

Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы • 2017



Преемственность

как фактор литературного процесса.
Опыт Центральной и
Юго-Восточной Европы



По материалам I Хоревских чтений

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Серия

«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»

**Преемственность
как фактор литературного процесса.
Опыт Центральной
и Юго-Восточной Европы**

(по материалам I Хоревских чтений)

Ответственный редактор
д.ф.н. И. Е. Адельгейм

МОСКВА
2017

УДК 82.091
ББК 83.3(4)
П71

Серия
«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»

Редколлегия:

Н. А. Лунькова, д.ф.н. Н. Н. Старикова, к.ф.н. Л. Ф. Широкова

Рецензенты:

доцент, к.ф.н. С. В. Клементьев,

д.ф.н. Н. М. Куренная

Преemptивность как фактор литературного процесса.
П71 **Опыт Центральной и Юго-Восточной Европы** (по материалам
I Хоревских чтений) / Отв. ред. И. Е. Адельгейм. — М., 2017. —
334 с. — («Современные литературы стран Центральной и Юго-
Восточной Европы»)

ISBN 978-5-7576-0395-7

Сборник составили статьи российских и польских ученых, посвященные проблеме функционирования на современном этапе механизма преemptивности художественных связей как внутри одной национальной литературы Центральной и Юго-Восточной Европы, так и на уровне межнациональных литературных взаимодействий.

Избранная перспектива, будучи обращенной к современности, дает возможность еще раз взглянуть на исторические и литературные процессы завершившегося XX века. Книга расширяет представления о бытовании в современных литературах региона национальных и культурных стереотипов, о диалоге и противоборстве поколений, о превратностях развития модернистских и постмодернистских тенденций, взаимодействии литератур ЦЮВЕ с общеевропейским контекстом.

Исследование адресовано литературоведам, культурологам, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также всем интересующимся современной гуманитарной мыслью.

УДК 82.091
ББК 83.3(4)

ISBN 978-5-7576-0395-7



9 785757 603957

© Коллектив авторов, 2017
© Институт славяноведения РАН, 2017

31 октября 2017 года — знаменательная дата в жизни выдающегося отечественного литературоведа-богемиста, историка и популяризатора чешской литературы в России, доктора филологических наук Светланы Александровны Шерлаимовой. Авторы этой книги поздравляют Вас, дорогая Светлана Александровна, с днем рождения! Символично, что Хоревские чтения, материалы которых легли в ее основу, увековечивают память о В. А. Хореве — ученом и человеке, с которым Вас связывала не только профессиональная деятельность, но и многолетняя дружба. Отдел современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН продолжает последовательно и комплексно изучать современный литературный процесс в регионе, и в этом большая Ваша заслуга — более шестидесяти лет Вы проработали в Институте, в том числе в качестве руководителя нашего литературоведческого подразделения, много сил приложили к тому, чтобы уровень научных исследований постоянно повышался. Мы рады, что Вы по-прежнему держите руку на пульсе чешской литературы: Ваша первая в России авторская монография о Милане Кундере, вышедшая в 2014 г., вызвала большой интерес как у специалистов, так и у рядовых читателей. Надеемся, что еще многие Ваши научные замыслы будут реализованы.

Мы желаем Вам здоровья, бодрости духа и творческой энергии!

*Сотрудники Отдела современных литератур
Центральной и Юго-Восточной Европы
Института славяноведения РАН*

От редколлегии

В основу книги легли материалы международной научной конференции «Хоревские чтения: фактор преемственности в развитии форм художественного мышления. Опыт современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы», проведенной Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН в октябре 2015 г. Ее участниками и авторами данного сборника стали российские исследователи — сотрудники Института славяноведения, Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Балтийского федерального университета имени И. Канта (Калининград), Центра образования «Академия» (Пермь), а также польские ученые из Института литературных исследований ПАН (Варшава).

Идея конференции была незадолго до смерти предложена Виктором Александровичем Хоревым, поэтому нам показалось правильным посвятить этой проблематике I Хоревские чтения, международную научную встречу филологов-славистов, учрежденную Отделом в знак памяти и уважения к крупнейшему российскому полонисту, нашему Учителю, Коллеге, Другу.

Одновременно книга представляет собой логичное продолжение научно-исследовательской серии «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы», целью которой является комплексный мониторинг текущей литературной ситуации в регионе. нас интересовало, каким образом современные литературы региона сохраняют, транслируют и трансформируют модели национальной культуры, как в современной художественной практике авторов ЦЮВЕ происходит творческое преломление и эстетическое обновление литературной традиции.

Преемственность и новаторство, разрушение и преобразование канонов — базовые механизмы литературного процесса. По словам С. А. Шерлаимовой, «очевидно [...], что без того или иного, позитивного или отрицательного, отношения к наследию литературный процесс вообще не мог бы осуществляться» (С. 7). В свою очередь, не может обойти эту проблему никакое современное литературоведческое исследование, однако организаторы конференции и авторы сборника ставили перед собой задачу рассмотреть функционирование этого механизма в конкретном времени и пространстве: во-первых, на современном этапе всевозможных «пост-измов», во-вторых, в регионе, прежде всего, «малых» литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, имеющих свою специфику развития.

Первый раздел — «Динамика литературной преемственности» — включает в себя три статьи, связанные с теоретическим осмыслением феномена преемственности. Статья С. А. Шерлаимовой о концепциях основоположника пражского литературного структурализма Я. Мукаржовского и известнейшего из современных чешских романистов М. Кундеры может служить своего рода вдохновляющим предисловием к книге. Статья Л. Н. Будаговой перекидывает «мостик» от проблематики преемственности в пространстве борьбы авангардных течений начала XX в. к периоду пост- и постпостмодернизма, которому — в контексте рассуждений о преемственности литературоведческих классификаций — посвящена, в свою очередь, заключающая раздел статья Ю. П. Гусева.

Второй раздел — «Эволюция романтической парадигмы. О проблеме преемственности в польской литературе» — полностью обращен к польской литературе и культуре как яркому примеру специфики феномена преемственности в ситуации «романтической парадигмы», длительной обремененности литературы идеологическими задачами (статьи Н. М. Филатовой, Г. Борковской, М. Рудковской, М. Трошиньского, В. В. Мочаловой).

Два следующих раздела — «Преемственность в контексте идейно-эстетического обновления» и «Литературный текст: традиции и инновации» — посвящены анализу образных подобий, текстуальных аналогий, преемственности и эволюции жанровой системы, художественных образов и психологических типов, соотношения фабульности и документализма и т. д. в македонской, болгарской, словенской,

польской, хорватской, словацкой, украинской, сербской, румынской литературах. В центре внимания авторов — функционирование механизма преемственности в пространстве конкретных периодов, ситуации смены поколений и пр. (статьи Н. А. Луньковой, А. Г. Шешкен, Н. Н. Стариковой, И. Е. Адельгейм, Г. Я. Ильиной, Л. Ф. Широковой), а также через призму творчества отдельных писателей или произведений (статьи Е. В. Байдаловой, Е. А. Яблокова, Е. В. Шатько, З. И. Карцевой, М. Б. Проскурниной, А. В. Усачевой).

Пятый раздел «Компаративистский дискурс преемственности» (статьи С. Ф. Мусяенко, Л. А. Мальцева, Н. Н. Пономаревой, Н. Е. Ананьевой) реализует еще одну задачу конференции и книги: рассмотреть круг вопросов, связанных с работой механизма преемственности художественных взаимодействий не только внутри одной литературы, но и на уровне межнациональных литературных связей и типологических схождений.

Избранная перспектива, будучи обращенной к современности, дает возможность еще раз взглянуть на исторические и литературные процессы завершившегося XX столетия (зачастую заставляя заглянуть и глубже). Книга значительно расширяет представления о бытовании в современных литературах исследуемого региона глубоко укоренившихся моделей, национальных и культурных стереотипов, о диалоге и противоборстве поколений и отношении к фигурам классиков, о превратностях развития модернистских и постмодернистских тенденций и, в конечном счете, — о включенности литератур Центральной и Юго-Восточной Европы в общеевропейский контекст.

ДИНАМИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

С. А. Шерлаимова (*Москва*)

Проблематика литературной преемственности в трудах Яна Мукаржовского и Милана Кундеры

Универсальной формулой преемственности в русской литературе можно считать известную фразу о том, что все русские писатели-реалисты вышли из гоголевской «Шинели», а универсальным определением отрицательного отношения к традициям — столь же известный призыв футуристов «сбросить Пушкина с корабля современности». Очевидно, однако, что без того или иного, позитивного или отрицательного, отношения к наследию литературный процесс вообще не мог бы осуществляться. Вопрос о продолжении (или возрождении) литературных традиций, о сохранении или преобразении эстетических открытий и достижений прошлого в произведениях писателей последующих поколений постоянно поднимается в работах критиков и литературоведов, подчас вызывает подлинные баталии в писательской среде, особенно в периоды формирования новых художественных течений.

В плане теоретического осмысления проблемы преемственности большой интерес представляют труды основоположника пражского литературного структурализма Яна Мукаржовского (1891—1975). Известный чешский критик и теоретик искусства К. Хватик в своей книге «Структуральная эстетика» констатирует: «Сегодня Мукаржовского во всем мире воспринимают и уважают — наряду с Якобсоном и Ингарденом, а, с другой стороны, Хайдеггером и Адорно — как одного из наиболее значительных представителей поэтики и эстетики XX века»¹. Высокую оценку вклада Мукаржовского в теорию искусства дает Ю. М. Лотман в предисловии к русскому изданию трудов этого ученого: «...сочинения Яна Мукаржовского давно уже перестали быть собственностью только чешской науки и справедливо считаются достоянием международной эстетической классики»². При этом надо

учитывать, что оригинальные теоретические воззрения Мукаржовского формировались под воздействием авторитетных направлений первой половины XX в., таких как европейская феноменология Э. Гуссерля, чешская эстетика О. Гостинского, О. Зиха, Ф. Кс. Шальды и, в значительной степени — русский формализм. Он внимательно изучал труды ОПОЯЗа, опубликовал рецензию на чешский перевод «Теории прозы» В. Шкловского, особенно ценил Ю. Тынянова, ссылаясь на его известную работу «Архаисты и новаторы».

В подходе к искусству Мукаржовский на первый план выдвигает эстетическую составляющую. Под этим углом зрения он обстоятельно анализирует, в том числе, и проблему преемственности. В своей общетеоретической работе 1936 г. «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы» он пишет: «Исходным пунктом для меня является анализ эстетической функции, посредством которой эстетическое включается в число социальных явлений и, благодаря присущему ей энергетическому характеру, тем самым подчеркивает непрерывность имманентного развития всей области эстетики»³. Термин «социальный» используется здесь в сугубо экзистенциальном понимании: в смысле неразрывной связи литературы, вообще искусства, с эволюцией человека, с развитием общества; таким образом, по Мукаржовскому, непрерывность развития литературы, развития эстетического есть производное от непрерывного развития общества, в котором эстетическое неизменно присутствует. При этом преемственность эстетических ценностей он рассматривает — и это важнейший пункт его концепции — не как простое сохранение эстетической нормы, эстетического канона, а, напротив, как их разрушение и преобразование: «Художественное произведение всегда до определенной, зачастую весьма значительной степени нарушает эстетическую норму, установившуюся на данном временном отрезке. Но и в самых крайних случаях такого нарушения произведение так или иначе должно этой норме придерживаться: более того, в развитии искусства существуют периоды, когда сохранение нормы очевидно преобладает над ее нарушением»⁴. В этом смысле эстетическая норма — «факт исторический» и история искусства представляется своего рода историей революций против господствующих норм.

К проблеме преемственности Мукаржовский подходил не только под углом зрения теории. Во многих работах он рассматривает эту

проблему на конкретном литературном материале, преимущественно чешском. Так, процесс одновременного сохранения и нарушения эстетической нормы он демонстрирует на сопоставлении эстетического канона чешского барокко и творчества самого значительного поэта чешского романтизма Карела Гинека Махи и его поэмы «Май». В докладе «Индивидуальность и литературное развитие», подготовленном в 1940-е гг. для Пражского лингвистического кружка, Мукаржовский писал: «[...] в самом начале развития новой чешской поэзии появляется фигура Махи — это вершина, безусловно возвышающаяся надо всем, что было создано в то время. Но очевидна и крепкая связь, соединяющая Маху с предшествующим развитием национальной поэзии: с точки зрения метрики здесь надо говорить о потребности в создании чешского ямба, которое явилось следствием новаторства Махи и тесно связано с другими сторонами поэмы “Май”, такими как лексика, как способ построения фраз и формирования смысла. Но все это несколько не умаляет неожиданность и удивительность выступления Махи, резко отличие этого поэта от всех его современников»⁵.

Мукаржовский рассматривает соотношение поэзии Махи не только с творчеством его предшественников и современников, но и с поэзией его отдаленных последователей. В статье «Диалектические противоречия в модерном искусстве», опубликованной в 1935 г., он пишет: «[...] современное чешское поэтическое творчество снова и снова возвращается к поэзии Махи — и вовсе не из-за платонического восхищения, а потому, что ищет у этого поэта помощи при решении структуральных проблем, перед самым этим творчеством стоящих»⁶. Определенную преемственность он устанавливает между романтизмом и сюрреализмом, получившим распространение в чешской поэзии 1930-х гг. Отмечая многие различия между этими течениями, он вместе с тем приходит к выводу: «Однако различия между романтизмом и сюрреализмом не должны мешать видеть здесь и аналогию; например, интерес сюрреалистов к проблеме сна тесно соприкасается с подобным же интересом в романтической поэзии»⁷.

В работе «Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы» Мукаржовский специально отмечал характерное для развития современной литературы одновременное сосуществование различных норм: «Разные эстетические каноны отличаются друг от друга, в том числе, и своим возрастом. Однако речь здесь идет о раз-

личии не просто временном, но и качественном, ибо чем старше канон, тем легче его освоить, тем проще его использовать. Поэтому можно говорить о существовании иерархии эстетических канонов, вершиной которой является канон самый младший, наименее механизированный, меньше связанный с теми видами норм, которые его старше, более механизированы и теснее слиты с другими нормами»⁸. О безусловном качественном превосходстве младшего канона над старшим можно было бы поспорить: в современной литературе порой встречается виртуозное употребление старшей нормы, придающее произведению совершенно новое эстетическое качество; с другой стороны, младший канон в конкретном произведении может оказаться художественно неинтересным. Наверное, в столь явном предпочтении младшего канона сказалось свойственное Мукаржовскому в то время увлечение экспериментами молодых чешских поэтов, которые их не всегда приводили к удачам. Однако, исследуя процессы в современной литературе, он из этого, по его определению, «*круговорота эстетических норм*» выбирал для анализа сочинения действительно самых выдающихся авторов: Карела Чапека, Владислава Ванчуры, Витезслава Незвала, которые были подлинными новаторами в искусстве и равно владели старшими и совсем новыми эстетическими нормами, оригинально используя их в своих художественных целях.

Если Мукаржовский в многочисленных работах рассматривает проблематику преемственности, как правило, в рамках одной национальной литературы, то самый известный современный чешский (или, как его часто называют, чешско-французский) романист Милан Кундера (р. 1929) в эссе и теоретических отступлениях в своих романах стремится трактовать эту проблему в контексте всей мировой литературы. Он отталкивается от давнего постулата Гёте о мировой литературе, что подчеркивает нарочитым употреблением во французском (по-французски написаны основные теоретические труды Кундеры и его романы, созданные после «Бессмертия») или чешском тексте предложенного Гёте немецкого термина «*Die Weltliteratur*».

Кундери интересуют, прежде всего, история романа, который он склонен считать важнейшим литературным жанром или даже вообще особым видом искусства. По Кундере, роман, заслуживающий этого названия, заключает в себе возможность комплексного познания жизни, чего нельзя достичь никаким другим способом; он формиро-

вался в непосредственной связи с историей человеческой цивилизации и культуры, с политической историей и развитием человеческой психологии. В эссе и художественных произведениях он излагает свою «персональную историю романа», подчеркивая, что история искусства принципиально отлична от истории науки или техники, ибо она прочно привязана к индивидуальностям: если бы Эдисон не изобрел электрическую лампочку, ее изобрел бы кто-нибудь другой, но в искусстве все иначе — это не история событий, а история ценностей. И если бы Стерн не написал «Тристрама Шенди» или Сервантес не написал «Дон Кихота», то история романа могла бы быть совсем иной. Кроме того, история искусства, тем более — история романа, «транснациональна». Процесс развития жанра романа свободно перемещается от одной национальной литературы к другой, подчас весьма от него отдаленной как географически, так и по времени возникновения.

В книге эссе «Нарушенные завещания» Кундера пишет: «В ходе развития романа разные нации перехватывали инициативу, как в эстафете: сначала Италия Боккаччо, потом Франция Рабле, затем Испания Сервантеса и плутовского романа; XVIII век великого английского романа с немецким вмешательством Гёте к концу; XIX век целиком принадлежит Франции с появлением в его последней трети русского романа и сразу после этого — романа скандинавского. Потом XX век с его центрально-европейской авантюрой — Кафка, Музиль, Брех и Гомбрович»⁹. В одной из последних книг эссе «Занавес» (2009) он демонстрирует транснациональность истории романа, прослеживая, как импульсы от одной национальной литературы свободно переходят к другой, как распространяется влияние от одного писателя к другому: «Рабле повлиял на Стерна, Стерн вдохновил Дидро, на Сервантеса опирался Филдинг, на Филдинга опирался Стендаль, традиция Флобера продолжилась в творчестве Джойса, размышляя о Джойсе, формировал свою собственную поэтику романа Брех, и это Кафка дал понять Гарсиа Маркесу, что можно отклониться от традиции и писать иначе»¹⁰. Каждый роман, заслуживающий этого названия, по-своему продолжает развитие мировой литературы, привнося нечто новое в художественное освоение действительности.

«Персональная история романа» позволяет Кундере интересно решать вопрос, например, о том, чьи именно традиции продолжил

Кафка. В том же «Занавесе» он высказывает по этому поводу весьма неожиданное для современного кафковедения суждение: «Кафка не был романтиком. Новалис, Тик, Арним, Э. Т. А. Гофман не были его любимцами. Это Бретон обожал Арнима, а вовсе не Кафка. Еще совсем молодым человеком Кафка вместе со своим другом Бродом увлеченно читал Флобера — на французском языке. Он его изучал. Это Флобер, великий наблюдатель, был его учителем»¹¹.

Как и Мукаржовский, Кундера, уделяя большое внимание проблеме преемственности, считает, что плодотворное развитие литературы может осуществляться только через новаторские свершения, через разрушение и преобразование канонов. Он убежден, что в развитии искусства, опять же в отличие от развития науки и техники, ничто последующее не отменяет предыдущего: «Амбиции романиста заключаются не в том, чтобы что-то сделать лучше, чем предшественники, а чтобы увидеть то, чего они не видели, сказать то, что они не сказали; поэтика Флобера не отменяет поэтику Бальзака, как открытие Северного полюса не делает устаревшим открытие Америки»¹².

