создано «Объединение польских литераторов и журналистов», главной задачей которого была защита прав и профессиональных интересов деятелей культуры. В 1910 г. его возглавил Болеслав Прус. Налковская не состояла в его правлении, но посещала собрания, встречи, дискуссии, которые регулярно организовывались этим объединением. По сути это был единственный орган, защищавший права творческой интеллигенции. О его деятельности писательница неоднократно вспоминала в своем дневнике: «Мушковский... – читаем запись от 21 декабря 1913 г., – издал недавно книгу «Совесь движения», в которой я упоминаюсь рядом с Жеромским»¹.

Книга Й.М.Мушковского является сборником его трудов о литературе модернизма. Налковскую автор упоминает в статье с знаменательным названием «Скрытый романтик» («Zakapturzony romantyk»), посвященной памяти Б.Пруса.

«Польские романы, – пишет автор, – в целом можно разделить на две категории: хорошие романы, в которых наблюдаются недостатки в структуре, и плохие романы, структура которых идеальна: Качковский, Коженевский, Лем, Ожешко, Прус – вплоть до Жеромского и Налковской (курсив мой: С.М.). В то же время Креховецкий, Еске-Хоинский, Гайота, Грушецкий, Конар и легион иных пишут плохие романы, но с абсолютно правильной структурой. Эта особенность исключительно польской литературы, в литературе зарубежной наша теория разбилась бы о такие фамилии как Флобер, Мопассан, Готфрид

¹ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1918*, Warszawa 1976, s. 285.

Келлер, д'Аннуцио, Банг и многие другие. В литературе польской мне приходят в голову только два исключения: Сенкевич, у которого совершенство структуры чаще достигается за счет глубины, и Берент, которого всюду упрекают в том, что математическая точность структуры его произведений убивает в них поэзию»².

Итак, имя Налковской уже в пору ее творческих дебютов упоминается в одном ряду с классиками польской литературы. Случайно ли Мушковский «выстроил» линию развития национальной культуры: Прус → Жеромский → Налковская, причем в статье, посвященной Прусу?

Внимание признанных мастеров культуры было приятно Налковской и льстило ее творческому самолюбию, но не оно определяло характер ее творчества. В круг ее чтения и художественного восприятия произведения Пруса входили в течение всей жизни. Более того, перу писательницы принадлежит оригинальное эссе о романе Пруса «Кукла», в котором важнейшие проблемы жизни общества II половины XIX в. рассматриваются в свете восприятия Вокульским его любви к Изабелле. Налковская называет произведение «шедевром, потрясающим силой страсти и мукой любви»³. Правда, в статье есть и оценка, более точно определяющая значение романа Пруса.

«Кукла» Пруса, – пишет Налковская, – произведение незабываемое, выдающееся на фоне печальной эпохи польской жизни, утверждающее настоящие человеческие ценности и отвергающее фальшивые, это памятник всеобъемлющей истинной красоты, документ прозрачной идейной значимости. Это явление, укрепляющее дух, гражданский подвиг, запечатленный в слове, акт смелости»⁴.

Однако обостренное внимание писателей, и в том числе Налковской, концентрировалось на проблемах современной им Польши, анализе значимости исторического факта обретения страной независимости. Видимо, именно тогда, в начале 20-х гг., Налковская поняла роль Болеслава Пруса и традиций его творчества в литературном процессе страны, в котором одно из важных мест начинал занимать политический роман, отвечавший в равной мере и творческим потребностям писателей, и интересам читателей. Одной из первых к этому жанру обратилась Налковская. Ее произведение «Роман Терезы Геннерт» (1924) не только получило высокую оценку критики, но и стало одним из популярнейших в читательской среде.

Следует отметить, что у истоков этого, формирующегося и до наших дней жанра, стоит роман Пруса «Фараон» (1897)*. К сожалению, авторы польского политического романа почти не вспоминали о своем великом предшественнике. И в этом крылись две причины. Во-первых, термин «политический роман» появился лишь в 1947 г. и ввел его в литературоведческий обиход Казимеж Выка. Первые теоретические разработки жанра начались в 80-е гг. XX в. Во-вторых, в 20-е же гг. польские писатели и критики больше внимания уделяли проблемам тематического и идейного обновления литературы. Кроме того, довольно часто и в практике художественного творчества, и в теоретических

² J.M. Muszkowski, *Sumienie ruchu*, Lwów 1913, s. 121–122.