Кундере, который с чешского языка перешел на французский не только в эссе и теоретических работах, но и в своих художественных произведениях, серьезно интересовала проблема перевода. Он утверждает, что межнациональная преемственность в истории романа в значительной степени облегчается тем, что роман — в отличие от поэзии — поддается практически адекватному переводу. Поэзия же, по его мнению, принципиально непереводаема. Представляется, что в этом вопросе он излишне категоричен. Конечно же, работа над поэтическим переводом осложняется несходством различных национальных просодий, фонетики и т.п., однако и по отношению к поэзии действует принцип межнациональной преемственности, о котором Кундера пишет, да и сам он начинал с поэтических переводов. Мировая литература как целое не могла бы существовать, если бы поэзия не переводилась вообще. К тому же невозможно отрицать, что между различными родами литературы — эпосом, лирикой, драмой — также существует взаимное, в том числе и «транснациональное», влияние, транснациональная преемственность: к примеру, «байронический герой» свободно перешел из поэзии в роман.

Исследование особенностей преемственности в различных национальных литературах, а также и, как на этом настаивает Кундера,

в «большом контексте» мировой литературы в целом — непрменная и увлекательная задача каждого серьезного литературоведа, занимающегося литературной историей, да и современным литературным процессом тоже. Преемственность по отношению к достижениям предшествующего периода неизменно присутствует в поступательном движении литературы, но, как убеждены и чешский теоретик, и чешско-французский романист, эстетическую ценность она придает произведению только в том случае, если известное соблюдение нормы будет сочетаться с ее нарушением, с созданием нормы новой, которая, в свою очередь, будет разрушена следующим действительно талантливым автором. Размышления по этому поводу Мукаржовского и Кундера, их общие концепции развития искусства в неразрывной связи с развитием общества в наиболее важных пунктах совпадают и в то же время оттеняют и дополняют друг друга и безусловно заслуживают внимательного изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Chvatík K.* Strukturální estetika. Brno, 2001. S. 179.
- ² *Мукаржовский Я.* Структуральная поэтика, М., 1996. С. 7.
- ³ *Muкаřovský J.* Studie z estetiky. Praha, 1966. S. 18.
- ⁴ Ibid. S. 31.
- ⁵ Ibid. S. 230.
- ⁶ Ibid. S. 255.
- ⁷ Ibid. S. 257.
- ⁸ Ibid. S. 35.
- ⁹ *Кундера М.* Нарушенные завещания. СПб., 2004. С. 34—35.
- ¹⁰ *Kundera M.* Le Rideau. Paris, 2005. P. 50.
- ¹¹ Ibid. P. 90.
- ¹² Ibid. P. 29.

Как решали проблему преемственности течения, от нее отрекавшиеся. Об итогах реализации одного научного проекта

В качестве преамбулы хотелось бы выразить благодарность коллегам из Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы за проведение 20—21 октября 2015 г. в нашем Институте Хоревских чтений, чьи материалы легли в основу данного сборника. Многих из нас объединяет светлая память о Викторе Александровиче Хореве — замечательном ученом, соратнике, коллеге и друге.

Справедливо, что его памяти, памяти одного из лидеров отечественного славистического литературоведения посвящен не мемориальный, а именно научный труд, причем на весьма интересную и важную тему — «Преемственность как фактор литературного процесса». Актуальность этой проблематики очевидна. Приведем одно лишь тому доказательство. Весной 2012 г. Президиум Академии наук выдвинул к рассмотрению на конкурсной основе Программу фундаментальных исследований «Традиции и инновации в истории и культуре», выделив в ней пять направлений. Отдел истории славянских литератур нашего Института подал заявку на грант Президиума для разработки проблематики одного из них («Механизмы преемственности в развитии литературы»). Причем было решено исследовать данные механизмы на материале отнюдь не тех направлений, которые ориентированы на уважение к традициям или по крайней мере лояльны к ним. Показалось более интересным рассмотреть, работают ли эти механизмы и как они работают в русле течений, преемственность отрицавших, т. е. авангардных течений первой половины XX в., привлекая в качестве материала творчество представителей так называемого «исторического авангарда», поднявших бунт против культурного наследия. Призывая начинать как бы с чистого листа, они в то же время допускали уступки традициям. Выиграв грант, наш Отдел при участии сотрудников Отдела современных литератур ЦЮВЕ, Отдела истории культуры славянских народов ИСл РАН, а также преподавателей филологического факультета МГУ стал работать над проектом «Антитрадиционализм и преемственность в программах и практике славянского литературного

авангарда». Выбор этого материала, причем с упором на авангардные течения в литературах западных и южных славян, определялся как специализацией участников проекта, так и необходимостью расширять представления о национальных разновидностях европейского авангарда, содействуя преодолению устоявшегося западно-европоцентризма в этой области знаний. К примеру, в фундаментальном труде ИМЛИ, двухтомнике «Авангард в культуре XX века. 1910—1930-е гг. Теория. История. Поэтика» (2010), в книге 2, посвященной национальным вариантам европейского авангардного движения, из его славянских вариантов представлены всего три: «Польские версии авангардизма» (автор А. Б. Базилевский), «Чешский авангардизм» (автор Л. Н. Будагова), «Авангардизм в Сербии» (автор М. Л. Карасева). Главы же о словацком авангарде, давшем таких ярких поэтов-надреалистов, как Рудольф Фабры, Владимир Рейсел, Штефан Жары, Юлиус Ленко и др., о словенском экспрессионизме и футуризме, реализованных в поэзии Сречко Косовела, Тоне Селишкара, или о болгарском символизме и экспрессионизме, отметивших поэтику Гео Милева, человека огромного таланта и трагической судьбы, — отсутствуют.

Скажем сразу, исследование «механизмов преемственности» на материале авангардных течений в литературах западных и южных славян первой половины XX в., выступавших под знаменем антитрадиционализма, показало, что преемственность, эта плодотворная связь времен, как бы к ней ни относиться, — не прихоть, а закон творчества, что именно уступки традициям — сознательные или интуитивные — позволяли авангардистам обновлять и приумножать художественные ценности, а не превращать искусство в делянку для формальных экспериментов. Предопределено это как антропологическими, так и эстетическими причинами. Ведь субъектом искусства является не робот, а человек, не страдающий от амнезии, обладающий памятью, жизненными и литературными впечатлениями, невольно оживающими в процессе творчества. Кроме того, отречение от традиционных начал чревато обеднением палитры художника, оскудением художественных средств, ограничением творческой свободы, к которой всегда стремился авангард.

Рассмотрение программных документов авангардных течений в литературах западных и южных славян с точки зрения степени антитрадиционализма позволило выделить в них два типа отрицания пре-

емственности — радикальный и умеренный. Первый тип — это манифесты польского футуризма начала 1920-х гг., автором которых был Бруно Ясенский, второй — программы запоздалого словацкого сюрреализма (конец 1930-х гг.).

Обращение Б. Ясенского «К польскому народу. Манифест о немедленной футуризации жизни» (1921), написанное явно под влиянием футуристических манифестов Маринетти (1909—1912), наглядно демонстрирует непримиримое отношение к искусству традиционному. Молодой польский поэт обрушился на святая святых польской литературы, на ее незыблемую ценность — романтизм, дерзко призывая «вывозить на тачках с площадей, улиц и скверов мумии мицкевичей и словацких»¹. Вслед за Маринетти, воспевающим «гоночный автомобиль», по красоте с которым «не сравнится никакая Ника Самофракийская»², Ясенский славит «телеграфный аппарат Морзе», называя его «в 1000 раз более прекрасным произведением искусства, чем “Дон Жуан” Байрона»³.

Сторонники запоздалого словацкого надреализма уже одним названием программного сборника «Да и нет» (1938) ориентируют соратников на дифференцированное отношение к национальным традициям. «Мы против культурной реакции, против фашизма, этого духовного рабства — и здесь мы решительно говорим “нет”, — заявляли теоретики надреализма Миколаш Бакош и Клемент Шимончич, — но мы за прогресс, за поддержку всего прогрессивного в словацких традициях, которому мы говорим “да”»⁴.

Проявлением здравого смысла, а именно, отказом от авангардного экстремизма, глубоким пониманием тех мер, которые пойдут на пользу отечественной поэзии, расширяют ее возможности, являются манифесты поэтизма В. Незвала. Он четко отделяет традиции отжившие, порождавшие штампы и рутину, от перспективных, содействующих оживлению лирической непосредственности, задавленной утилитарно-прагматическим подходом к искусству. Поэтому нигилизм чешского авангарда по отношению к традициям схлынул, едва взметнувшись, перейдя в защиту как новоявленных, так и перспективных традиционных начал в творчестве. «Сравним сознание со шкафом в несколько полок, — писал Незвал в эссе “Капля чернил” (1928). — Так называемые традиционалисты застряли где-то на предпоследней полке. Так называемые модернисты, т.е. ортодоксальные представители некото-

рых новых школ, черпают из самого верхнего ящика, переполненного актуальными реалиями современной жизни. Это, бесспорно, поверхностная модернность, которая превращает свои достижения в правила для всех. Истинно творческая личность не скована последним слоем своего сознания. [...] Она умеет опустошать в произвольном порядке разные его слои, смешивая их содержимое и создавая поистине новые и оригинальные комбинации»⁵.

Ни одно авангардное направление как в западных, так и в славянских литературах не поддержало эпатазирующие установки Маринетти, который в реформаторском азарте призывал в своем «Техническом манифесте футуристической литературы» (1912) полностью изменить характер искусства, выхолостить его антропологическое содержание и переориентироваться на «жизнь мотора», на «лирику состояний неживой материи»⁶.

Тем самым уже на программном уровне европейский авангард сохраняет верность ренессансной традиции антропоцентризма литературного творчества, не желая подменять интерес к жизни человека вниманием к бездушным моторам. Однако если предложенный Маринетти проект «полностью и окончательно освободить литературу от собственного “я” автора, т. е. от психологии»⁷ и вместо человека принять «неживую материю» не нашел откликов ни в западноевропейском, ни в славянском авангарде, то его призывы реформировать литературный стиль, сделать его с помощью принципа «освобожденных слов» более непосредственным и лаконичным, свободным от всего лишнего — были встречены с пониманием, особенно среди поэтов. «Технический манифест...» Маринетти стал своеобразным экстрактом инициатив, повлиявших на свершившуюся в поэзии XX в. «семиотическую революцию». Ее сущность — господство алогизмов и свободных ассоциаций: «Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить как попало, как они приходят на ум. [...] Скорость открыла нам новые знания о жизни, поэтому надо распрощаться со всеми этими “похожий на, как, такой как, точно так же как” и т. д. [...] Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. [...] Смелый поэт-освободитель выпустит на волю слова и проникнет в суть явлений. [...] Беспроволочное воображение. [...] Мои произведения [...] поражают силой ассоциаций, разнообразием образов и отсутствием привычной логики»⁸. Эти принципы были подхвачены практически всеми авангардными тече-

ниями как в западных, так и в славянских литературах. «Нервное состояние XX в. — предпосылка современной поэзии, обеспечивающая мгновенные ассоциации и свободное сочетание представлений»⁹ (Незвал); он же: «Говорят: девушки прекрасны, как розы. Фраза. Насколько лучше просто сказать: Розы и прекрасные женщины»¹⁰; «Принципиальными чертами субъективной логики каждого считаем: мгновенное соединение вещей, которые по буржуазной логике далеко отстоят друг от друга; для сокращения пути между двумя вершинами — прыжок в пустоту и сальто-мортале»¹¹ (Ясенский); «Художественное произведение строится не по законам логики, а на основе удаленных друг от друга психологических ассоциаций»¹² (Г. Милев) и др. Принцип «освобожденных слов», «телеграфного стиля», «свободных ассоциаций» находит широкое применение в лирической и лироэпической поэзии авангарда, раскрепощая воображение, делая более живым и легким язык и более свободной композицию текстов. Каждый поэт воплощает новые приемы по-своему, ослабляя, но не отключая связей с гармоничными текстами стихотворной классики. На это настраивали внутренняя потребность быть понятым и законы поэтических жанров. «Вне традиций не бывает искусства, но нет другого вида словесного искусства, в котором традиция была бы столь мощной, упорной, труднопреодолимой, как в лирике» (Л. Я. Гинзбург)¹³.

Освобождение «от пут синтаксиса» в чешском авангарде произошло формально, поэты просто перестали ставить знаки препинания:

*Мне надо было подумать о будущем Европы
этой колонии где в центре мой строгий народ
словно плод граната
на одной из низких башен вознесен как купол
и не в силах понять сухой аскетизм его
не разбуженного естества
я был раздавлен тоской¹⁴*

(из поэмы В. Незвала «Удивительный кудесник», 1922)

В некоторых же образцах польского футуризма знаков препинания, наоборот, оказалось с избытком. Необходимость осваивать лаконичный «телеграфный стиль» порой толкала поэтов на ухищрения. Так, в 8-й строфе стихотворения Ясенского «Город» (1921) преобладают назывные (иногда в одно-два слова) предложения, разделенные

точками. Это действительно разрушало в духе футуризма «бескрылый традиционный синтаксис», придавало тексту искомую энергию. Но в совокупности разделенных точками слов проступала вполне традиционная конструкция — распространенное предложение, живописующее бедное городское предместье под проливным дождем, прорвавшим речную плотину:

Холодный дождь.

Синяя река.

Вода.

Стонет. Бурлит. Жалуеться.

Прорвала плотину.

Вздулась. Наводит страх.

Мигают дома. Черные. Кривые.

Развалины¹⁵.

В признании словенского поэта С. Косовела — «Мои стихи взрыв, дикая разорванность. Дисгармония»¹⁶ — есть переключки с мыслями К. Эдшмита о «величественных взрывах» экспрессионизма, когда «стих разрывается на части», или «вовсе расплавляется плоть стиха, и остаются отдельные слова и стонь»¹⁷. Однако слова Косовела больше характеризуют отражавшееся в стихах душевное состояние поэта, чем формальное состояние его поэзии. У Косовела вся экспрессия уходила в образы, тропы, эпитеты, а не превращалась в орудие разрушения стихотворных конструкций. Это не означает, что славянский авангард избегал экспериментов в поисках новых приемов и в отработке новой техники письма. К экспериментальной линии польского футуризма можно отнести творчество Т. Чижевского, С. Моложенца; словенского — А. Подбевшека, который ставил своей целью освободить стихи «от всего, что напоминало бы традиционную метрику»¹⁸. Дань экспериментальной поэзии отдали Косовел, Незвал, М. Ристич, К. Библ. Но в сфере авангарда рядом с этим испытательным полигоном существовало и более спокойное поле, где «новое» не стремилось выступить в чистом виде, а органично взаимодействовало со «старым». Именно в таком контексте отчетливо проступали достоинства и значение новизны.

Проблематика проекта, реализация которого выявляет известные противоречия между программами и практикой литературного авангарда, заставляет вспомнить модную в свое время теорию «вопрекиз-

ма), применявшуюся к «реабилитации» крупных писателей, хоть и связанных с «формалистическими» авангардными течениями, но создававших свои произведения, отвлекаясь от их концепций и установок и потому достойных признания. Эта теория, если отвлечься от ее антиавангардного настроения, характерного для советского литературоведения, и сегодня может быть отчасти применима к представителям авангардных течений. Воспринимая и реализуя наиболее плодотворные импульсы их теорий, они проявляли себя «вопрекистами» по отношению к идеям, мешавшим творчеству.

Впрочем, художественная практика многих направлений часто корректирует (порой отвергая) их теории и программы. Стихийно или сознательно отклоняясь от них, она превращает многие творческие индивидуальности в «вопрекистов». Незвал, лидер чешского авангардизма, плодотворной ветви авангарда общеевропейского, призывал поверить в то, что любую свою идею художник формулирует, чтобы сразу же от нее отречься, и что любые эстетические концепции для него «пустые слова»¹⁹.

Помимо анализа соотношений в разных течениях авангарда или в творчестве конкретных писателей традиционных и нетрадиционных начал, участники проекта старались выявить, на каком уровне (эстетических взглядов, жанров, образности, лексики и т. д.) активно работают, а на каком затормаживаются механизмы преемственности, определить, какие стороны, элементы литературного произведения/творчества проявляют наибольшую отзывчивость, а какие — наибольшее равнодушие к переменам в жизни и мироощущении человека.

Исполнители проекта, специалисты по разным национальным литературам, их родам и жанрам, не ставили своей целью дать исчерпывающие ответы на эти вопросы, охватив и систематизировав огромный материал. Во-первых, нельзя объять необъятное. Во-вторых, эти ответы вряд ли могут быть однотипными, поскольку творчество каждого писателя индивидуально и его особенности в большей мере предопределяются уровнем таланта и свойствами личности писателя, чем программой связанного с ним направления. Но из отдельных случаев, из разных ответов на поставленные вопросы можно составить определенный образ славянского литературного авангарда, с проступающими в его программах и практике тенденциями к нарушению и к сохранению механизмов преемственности в определенных сферах творчества.

Некоторые итоги и выводы проведенных в ходе реализации проекта исследований можно свести к следующему:

1. Вопреки программному антитрадиционализму творчество представителей авангардных течений у западных и южных славян охватывала система диахронных и синхронных литературных связей, которую можно сравнить с системой циркуляции накопленного и пополняющегося творческого опыта в пространстве культуры.

2. Соотношение преемственных и полемических связей авангарда с искусством традиционным отличалось непостоянством. Полемические связи чаще декларировались в программах, на практике происходили уступки традициям, развивались преемственные связи. В момент рождения и самоопределения авангардных течений акцентировались и преобладали связи полемические. С течением времени крепились связи преемственные, причем до такой степени, что многие писатели — представители как славянских, так и западных литератур — меняли свое место в искусстве, переходили от авангарда на другие позиции (Ясенский, В. Броневский, М. Крлежа, А. Цесарец, Незвал, Библи, Л. Арагон, П. Элюар, Б. Брехт, Й. Бехер и др.).

3. Механизмы литературной преемственности в сфере авангарда могли действовать на самых разных уровнях творчества: на уровне мировоззрения писателя, содержания и поэтики, структуры, стилистики и лексики произведений²⁰.

Проблематика Хоревских чтений и основанной на их материалах книги в какой-то мере переключается с вышеописанным трудом, в чем-то продолжает, но отнюдь не повторяет его. В аспекте отношения к фактору преемственности рассматривается другой — обширнейший материал современных литератур стран ЦЮВЕ, а перед его исследователями ставятся свои, весьма интересные и важные задачи — показать на опыте современных литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы роль преемственности в развитии форм художественного мышления, иными словами — выявить плодотворное участие традиций в создании новых художественных ценностей.