³ Z. Nałkowska, *Dzienniki...*, s. 143.

⁴ Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 143.

работах подчеркивалась неприемлемость традиций, а порой и борьба с ними. Возможно, поэтому писатели и не называли своих духовных наставников и учителей из литературы прошлых эпох, хотя их художественный опыт использовался довольно активно.

Не случайно именно политический роман был самым значимым явлением в польской прозе 20-х гг., и можно с уверенностью сказать, что в его реализации ближе всех к Прусу и его «Фараону» была Налковская. Как и Прус, писательница представила в «Романе Терезы Геннерт» социально-политический тип конфликта, открытыми выразителями которого сделала персонажей с четко обозначенным социальным адресатом, и открыто выражаемой классовой позицией. Причем у обоих писателей этот конфликт проявлялся между наиболее существенными социальными группами, определяющими эпоху и ход исторического развития страны. Носителями конфликта являются как вся социальная группа, так и каждый ее представитель. Это дало возможность дать две формы его выражения: массовую (у Пруса: жрецы и противостоящая им прогрессивная интеллигенция – реформаторы; у Налковской: армия и разрозненные по убеждениям, утратившие значимость и позиции в обществе интеллигенты – новое поколение разочарованных романтиков) и индивидуальную (у Пруса – антагонистическая пара: главный жрец Херихор – фараон Рамсес XIII, у Налковской: генерал Хвостик – Анджей, Лятерна). И в обоих произведениях обманутый народ, представленный своеобразной третьей составляющей, практически бездействует. У Пруса – это запуганные, измученные нищетой массы, сознанием которых манипулируют жрецы и по сути зомбируют их. У Налковской – это обманутая интеллигенция, оттесненная нуворишами, захватившими власть, на обочину жизни, солдаты, отстоявшие независимость, но превратившиеся в безработных и нищих и, как в прежние времена, пополняющие тюрьмы.

Как и Прус, Налковская использовала оригинальный художественный прием группирования действующих лиц вокруг главного носителя идеи, классовых принципов, политических взглядов, представив таким образом два типа героев коллективного (класс, социальная группа) и индивидуального (выразителя и носителя главной концепции или идеи своей социальной группы). В политическом романе важную роль играет позиция автора, который открыто (не прячась ни за героев, ни за рассказчика) выражает свою позицию. И Прус, и Налковская стоят на стороне прогрессивных сил и выражают сочувствие обманутым народным массам. Следует отметить, что традиции Пруса Налковская очень удачно трансформирует и «приспосабливает» их к качественно иной, современной ей (Налковской), эпохе – первым годам после мировой войны и обретения Польшей независимости. Если гражданским заданием Пруса был призыв народа к борьбе, то для Налковской стало наиболее важным призвать тот же народ к труду на благо построения новой Польши. Прус творил в условиях неблагоприятных: социального и национального гнета и жестокой цензуры. И это побудило его к поиску такой формы наррации и таких художественных приемов, которые позволили бы ему выразить и сделать понятными читателю свободолюбивые призывы и подвергнуть уничтожающей критике политику российского царизма

в отношении к Польше. Писатель сделал удачное художественное изобретение введением нового художественного приема – «исторического костюма». Кроме того, он использовал известный еще из эпохи Античности и Средневековья прием «географического плаща».