Участникам конференции и авторам сборника предлагалось обсудить несколько проблемно-тематических направлений, наиболее существенными из которых (с выходами в сферу общих оценок современной литературы стран ЦЮВЕ и оценки опыта социалистического периода) нам представляются следующие: «Современные литерату-

ры Центральной и Юго-Восточной Европы как средство сохранения, трансляции и трансформации национальной культуры» и «Место литературной традиции на постсоциалистическом пространстве Центральной и Юго-Восточной Европы и ее влияние на современную художественную практику». Первая задача, на мой взгляд, показывает значение преемственности не только для развития форм художественного мышления, но и для сохранения национальной идентичности, что следовало бы подчеркнуть особо, поскольку это весьма актуально в наше время, которое провоцирует ее размывание. Вторая задача заставляет критически взглянуть на литературу социалистического периода с точки зрения того, есть ли чему у нее поучиться. Проблема традиций приобретает особую остроту именно на материале славянских литератур современного, постсоциалистического периода. С традициями, от которых программно отказывался, но на которые в той или иной степени опирался авангард первой половины XX в., вроде все было яснее, проще, было понятно, что без них искусству не обойтись. Литературы современные имеют более сложную историю и более проблематичное наследие. Речь идет прежде всего о социалистически ангажированной литературе, усиленно поощрявшейся после Второй мировой войны в странах ЦЮВЕ. Возникает вопрос, как после падения авторитета социалистической идеологии, искренне или вынужденно разделявшей немалой частью творческой интеллигенции, отнестись к литературе социалистического периода? Ответ здесь один: далеко не все в литературе социалистической эпохи устарело, многое сохраняет свою ценность. Это можно отнести не только к послевоенной литературе стран ЦЮВЕ просоветской ориентации, но и (углубившись в историю) к советской литературе периода сталинизма. В обоих случаях имело место сильнейшее идеологическое давление на искусство, но многие из писателей разделяли социалистическую идеологию. Это не препятствовало их творчеству, но мешает их современному восприятию. Однако были авторы, создававшие идеологически нейтральные произведения, чей настрой и талант позволял игнорировать идеологические установки. Примечательно, что даже в условиях сталинизма, после Первого съезда советских писателей (август 1934 г.), который узаконил метод социалистического реализма, призывавшего / вынуждавшего отражать действительность «в ее революционном развитии», далеко не вся советская литература от-

вечала этим требованиям. Возникали и публиковались произведения как о революционной борьбе, гражданской войне, воспитании нового человека, строительстве нового общества (А. Фадеева, Ф. Панферова, Н. Островского, А. Толстого, Вс. Вишневского, Вс. Иванова, А. Макаренко и др.), так и о природе, жизни простых людей, общечеловеческих проблемах (В. Каверина, Б. Житкова, О. Перовской, К. Паустовского, В. Лидина, М. Пришвина, отчасти А. Арбузова, Ю. Германа и др.). Наряду с Д. Бедным, А. Безыменским издавались и Б. Пастернак, и выдержавшая все удары судьбы А. Ахматова, не только К. Тренев, А. Корнейчук, П. Павленко, но и М. Булгаков, М. Зощенко (до поры до времени), А. Платонов, И. Эренбург, М. Шолохов — автор не только «Поднятой целины», но и «Тихого Дона». Остается загадкой, почему это многоплановое и честное произведение, где революция не прославляется, а трактуется как всенародная трагедия, бессмысленная бойня, где нет ни правых, ни виноватых, всегда считалось классикой соцреализма. А ведь именно «Тихий Дон», произведение суровых 1930-х гг., в какой-то мере проложил путь трактовке революции в романе Пастернака «Доктор Живаго», вызвавшем травлю его автора в конце 1950-х, уже в период хрущевской оттепели.

Сложно и далеко не однолинейно развивалась и послевоенная литература стран ЦЮВЕ, даже вполне легальная, не в эмиграции, а на родной почве. Не углубляясь в ее историю, упомяну лишь о ярких и сильных впечатлениях, которые производили на советских читателей второй половины XX в. произведения Ежи Брошкевича («Образ любви»), Ежи Ставиньского («Час пик»), Павла Вежинова («Барьер»), Лайоша Мештерхази («Загадка Прометей») и т. д. С огромным успехом шли у нас пьесы Павла Когоута, Яна Заградника — «Соло для часов с боем», где Олег Ефремов дал возможность проявить себя старейшим актерам МХАТа (народным артистам СССР О. Андровской, М. Яншиной, М. Прудкину, А. Грибову и др.).

Большое значение для раскрепощения литератур стран ЦЮВЕ и преодоления догм соцреализма сыграло послевоенное развитие советской литературы: набиравшая силу после смерти Сталина деревенская, городская, военная, лагерная проза Ю. Трифонова, Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Распутина, Ф. Абрамова, В. Шукшина, В. Астафьева, В. Быкова, А. Кондратьева, А. Солженицына, В. Шаламова, сатира Ф. Искандера. Эти авторы стихийно освободили себя от соцреализма

прежде, чем он был официально предан анафеме. Позитивную роль для судеб литератур стран ЦЮВЕ сыграло и стремление советских ученых переосмыслить теорию соцреализма и приспособить ее ко все более независимо развивающейся творческой практике, в том числе к творчеству писателей, от соцреализма отклоняющихся или уклоняющихся. Речь идет о «широкой» концепции соцреализма как «исторически открытой системы правдивого изображения жизни»²¹, предложенной Д. Ф. Марковым, во многом опирающимся на конкретные исследования литературоведов Института славяноведения и балканистики АН СССР, который он возглавлял. Если в 1930—50-е гг. теория соцреализма претендовала на то, чтобы быть демиургом творческого процесса, управлять им и его регламентировать, то теория Маркова, вызревшая в годы «оттепели» и обнародованная в 1970-е гг., изменила ситуацию. Не посягая на священное понятие «социалистический реализм», автор и его сторонники фактически размывали принципы соцреализма, превращая его из руководства к действию в нечто вроде прикрытия для стихийно развивающегося литературного процесса. Такая концепция не сдерживала, а стимулировала проблемно-эстетическое многообразие современных литератур, что обеспечило ей признание и популярность в странах ЦЮВЕ. Утратив в современных условиях свое практическое значение, теория Маркова способствовала свободе творчества во времена, ее не поощрявшие²².

Все вышесказанное свидетельствует, что художественный опыт прошлого (в том числе опыт социалистического периода) носит дифференцированный характер и при всей уязвимости имеет свои достижения и ценности, способные многое дать и современникам XXI столетия.

Особого внимания заслуживает вопрос о факторе преэминентности в постмодернизме, у которого свое, весьма бесцеремонное отношение к традициям как объектам насмешек, издевательств, травестирования.

Злободневность тематики I Хоревских чтений и созданного на их основе труда подчеркивает сам житейский контекст этих событий — время больших перемен, причем, далеко не всегда к лучшему, при которых нарушаются, а порой грубо и безапелляционно обрываются многие вековые традиции нашей страны, пережившие и до-революционный, и советский периоды. Во время перестройки, а она продолжается (и нет ей конца), в период отказа от старого, поисков

и утверждения нового, огромное значение обретает переосмысление сложившихся социальных и культурных, в том числе литературных традиций. Лишь продолжение и развитие всего достойного в них помещает инновационным процессам разного калибра выродиться в погоню за модой с утратой истинных и глорификацией сомнительных ценностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Jasieński B.* Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia // *Antologia polskiego futurysmu i Nowej Sztuki.* Warszawa, Wrocław, Kraków, Gdańsk, 1978. S. 9. Подстрочный перевод автора статьи.

² *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 160.

³ *Jasieński B.* Do narodu polskiego. S. 13.

⁴ *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava, 1969. S. 181.

⁵ *Nezval V.* Dílo XXIV. Praha, 1967. S. 181.

⁶ *Маринетти Ф. Т.* Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами. С. 165.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 163—167.

⁹ *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 12.

¹⁰ *Ibid.* S. 178.

¹¹ *Jasieński B.* Do narodu polskiego. S. 19—20.

¹² Цит. по: *Андреев В. Д.* Исторические судьбы реализма в болгарской литературе на рубеже XIX—XX вв. // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. М., 1989. С. 22.

¹³ *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. С. 10—11.

¹⁴ *Nezval V.* Básně I. Brno, 2011. S. 116. Перевод автора статьи.

¹⁵ *Jasieński B.* Do narodu polskiego. S. 146.

¹⁶ *Kosovel S.* Moja pesem // Pot skozi noc. Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične lirike. Ljubljana, 1966. S. 2.

¹⁷ *Эддимум К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. С. 314.

¹⁸ *Zadravec F.* Futurizem in ekspresionizem v slovenski poeziji // Pot skozi noc. S. 137.

¹⁹ *Nezval V.* Dílo XXIV. S. 228.

²⁰ См. подробнее о проекте и его результатах: *Будагова Л. Н.* Антитрадиционализм и преемственность в программах и практике славянского литера-

турного авангарда // Традиции и инновации в истории и культуре. Программа фундаментальных исследований Президиума Российской академии наук. М., 2015. С. 474—482.

²¹ Марков Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978. С. 290.

²² См. подробнее: Будагова Л. Н. Ипостаси и варианты «самого прогрессивного метода эпохи». К столетию Д. Ф. Маркова // Славянский альманах: 2013. М., 2014. С. 321—333.

Ю. П. Гусев (Москва)

Постмодернизм без берегов?

Заголовок этой статьи должен напомнить читателю об известном французском эстетике и философе Роже Гароди (1913—2012), точнее, о той шумной дискуссии, которая во второй половине 1960-х гг. развернулась вокруг его книги «О реализме без берегов» (1963; в русском переводе издана в Москве, крохотным тиражом, в 1966 г.).

Фигура Гароди и его деятельность вызывают острый интерес, но нельзя сказать, что этот интерес однозначно доброжелателен. Слишком уж ошеломительно крутыми были зигзаги его духовной эволюции. Участник антифашистского сопротивления, марксист, в сороковые-пятидесятые годы один из руководителей французской Компартии, ее ведущий идеолог, он с середины шестидесятых, особенно после злополучного 1968 г., выступает со все более резкой критикой политической тактики коммунистов, и в 1970 г. его исключают из компартии как ревизиониста. Гароди становится набожным христианином. Но особое недоумение у человека европейской цивилизации вызывает его переход в мусульманство: в 1982 г. Гароди принял ислам и даже поменял имя, стал Реджа Джаруди. Причем и в исламе занял место в его экстремистском крыле, отрицая, например, Холокост и право евреев на свое государство. То есть, как это мне видится, от осуждения марксистского догматизма пришел к апологии другого, еще более жесткого догматизма — исламского.

Однако меньше всего мне хотелось бы представлять Гароди как своего рода человека-флюгера, каких в наше, да и в любое время не-

мало: эти люди в силу, в общем-то, исконно присущей человеку (как и любому живому существу), но гипертрофированной, ставшей второй натурой склонности к приспособлению, готовы менять свое поведение, свои взгляды в зависимости от всякого рода внешних обстоятельств, среди которых — и «колебания линии партии», и интересы карьеры, и выгода, и мода, и многое другое. Гароди никак не назовешь приспособленцем, он — личность сильная и независимая: придя к выводу, что его позиция была ложной, несостоятельной, пересмотрев, в свете каких-то очень весомых аргументов, прежнюю точку зрения, он последовательно, невзирая на мнение большинства, идя, если нужно, против всех, меняет свою жизненную позицию, образ жизни и даже свое имя. Подобные поступки, наверное, трудно не уважать, безотносительно к тому, согласны мы с решением человека или категорически не согласны.

Классический пример самозабвенной готовности и способности вывернуться наизнанку, пожертвовать комфортом привычной колеи ради некой высшей цели — фарисей Савл, которому на пути в Дамаск была открыта истина, после чего он, не колеблясь, преобразился в апостола Павла.

Что касается первого крутого поворота в эволюции мировоззрения Гароди — его выступления против культурной политики, проводимой КПСС и поддерживаемой компартиями многих других стран, причем не только социалистического лагеря, — то этот его бунт не может не вызывать самого искреннего сочувствия и симпатии. Да, конечно, следует честно признать: симпатию эту мы чувствуем к автору книги «Реализм без берегов» задним числом: сейчас-то мы все (ну, или, наверное, почти все) яснее ясного понимаем, что доктрина социалистического реализма, являясь плодом крайней идеологизации искусства, стремления распространить диктат коммунистического тоталитарного режима даже на такую специфическую область, как художественное творчество, наносила огромный вред литературе и другим сферам эстетической деятельности. Однако и в те, кажущиеся уже очень давними, времена выступление Гароди не могло не заставить хотя бы на минуту задуматься: а в самом деле, правильно ли, разумно ли исключать из круга явлений приемлемых, приветствуемых в строящем социализме обществе, такие художественные произведения, которые, будучи новаторскими, но при этом эстетически полноценными, эффективно и по-

зитивно воздействующими на сознание человека, тем не менее серьезно, а то и кардинально расходились с нормами и канонами, сформулированными и обоснованными некоторыми эстетиками-марксистами и, главное, одобренными, утвержденными руководством?

Правда, на минутку задумавшись над этим, мы — кто более, кто менее решительно — тут же гнали эту еретическую мысль прочь. И дело, мне кажется, не только и не столько в конформизме: дело скорее в том, что в тот исторический момент (население СССР еще всерьез ждало обещанного к началу 1980-х гг. коммунизма; активно преодолевались перегибы сталинизма; креп, несмотря на отдельные трудности, социалистический лагерь; идеи коммунизма победоносно шагали по планете) слишком прочно владели умами, даже и весьма продвинутыми, некоторые убеждения. Среди них — глубокая вера в то, что реализм, то есть (если иметь в виду его очевидную суть) правдоподобное отражение действительности, заведомо плодотворнее любых модернистских изысков, воспринимавшихся как болезненные симптомы всеобщего кризиса, загнивания капитализма.

Да что там говорить: ведь и Гароди в своей дерзкой попытке сразиться с догматическим пониманием современного прогрессивного искусства не отвергал реализм, а, напротив, по сути дела защищал его, стараясь лишь доказать, что принцип правдивости нельзя понимать буквально, что искаженное (творчески переосмысленное) изображение реальных явлений, событий, предметов подчас дает возможность понять их глубже, полнее, то есть содержит куда больше правды, чем самое точное их отражение. Теперь-то мы тоже со всей очевидностью понимаем, что, скажем, мрачные видения Франца Кафки, уродливые лица и фигуры на полотнах Пабло Пикассо, как и гротескные параболы Андрея Платонова, как сатирические фантазии Михаила Булгакова, больше или, по крайней мере, не меньше говорят нам о человеке и человечестве, о той зловещей перспективе, которая открылась перед современным миром, чем реалистическое творчество Максима Горького, Томаса Манна, Эрнеста Хемингуэя и многих-многих других.

XX век, как известно, стал периодом отчаянной борьбы крайностей: безоглядного экспериментаторства, с одной стороны, и ожесточенной защиты традиций, с другой. Причем эта борьба охватывала самые разные сферы, от социального строительства до искусства. Ин-

тересно, что как раз сторонники самых смелых, до безрассудства, социальных экспериментов, пытавшиеся воплотить в жизнь откровенно утопические планы, в области художественного творчества оказались скорее на стороне консервативных тенденций, а со временем отстаивали их все более активно, даже яростно. Культ реализма, достигший апофеоза в доктрине социалистического реализма, служит тому, как представляется, убедительным доказательством (то, что соцреализм тоже подталкивал художников к искажению — например, приукрашиванию — реальности, сути не меняет: крайности часто приводят к извращению тех самых принципов, на которых они основываются). Отчасти ситуацию эту объясняет тот факт, что большевики, хотя сами и не были в своем большинстве людьми из низов: рабочими, крестьянами и т. п., — однако, объявляя пролетариат гегемоном общества, не могли не ориентироваться на него и в плане такой материи, как художественный вкус; а со временем в советскую элиту втянулось, выдвинулось и немало настоящих представителей трудящихся. Но, повторю, это только отчасти. Может быть, тут вступает в действие некоторый механизм равновесия: экстремальность в одном требует умеренности в другом.

Во всяком случае, к созданию и укреплению в советском обществе (а затем и за его пределами, в международном ареале господства коммунистической идеологии) культура реализма имели отношение и высокие интеллектуалы. Особенно заметен среди них венгерский философ и эстетик Дёрдь Лукач (1885—1971).

Лукач — тоже своего рода современный Савл; хотя его духовная эволюция сильно отличается от эволюции Гароди. В начале своего пути сторонник, даже, можно сказать, адепт такого аристократического ответвления философии объективного идеализма, как философия жизни, он в один прекрасный момент (правда, этот «прекрасный момент» случился осенью 1918 г., когда в Венгрии, под влиянием событий в России, назревает буржуазно-демократическая революция, быстро переросшая затем в социалистическую), буквально в одночасье преобразается в самой своей сути: из идеалиста превращается в материалиста, марксиста, из представителя интеллектуальной элиты (первые свои работы он подписывал: Георг фон Лукач) в убежденного коммуниста. В период Венгерской Советской республики он не только занимался вопросами культуры, но и несколько недель был на фронте

в качестве политкомиссара. Естественно, что после падения республики он вынужден был эмигрировать — и к концу 1920-х гг. оказался в Советском Союзе, где принял самое активное участие в разработке марксистского подхода к литературе. После завершения Второй мировой войны вместе с другими коммунистами-эмигрантами вернулся из СССР в Венгрию и стал одним из строителей нового (скопированного с советского образца) общества; однако в 1956 г. вошел в правительство Имре Надя, которое представляло тех, кто хотел — в общем-то, совсем не в противоречии с духом марксизма, — чтобы социалистический строй, каким он сложился в СССР и в странах, находившихся в круге его влияния, был более демократическим, то есть более человечным. Кадаровский режим, жестоко покаравший И. Надя и его соратников — как контрреволюционеров, — пощадил Лукача (видимо, большую роль тут сыграл его международный авторитет); более того, Лукач пользовался (неафишируемым) покровительством культурного руководства в лице Дёрдя Ацеля, а через некоторое время (в 1967 г.) был восстановлен в компартии. При этом он даже — *de facto* — сохранил право (что довольно красноречиво характеризует сам режим — а в широком плане, пожалуй, и всю социалистическую систему, идеологическая база которой размывалась внутренней противоречивостью, неорганичностью ее утопической конструкции) на особое мнение, часто шедшее вразрез с официальной позицией не только ВСРП, но и Москвы. Самое главное: Лукач до конца жизни сохранил убежденность в том, что социализм можно и нужно соединить с демократией; этому посвящена его, кажется, последняя работа — «Настоящее и будущее демократизации» (написана в 1968 г., частично опубликована на родине в 1970 г., полностью же издана в Будапеште в 1985 г. на немецком языке и в 1988 г., там же, на венгерском).

Расцвет сил Лукача приходится на тридцатые — московские — годы. И именно в этот период он всю мощь своего незаурядного интеллекта, отточенного еще во время гейдельбергских штудий и дискуссий и закаленного глубоким осмыслением трудов Маркса и Энгельса, обращает на то, чтобы обосновать приоритет и показать возможности реализма как самого эффективного художественного метода, позволяющего писателям (конечно, не только писателям; но для Лукача всегда была в центре внимания литература) уловить, отразить, убедительно передать читателю сложность, противоречивость обществен-

ного бытия, показывая и то, какие перспективы оно содержит в себе, то есть выходя «за узкие пределы повседневности и поверхностного правдоподобия»¹.

Представление Лукача о том, что такое реализм, как будто не слишком отличается от того представления, которое легло в основу принятого на Первом съезде советских писателей и в дальнейшем последовательно отстаиваемого определения социалистического реализма. Но Лукач принципиально не мог принять идеологические, мировоззренческие ограничения, которые были заложены в этом определении («правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переработки и воспитания в духе социализма»²), в конечном счете сводя — особенно в практике осуществления культурной политики в СССР, а затем и во всем социалистическом лагере — искусство к политической пропаганде. Недаром в его работах появляется понятие «большой реализм» (или «высокий реализм», как часто переводят это словосочетание на русский язык): несколько даже, я бы сказал, мистически возводя принцип реализма в абсолют, Лукач считал, что в творчестве большого художника реалистическое видение и отражение жизни уже само по себе обеспечивает максимально правильную оценку явлений, максимально верную расстановку акцентов, выявление объективных тенденций и перспектив общественного и индивидуального бытия. Эта абсолютизация и породила известную дискуссию («благодаря» или «вопреки»): многие теоретики соцреализма абсолютизировали, напротив, мировоззрение и никак не согласны были отказываться от тезиса, что великая литература невозможна без «правильной» классово-политической позиции.