Как известно, в 20-е гг. в Польше цензуры не было и в творчестве воцарилась долгожданная свобода. Народ, как свидетельствуют многие печатные источники тех лет, был «опьянен радостью обретения независимости» и долгом писателей было приобщить его к созидательному труду. Поэтому главной задачей литературы стало направить внимание общества на решение животрепещущей проблемы – возрождение страны, а это требовало отрезвления от радости и напряжения сил для тяжелого и длительного труда. Налковской, таким образом, не было необходимости прибегать к аллегории и она обращалась к современной ей жизни Польши. Если события «Фараона» отсылали читателя к жизни другого народа (египтян) и к другой эпохе «древнейшей цивилизации», «VI веку перед рождением Христа»⁵, то события, изображенные в «Романе Терезы Геннерт», имеют очень короткий временной интервал, отделяющий их от реальных – не более двух-трех лет. Кроме того, Налковская старается сконцентрировать внимание на социальных и политических проблемах польской жизни, смело критикует все властные структуры и их верхушки, подчеркивая, что держащие власть употребляют ее только для собственной выгоды. Объединяет писателей тревога за судьбы страны и народа и боль утраты: у Пруса – это поражение восстания 1863 г. и последовавшие за ним репрессии; у Налковской – неоправдавшиеся надежды на построение страны «стеклянных домов» – страны всеобщего счастья. Не случайно писательница отмечала в дневнике: «Хорошо бы без жертв революции достичь ее результатов». Но понимая утопичность своего желания, опровергает самое себя и трезво оценивает обстановку: «Так, однако, не бывает... В действительности все очень плохо... Меня угнетает победа зла над добром... хотя объективно наиболее значимым является факт возрождения Польши»⁶.

Следует учесть, что каждый из писателей проблему силы зла решает в контексте социально-политического мироустройства *своего* времени. У Пруса зло воплощают железно организованные жрецы, действующие в тесном единстве с консервативно настроенными представителями светской власти из окружения фараона Рамсеса XIII. Им подчинены наука, культура, общественные органы, финансы. Все это дает им возможность одурманивать, зомбировать и держать в рабском страхе народ. Прибегая к историческому костюму и показывая во всем многообразии и с глубоким знанием жизнь древнего Египта, Прус сумел с помощью прозрачных аллюзий показать методы притеснения и социально-национального угнетения поляков Российской империей.

Несколько иначе к проблеме силы зла подходит Налковская, показывая его распространенность и рассредоточенность на всех уровнях жизни. Свобода творчества дала возможность писательнице не использовать аллюзий

⁵ Б. Прус, *Фараон*, Минск 1985, с. 7, 12.

⁶ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, Warszawa 1980, s. 49–50.

и аллегорий, а обратиться к фактам, придать им типические черты и обратить их в романную реальность.

Прус понимал, что в польском народе сильна вера в костел, поэтому и в романе центром воздействия на древних египтян показал храм и верховного жреца, от которого исходит якобы божественное предназначение и сила (сцена солнечного затмения).

«Внезапно над храмом прозвучал голос, который, казалось, не мог принадлежать человеку:

– Отвращаю лик свой от проклятого народа и да низойдет на землю тьма!

И свершилось что-то ужасное. С каждым словом солнце утрачивало свою яркость... При последнем же стало темно, как ночью. В небе зажглись звезды, а вместо солнца стоял черный диск в кольце огня.

Неистовый крик вырвался из многих тысяч грудей...

– Настал день суда и смерти!... Боги! Боги! – стонал и плакал народ...

– Осирис! – воскликнул с террасы Херихор. – Яви лик свой несчастному народу.

– В последний раз внемлю я мольбе моих жрецов, ибо я милосерд, – ответил голос из храма.

В ту же минуту тьма рассеялась, и солнце обрело прежнюю яркость.

Новый крик, новые вопли, новые молитвы прозвучали в толпе. Опьяненные радостью люди приветствовали воскресшее солнце... и все на коленях поползли к храму приложиться к его благословенным стенам»⁷.

По сути сцена солнечного затмения представляет образец памфлета, раскрывающего процесс зомбирования толпы с помощью использования науки и религии в чисто политических целях. Одновременно автор с большой точностью воспроизводит и психологическую атмосферу массового психоза, охватившего людей, присутствующих на площади. Кроме того, налицо яркая, красочная, исторически убедительная картина жизни древнего Египта.

Сходство концепции мира и человека в «Фараоне» и «Романе Терезы Геннерт» не помешало каждому из писателей по-разному воплотить их в художественном плане. Налковская показывает, как нажива и власть развращает всех и каждого. В данном случае уместно вспомнить коллективную сцену описания машинного бюро в государственном учреждении: «Здесь сидели и прохаживались толпы элегантных персон, удрученных длительным и напрасным ожиданием... Сделать что-либо здесь было невозможно... на службе состояли самые красивые и молодые женщины... На основе свободного труда стирались границы между мирами, разрушались предрассудки... Чиновники... входили с оживлением и любопытством... Диктуя, низко склонялись над душистыми волосами дактилографисток... Целый мир возможностей начался с этого зала, где все было достижимо и легко»⁸.