В сущности, концепция «большого реализма» — это тоже не что иное, как «реализм без берегов»; правда, размываются здесь не эстетические, не формальные (нужно отметить, что Лукач, отвергая крайности авангардистского антитрадиционализма, в принципе признавал правомочность и плодотворность условных, символических, фантастических художественных решений, каких немало и в литературе «большого реализма» — например, у Бальзака), а идеологические «берега». О том, к каким пагубным (с точки зрения ревнителей чистоты социалистического реализма) последствиям может привести подобное размывание, свидетельствует хотя бы эпизод из позднего периода творческой деятельности Лукача: в статье «Социалистический реализм —

сегодня» (1965), опубликованной и по-немецки, и по-венгерски, он объявлял образцовым произведением соцреализма рассказ «Один день Ивана Денисовича»: реалистический метод, блистательным мастером которого Лукач считал Солженицына, позволил отразить в рассказе, как в капле воды, самую суть исторического момента, и это дает Лукачу лишний повод высказать свое давно, видимо, созревшее (возможно, вынесенное еще из жизненного опыта и переживаний 1956 г.) убеждение: «Сегодня центральной проблемой социалистического реализма является критический пересмотр сталинской эпохи»³.

Ведущие советские литературоведы и теоретики, как уже говорилось, дружно выступили против «ереси» Гароди. Что же касается «ереси» Лукача, тактика тут заключалась в том, что существовало как бы некоторое негласное соглашение: в официальной сфере (выступлениях, полемических и научных статьях) ни взгляды Лукача, ни его работы, ни даже само его имя просто не упоминались; более глупую позицию трудно даже представить — тем более что о Лукаче, о его вкладе в разработку марксистской эстетики просто невозможно было не знать.

Но еще более важно здесь констатировать следующее: к осознанию необходимости преодолеть догматическую узость доктрины социалистического реализма — преодолеть хотя бы по той причине, что сама литература (как и другие виды искусства) в своем движении, спонтанном развитии распирала рамки этой доктрины, и явления этого уже нельзя было не замечать, замалчивать. Даже в Советском Союзе из-под толстого слоя официально признаваемой литературной массы пробивалась мощная поросль качественно нового: и поэзия шестидесятников, и «деревенская» проза, и трифоновские повести, и т. д. Так что и внутри сплоченной когорты литературоведов, дружно удобрявших и вспахивавших поле соцреалистической мысли, начиналось все более явное брожение.

То, что выкристаллизовалось из этого брожения, известно под именем «открытой системы». Обосновывали и отстаивали положение о социалистическом реализме как открытой системе два директора академических институтов: Б. Л. Сучков (ИМЛИ) и Д. Ф. Марков (ИСБ). Кроме высокой должности (которая давала им некоторую уверенность в том, что их не так просто осудить и уничтожить за еретическое мнение), их объединяло то, что оба были в той или иной мере за-

рубежниками; кроме того, оба, хотя и в разной степени, познакомились с ГУЛАГом, то есть увидели истинную сторону социалистической утопии.

«Творческий метод нашего искусства есть категория открытая...»⁴ — этот тезис, сформулированный Сучковым, выполняет практически ту же функцию, что и концепции «большого реализма» и «реализма без берегов», которые, пускай с разных сторон, отрицали правомочность жесткого соединения коммунистической идеологии и художественного отражения «в формах самой жизни», соединения, каркасом для которого и служила доктрина социалистического реализма. И если уж капитаны советского литературоведения усомнились в возможности и полезности такого соединения, то соцреализм и в самом деле доживал последние дни.

Особенно, пожалуй, разрушительным, с точки зрения жизнеспособности этой доктрины, было становящееся едва ли не модой стремление выявить внутри этого метода различные направления: например, романтизм, условность, «интеллектуализм» и пр. Такое стремление имело место и в советском литературоведении, и в науке о литературе других стран. Например, в фундаментальной двухтомной антологии «Социалистический реализм» (1970), составленной одним из ведущих венгерских литературоведов Белой Кепеци, прямо говорится: «Художественное развитие за минувшие пятьдесят лет доказывает, что внутри социалистического реализма можно выделить *несколько направлений*»⁵. Некоторые из них, так сказать, генетически связаны с направлениями авангардизма. То есть, если довести мысль до логического конца, находясь внутри реализма, реализмом не являются.

Массированное и многонаправленное размывание концепта «социалистический реализм» подрывало, как мне кажется, не столько идеологическую его составляющую (в этом плане дело более или менее ясно: идеология — она или есть, или ее нет, даже если видимость и пытаются сохранить), сколько то будто бы простое, но трудно уловимое качество, которое связано с понятием «реализм». Понятие это все более утрачивало свой смысл, теряло связь с правдоподобием, с прямым соответствием объективной, существующей независимо от нашего восприятия реальности.

Интересно, что к выводу о нечеткости понятия «реализм» пришел даже очень близкий Лукачу (в определенный период) его сорат-

ник и единомышленник, философ Михаил Лифшиц. В одной из работ позднего периода он, несгибаемый марксист, пишет: «[...] есть реализм и реализм. Есть реализм в широком смысле, то есть истина изображения действительного мира в присущей ему чувственной форме, и есть реализм как историческое явление, связанное с определенными литературно-художественными течениями»⁶. То есть даже это са-кральное понятие можно понимать и так, и эдак. Но подобная двой-ственность Лифшица не смущает, он оправдывает эту нечеткость тем, что многие прекрасные понятия: например, искусство, просвещение, гуманизм — тоже совсем не однозначны. Но факт этот способен запутать только «слабые головы»...

Все предыдущие рассуждения подводят меня вот к чему.

К сожалению, не могу вспомнить, где, у кого я вычитал очень здравую, очень конструктивную, даже, хочется сказать, гениальную мысль: когда ты имеешь дело с выдающимся, вне всяких сомнений высокохудожественным произведением (неважно, о литературе идет речь или о другом каком-либо виде искусства), то тебя меньше всего волнует, к которому из существующих течений, направлений, школ относится это произведение.

Между тем попытки найти для выдающихся явлений искусства какой-нибудь ящичек, какой-нибудь «-изм» — настоящая болезнь нашего времени. Если явление хорошо укладывается в ящичек, мы чувствуем удовлетворение; если же не умещается, если что-то мешает за-толкать его туда, это смущает и беспокоит.

Как смущает и беспокоит, например, ситуация вокруг Франца Кафки, который, по всеобщему мнению, гениально — и с огромной долей предвидения — передал самоощущение человека XX столетия, гнетущую атмосферу, все в большей мере определяющую духовную атмосферу общественного бытия, однако реалистом его назвать почему-то, так сказать, рука не поднимается, а приписать к какому-нибудь «-изму» — тем более.

Приблизительно так же обстоит дело с Маяковским. В организационном плане и в круге человеческого общения тесно связанный с футуристами, затем с левовцами, которые поэтику футуризма интегрировали в пролеткультовское мироощущение, он, подчиняясь зову своего необычайно мощного природного таланта, быстро перерос

(субъективно импонирующие ему и разделяемые им) принципы и того, и другого, в лучших своих вещах создавая поистине великую — в масштабах всего XX (а может быть, и не только) столетия поэзию.

Как ни странно мне это писать, но примером правильного отношения к таким незаурядным явлениям, как поэзия Маяковского, можно считать известное высказывание Сталина, который назвал Маяковского (не станем углубляться в подноготную: обстоятельства, догадки, как и почему он сформулировал это мнение) «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», не утруждая себя при этом поисками какого-нибудь подходящего «-изма».

Но — *quod licet Jovi...* И поколения маяковсковедов, развивая и обосновывая слова вождя, всячески старались привязать поэта к социалистическому реализму, представить его одним из основоположников этого всесильного метода. Причем я совсем бы не удивился, если бы каким-либо образом выяснилось, что эти титанические усилия совсем не прибавляют привлекательности и силы воздействия поэзии Маяковского (а то и убавляют).

Аналогичным образом мы, ценители поэзии, не станем любить стихи Ахматовой сильнее, если будем все время держать в голове, что в начале своего творческого пути она принадлежала к течению акмеизма. А те, кто обожает Есенина, тут же забудут (если им кто-нибудь вдруг напомнит об этом), что Есенин вышел из имажинизма.

Подойдем ближе к нашим дням.

Слава Богу, даже самым отчаянным литературоведам, исследователям поэзии, кажется, не пришло пока в голову создавать какой-нибудь новый «-изм» или приспособливать какой-нибудь из уже существующих для поэзии Булата Окуджавы. Или — Владимира Высоцкого. Едва ли свежесть, проникновенность их стихов и песен стала бы тогда ярче и очевиднее.

Без ящичков, как мне представляется, современной литературе жить проще и удобнее. Подавляющему большинству читателей они, понятное дело, заведомо ни к чему; но не особенно нужны они и критикам: ведь так можно писать о самом произведении, о сильных и слабых его сторонах, об особенностях таланта автора, о том, как данное произведение воспринимается (или почему не воспринимается) читателями, а не тратить силы на каталогизацию произведения, на доказательства его принадлежности к тому или иному направлению или о не принад-

лежности к нему. Литературоведы же (историки литературы) расстают акценты, когда для этого придет срок, то есть когда возникнет необходимая историческая дистанция.

Но мы (критики и литературоведы) так и не успели вздохнуть свободно: еще не успел, погубленный открытостью, умереть всепобеждающий и единственно правильный метод соцреализма, как на его место явился новый, еще более правильный «-изм», сразу же все и вся победивший, — постмодернизм.

При всем старании мне пока так и не удалось найти четкого определения этого понятия. Вернее, определений сколько угодно; над ними бьются главным образом философы, чаще всего отталкиваясь от того, что *было*. Если *было* стремление той или иной идеологии к господству, то постмодернизм вообще выводит идеологию за скобки. Если *было* требование ориентироваться на объективную историческую реальность, учитывая ее даже в отражении внутреннего мира (эмоций, воображения и т. п.), то отныне можно ориентироваться на что угодно (культуру, литературу, свои собственные представления и т. п.). Если *был* очевидный и несомненный приоритет важных для общественного человека вопросов и проблем, то в эпоху постмодернизма предпочтение отдается игре, иронии, самоиронии, пародии.

В одной из статей о постмодернизме мне понравился такой пассаж, метко, хотя, вероятно, и не исчерпывающе, характеризующий суть этого явления: «Когда-то Лютер сказал: я здесь стою и не могу иначе. Одо Марквард перефразировал эту мысль следующим образом: я здесь стою, а могу как угодно». Правда, автор тут же старается свести на нет эффект этого высказывания: «Но все же постмодернизм — это дело серьезное, а не как угодно и что угодно, это объективная реакция на проблемность самоидентификации человека в условиях стремительно трансформирующегося информационного общества, пусть и обозначенная не самым удачным термином»⁷. Конечно же, кто бы спорил: дело серьезное, как и все, что происходит под Луною. Однако же главное в постмодернизме как раз то, что он позволяет к серьезному относиться несерьезно («как угодно»). И тут вступает в действие простейший психологический механизм: если тебя обязывают неукоснительно соблюдать некоторые правила (из разряда идеологических или эстетических — неважно), ты ищешь какой-то приемлемый компромисс, чтобы соблюсти эти правила и в то же время, в рамках их

соблюдения, отклониться от стандарта и проявить свою творческую индивидуальность. Если же тебя к этому не обязывают, то необязательность становится своего рода внутренней потребностью, и принцип «как угодно» заставляет изощряться в поисках все более оригинальных, все более необычных художественных решений. Конечно, и в такого рода изобретательности могут встречаться своего рода гении: вроде Сальвадора Дали. В венгерской литературе к подобному типу приближается Петер Эстерхази: в каждой своей книге он поражает читателей неожиданной композицией, или темой, или способом изложения. Но надо сказать, что такая изобретательность — даже если она ненатужна, естественна — тоже содержит в себе определенную опасность: привыкнув к ней, читатель — по инерции, по сложившемуся стереотипу — в первой своей реакции, в первом движении души — примет даже вполне серьезное, весомое произведение за очередной выверт. Когда Эстерхази написал один из своих последних романов, «Исправленное издание» (2002), посвященное трудному, тяжелому (не только для него) вопросу — о том, что, как он выяснил из архивов, его обожаемый отец состоял осведомителем у органов безопасности, — надо думать, не только у меня первой мыслью было: а не придумал ли это писатель, чтобы лишний раз поразить читателя острой выдумкой? (Нет, не придумал; но мысль-то появилась!)

Постмодернизм как (во всяком случае, литературоведческое, о других сферах его бытования я здесь говорить не вправе) понятие — словно бы сам придуман постмодернистами: настолько он условен, зыбок, лишен определенности. Его начало видят то в периоде после Второй мировой войны, то — в 1920-х гг., то — в эпоху Возрождения. В нем видят и приверженность традициям, причем едва ли не всем сразу, и наплевательское отношение к ним; склонность к игре смыслами, словами — но и попытки уловить сущность новой эпохи. Его объявляют, уже довольно давно, умершим, но и считают вечным. И так далее.

Вот почему, мне кажется, нет убедительных оснований считать постмодернизм течением или направлением современной литературы. Это, скорее, некоторая, почти подсознательная попытка дать имя тому осознанию или ощущению свободы, которая пришла к художникам и их аудитории после того, как завершился утомительный гнет «измов».

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Лукач Г. К истории реализма. М., 1939. С. 216. Цит по: *Стыкалин А. С.* Дьердь Лукач — мыслитель и политик. М., 2001. С. 87.

² Цит. по: URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/234487>. Дата обращения: 18.02.2017.

³ Лукач Д. Социалистический реализм сегодня // Вопросы литературы, 1991, № 4. С. 76.

⁴ Цит. по: А. А. Ревякина. О социалистическом реализме. URL: <http://kostromka.ru/revyakin/literature/508.php>. Дата обращения: 18.02.2017.

⁵ A szocialista realizmus. I. k. Budapest, 1970. 54. o.

⁶ *Лифшиц М. А.* К спорам о реализме // Театр. 1976. № 1. URL: http://libelli.ru/works/mih_mif/realism1.htm#1. Дата обращения: 18.02.2017.

⁷ *Емелин В.* Кризис постмодернизма и трансформация идентичности в инфообществе. URL: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k1-2014/23766-krizis-postmodernizma-i-transformaciya-identichnosti-v-infoobschestve.html Дата обращения: 18.02.2017.

ЭВОЛЮЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ. О ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Н. М. Филатова (Москва)

«Цесаревич Константин и Иоанна Грудзиньская, или Польские якобинцы» Яна Чиньского: образ России в контексте формирования романтической литературной парадигмы

Исследователям польской культуры хорошо известно, как восстание 1830—31 гг. повлияло на видение предшествующего ему периода истории, формирование образа «эпохи неволи» и романтические парадигмы исторического сознания. Рассматриваемые в классических произведениях польского романтизма — «Дзяддах» А. Мицкевича и «Кордиане» Ю. Словацкого (III часть «Дзядов» написана в 1832 г., а «Кордиан» — годом позже) эпизоды польской истории приобрели, по выражению М. Янион, значение «прелюдии» к Ноябрьскому восстанию, его префигурации¹. Как пишет Э. Грачик, «Мицкевичу, Словацкому, Красиньскому удалось — в мифическом плане — встать у истоков утраты независимости. Факт поражения восстания они преобразовали в миф начала [...]. Именно им удалось интегрировать в миф повесть о ставшей предметом манипуляций Польше, которая умерла и наверняка воскреснет. [...] Тогда же они создали своеобразную польскую феноменологию боли и катастрофы»².

Однако в формировании романтических литературных (и шире — культурных) стереотипов важную роль играла и литература второго плана, не обладавшая художественной выразительностью и глубиной, а потому впоследствии практически забытая всеми, кроме специалистов. Тем не менее, обращение к подобной литературе позволяет не только воссоздать контекст появления произведений, оказавших неоспоримое влияние на умы современников и национальную культуру в целом, но и выявить репертуар характерных сюжетов и мотивов,

впоследствии варьировавшихся, тиражировавшихся и осмыслявшихся на разных уровнях. Это тем более актуально при изучении проблем формирования исторической памяти и преемственности в художественной трактовке национальной истории. В контексте исследования данной проблематики выбор исторического романа Яна Чиньского «Цесаревич Константин и Иоанна Грудзинская, или Польские якобинцы» (1833—1834), написанного очевидцем и участником событий непосредственно по их горячим следам и практически синхронно с названными выше произведениями польских поэтов-«пророков», представляется как нельзя более оправданным.

Ян Чиньский (1801—1867), более известный как публицист и политический деятель, был активным участником Ноябрьского восстания (в это время он представлял левое крыло Патриотического общества, был его вице-председателем, а также одним из редакторов издания «Нова Польска»). Еще большую известность он приобрел в эмиграции, где вошел в Польское Демократическое общество, ратовавшее за социальные реформы, и стал одним из наиболее заметных участников политических баталий и журнальной полемики. В разные годы Чиньский редактировал издания леворадикальной направленности — «Постемп» («Прогресс») и «Пулноц» («Север»), сотрудничал с И. Лелевелем и Ш. Конарским, полемизировал с аристократическим крылом польской эмиграции, с идеями Мицкевича, высказанными в «Книгах польского народа и пилигримства».

Чиньский был одним из немногих деятелей Великой эмиграции, проявлявшим интерес к России и русской истории. Он развивал идею польско-русского революционного взаимодействия, составлял «послания» к русским, писал в 1835 г. в газете «Пулноц» о том, что «казаки Стенька Разин и Пугачев сумели перетянуть на свою сторону рабов, башкир, калмыков», и это может послужить примером польской шляхте в борьбе во имя «любви к свободе, любви к человечеству»³. Тему истории России и казачества Чиньский поднимал и как литератор: его перу принадлежат написанные по-французски романы «Le Cosaque» («Казак», 1835) о Богдане Хмельницком и «Stenko le rebelle» («Мятежный Стенька», 1837) о Степане Разине.

Роман Чиньского о «польских якобинцах», как справедливо считает А. Витковская, является «первым в польской литературе романтическим политическим романом»⁴. По мнению К. Бартошиньского,

это произведение представляет собой роман-памфлет. Он посвящен Ноябрьскому восстанию и предшествующему ему периоду истории: в центре его художественной интерпретации — заговор В. Лукасиньского и неудавшиеся, общие для польских и русских заговорщиков, планы цареубийства. Задумывая роман, публицист Чиньский, продолжая шедшую в эмигрантских кругах полемику, хотел наглядно изобразить причины неудачи восстания. Поэтому почти все его персонажи исторически реальны, а историческая канва задумана как реконструкция подлинных событий (правда, в очень вольной трактовке). Это, а также сам объем произведения (454 с.) делает его первоочередным текстом для исследования проблемы «история в зеркале культуры» применительно к истории Королевства Польского в 1815—1831 гг. Ведь именно в годы написания романа складывается канон изображения этой эпохи, и произведение Чиньского (несмотря на очень упрощенные художественные средства и схематические, в черно-белых красках, образы злодеев-врагов и героев-революционеров) демонстрирует те сюжеты и мотивы, которые будут востребованы и развиты сначала польской романтической литературой, а потом и памятью культуры в целом.

Роман имеет несколько сюжетных линий. Одна из них — это отношения великого князя Константина Павловича, главнокомандующего польской армией и фактического наместника России в конституционном Королевстве Польском, с его будущей супругой Иоанной Грудзиньской (получившей в замужестве титул княгини Лович). Другая — борьба молодых революционеров-заговорщиков (они названы «якобинцами») за свободу Польши. Последних (среди которых, кроме Валериана Лукасиньского, Чиньский изобразил членов Патриотического общества С. Кшижановского, П. Высоцкого, Я. Шредера, Ю. Козловского, К. Дембека и др.) отличают благородство и высокие цели. На страницах романа они постоянно рассуждают о счастье человечества, желая «освободить из рабства царей, панов и ксендзов двадцать миллионов поляков, освободить их тело от губительного труда и воскресить притупленный разум» (С. 201)⁵. Цели «якобинцев» масштабны: ксендз Дембек продумывает реформу церкви, стремится очистить евангельское учение, адвокат Шредер работает над будущим основным законом страны, а подполковник Кшижановский разрабатывает планы вооружения простого люда.

Образ их лидера — Валериана Лукасиньского, которого в момент опасности читатель застаёт задумавшимся над картой Европы, в романе сакрализуется, получает черты пророка. В его устах освободительная борьба романтизируется, приобретает божественный и вселенский смысл. Он добровольно избирает судьбу мученика, а после мучений и пыток (Лукасиньский был арестован в 1822 г., во время восстания в кандалах следовал за обозом великого князя Константина, а затем был заключен в Шлиссельбургскую крепость, где и умер) обретает способность угадывать то, что скрыто от простых смертных. В форме притчи он предсказывает будущее Польши. Согласно предсказанию Лукасиньского, ее ждет гибель, но эта гибель станет смертельным ударом для абсолютных монархов.

Всё отрицательное в романе приписано сторонникам конформизма по отношению к русской власти. Поляки-«изменники» интересовали Чиньского (и это закрепится в национальной традиции)⁶ гораздо больше, чем внешние враги Польши. «Продавшиеся» России представители аристократии, высшего духовенства и правительства Королевства Польского — это враги вдвойне, ибо они не просто «чужие», а «чужие свои». Подобным образом в романе представлены, в частности, фигуры архиепископа В. Скажевского, главы польского духовенства после 1823 г., который делает все для прославления Романовых: внушает пастве мысль о том, что эту династию Провидение послало на землю, чтобы осчастливить польский народ, нарушает тайну исповеди; председателя Сената С. Замойского, «преданного душой и телом московскому двору» (С. 215). Наиболее опасным внутренним врагом показан министр Ф. К. Любецкий-Друцкий, задумавший во имя стабильности и сохранения власти российского императора поменять польскую идентичность: «Польшу земледельческую заменить Польшей промышленной, Польшу воинственную — Польшей торговой, Польшу революционную — Польшей, состоящей из фабрикантов и купцов, приверженцев монархии и мира» (С. 220). Среди тех, чья деятельность, по мнению писателя, направлена против национальных интересов, находится также высшее командование армии, польские генералы, для которых Чиньский не жалеет черных красок. Военачальники, склонные к компромиссу с Россией (Ю. Хлопицкий, Я. Круковецкий), предают Польшу и во время восстания, отказываясь вести борьбу до конца. Это отражало возобладавшее впоследствии мнение не только о варшавском

губернаторе — генерале Круковецком, подписавшем капитуляцию повстанческой столицы 8 сентября 1831 г. (в романе он характеризуется как «изменник», который «отдал на растерзание северного тирана третью часть славянского рода» (С. 389)), но и о пользовавшимся авторитетом среди соотечественников первом диктаторе восстания — генерале Хлопицком. В «Ноябрьской ночи» (1904) С. Выспяньского Хлопицкий терпит не только реальное, но и символическое поражение, поскольку, по словам Янион, участвовал в «фальшивой», «театральной» жизни конституционного Королевства Польского, а следовательно является «человеком мелкой Игры, а не великой Судьбы»⁷.

В фокусе внимания автора — также деятельность тайной полиции, имевшей в Королевстве Польском (и прежде всего в Варшаве) разветвленную сеть агентов и подчиненной великому князю. (В Варшаве действительно функционировало несколько видов тайной полиции, что стало достоянием гласности во время восстания⁸). Его интересуют такие фигуры как Г. Макротт, М. Шлей, Ю. М. Бирнбаум — шпионы и доносители. Согласно Чиньскому, они не гнушаются никакими средствами для выслеживания патриотов и инакомыслящих: один использует женщин, другой — детей, третий сам перекрашивается в различные цвета (С. 135). Один из центральных персонажей, агент тайной полиции Бирнбаум, в романе — гений зла. Он не только организует преступления, но и предсказывает их, поскольку знает заранее обо всех злодеяниях, которые должны совершиться. Внешне он производит на окружающих впечатление, подобное тому, что «испытывает путник, встретивший в лесу вооруженного бандита» (С. 88). Автор подчеркивает, что именно такие люди пользовались неограниченным доверием цесаревича Константина. Воссоздавая и гиперболизируя атмосферу доноительства, царившую в этой части Польши, Чиньский фактически задает тон интерпретации истории конституционного Королевства Польского в терминах «дня» и «ночи», «явной» и «тайной» жизни, что характерно также, например, для историка М. Мохнацкого, автора двухтомного труда «Восстание польского народа в 1830 и 1831 гг.» (1834)⁹.

Поскольку основная тема Чиньского — это борьба Польши с царским деспотизмом, интересным представляется исследование образа России и русских в романе. Следует отметить, однако, что для автора этот образ явно является второстепенным и не заслуживающим особо-

го внимания. Для Чиньского, как и для большинства его современников, Россия — это, прежде всего, государство, воплощение деспотической власти и тирании, главная же черта русских — рабская покорность власти и способность терпеливо сносить все ее притеснения. Эту покорность правящие круги Королевства Польского пытаются навязать и полякам, что не только вступает в конфликт с их идентичностью, но и формирует ее, заостряя свободолюбие и независимость. Поляки чувствуют себя «придавленными чужой силой» (С. 128), находящимися под властью «варвара» и «неприятеля» отчизны, боятся превратиться в «невольников московских царей». Тема самодержавной деспотии — ведущая в определении того, чему призваны противостоять поляки. Это отражено в приведенных на страницах романа подлинных патриотических стихах 1820-х — 1830-го гг.: «Пиршестве мести» С. Гоциньского и песне на слова Феликса Франковского «Слава польской земле, слава!», в которой подходящим местом для царского трона в Польше объявляется лишь то, где находилось надгробие взятых в плен Шуйских, а союз российского и польского орлов (объединенных в гербе Королевства Польского) провозглашается неприемлемым:

*Złyś, carze, obrał dach,
Gdzie tron miał stary Lach,
Zły dom tu masz,
Tu nigdy nie był Rus
Lecz gdzie zwalony stós
Dominikańskich gruz,
Tam tron był wasz*.*

* Плохое нашел ты себе место, царь,
Там, где сидел на троне старый Лях, —
Не твой дом.
И русский здесь не правил,
Но лишь среди развалин
Доминиканских стен
Рус троном владел.

(Надгробие царя Василия Шуйского и его брата находилось в Варшаве, в часовне при костеле ордена доминиканцев. Костел и монастырь доминиканцев были разрушены в начале XIX в. — Н. Ф.)

*Dwugłowy gnębstwa znak
I nasz wolności ptak
Źle stoją współ
Naszego noc tam ćmi,
A wasz przed światłem drży!
Kto spoił związek zły,
W swój wpadnie dół (305—306)*.*

Конституция, которой Александр I наделил Королевство Польское, названа «иностранный мешаниной», навязанной извне, «комедией для забавы слепых» (С. 70, 118). Не будучи творением польского духа, она чужда полякам. Такой же профанацией представляется и сейм, на деле подвластный диктатору, который летом 1830 г., незадолго до восстания, заседает в нем как «волк в овчарне» (С. 174). Раздражает жителей Королевства Польского и его герб: «Маленький белый орел терялся между крыльев чудовища [т. е. российского двуглавого орла. — Н. Ф.] — поникший и печальный, он, казалось, стыдился, что тот, которым он некогда повелевал, сегодня держит его в железных тисках» (С. 69). Поляки в романе ощущают, что им пытаются навязать и такие противные польской нации черты как угодничество и раболепие, когда, например, заставляют строить дороги перед приездом Александра I в Польшу. Они чувствуют себя окруженными шпионами-доносителями и «солдатами — невольниками царя» (С. 295). «Стонут под гнетом» все — и поляки, и польские евреи (принижение евреев в Польше Чиньский, особое внимание уделявший еврейскому вопросу, также приписывал «общим тиранам» (С. 244) — царям).

Надолго закрепились в польской художественной литературе и историографии типические образы тех, кто воплощал чужую власть в Польше — представителей династии Романовых. Так, образы великого князя Константина Павловича и его супруги, созданные Чиньским,

* *Двуглавый тиранни знак
И наш вольный орел
Зря соединены.
Нашего гнетет там тьма,
А ваш от света дрожит.
Тот, кто скрепил негодный союз,
Будет низвергнут в тартарары.*

можно рассматривать в контексте их последующей художественной эволюции в литературе более позднего времени. Великий князь предстает в произведении Чиньского как законченный деспот и романтический злодей. На страницах романа он все время декларирует принципы деспотизма. Константин убежден, что «только на чисто деспотическом правлении основывается безопасность престола», и мечтает, чтобы «народ замолчал, уподобившись неживой субстанции» (С. 170—171). Он награжден следующими определениями: «дикий тиран», «мастер тирании», «дикий тигр», «самый непримиримый враг отчизны». Великий князь открыто исповедует террор, желая, чтобы все боялись его и дрожали: «Пусть террор воцарится в этой дерзкой стране. Лучше умертвить тысячу невинных, чем упустить хотя бы одного виновного» (С. 220, 322).

Описание внешности, характера и манер Константина призвано подчеркнуть его дикость. Об этом свидетельствуют следующие цитаты из романа: «Этот своеобразный тиран, называемый повсеместно бельведерским Нероном, был так дик и непоследователен в своем поведении, что даже самые близкие его придворные не могли отгадать его настроения [...]»; «Некоторая дикость была заметна в цесаревиче даже тогда, когда он был в хорошем настроении [...]»; «черты его лица [...] прекрасно отражали его суровость, дикость и изменчивость чувств [...]. Его голос, отрывистый и хриплый, имел в себе что-то особенно неприятное» (С. 76—79).

Жилище Константина сравнивается с тюрьмой, в которой сам он подобно узнику мучается кошмарами. Его посетители имеют бледный вид, опущенные глаза и в душе «приготовлены ко всякого рода мучениям» (С. 83). Площадь, после проведенного Константином парада вымирает и делается похожей на могилу (С. 82). Мрачную картину представляет Варшава и ночью, когда творятся аресты и допросы, «а на улицах слышен только свист сабель и топот солдатских лошадей» (С. 198). Очевидно, что функции Константина в романе — воплощать все то зло, которое несет в себе самодержавная власть. Сам он, прежде всего, представитель этой власти, который творит произвол и желает, чтобы «все были ничем, а воля царя — всем» (С. 69).

С одной стороны, Константин у Чиньского — заклятый враг всего польского. Он не просто нарушает личную неприкосновенность и гражданские свободы, он хочет контролировать «все, что скрыто в

сердце и мыслях каждого поляка» (С. 85) и «истребить все признаки национальности» (С. 223), заявляет, что «не выносит национальной одежды» как знака недовольства и бунтарского духа (С. 87). Ректора Варшавского лицея Линде он призывает запретить ученикам думать. В конце романа великий князь доходит до того, что заявляет: «Нужно искоренить это племя, а на его место поселить спокойный народ с берегов Волги и Невы» (С. 319).

С другой — Константин Павлович, при всех низких поступках, которые приписывает ему автор, все же не лишен человеческих черт. Его живость и порывистость, а также упрямство автор объясняет одиночеством, накалом страстей и внутренней борьбой: «Господин всего окружающего, он часто был рабом собственных страданий» (С. 120); он «подобен безбожнику, который натешившись богохульством перед толпой, рукоплещущей его дерзости, бежит в укромный уголок и там, оставшись один, падает на колени перед божеством, над которым издевался» (С. 106). Для Чиньского, который вводит в роман сцену исповеди великого князя перед своей невестой, символично, что искренность и возвышенные чувства пробуждает в русском деспоте именно полька. Неоднозначно, по словам автора, и восприятие цесаревича Константина поляками: «Живой, страстный, деятельный, сообразительный, иногда чувствительный, забавный, смешной, и всегда неразгаданный, он иногда возбуждал удивление и жалость. Ведь народ объяснял его злоупотребления властью скорее буйным темпераментом, нежели расчетливой политикой» (С. 77).

Так Чиньский намечает основную психологическую линию, характерную для образа Константина Павловича в «Кордиане» Словацкого (вложив в уста Николая I возглас «Мой брат ... поляком стал!», Словацкий по существу задал камертон трактовке фигуры великого князя Константина польской культурой) и «Ноябрьской ночи» Выспяньского. Это его двойственность, амбивалентное отношение к Польше и полякам, колебания между тем, на чью сторону встать, с кем себя идентифицировать. Данная психологическая линия оказалась наиболее и разработанной впоследствии. Константин стал рассматриваться как «свой» и «чужой» одновременно¹⁰.

Романтичен и крайне далек от прототипа и образ Иоанны Грудзиньской. Она наделена в романе необычайным патриотизмом. Уже на первых страницах романа, еще не знакомая с Константином, Иоанна

молится о том, чтобы Бог смиловился над несчастным польским народом. Получив лестное предложение от великого князя, она думает лишь о том, какие обязанности перед страной может наложить на нее этот союз, а возможно, и российская корона. Национальное чувство говорит ей, что влюбленный в нее князь — злейший враг отчизны, но она полна надежды, что «сумеет смягчить тирана и составить одновременно его счастье и счастье Польши» (С. 126). Таким же патриотизмом отличается ее отец (напомним, что в действительности Иоанна до замужества жила с матерью и отчимом А. Бронцом, гофмаршалом королевского двора, охотно принимавшем в своем доме русских). Грудзинский патриот до такой степени, что из предложения, сделанного дочери, хочет «извлечь наибольшую выгоду для страны» (С. 158). Обманувшаяся в своих ожиданиях и изолированная князем от государственных дел и внешнего мира, бессильная что-либо сделать для соотечественников, Иоанна в романе жестоко страдает и медленно угасает, мечтая, как бы она утешала вдов и сирот и смягчала суровые законы.

Судьба Иоанны Грудзинской не раз становилась предметом внимания польских литераторов. Она является центральной героиней «Ноябрьской ночи» Выспяньского и исторического романа Вацлава Гонсёровского «Княгиня Лович» (1908)¹¹. Обращение к истории ее взаимоотношений с великим князем фактически было призвано ответить на будоражащий национальное сознание вопрос: «Как полька могла быть женой русского тирана?» Отвечая на него, Чиньский видит в Иоанне народную мученицу, Гонсёровский — наивную и недалекую женщину, превратившуюся в романе в покорную жертву деспота, Выспяньский же — заложницу чувственной страсти.

Александр I лишь эпизодически появляется на страницах произведения Чиньского, причем его образ достаточно бледен. В этом романе он служит в основном тому, чтобы показать читателю определенный тип тирана — скрытого, не столь явно проявляющего свои деспотические черты по сравнению с жестокими Николаем I и Константином: «Любезный и расчелливый, он считался ангелом кротости, а сам носил дьявола в сердце» (С. 165). В разговоре с Константином он с насмешкой отзывается о польской конституции, предоставляя брату полную свободу действий относительно поляков. Его характеристики в основном косвенны: к ним относятся, например, утверждение о том, что теряя

незаслуженную любовь польского народа, Александр I еще не утратил расположения простых людей (С. 113), сетование на тяготы, связанные с устройством «потемкинских деревень» в Королевстве Польском перед приездом монарха, высказывания императора о необходимости ликвидации сейма в Польше (в действительности при его жизни этого не произошло) (С. 170).

Все это соответствует последующей традиции польской литературы: Александр I — один из вершителей исторических судеб поляков — так и не стал героем ни одного ее значительного произведения. В литературе эпохи романтизма образ Александра I был поглощен собирательным образом царя, созданным Мицкевичем, Словацким, С. Гарчиньским, поэтами Ноябрьского восстания 1830—31 гг., которые не называют царя по имени, ибо для них символична не конкретная личность, а само слово царь, воплощающее деспота. В подобном ключе следует рассматривать и польскую историческую беллетристику XX в., в целом индифферентно относящуюся к фигуре Александра I. Равнодушен к этой исторической личности Мариан Брандыс. В его исторической пенталогии «Конец эпохи кавалеристов» (1972—1979)¹², посвященной судьбам героев наполеоновского времени, Александр I упоминается лишь мимоходом, как одна из фигур, составляющих фон жизни и деятельности поляков. По отношению к Александру I избегание, подобное нарочитому замалчиванию присутствия России и русских в жизни поляков в литературе второй половины XIX в., является характерной чертой польского исторического сознания, восходящего к романтическим стереотипам. Стремление в связи с фигурой Александра I глубже познать Россию и ее историю, отказавшись от устоявшейся сюжетной модели «Александр I и Польша», характерна лишь для польской литературы 90-х гг. XX в. (романы Владислава Терлецкого «Убей царя» (1992) и Анджея Шиманьского «Жар-птицы. Загадка тайного исчезновения царя Александра I» (1996))¹³.

Образ Николая I в произведении Чиньского более однозначен. «Северный фараон», «фараон России», прежде всего, ассоциируется с опасностью экспансии российского самодержавия. Подавив Ноябрьское восстание, император вслух строит планы того, как «земля будет овчарней, а он пастухом» (С. 395). Расширение пределов Российской империи и влияния России в Европе волновало и других романтиков, видевших в этом распространение деспотизма и угрозу европейским

свободам. Политика Николая I, как польская, так и европейская, направленная на подавление революционных движений, давала возможность для развития образа деспота. Кроме «Отрывка» III части «Дзядов», он фигурирует в поэзии Ноябрьского восстания, в «Истории Вацлава» Гарчиньского, является центральной фигурой в «Кордиане» Словацкого. Его портрет угадывается в «Искушении» З. Красиньского, где поэт изображает властителя как политического Антихриста. В «Рассказе Пяста Дантышека герба Леливы о путешествии в ад» Словацкого Николай I, еще живой в то время человек, помещен в ад. Это, по признанию поэта, должно было свидетельствовать, что «царь, восседа на троне, является лишь мимолетным призраком, что он уже труп, что он и душа его в действительности мертвы и пребывают в аду»¹⁴.

С образом Николая I в польской романтической литературе связаны мотивы подчинения царя дьявольским силам, греховности императора и всей династии Романовых, а также угрозе распространения деспотизма и роли Польши в защите Европы от него. Так, атрибутами царя в текстах Мицкевича являются кнут и указ. В романе Чиньского депутатам повстанческого сейма также мерещится «царь с кнутом и башкирами» (С. 353).