Сравнивая два «групповых портрета», которые разделены временным интервалом в пять тысяч лет, можно сделать вывод о том, что методы воздействия на толпу (народ) почти не изменились. Грустная ирония

⁷ Б. Прус, *Фараон*, с. 619–620.

⁸ Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, Warszawa 1980, с. 40–41.

Налковской о «мире неограниченных возможностей» служит подтверждением обратного: люди идут в бюро с надеждой, а получают «напрасное ожидание».

Налковская, кроме общей картины, показывает и нравственное падение каждого из персонажей романа. Ее «коллективный» герой представляет «сумму деградирующих индивидуумов», причем деградация происходит «на глазах» читателя: скажем, Гондзилл из рядового офицера, отца семейства превращается в преступника и вора, Юзеф Геннерт из мелкого лавочника – в крупного финансового спекулянта, Тереза, как вещь, переходит из рук в руки к разным мужчинам, Лятерна из ученого-профессора духовно вырождается в примитивного демагога.

Силы добра и прогресса и у Пруса, и у Налковской показаны немногочисленными, разрозненными, неслаженными в своих действиях, поэтому они не могут противостоять хорошо организованным и сплоченным государственно-политическим структурам. В обоих случаях носители прогрессивных начинаний обречены на поражение. В «Фараоне» убивают не только молодых реформаторов, но даже самого фараона Рамсеса XIII, которого предают все, вплоть до жены и матери. В «Романе Терезы Геннерт» предпринимает попытку самоубийства поручик Лин, разуверившись в возможности реализовать мечты о счастливой Польше. Молодой коммунист Анджей Лятерна остался не только в одиночестве, но и пережил предательство собственного отца, который бросил на произвол судьбы больную жену с маленькими детьми в объятую революционной разрухой России. Правда, Налковская не лишает окончательно надежды на счастливое будущее своих героев и оставляет в живых Лина, более того, показывает, как его и спасает, и вселяет в его душу оптимизм юная, но очень практичная деловая возлюбленная Ванда Геннерт. Это она, не смотря на молодость, понимает не только слабость натуры Лина, который бывает то «социалистом», то «патриотом», но и значимость обретения страной независимости. «... ведь не смотря ни на что, – говорит Ванда, – Польша все-таки есть, факт, что она есть. Не такая, какую вы желали? Но она такая, какой может быть. И это единственное важно, это единственное и есть реальность – и это даже прекрасно! После этих нескольких лет она стала такой, будто и не была в неволе, как любое другое государство: разрушенная и возрождающаяся, борющаяся и алчная, героическая и мошенническая. Нам есть, где жить, есть, где действовать. Мы стали, наконец, гражданами как все в мире – ответственными, борцами, виноватыми. Мы уже не жертвы, мы уже не несем венец. Нас уже ничто не оправдывает, уже нельзя отвертеться. Нет «Христа народов», нет «цепей Сибири», нет «царских палачей». Ничего, ничего нет! Мы же такие, какие есть, какими можем быть – каким всегда бывает общество»⁹.

По сути Ванда Геннерт не только трезво оценивает историческую ситуацию в Польше первых лет независимости, но и очень точно определяет национальный характер поляка. И уже не юная Ванда, а зрелая, умудренная жизненным опытом писательница высказывает беспокойство о будущем, «трезво» строить которое могут помешать «романтические грезы», ставшие своеобразной национальной чертой народа.

⁹ Tamże, s. 193.

Не случайно Налковская использует определение Болеслава Пруса «романтик», которым он наделяет своих любимых героев в романе «Кукла». Правда, все они оказываются, по определению писателя, «последними». Как в «Фараоне» и «Кукле», в «Романе Терезы Геннерт» носители идей обновления страны также оказываются в меньшинстве и уходят из жизни, как не востребованные в эпоху жестокого стяжательства.