Безусловно востребованным и вписанным в контекст специфически польского видения России оказывается мотив царевубийства. В конце романа в кошмарах и снах Константина реализуется тема убийств и ненависти в царской семье. Кульминацией этого мотива становится смерть великого князя, который в книге гибнет, отравленный графом Орловым. Так Чиньский увековечил популярную в Польше легенду, прочно связывавшую правящую в России династию, а также потомственную русскую аристократию, со страшными злодеяниями. (Характерна сохранившаяся в польском сознании до наших дней и восходящая к романтизму уверенность в том, что родственная любовь невозможна между претендентами на царский трон. Так, Я. М. Рымкевич пишет об отношениях Николая и Константина Романовых: «Не уверен, что царь и царский брат могут вообще любить друг друга — т. е. не уверен, могли ли люди с таким генетическим предопределением и в такой странной ситуации питать по отношению друг к другу такое человеческое чувство [...]»¹⁵.) В «Польских якобинцах» возглавляющий «Орден русских рыцарей» Орлов представляет интересы влиятельной русской аристократии — «могущественных бояр», которые «по-

корным расточают милости, непокорным несут смерть. Царь правит Россией, они царем. Бьют ему челом, падают ниц, пока он их слушает; стоит ему на шаг отойти от указанного пути, его ждут шарф или яд» (С. 368). Он легко избавляется от ненужных людей — «неудачников, которые не умеют поддержать должное почтение к северному двуглавному орлу» (С. 368). Так погибают не сумевшие подавить польское восстание генерал-фельдмаршал Дибич и великий князь Константин. При этом действие яда русский вельможа предпочитает проверить не на собаках, а на простых русских солдатах. В конце романа великий князь Константин перед смертью видит деда, отца и брата: «Убитый Петр, задушенный Павел, отравленный Александр, издевательски смеясь, тянули меня за собой» (С. 371).

Характерно, что Гонсёровский в романе «Княгиня Лович» воспроизводя то же взаимное недоверие между братьями, доходящее до боязни за свою жизнь, явно следует романтическим стереотипам. Память Константина о насильственной смерти отца у этого писателя также выдвигается на первый план. В произведении Гонсёровского великий князь отзывается о семье Романовых как о тех, кто убил его отца и деда. В конце жизни Константин теряет все, кроме любви жены-польки, — сына, почести со стороны русских и поляков, семью Романовых¹⁶. Как и в романе Чиньского — что показательно — Константин Павлович умирает, отравленный по приказу Николая I. В польской литературе конца XX в. атмосфера царевбийственного заговора, которой якобы пропитана вся Россия 1820-х гг., создана в романе Терлецкого «Убей царя» (1992).

Намечена Чиньским и тема ненависти русской аристократии к Польше, актуальная также для польских мемуаристов, в том числе для Ю. У. Немцевича. «Бояре» (характерное для того времени наименование российских вельмож, очевидно, призванное подчеркнуть принадлежность России к миру Средневековья) переполнены завистью: «Как только царь покидает Россию, чтобы открыть в Польше заседания сейма, вспышки уязвленного самолюбия разъедают распаленные гневом сердца русских бояр» (С. 144). Они также с ревностью смотрят на возвышение Иоанны Грудзинской и не допустят того, чтобы полька стала российской императрицей (С. 159). А подавление восстания в 1831 г. войсками И. Ф. Паскевича наполняет сердца господствующего в России сословия нескрываемой радостью: «Ни взятие Еревана, ни переход

через Балканские горы не обрадовали так московских бояр, как падение Польши» (С. 394).

Взаимоотношения рядовых представителей двух национальностей в Королевстве Польском Чиньский затрагивает очень мало. Дважды в романе описаны стычки польских и русских офицеров, случившиеся в общественных местах. В одном случае это сознательная провокация, предпринятая для отвода глаз публики — вызов на дуэль, брошенный при всех «сибирскому медведю», дает возможность польским и русским заговорщикам назначить встречу с глазу на глаз, не возбудив подозрений (С. 175—176). (Типичность эпизода соответствует свидетельствам мемуаристов. Так, по воспоминаниям Н. Макарова, в 1830 г. стала заметной неприязнь к русским польской военной и учащейся молодежи. Тогда «брожение [...] начало проявляться различными и довольно осязательными выходками со стороны учащейся польской молодежи: студенты, лицеисты, гимназисты сделались чрезвычайно заносчивы, придиричивы и дерзки при встречах и столкновениях с русскими: на улицах они не давали им дороги, умышленно толкали. В кофейнях, у рестораторов, в театрах, на гуляньях, даже на публичных лекциях, везде заводились и повторялись неприятные сцены, истории, оканчивавшиеся иногда вызовом на дуэль»¹⁷). Другой эпизод явно призван акцентировать взаимную вражду — на страницах романа упоминается случай, когда польского офицера приговорили к смерти за то, что он напал на русского офицера, объяснив свой поступок так: «Лучше с честью умереть, чем жить, стерпев оскорбление от врага моей отчизны» (С. 117). Ср. высказывание русского офицера в сцене бала из III части «Дядюв» Мицкевича: «Нас ненавидят здесь все больше, // Но виноват ли в том народ, // Когда наш царь в пределы Польши // Лишь подлецов упорно шлет!»¹⁸

Поляки, продавшиеся русской власти, испытывают на себе ее развращающее влияние. Таковы военный министр Гауке, генерал Винцентий Красиньский, «подлые» военачальники Рожнецкий, Раутенштраух, Курнатовский, Гелгуд (вышеупомянутые представители генералитета Королевства Польского пользовались разной репутацией, но их объединяло то, что они не отказывались от сотрудничества с властью). У Чиньского же все они «целыми ночами пьют, играют в карты и гуляют с танцовщицами» (С. 225), проводят время как «распутные бездельники», проигрывая в карты «сто хамов из Литвы», «двух коней с

Украины» или же урожай, собранный своими крестьянами-«рабами» (С. 133). Одним из главных отрицательных персонажей является генерал Рожнецкий, начальник тайной полиции, на самом деле возбуждавший ненависть у соотечественников. Он виновен во всевозможных подлостях: краже казенных денег, организации преступлений, шантаже и сексуальных домогательствах. Уже само его лицо, по словам писателя, вызывает отвращение, фигура же «выдает человека, который развратной жизнью приблизил старость» (С. 84).

Им противопоставлены польские революционеры и студенты — серьезные, начитанные, исповедующие высокие нравственные принципы и пренебрегающие светскими забавами. Их Чиньский называет «молодыми апостолами». По его словам, польская молодежь, демонстративно носящая национальную одежду, — это сила, которая в недалеком будущем «преобразует весь мир» (С. 201).

Попраие нравственных устоев теми, кто был поставлен наблюдать за поляками «сверху», вызывало чувство превосходства по отношению к ним. Конструируя образ поляков как просвещенной европейской нации, Чиньский так описывает картины жизни Варшавы: «Когда большинство жителей Варшавы, заснув глубоким сном, забывало о дневных терзаниях, кое-где в гостиных горели огни ламп. Там русские генералы среди распутных женщин и роскоши шумно гуляли с шампанским и картами. [...] А где-то на верхнем этаже в маленькой каморке с одним окошком тлел слабый огонек, там молодой гражданин Польши, студент университета, искал знаний в серьезных книгах» (С. 129).

Наделяя Россию чертами ориентализма, Чиньский развивает характерный для романтиков дискурс, исключаяющий ее из Европы и одновременно помогающий конструировать образ Польши как европейской нации. Русская армия в войне 1831 г. описана как «голодная орда» невольников, изнуренных длительными переходами и холерой, надеющихся, что со взятием Варшавы окончатся их мучения. Даже возглас «Ура!» кажется Чиньскому варварским.

Через контраст с Россией Польша описывается как нация просвещенная и «не привыкшая к ярму» (С. 69, 210). О великом предназначении Польши, призванной «просветить и осчастливить азиатские орды калмыков и башкир» (С. 354) говорят в романе патриоты. «Наша национальность — это любовь к независимости и та гордость, которая велит, чтобы Польша стала наравне с самыми просвещенными наро-

дами, гордость, которая диктует ей освободить Север и цивилизовать Азию», — сказано словами депутата У. Шанецкого. «Соотечественники, неужели мы отдадим прекрасную Францию под власть калмыков и башкир? Лучше мы сбросим ярмо тирании, освободим отечество и понесем просвещение и свободу на Север. Пусть на руинах московского трона воцарятся правда и справедливость», — провозглашают в романе заговорщики (С. 320).

Политическая заинтересованность Чиньского в польско-русском революционном союзе отразилась и в его творчестве: он вводит в роман фигуру П. И. Пестеля как символ того положительного освободительного потенциала, который есть в русских. «Великий» — по выражению одного из героев романа — Пестель солидарен с польскими борцами за национальное освобождение и лучшее будущее. (На самом деле во время переговоров в 1825 г. в Киеве членов Южного общества декабристов с представителями польского Патриотического общества, Пестель вел себя достаточно жестко, обнаруживая недоверие к полякам. Для него важна была поддержка Польшей готовившегося в России восстания: поляки, по его плану, должны были любыми средствами не допустить возвращения в Россию великого князя Константина, восстать одновременно с будущими декабристами и провести у себя те же социальные преобразования — в противном случае, предупреждал он, Королевство Польское будет считаться завоеванной провинцией. Именно тактические соображения заставили автора националистической по духу «Русской Правды» предусмотреть для Польши особые права). В «Польских якобинцах» же Пестель рассуждает о «вечной дружбе, которая соединит два великих народа, взаимная ненависть между которыми служила орудием самовластью тиранов» (С. 146).

Тем не менее даже союзник и друг поляков, готовящий вместе с ними цареубийственный заговор, все же не является *своим* и не лишен примет *другого*. Лукасиньский и Кшижановский, хотя и мечтают о том, чтобы «поляк смог быть другом и братом москаля», испытывают относительно него некоторые сомнения («Если Пестель меня подведет, не поверю больше ни одному москалю» (С. 136)). Пестелю, как и другим русским революционерам, приписаны азиатские черты изворотливости, непонятные полякам и контрастирующие с их честной, открытой, прямолинейной борьбой, находящей поддержку у соотечественников. Он считает, что «цель оправдывает средства», обманом входит в до-

верия царя, чтобы выведать самые скрытые тайны, осыпан милостями при дворе. Свою тактику Пестель объясняет различиями между двумя нациями и особенностями русского деспотизма, сравнимого с восточным: «Вы, поляки, — народ просвещенный, угнетенный чужой силой. В сердцах вашего народа живет жажда независимости [...]. Мы, русские, должны идти гораздо более трудным путем. Тираны, которые поработили наш народ, подавили его разум, сердце, лишили его мысли и чувств. Башкиры, киргизы, калмыки, предназначенные некогда распространять просвещение в Азии, сегодня превратились в покорных животных, бесчувственных, слепых рабов [...]. Вы близко соприкасаетесь с просвещенной Европой [...], наш царь окружил степи стеной бездушных солдат. Тысячами гибнут герои, которых и древность не видывала, но даже родному брату нельзя пролить слезу над братней могилой» (С. 140—143).

Тема России как угрозы цивилизации стала ключевой для польской романтической исторической парадигмы на многие годы. При всей простоте художественных средств в своем романе-памфлете Чиньский отразил все основные составляющие образа России, характерные для подобного видения истории польско-российских отношений. Его отличительной особенностью можно считать лишь искренний интерес к феномену русского революционера — борца с самодержавием (в этом, пожалуй, только он один из польских современников перекликается с Мицкевичем (ср. «Русским друзьям», сцена разговора Юстина Поля с Бестужевым в III части «Дзядов»)) и веру в то, что «скоро над башнями Петербурга взойдет солнце свободы» и «тогда слово *русский* будет так же благословенно, как сегодня проклято» (С. 394). Наряду со сценой решения повстанческого сейма о детронизации Николая I, когда Роман Солтык призывает к «отделению от престола Пястов семейства Романовых», в романе присутствует и описание траурной процессии в Варшаве в знак солидарности с казненными декабристами (С. 350—351).

Обзор основных мотивов, связанных с образом России в романе Чиньского, еще раз не только убедительно подтверждает тезис о преемственности канонов изображения национальной истории в литературе польского романтизма, но и демонстрирует их устойчивость вплоть до конца XX в. В связи с этим хочется подчеркнуть, что инициированные Янион споры об устойчивости в современной польской культуре романтической парадигмы, решительно определявшей ее

облик в «эпоху неволи» и доминировавшей вплоть до эпохи распада социалистического лагеря, безусловно, нельзя считать завершенными¹⁹. Более того, можно констатировать, что влияние романтизма не ослабевает в той сфере художественного мышления, которая связана с памятью травмы, прочно укоренившимся в национальном сознании мифом жертвы и представлением о России как о захватчике и угнетателе. (Характерно, в частности, что запрет постановки «Дзядов» Мицкевича в 1968 г. вызвал резко отрицательную реакцию в польском обществе, поскольку актуализировал память о России как государстве, подавлявшем стремления к национальной независимости.) Польский романтизм, по убеждению некоторых исследователей, до сих пор остается «политическим»²⁰. Именно поэтому мы до сих пор наблюдаем единодушие в способах трактовки совместного польско-российского исторического опыта и не видим в этой области выраженной редукции национальных и исторических стереотипов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Janion M., Żmigrodzka M. Romantyzm i historia. Gdańsk, 2001. (Wyd. 2). S. 533.*

² *Graczyk E. Przeżyć dzień, napisać księgę? // Nasze pojedynki o romantyzm. Warszawa, 1995. S. 36.*

³ Цит. по рукописи монографии *Фалькович С. М. «Польская политическая эмиграция — важный фактор общественной жизни Европы в XIX веке». С. 24.*

⁴ *Witkowska A. Romantyzm // Witkowska A., Przybylski R. Romantyzm. Warszawa, 2003. (Первое издание — Warszawa, 1997). S. 525.*

⁵ Здесь и далее роман «Цесаревич Константин и Иоанна Груздиньская, или Польские якобинцы» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Czyński J. Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy. Warszawa, 1956. Первое издание: Czyński J. Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy. Т. 1—4. Paryż, 1833—1834.*

⁶ Ср. *Czubaty J. Zasada «dwóch sumień»: normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795—1815). Warszawa, 2005. Долговременным результатом восстания 1830—1831 гг. современный польский историк М. Яновский считает укоренение в польском сознании «романтического патриотизма». Именно после Ноябрьского восстания, по словам ученого, а не в 1795 г., «сформировалась пропасть между поляками и*

их захватчиками. До 1830 г. понятие “независимости” вообще не было ясно определено: повсеместно считалось, что свободная Польша легко может сочетаться с нахождением под скипетром иностранной династии. Теперь ситуация проясняется: понятия измены, независимости, борьбы за свободу приобретают более или менее тот же самый смысл, который они сохраняют до конца XX в. Для поляка-патриота сокращается область возможного взаимодействия с господствующим государством: становится все труднее жить с двойной лояльностью, все чаще нужно выбирать “или—или”» (*Janowski M. Narodziny inteligencji. 1750—1831 // Dzieje inteligencji polskiej do roku 1918. T. 1. Warszawa, 2008. S. 235*).

⁷ *Janion M. Rewolucja literacka a rewolucja polityczna // Powstanie listopadowe 1830—1831. Geneza, uwarunkowania, bilans, porównania. Wrocław, etc. Ossolineum. 1983. S. 331. Ср. критику историософских обобщений М. Янион историком В. Маевским: *Majewski W. Chłopicki a «teatr historii» // Powstanie listopadowe 1830—1831. S. 413.**

⁸ См. об этом, например: *Фалькович С. М. Общественное движение в Королевстве Польском глазами царского сыска (1815—1830) // Ruchy społeczne w Polsce i Rosji do II wojny światowej. Warszawa, 2005. S. 93—122.*

⁹ *Mochnicki M. Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831. T. 1—2. Warszawa, 1984.*

¹⁰ См. подробнее: *Филатова Н. М. Вокруг «Кордиана». Образ великого князя Константина Павловича в польской литературе // Юлиуш Словацкий и Россия. М., 2011. С. 38—52.*

¹¹ *Gąsiorowski W. Księżna Łowicka. Warszawa, 1960. Первое издание: Wiesław Sclavus [Wacław Gąsiorowski]. Księżna Łowicka. T. 1—2, Kraków, Gebethner i Spółka, 1908. (По этому произведению в 1932 г. в Польше был снят художественный фильм.)*

¹² *Brandys M. Koniec świata szwoleżerów. T. 1. Czcigodni weterani. Warszawa, 1972; T. 2. Niespokojne lata. Warszawa, 1972; T. 3. Rewolucja w Warszawie. Warszawa, 1974; T. 4. Zmęczeni bohaterowie. Warszawa, 1976; T. 5. Nieboska komedia. Warszawa, 1979.*

¹³ *Terlecki W. Zabij cara. Warszawa, 1992; Szymański A. Żar-ptaki. Zagadka tajemniczego zniknięcia cara Aleksandra I. Warszawa, 1996. См. об этом подробнее: Филатова Н. М. Польские литераторы об Александре I // Славяноведение. № 1, 2011. (На польском языке: *Filatova N. Car Aleksander I w literaturze polskiej // Przegląd Humanistyczny, № 4, 2011. S. 63—75*).*

¹⁴ *Словацкий Ю. Избр. соч. в двух томах. М., 1960. Т. 1. С. 787.*

¹⁵ *Rymkiewicz J. M. Wielki książe, z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego. Chotomów, 1991. S. 91.*

¹⁶ *Gąsiorowski W. Księżna Łowicka. S. 380.*

¹⁷ *Макаров Н. П. Мои семидесятилетние воспоминания и с тем моя полная предсмертная исповедь. СПб., 1882. Ч. 4. С. 119.*

¹⁸ *Мицкевич А.* Дзяды // Собр. соч. в пяти томах. М., 1952. Т. 3. С. 232. (Перевод В. Левика).

¹⁹ *Janion M.* «Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś» (глава «Zmierzch paradygmatu»). Warszawa, 1996; *Janion M.* Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi. Warszawa, 2000; *Król M.* Romantyzm. Piekło i niebo Polaków. Warszawa, 1998; *Król M.* Romantyzm wysoki i postromantyzm usługowy // Res Publica Nowa, 1998, № 7—8. S. 19—25; *Walas T.* Zmierzch paradygmatu romantycznego — i co dalej? // Dekada Literacka, 2001, № 5/6; *Kalążny J.* Kiedy właściwie skończył się romantyzm? O (nie)trwałości paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej i niemieckiej. URL: <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/31> Дата обращения: 15.03.2017.

²⁰ См.: *Król M.* Romantyzm. Piekło i niebo Polaków. *Kalążny J.* Kiedy właściwie skończył się romantyzm?

Г. Борковская (*Варшава*)

Пепел 1984. О повестях «Станкевич» и «Возвращение» Евстахия Рыльского*

1. Я бы хотела вернуться к книге, опубликованной более тридцати лет назад; авторы посвященных этому блестящему дебюту рецензий отмечали, в частности, формальный анахронизм обоих, изданных под одной обложкой, исторических повествований Евстахия Рыльского. Тереса Валяс предупреждала: «Писателю, демонстративно пренебрегаю-

* Речь идет о дебюте Евстахия Рыльского — двух повестях, опубликованных в 1984 г. Более короткий текст, «Станкевич», представляет собой историю человека, воспитывавшегося в России и в России же на рубеже XIX—XX вв. делавшего военную карьеру, во время революции добровольцем ушедшего в армию Корнилова. Вторая повесть или, скорее, мини-роман, рассказывает о Рогойском — человеке, лишенном корней, играющем в войну (будучи солдатом российской армии), пережившем чувство полного безразличия к миру, боли, страданию. Я буду говорить, прежде всего, о «Станкевиче», вторую повесть привлекая эпизодически. Между этими двумя текстами существует определенная связь; они, вне всяких сомнений, составляют свободный двухчастный цикл.