Налковская понятие «романтик» наполняет новым, современным ей содержанием. Лин в ее творчестве открывает галерею персонажей, поверивших в иллюзию всеобщего счастья, которые воевали в легионах, а после освобождения Польши оказались ненужными, отброшенными на обочину жизни, или, как их назвала писательница, «выброшенными из седла»: Лин и Анджей Лятерна («Роман Терезы Геннерт»), старик Случанский («Недобрая любовь»), Кароль Вонбровский («Граница»), Яспис-Высокольский («Узлы жизни»).

Преемственность повествовательной и концептуальной традиции Пруса в творчестве Налковской очевидна, хотя каждая эпоха рождает своих романтиков, деятельность и разочарование которых определяются принципами жизни. Доказательством служат образы «романтиков» в названных выше произведениях писательницы. Каждый из них пережил и социальную, политическую, и личную драму разочарований реальной действительностью.

В этом плане показательно сходство оценок не только эпохи в романах Пруса «Фараон» и «Кукла» и Налковской «Недобрая любовь» и «Граница», но и роли личности, представляющей свою эпоху. У Пруса в «Фараоне» точку зрения автора высказывает один из сторонников убитого фараона Рамсеса XIII ученый Пентуэр: «Если б, по крайней мере было правдой то, что, жизнь сотворена во славу богов и добродетели! Но это ложь!.. Коварный злодей, мать, берущая в супруги убийцу своего сына, возлюбленная, в минуту ласк обдумывающая предательство, – вот кто преуспевает и властвует. Мудрецы же влачат свою жизнь в бездействии, а благородный, полный сил человек гибнет, не оставляя даже памяти о себе»¹⁰.

В романе «Кукла» ситуацию комментирует рассказчик и герои. «Он (умирающий Жецкий) все глубже и глубже погружался в забвенье, со всех сторон нахлынула на него темнота, в которой лишь одно окошко еще светилось, как звезда... Наконец и эта звезда погасла... Может быть он и увидел ее вновь, но уже не на земном горизонте».

«Страшное дело! – комментирует ситуацию доктор Шуман. – Одни гибнут, другие уезжают... Присмотритесь к нему... Это последний романтик... Как они вымирают... как вымирают»¹¹.

В романе Налковской «Недобрая любовь» в качестве комментатора событий выступает рассказчик, выражающий точку зрения автора: «Происходило что-то серьезное, и может быть, даже трагическое, начинался

¹⁰ Б. Прус, *Фараон*, с. 648.

¹¹ Б. Прус, *Кукла*, Кишинев 1957, с. 736–737.

процесс, в котором Флер была всего лишь случайным орудием, а госпожа Осенецкая – случайной жертвой»¹².

В «Границе» анализирует ситуацию Кароль Вонбровский – смертельно больной и парализованный: «Люди, которым суждено было прожить свою жизнь в первой половине XX века... не могут быть от этого в восторге. В страшном водовороте современной жизни каждая избранная точка может в любую минуту переместиться, все течет, все неопределенно и грозит все новыми опасностями... Спасение личной жизни, втянутой в водоворот этих перемен, настойчивая защита ее утраченного достоинства – все это не более как метание яичной скорлупы на темной воде большого прилива, который подмывает берег и неизбежно снесет его... Тяжко сознавать, что роль твоя окончена»¹³.

Естественную тревогу Пруса вызывает не столько вопрос доктора Шумана: «Кто же... тут (в Польше) останется?» – сколько ответ, брошенный собственниками новой формации Марушевичем и Шлагбаумом: «Мы!». В их мире беспощадной наживы нет места ни состраданию, ни романтическим порывам, поэтому «романтики должны вымереть... нынешний мир не для них»¹⁴. Приговор «романтикам» выносит во многом их единомышленник доктор Шуман («Кукла»). Мысль Пруса словно подхватывает Налковская, показывая судьбу романтиков начала независимости Польши: покидает страну Анджей Лятерна («Роман Терезы Геннерт»), а возвращается в Польшу Кароль Вонбровский, философ-демократ, смертельно больной, прикованный к инвалидской коляске, который сам понимает, что в новой Польше он обречен на одиночество и медленное умирание («Граница»).