щему формами выражения, которыми изъясняется современность, и отдающему предпочтение традиции, грозят две опасности: второсортность и стилизаторство»¹. Я же усматриваю в этом преимущество — и для книги, и для своего выбора. Если дело обстоит так, как пишет Валяс, то к повестям Рыльского можно спустя тридцать лет возвращаться смело, не рискуя кого-либо шокировать. Если дебют Рыльского уже на момент публикации виделся в одинаковой степени совершенным и анахроничным, интересным и запоздавшим как минимум на столетие, можно предположить, что сегодня анахронизм этих текстов окажется нивелирован или же, напротив, столь очевиден, что потребует серьезного анализа. Более глубокого, нежели тот, чуть ироничный, который был предложен Т. Валяс: «Если бы история литературы подчинялась законам естественного прироста, книга Евстахия Рыльского “Станкевич. Возвращение” вышла в 1895 г. Или даже в 1907. Одновременно со сборником “Расклюет нас воронье...”^{*} или примерно тогда же, когда был издан “Хенрик Флис”^{**}, на пару лет раньше “Одного среди людей”^{***}. Возможно, ее написал бы, неожиданно для всех, шестидесятилетний Прус или молодой Жеромский, а может, другой, никому не известный автор, чей дебют Бжозовский встретил бы с надеждой и тревогой»².

Говорить в середине второго десятилетия XXI в. о текстах прекрасных, однако еще в конце предшествующего столетия ощущавшихся как анахронизм — все равно что наряжаться в прабабушкино платье. А следовательно, мой выбор требует аргументации. Я хотела бы более подробно рассмотреть эту ретро-стилизацию: что она выражала, чему служила, какие функции выполняла. Рецензенты отмечали старомодность или — если выражаться более осторожно — многочисленные аллюзии с реалистической или раннемодернистской прозой, смягчая при этом упреки в традиционализме упоминаниями подчеркнутого разрыва между формой повествования и атмосферой ниги-

^{*} «Расклюет нас воронье» (1895) — сб. рассказов Стефана Жеромского (*Прим. пер.*).

^{**} «Хенрик Флис» (1908) — роман Станислава Антония Мюллера (*Прим. пер.*).

^{***} «Один среди людей» (1911) — роман Станислава Бжозовского (*Прим. пер.*).

листной отрешенности, переполняющей эти тексты: «Таким образом, реконструкция повествовательной формы не означает у Рыльского реконструкции системы ценностей»³, — писала Валяс. «Великое ничто» — озаглавил свою рецензию З. Бауэр⁴. В данном случае «великое ничто» звучало, разумеется, как комплимент автору, который, обладая современным сознанием, не верит, в отличие от Пруса или Ожешко, в возможность гармоничного мироустройства, победу принципов справедливости и морали. Однако в упомянутых рецензиях и прочих посвященных Рыльскому текстах не анализировались ни используемые автором повествовательные модели, ни причины, заставившие писателя избрать для своего повествования данную систему координат. Как не говорилось и о том, имеет ли этот выбор значимые последствия для интерпретации текстов.

Восполним перечисленные пробелы. Для дебюта Рыльского и, прежде всего, для повести «Станкевич», значимым контекстом является проза Жеромского. В биографии Губерта воспроизводится ряд эпизодов из жизни Рафала Олбромского, героя «Пепла» (1904); не меньшую роль играет судьба Цезария Барыки, героя «Кануна весны» (1924). Военная биография Олбромского, которая связана не только с буднями солдатского пекла, но и с сомнениями в нравственном смысле сражений — на чужих территориях, с ни в чем не повинным противником (поляки принимали участие в подобных кампаниях, например, в эпоху Наполеона, полагая, что таким образом удастся вернуть утраченную в 1795 г. независимость) — сплетается с биографией Барыки (избалованный слабой матерью, тот переживает ужасы русской революции 1917 г.; вернувшись на родину из Баку, где работал отец, разочаровывается в польской действительности с ее нищетой, феодальным социальным неравенством, идейными брожениями, деспотизмом власти).

Биография Губерта Станкевича представляет собой отдаленную параллель этих судеб: сын повстанца, который был на глазах у мальчика обезглавлен казаком, солдатом российской армии, подавлявшей восстание 1863 г., он воспитывается в Москве матерью, решившейся после всего пережитого выйти замуж за русского, и отчимом — образованным, интеллигентным, европеизированным Константином Тягилевым. Станкевич поступает в армию и делает карьеру — хоть и не слишком блестящую, но отмеченную регулярными повышениями по службе. После революции, уже будучи подполковником, он вступает

в армию Корнилова, мужественно сражается и, арестованный красными, умирает в каком-то сарае — именно умирает, а не погибает. Ничего удивительного: герою под шестьдесят, и тяготы военной жизни ему не по плечу. В военной суматохе тело Станкевича бросают в одну яму с Василём Демьянчуком, убийцей его отца, которого герой спустя годы узнал (хотя мы так до конца и не можем быть уверены, не обознался ли он) и, не колеблясь, застрелил.

Неоднозначное отношение к России, у Жеромского значительно менее акцентируемое, своего рода инстинктивная неприязнь, хоть и не без доли очарованности русской культурой, в прозе Рыльского выражается в молчаливом согласии разделять с этой страной ее судьбу, культуру и историю, в отсутствии болезненных обращений к польско-русской истории и проблем героя с идентичностью. Польскость в этом контексте представляет собой своего рода интригующий вызов, который Станкевич принимает мимолетно, словно бы мимоходом, на досуге, во время неожиданного визита в Польшу после смерти матери. Этот явно «отпускной» интерес к прошлому, к своему роду и своим корням, — лишь эпизод в биографии главного героя. После краткого пребывания на родине и поспешного, поверхностного общения с несколькими родственниками Станкевич покидает Варшаву с облегчением. Его восприятие неоднозначно, однако по степени эмоциональности не отличается от реакции на другие жизненные впечатления. Станкевич уезжает, убежденный, что Москва ближе к Парижу, чем Варшава — небольшой, провинциальный, грязный, плохо освещенный город, гордящийся Цитаделью — которая как-никак всего лишь тюрьма, и не замечающий своих слабых мест — дурного театра и весьма посредственных оперных спектаклей. Представление «Аиды» кажется Станкевичу скверной репетицией, имитацией подлинного искусства. Все здесь — лишь суррогат, тень, отголосок. Люди же ведут себя неестественно: двоюродные братья чересчур подчеркивают свою дистанцию, а тетка слишком носится со своей гордостью и нежеланием принять предложенную племянником материальную помощь.

Впрочем, все это не слишком беспокоит Станкевича, совершенно поразительной особенностью характера и поведения которого является бесстрастность. Эта черта особенно обращает на себя внимание, если сравнить ее с богатым эмоциональным миром, горячностью и эротизмом безумных героев Жеромского. Те погибают от любви. Станкевич

время от времени пользуется услугами платных любовниц, роман со «страстной и хорошенькой армяночкой, которая была моложе его лет на двадцать» обрывает, потому что продолжать «смысла уже не имело» (С. 70)⁵. Читатель так и не узнает, почему поставлена точка в отношениях, доставлявших двум взрослым людям удовольствие, однако принимает это объяснение как самодостаточное: Станкевич — не тот человек, от которого стоит ждать дальнейших признаний. Глядя на стройную племянницу отчима, талантливо играющую Скрябина, он жалеет, что уже не молод, что для столь многого уже слишком поздно. Но эти мысли нельзя назвать отчаянными, отсутствуют также какие бы то ни было декларации или объяснения. Или устремления. Есть лишь впечатления, мимолетные, поверхностные, безучастные — вызванные восприимчивостью скорее к музыке, нежели к женским чарам или тщете бытия.

От музыки Станкевич не защищается. В отличие от поэзии. Когда Костя Тягилев рассказывает ему о величайших французских поэтах, называя, в частности, Рембо и Верлена, когда пытается процитировать стихотворение последнего — «Заходящие солнца», герой впадает в неадекватную ситуации ярость, реагируя, подобно отвергавшему романтическое чтиво Вокульскому в «Кукле» Пруса: «Отвяжись! — в сердцах крикнул Станкевич. — Я не люблю поэзии, терпеть ее не могу, не понимаю, как взрослый человек способен восторгаться этой меланхолической чушью про зарю, этими вечными бреднями о закате» (С. 38).

2. Вернемся теперь к реакции критиков на повести Рыльского. До чего же удивительная ситуация, до чего неожиданны решения и интерпретации! Рыльский воспроизводит ряд элементов фабул Жеромского, и хотя меняет вектор эмоций — с патриотизма, трагизма, драматизма на безразличие, неприязнь, бесстрастность, — хотя не заставляет своего героя разрываться между родной матерью и Матерью-Польшей, не делает его жертвой преследований и русификации (на вопрос двоюродной сестры, не было ли у него как у сына повстанца трудностей в школе, Губерт отвечает: «Как же, были. С математикой в гимназии, а потом в военном училище» (С. 57)), однако в анализе, в интерпретациях этой повести мы обнаружим все традиционные сюжеты: поиск идентичности, драматические судьбы поляков во второй половине XIX в., взаимоотношения Польши и России, миф Польши. «Царский офицер, сын повстанца 1863 года, очень медленно продвигается к польскости и уже

не успевает — если можно так выразиться — в ней реализоваться»⁶, — напишет о Станкевиче один из рецензентов, Т. Блажеевский.

Разумеется, звучали и голоса, подчеркивавшие расхождения Рыльского с этосом польской литературы: «Немного, пожалуй, найдется в нашей прозе героев-соотечественников, которые преданно и убежденно носили бы мундир царского офицера; как, впрочем, вообще мало произведений “затрагивающих” белогвардейскую тему»⁷, — замечает другой автор, М. Орский. Рецензент однако не только не развивает эту мысль, но, напротив, нивелирует ее ценность, называя убийство Демьянчука праведным, едва ли не священным актом мести, восстановлением справедливости, свидетельством сопротивления символическому российскому насилию после долгих лет смирения, знаком дремлющей, однако глубоко укорененной польскости. Орский замечает, что Станкевич «функционирует, словно хорошо отлаженный *автомат*; лишь однажды встреченный случайно Василь Демьянчук, возможно, убивший его отца во время январского восстания, вызывает в психике Станкевича поразительную для него самого спонтанную реакцию, лавину агрессии, направленной, впрочем, исключительно на этого конкретного казака. Ответ картинки из детства, всплывшей в памяти хотя и по стечению обстоятельств, но отчетливо, на мгновение высвобождает “генетический код” души, годами подавлявшийся школой и солдатской уравниловкой [...]»⁸.

Другими словами, даже в этой интерпретации, наиболее далекой от парадигмы польскости, Станкевич все же обретает полагающийся ему патриотизм — прямо скажем, вампирический (по определению Марии Янион), замешанный на крови, пролитой за праведное дело. Можно ли пойти в анализе повести дальше или чуть отклониться в сторону? Ведь не подлежит сомнению, что без этих подспудно возникающих сюжетов — польскость, миф, отчизна, апостазия, Россия, русскость — проза Рыльского не производила бы подобного впечатления, не воздействовала бы так на наше воображение; однако разве точная, выверенная красота этого повествования не подсказывает нам иные пути интерпретации, в которых элементы польскости окажутся лишь дорогой к цели, но не самой целью? Разве столь выборочно почерпнув материал у Жеромского, Рыльский не приоткрыл нам меандры своего замысла? Жеромский — это политическое (патриотическое) действие и эротическая страсть. Почему же Рыльский заимствует и переосмыс-

ляет первое, полностью игнорируя второе? Мир Рыльского — мир без женщин. Без любви. Что это значит в той конкретной исторической и экзистенциальной ситуации, которая явилась уделом героя?

По Жижеку, политика и эротика подчиняются одному и тому же принципу наслаждения — «наслаждение является генеративным праэлементом, а его метастазы (перемещения) разделяются на две неразрывно связанные парадигмы: политическую и сексуальную [...]»⁹. Это две стороны одной медали. В нашем случае эротика оказывается вытеснена, остается военная служба, доставляющая герою если не наслаждение, то, во всяком случае, своеобразное удовольствие. Но поскольку эротика отсутствует там, где мы — под давлением модели Жеромского — ожидаем ее обнаружить, это пустующее место рядом с тем элементом порожденной общим законом наслаждения системы, который Рыльский оставляет неизменным (т.е. военным делом), зияет весьма явственно. Да, армейская служба и война доставляют герою некоторое удовлетворение, удовольствие, дарят ощущение реализованности. Герой при этом переживает мучительное равнодушие ко всему, что его окружает, и если находит для себя какую-либо опору, то лишь в военной действительности, неумолимости приказов, армейском сообществе. Чего он действительно не выносит — это бесплодных дискуссий о вопросах, превосходящих индивидуальные возможности отдельного человека, обычного солдата. Станкевич подавляет такие споры и готов жестоко наказывать их инициаторов. Этот островок почвы под ногами тает, становится всё ненадежнее, однако тем сильнее герой за него цепляется. Сражаясь с большевиками, он подчеркивает свою причастность к миру культуры, сколь бы мало это ни значило: «Французский, чистые ногти — да, да, это все цивилизация и культура, можно к этому добавить еще две-три детали: вилку, например, следует брать выпуклой стороной вверх, а не вниз, сморкаться в платок, а не в рукав, собак держать для удовольствия, а не только для пользы, залезать на даму не сразу, а предварительно с ней побеседовать, пригласить в театр, сыграть что-нибудь на рояле — в общем, отличать вещи красивые от безобразных и, поелику возможно, окружать себя этими первыми, ну и так далее и так далее» (С. 90).

Наблюдая потрясенный революцией мир, слушая рассказы персонажей, испытавших его жестокость, мы готовы признать правоту Станкевича. Следует защищать то, что поднимает над преступными

инстинктами, спасать хоть что-нибудь — хоть фарфоровые чашки и привычку пить чай согласно определенному ритуалу, поскольку это, в частности, отгораживает нас от жестокости мира истории: «нагой человек, поручик, — это животное» (С. 90) — добавляет герой в разговоре с младшим коллегой.

Но ведь нам известно больше, чем следует из этого конкретного разговора, чем известно о жестокости войны как таковой. Дело не в истинности той или иной идеологии, а в том, что вне зависимости от риторики и политических или даже моральных аргументов, *любая* война есть кошмар. Перспективу Станкевича дополняет повесть «Возвращение», герой которой, Рогойский, осужден за превышение полномочий, за насилие над евреями, за похищения и пытки. А следовательно культура не защищает от жестокости, более того, придает той определенную форму — изысканности, игры, искусства. Безусловно не каждый поддается искушению этого извращения. Станкевич — в значительно меньшей степени, нежели Рогойский. Первый действует (такой образ навязывает читателю Рыльский) в условиях высшей необходимости. Словно граф Генрик в «Небожественной комедии» Красиньского. К своим рассуждениям о культуре он, тем не менее, относится с иронией, но все же ощущает давление императива, порожденного смесью долга и безумия, однако в этих эмоциях отсутствует убежденность в правильности избранного пути, безусловная или хотя бы частичная вера в истинную ценность собственных действий: «Я во всем этом и одновременно рядом. Полагаю, что большевички, если победят, произведут тотальный погром всего, к чему мы привыкли и привязались, и на руинах начнут строить то, что уничтожили. [...] Может, мы уже вырождаемся, деградируем. Может, все, что достигнуто нами, годится лишь в переплавку» (С. 90).

По меньшей мере одно преступное действие герой совершает не потому, что им руководит идея защиты культуры от половодья варварства, вне очевидности этого жизненного принципа. Он стреляет в Василя Демьянчука, а точнее, казнит его — без суда и следствия, не колеблясь ни минуты. Стреляет в безоружного старика. Преступление искупает преступлением. Станкевичу «было грустно», отмечает Рыльский, но одновременно он ощущал своего рода удовлетворение, что этот вопрос окончательно решен: «И потому, когда мужик повернул к нему побледневшее лицо, рука не дрогнула. Он не торопясь вытянул

из кобуры наган и разворотил старику всю грудь, всадив в нее друг за другом три пули подряд» (С. 15).

3. Герои Рыльского получают — если воспользоваться определением Жижека — удовольствие от принадлежности к сообществу, сражающемуся за безнадежное и спорное дело, удовольствие от совершения действий жестоких и при этом не дарующих ощущения смысла. Однако мы бы не сказали всей правды об эмоциональной жизни Станкевича, если бы не упомянули о преследующих его сомнениях и скуке. Рогойского война вырывает из состояния безразличия, у Станкевича же скука лишь изредка перемежается некоторым удовлетворением, которое он испытывает во время военной кампании, словно бы на обочине всякого рода колебаний, касающихся проблем личной жизни и истории.

Это состояние отрешенности безусловно связано с тем, в частности, что свое повествование Рыльский выстраивает, как уже говорилось, в мире без женщин. Эпизодические женские образы второстепенны по отношению к описываемым историям. Это фигуры абсолютно незначительные: женщины старые, брошенные, неинтеллигентные до гротескности, написанные схематично, или — подобно племяннице Кости Тягилова — принадлежащие к некоему иному измерению, от мира главных героев столь же далекому, как планета Марс от Земли. Рогойский обходится со своими женщинами жестоко — шотландку, прожив с ней несколько месяцев, попросту выгоняет, словно прислугу; жену ему находит друг — по заказу: та должна быть здоровой и глупой. Шотландка некоторое время Рогойского забавляет и удовлетворяет, Паулина же призвана служить ширмой, прикрывающей какое-то другое, загадочное измерение его жизни, высвобождающееся во время войны, на которую он уходит в 1915 г. Отношения с обеими подобны очередным этапам инициации, которой подвергается Рогойский. Цель и порядок ее — вплоть до начала войны — никому неведомы, думаю, что неведомы они и самому герою. Лишь позже мы поймем, что речь идет о ритуале умертвления, о единственной возбуждающей его забаве — игре со смертью. Станкевич не столь извращен. Для совершения удовлетворяющего его преступления ему требуется дополнительная мотивация. Но он находит ее и становится убийцей — без колебаний и угрызений совести.

Да, эта сцена со всей очевидностью показывает, что Жижек прав: ритуал смерти, подобно любовной игре, дарит своеобразное удовлет-

ворение, путь к которому ведет через насилие. Таково было главное, эпохальное открытие европейского, в частности, польского, модернизма периода Первой мировой войны. Рыльский отсылает к Жеромскому, но также — вероятно, скорее интуитивно, нежели сознательно — к Налковской. Вряд ли он читал ее юношеские романы, зачастую неизвестные даже историкам литературы (которые идут на поводу у ложного стереотипа, будто те являют собой воплощение незрелости, эгоцентризма и младопольского стилистического китча). Граф Эмиль, герой одного из этих — мудрых, пронизательных и недооцененных — произведений («Граф Эмиль», 1920), расправляется с женщинами, словно с врагами. Он и уничтожает их точно так же, возбуждаясь ритуалом смерти. Возбуждает его и ритуал воскрешения родины из пепла. Родины, в которой граф Эмиль не жил, поскольку многие годы провел за границей, родины, которую он не знает, которая представляет для него скорее сентиментальную картинку, нежели реальность. Героя Налковской и героя Рыльского объединяет также то, что они не гибнут на поле боя. Они умирают. Один — в постели, от туберкулеза, в окружении преданных женщин, матери и невесты. Другой — от старости и усталости; хоть и в плену, в ожидании расстрела или чудесного спасения, однако в ситуации, не связанной напрямую с военными действиями.