В решении проблем как общечеловеческого и национального, так и личностного характера в творчестве обоих писателей важную роль играют социально-психологические характеристики персонажей, благодаря которым проявляется не только их социальная принадлежность, но и их душевный мир, помогающий раскрыть полноту натуры героя и его место в историческом процессе. Следует отметить, что в польской литературе именно Болеслав Прус начинал художественный эксперимент, определивший дальнейшее развитие романа и показавший его широкие жанровые возможности. Писатель предпринял попытку соединения социального и психологического факторов в пределах одного произведения, заложив тем самым основы новой жанровой разновидности: социально-психологического романа. Это помогло обосновать мотивированность поведения и причинность поступков героев. Прус показал извечную сложность реляции человек-общество и на историческом («Фараон»), и на современном автору («Кукла») материале. В этом плане показателен диалог ученого Пентуэра и жреца Менеса о причинах убийства фараона-реформатора Рамсеса XIII.

«– Чем больше я думаю, – говорит Пентуэр, – тем яснее вижу, что если бы я не покинул Рамсеса Тринадцатого... – этот благороднейший из фараонов не погиб бы. Он был окружен предателями, и ни один друг не указал ему пути к спасению.

¹² Z. Nałkowska, *Niedobra miłość*, Warszawa 1979, s. 172.

¹³ З. Налковская, *Избранное*. Москва 1979, s. 56.

¹⁴ Б. Прус, *Кукла*, s. 732.

– И тебе кажется, что ты мог бы спасти его? О самомнение недоучившегося мудреца! Разум всего мира не в силах спасти сокола, залетевшего в стаю воронья, а ты, словно захудалый бог, воображаешь, что мог изменить судьбу человека!

– Значит Рамсес должен был погибнуть?

– Несомненно. Хотя бы уже потому, что он был фараоном-воителем, а в нынешнем Египте воины не в чести. Египтяне предпочитают золотые запястья мечу, даже стальному, певца или танцора – бесстрашному солдату, богатство и благоразумие – войне»¹⁵.

Свое видение приоритетов в жизни Польши 20-х гг. представляет и Налковская: «Движение жизни только потому и возможно, что каждый в суждениях о себе и о связанной с собой реальности, руководствуется одними критериями, а когда говорит о других – иными... Тем, что приводит в норму и определяет жизнь, являются прежде всего ее насущные потребности и так называемые *единственные выходы*... Постулаты и лозунги появляются лишь тогда, когда надо дать название тому, что делается сейчас и когда надо оправдать то, что уже случилось»¹⁶.

Сравнение оценок романной реальности, данных Прусом и Налковской, имеет много общего: в обоих случаях на лицо показ несовершенства жизни, в которой нет места не только героям, но и прогрессивным деятелям, неважно на какой бы социальной ступени они не оказывались. Главными чертами представленных исторических периодов: Польша в конце XIX в., правда, в историческом костюме («Фараон») и Польша после обретения независимости («Недобрая любовь») – оказались опасность коррупции и возможность прихода к власти диктатуры. Эту мысль высказывает организатор убийства Рамсеса XIII, захвативший престол Херихор: «... я готов исполнить любую... просьбу, за исключением одной – отречься от престола»¹⁷.

В 1926 г., в Гродно во время беседы со Станиславом Земаком Налковская возмутилась тем, что по приказу президента Войцеховского была расстреляна группа представителей коммунистического движения. Ее муж полковник жандармерии Я.Юр-Гожеховский оправдал действия президента и воскликнул: «И хорошо сделал!» На это возмущенная писательница ответила: «Вот видите, что делает с человеком власть... Несколько лет тому назад он боролся, как и те. Сегодня называет их преступниками»¹⁸.

Жизненные факты входили в мир творчества Налковской вместе с традициями Б.Пруса. Знаменательно, что в период творческой зрелости писательница перечитывает роман Пруса «Кукла»: «Кукла», – читаем в дневнике от 02.05.1919, – старый, еще в детстве прочитанный роман, полный огромных ценностей, хотя и не модный, особенно в местах юмористических»¹⁹.

Видимо, повторное прочтение романа и заставило Налковскую пересмотреть отношение к нему. В упоминавшемся эссе писательницы («Любовь

¹⁵ Б. Прус, *Фараон*, s. 644.

¹⁶ Z. Nałkowska, *Niedobra miłość*, s. 171–173.

¹⁷ Б. Прус, *Фараон*, s. 643.

¹⁸ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, s. 192

¹⁹ Tamże, s. 55.

в «Кукле») «Кукла» названа «актом огромного творческого усилия», произведением, которое «живет собственной внутренней жизнью, как шедевр искусства, и в котором можно увидеть процесс и сегодня знаменательный и поучительный, процесс преломления идейных убеждений писателя в его литературной технике, пути и методы их выражения, их художественного воплощения»²⁰.

Эссе Налковской «Любовь в «Кукле» было посвящено памятной дате – 20-летию с дня смерти писателя. Впервые оно опубликовалось в «Wiadomościach Literackich» – в специальном юбилейном номере, наряду со статьями о Прусе В.Мельцер, Я.Лехоня, Я.Корчака, М.Кунцевич и др. Суждения Налковской принципиально отличались от суждений остальных авторов. Писательница обратила внимание на проблему любви в романе Пруса, назвав его «монографией напрасных страданий человека»²¹. Обращает внимание факт сходства у обоих писателей изображения не только и не столько несчастной, сколько *недоброй* (курсив мой – С.М.) любви с той лишь разницей, что у Пруса страдающей стороной является мужчина (Вокульский), у Налковской – женщина, а точнее галерея женщин, охватывающая *все* творчество писательницы – от первой коротенькой новеллы «Орлица» (1900) до последнего законченного романа «Узлы жизни» (1954). У обоих писателей любовь недобрая, поскольку влюбленные принадлежат к разным, взаимоисключающим мирам. Это становится причиной взаимного непонимания влюбленными друг друга и приводит к трагическим развязкам. Однако любовные сюжеты для обоих писателей не являлись самоцелью: в их рамы вмещались большие исторические периоды и животрепещущие проблемы жизни. Об этом сказала Налковская в интервью о своем романе «Недобрая любовь»: «... комплекс социальных и политических проблем, которые преломляются в человеческих характерах... и составляют точные границы для показа жизни... В системе конструкции заключается сюжет... все построение оплетается розами и терниями несчастной любви»²²). Высказывание Налковской может служить своеобразным эпиграфом и к романам Б. Пруса «Фараон» и «Кукла», и ко всему творчеству Налковской.

Изложенное выше позволяет сделать следующие выводы:

- творчество Болеслава Пруса не утратило своей ни проблемно-тематической, ни эстетической актуальности;
- Прус оказал серьезное воздействие на литературный процесс Польши XX века;
- его творческие традиции использовала Зофья Налковская, трансформируя их применительно к качественно новой эпохе – периоду обретения страной независимости;
- творческое использование традиций Пруса помогло Налковской обогатить свои произведения эстетически и создать новые жанровые разновидности романа.

²⁰ Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie*, s. 143.

²¹ Там же.

²² Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1918*, s. 493.

Bolesław Prus w świadomości twórczej Zofii Nałkowskiej

Streszczenie

Bolesław Prus rozpoczyna w literaturze polskiej nurty i procesy, które będą właściwe i popularne w XX wieku. Dlatego z jego twórczości korzystali pisarze okresu międzywojennego, do których należała „wielka dama literatury polskiej” Zofia Nałkowska.

Faraon Bolesława Prusa jest pierwszą w literaturze światowej powieścią polityczną. Nałkowska przedłużyła jej rozwój w latach 20. i 30. po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, wydając powieści również polityczne: *Romans Teresy Hennert*, *Niedobra miłość*, *Granica*. Utwory Prusa i Nałkowskiej łączy podobieństwo konfliktu o charakterze społecznym, postacie literackie wyrażają w otwarty sposób swoją przynależność polityczną i światopoglądową. Autorzy wskazują na zmiany nastrojów w społeczeństwie, związanych z rewizją urojeń romantycznych i wchodzeniem na arenę społeczną nowych postaci – „trzeźwych realistów”.