Граф Эмиль видит милосердие существ, которых он, в сущности, всегда презирал. И в последний свой миг преображается: встает на сторону женщин, признает справедливость иной философии бытия, нежели та, которую он исповедовал прежде. Признается в двойном преступлении: по отношению к военным противникам, людям, подобно ему занятым убийством, и по отношению к женщинам, которых он воспринимал с жесткой прагматичностью. И тот, и другой опыт приносили графу удовлетворение, общий источник которого он прозревает на смертном одре: удовольствие, черпаемое в насилии, в причинении боли, в жестокости — неосознанной, прикрытой идеологией или бездумьем. Станкевич же умирает с чувством полного одиночества и полной пустоты: «Он один, никто его не сопровождает, никто не указывает путь. Он уходит, ни к чему не приближаясь. Пространство без начала и конца, нет в нем ничего такого, к чему можно было бы приблизиться. Нет ничего печального, ничего веселого, ничего угрожающего, ничего ласкового, все бесцветное, безликое» (С. 93). Рогойский возвращается с войны в свое имение. Он вспоминает беседу с каким-то

человеком — очевидно, Станкевичем — предсказавшим ему, что жизнь его окажется бесплодна, ибо не способен укорениться в мире тот, кто идет ниоткуда. То есть источник вселенского одиночества Станкевича и извращенности Рогойского — это их сложные биографии, потеря идентичности и родины, неукорененность, проблемы с польскостью. Связана ли эта пустота также с отсутствием отца, а прежде всего — со слабостью матрилинейной линии в судьбах героев, со слабостью матерей, которые по разным причинам оказываются отодвинуты на задний план, лишены возможности оказывать влияние на воспитание сыновей, полностью сосредоточены на собственном спасении, на выживании, то есть на установлении эмоциональных связей с (новыми) мужчинами, представляющими для них жизненный шанс?

На этом месте могла бы обрываться фабула Жеромского, но не Налковской, Кусьневича или Рыльского. В «Возвращении» дважды звучит фраза: «Это самое горькое, что может ждать мужчину» (С. 99, 320). Что же это за горькая мужская проблема, травма, постыдное проклятие? В самом ли деле речь идет об отсутствии страсти, отсутствии устремлений, как говорится в тексте? Или, быть может, речь идет о ситуации, когда мужчина лишается своей мужественности, подвергается символической кастрации путем отодвигания его за линию фронта (понимаемого метафорически или буквально), на запасные пути, где ему уже не дано будет убивать (также метафорически или буквально)?

Тексты Рыльского — не повествование об исторических проблемах с польской идентичностью в XIX в. Это рассказ о рождении личности тоталитарной, признающей насилие, достигающей посредством его наслаждение. Рыльский показывает связь насилия и наслаждения. Можно сказать, что эта проблема уже описана модернистами. Рыльский добавляет, что зараза насилия — болезнь не только победителей, но и — чему свидетельство судьбы поляков этого времени — побежденных. Но и это мы можем увидеть у Налковской. Подлинно новаторской в прозе Рыльского оказывается холодная красота сцен насилия: их разовьет литература более позднего периода, например, Джонатан Литтелл в «Благоволительницах». Цель ретро-стилизации Рыльского, использования классического повествования ради того, чтобы рассказать историю, далеко выходящую за горизонт не только XIX в., но и за ее модернистские версии, весьма конкретна: обнажение

насилия, скрытого под маской политических идей (война) или социального ритуала (подчиненное положение женщин) как лживого сознания европейской цивилизации, как основы ее долгого существования — и ее краха.

Перевод И. Адельгейм

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Walas T. Ludzie znikąd // Twórczość, 1986, № 2. S. 109.*

² *Ibid. S. 108.*

³ *Ibid. S. 112.*

⁴ *Bauer Z. Wielkie nic // Zdanie, 1985, № 5.*

⁵ Здесь и далее повести «Станкевич» и «Возвращение» с указанием страниц в круглых скобках цитируются по изданию: *Рыльский Е. Станкевич. Возвращение. М., 1990.*

⁶ *Błażejowski T. Miejsce na ziemi // Miesięcznik Literacki, 1986, № 5. S. 127.*

⁷ *Orski M. «Bez Polski można żyć, bez nogi trudniej» // Odra, 1985, № 12.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Žižek S. Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości. Przeł. M. J. Mosakowski. Aneks przeł. M. Kropiwnicki, K. Mikurda. Warszawa, 2013. S. 6.*

М. Рудковская (Варшава)

Тоска по мимесису в современной польской литературе («Balzaciana» Яцека Денеля)

1.

Состоящий из четырех стилизованных под Бальзака рассказов роман Яцека Денеля (2008) был номинирован на престижную литературную премию «Нике» и получил в Польше прекрасные рецензии. Писатель (р. 1980) уже не первый год приучает читателя к стилистическому маскараду, облачаясь, согласно принципу публично культивируемого «искусства жизни», в костюм денди (буквально: цилиндр, сюртук, трость) и подсказывая тем самым, что в своем творчестве подверга-

ет художественным метаморфозам определенную модель культурной формации XIX в.*

Мишель Бютор в свое время заметил, что если что-то и может нас заинтересовать в романе XIX в., то лишь постольку, поскольку имеет отношение к Бальзаку¹. Эта фраза могла бы послужить эпиграфом ко всему процессу творческих реинтерпретаций XIX в. в постсовременной культуре, в частности, в культуре Центральной и Восточной Европы. Поэтому проблемы, которые поднимает проникнутая духом стилизации книга Денеля «Balzaciana», а также связанный с ней критический дискурс заслуживают более пристального внимания.

Прежде всего, следует объяснить, в чем заключается специфика романа. Первый рассказ («Мясо колбасы платье ткани») описывает неизбежный культурный мезальянс, на который обречен герой, претендующий на культурную «элитарность». Второй — «Тоньча Зарембская» — повествует о крахе заглавной героини, которая, бросив успешную научную карьеру (исследования истории Ноябрьского восстания), работает — не слишком добросовестно — в вокзальном буфете, а также спекулирует землей. Тоньча, в которую «вселился дьявол, дьявол капитала», продает душу «за бабло от котлет, за гроши от картофельных клецок»². Третий рассказ — «Любовь репетитора» — представляет собой портрет так называемой «варшавки» — столичных интеллектуальных кругов, кишачих выскочками, которые стремятся попасть в «лучший» мир, чья «элитарность» заключается в аристократизме духа и высших эстетических потребностях. В образе героя этого рассказа — Адриана Хельштиньского, знатока искусства и *savoir-vivre* — нетрудно обнаружить автобиографические аллюзии. Именно здесь Денель лицом к лицу сталкивается с собственным — транслируемым публике — образом художника, использующего реквизит и костюм XIX в., и поднимает (значимую также и для литературной критики) проблему смысла снобизма как такового. Завершает книгу история, по-бальзаковски озаглавленная «Блеск и нищета артистки эстрады на заслуженной пенсии» и изображающая характерный для XIX в. конфликт благородного художника с прагматичным и циничным окру-

* Российский читатель мог познакомиться с характерным для Денеля жанром «рассказанного» романа, благодаря переводу Ю. Чайникова (*Денель Я. Ляля. М., 2015*).

нением. Это краткое перечисление мотивов романа «Balzasciana» свидетельствует об определенной модели «пере- и проработки» XIX в., совершающейся в современной польской культуре³.

Роман Денеля называли — совершенно на манер XIX в. — ответом на «требования критики»⁴, призывавшей писателя к преодолению эстетства. Д. Новацкий отмечал на страницах «Тыгодника Повшехного»: «Яцека Денеля не отнесешь к числу литераторов наивных. Трудно вообразить, будто он, открыв в себе потенциал писателя-диагноста, внезапно пожелал охватить пронизательным взором окружающую реальность, особое внимание уделяя вопросам социального неравенства. Зачем же он тогда паразитирует на Бальзаке, что́ дает ему Бальзак в романе “Balzasciana”? Подозреваю, что причиной тому — проблемы, проявившиеся в “Ляле” и, отчасти, в следующей книге — “Рынок в Смирне”. Я имею в виду претензии на аристократизм, идею культурной элитарности и привилегий, причитающихся людям, которые якобы вылеплены из особого теста, а также представления о месте художника в обществе. Чьи это претензии, чьи идеи и представления? По моему глубокому убеждению, — самого автора. Таким образом, из прозы Бальзака Денель извлек интересующие его сюжеты, среди которых наиболее значимым представляется конфликт между новой элитой капитала и выбитой из седла аристократией прошлого»⁵.

Критик точно определяет те области бытия XIX в., которыми буквально одержим Денель с его претензиями на «аристократизм». Однако следует заметить, что, с точки зрения историка литературы XIX в., подобный взгляд на культуру данного периода представляется редуccionистским и упрощенным.

Другое критическое высказывание, которое мы хотели бы привести как пример реакции критики на обращение новейшей польской литературы к XIX столетию, отличается значительно меньшей долей скепсиса. Т. Домбровский в журнале «Политика» впадает в тон едва ли не панегирический: «“Balzasciana” Яцека Денеля — книга, открыто бунтующая против сегодняшней литературной моды: провокационно звучит уже само заглавие, отсылающее к традиции реализма XIX в. и заставляющее вспомнить о том, что до Масловской, Витковского, Пильха и даже Гомбровича на свете существовала блестящая проза, к которой следует возвращаться, которую можно преобразовывать или которой подражать»⁶.

Не вдаваясь в детали спора между критиками, я хотела бы подчеркнуть, что эта книга — быть может, наиболее интересная в творчестве Денеля — свидетельствует об амбивалентности самого феномена пастиша. Прочитируем начало романа, фрагмент, который дает представление о том, как автор понимает «бальзаковскую фразу». Итак, интродукция повествователя к действию в рассказе «Мясо колбасы платье ткани»: «Дождливым апрельским утром, незадолго до того, как пробило пять, некий парень в камуфляжных штанах и толстовке спрятался под маркизой бутика “Марица” на противоположной стороне улицы и со страстью археолога разглядывал обшарпанную достопримечательность эпохи руководящей роли пролетариата, первомайских демонстраций и борьбы с заплеванными карлика́ми реакции. Ибо каждый этаж чем-нибудь да привлекал взор любителя ретро: на четвертом два балкона забиты досками, поскольку грозят обрушением, на третьем выставлена целая коллекция старья, за которое кое-кто полжизни бы отдал: проржавевшая стиральная машина “Франя” с отбитой эмалью, выглядывающая из-под брезента тумбочка для телевизора, в былые времена сверкавшая лаком, сегмент мебели́ной стенки»⁷.

Следует обратить внимание, что подробное описание, детали, маркирующие хронотоп повествования, выполняют скорее декоративную функцию, а не служат, как в бальзаковской прозе, проникновению в суть сюжета, в идею, которая им движет, определяя смыслы и ценности⁸. Стилизация «под Бальзака» в прозе Денеля носит достаточно поверхностный характер; впрочем, напрашивается вопрос, подражает ли Денель стилю самого Бальзака или же его харизматического переводчика — Тадеуша Боя-Желеньского. Этот стилизованный под реализм XIX в. дискурс Денель умело соединяет с излюбленной им формой разговора или даже болтовни, своего рода постмодернистским сказом, в котором сталкиваются и противостоят традиции, стили и формы, создавая ощущение безвозвратно утраченной в наши дни гармонии (напомним, что в современной польской прозе мастером «подслушанной» речи является Дорота Масловская).

Отсылая к Бальзаку, автор автоматически повышает художественный «ранг» романа. Однако нас интересует не оценка используемых писателем средств. Эта книга и связанный с ней критический дискурс способны рассказать нам о новейшей польской культуре больше, чем скрывают под маской Бальзака.

2.

Прежде, чем характеризовать поэтику современного польского пастиша, напомним вкратце о тех функциях и значениях, которые связывались с его поэтикой на протяжении истории литературы.

Пастиш — вид стилизации, сознательное подражание стилю конкретного сочинения или автора, заостряющее и подчеркивающее (но, в отличие от пародии, не карикатурно, не с целью высмеять) наиболее характерные его черты⁹. Пастиш представляет собой специфический вид подделки, создание нового произведения посредством использования потенциала, заключенного в стилистике/поэтике более раннего сочинения. Это специфическая форма имитации, вписывающаяся в ряд явлений: подражание (в XVIII в. называвшееся также «пародией») — пародия (в современном понимании) — пастиш (касающийся непосредственно текста, а не только его структуры)¹⁰.

Сам феномен имеет длинную родословную (в литературе одной из первых пастишевых форм считается «Третья книга» Франсуа Рабле) и обнаруживает связь с античными и ренессансными теориями имитации, согласно которым область искусства и область подражания частично дополняют друг друга (что отражает, например, ренессансное явление цicerонизма и парадокс Эразма Роттердамского, утверждавшего, что художник тем ближе к цicerонизму, чем более от Цicerона отдаляется).

Слово «пастиш» происходит от итальянского «pasticcio» (буквально, в кулинарном смысле — «паштет»): так называли неавторские копии живописных произведений и их подделки. Слово вошло во французский язык («pastiche») как термин теории художественных искусств¹¹. Луи де Жокур, автор статьи «Пастиш» в «Энциклопедии» Дени Дидро и Жана Лерона д'Аламбера (1765, т. 12), отсылая к итальянской этимологии, именует пастишем картину, которая нарисована таким образом, что не может быть названа ни оригиналом, ни копией, поскольку лишь поверхностно имитирует определенные черты стиля, акцентирует его «технические» особенности, в первую очередь, наименее удачные (и, следовательно, больше бросающиеся в глаза). Дидро в своем «Салоне 1767 года» (1767) пользуется словом «пастиш», говоря о поэзии, причем придает ему позитивный смысл — как дискуссии с тем или иным поэтическим образцом (он отмечал это явление, например, у Вольтера). Жан-Франсуа Мармонтель употребляет термин

«пастиш» также применительно к поэзии («Основные элементы литературы», 1787), определяя его как гипертрофированную имитацию, подражание исключительно внешним чертам образца (полагая однако, что большое количество пастишей свидетельствует о высоком уровне оригинала). Жан-Франсуа де Лагарп («Лицей, или Курс древней и новой литературы», 1799—1805) называл пастишами неудачные копии. Слово «пастиш» часто использует Шарль Нодье, высказывающий в своих набросках-рассказах «История богемского короля и его семи замков» (1830) мысль о том, что вся литература представляет собой один сплошной пастиш¹².

Середина XVIII столетия стала золотым веком литературных фальшивок, пародий и пастишей; в Польше этого периода мастером всевозможных стилизаций (барочных, сентиментальных, рококо) был Францишек Заблоцкий. Изменение значения и коннотации термина «пастиш» можно обнаружить в литературной критике XIX в., что связано, с одной стороны, с романтическим культом прошлого и его литературных форм, с другой — с зачастую не выраженным непосредственно интертекстуальным сознанием¹³ многих писателей XIX в., для которых пастиш представляет собой как литературную игру, так и форму диалога с традицией. Романтизм оказал на интересующее нас явление двойственное воздействие: с одной стороны, он способствовал бурному развитию пастишевых форм, являющихся, по сути, подделками, с другой — романтический культ оригинальности и вдохновения снижал ранг пастиша. Однако в целом можно заметить, что в XIX (например, в лице Юзефа Игнация Крашевского)¹⁴ и XX (например, у Мариана Брандыса) столетиях польская литература обращается к пастишу чаще всего затем, чтобы реализовать потребность в максимальном приближении к традиции при одновременном обозначении своего от нее дистанцирования, становящегося способом ее реинтерпретации¹⁵. Говоря о пастише, невозможно не затронуть проблему мимесиса — ведь подражание форме всегда связано с вопросом о возможности подражания реальности.

3.

В своей книге «Признаки перелома», важной для понимания динамики развития польской литературы конца XX в., П. Чаплиньский утверждает, что польская проза этого периода подвергает переоценке проблему миметизма. Классифицируя художественные направления

1990-х гг., исследователь замечает: «Такого рода представление действительности, опирающееся на постоянную демонстрацию средств, опосредующих экспрессию, является представлением критическим, а следовательно, ориентированным на процесс изображения, а не на само изображаемое. [...] Поэтика реализма, свидетельствования, веризма высмеивается, отвергается, явно или *implicite* отрицается и уж во всяком случае в значительной степени ставится под сомнение вследствие признания первичности слов и их значений. Легкость, с какой Марек Беньчик, а также Марек Сеправский или Ян Собчак переходят от богатства мира к богатству текстов, от бесконечности описаний к бесконечности примечаний, демонстрирует иллюзию миметизма во всех ее вариантах»¹⁶.

Как нам представляется, Денель, рисуя богатство окружающего мира, парадоксальным образом отсылает именно к этому течению; от упреков в наивности подобного взгляда призвана защитить автора иллюзия с мастером реалистической прозы XIX в. А ведь Бальзак был в одинаковой степени реалистом и фантастом — эти две традиции соединились в его творчестве, став своего рода фирменным знаком французского классика. В данном отношении Денель также деконструирует иллюзию миметизма, заявляя, что внимание к детали в изображаемом им мире — не более чем дань традиции, цитата из Бальзака.

Однако, как справедливо отмечает Ж. Налевайк¹⁷, обнажение в тексте модели, создающей иллюзию, будто читатель имеет дело с миром, выстроенным из слов, а также акцентирование литературности и языкового статуса изображаемой действительности, не отрицают мимесис. Чаплинский также замечает, что антииллюзивность необязательно означает антимиметизм. Таким образом, возникает «остраненная или опосредованная» модель мимесиса, заключающегося в литературных играх с формой: «Одновременность рождения изображаемого и средств его изображения подчеркивается при помощи включения всех элементов реальности в две взаимодополняющие парадигмы: мимесис мира и мимесис текста. Несмотря на обширные последствия антииллюзивности — неререференциальность, деконструкцию реального текста, нечеткий статус изображаемого мира — она необязательно тождественна антимиметизму. Разумеется, на место иллюзии реальности приходит семиотичность, антификциональность сменяется метафикцией, но эта метафикция показывает мир, сотканный из текстов,

и именно поэтому — парадоксальным образом — может являться инструментом описания и познания реальности и даже критической моделью деконструкции самого знания о мире, знания, в значительной степени носящего языковой характер»¹⁸.

В польской прозе последнего десятилетия — чему свидетельство роман Денеля «Balzaciana» — можно обнаружить случаи возвращения к мимесису еще более буквальному, и связаны они с использованием пастиша. Таким возвращением, в частности, является аллюзия с повествованием XIX в. в одном из его эмблематических вариантов. На произведение Денеля следует взглянуть с перспективы несколько более широкой, с учетом контекста — игр с миметической традицией в современной ему литературе, а также в литературоведческом дискурсе. Традиция XIX в. оказывается для современной польской культуры наследием неоднозначным — достаточно вспомнить хотя бы переоценку, какой подвергся дискурс польского романтизма. Литература отражает последствия этой переоценки, последствия распада больших повествовательных форм, эволюции героев и парадигм, которые попадают в поле внимания также истории и антропологии культуры. Но отсылки к XIX в. не исчерпываются одним лишь дискурсом польского романтизма, в поле зрения попадает и традиция миметического повествования, патроном которого выступает Бальзак. В своих микророманах, составляющих «Balzaciana», Денель ссылается на авторитет классика. Достойн ли он своего литературного покровителя? — вот вопрос, к которому мы постоянно возвращаемся в данной статье.

Попытка изобразить реальность посредством языка, к тому же языка, заимствованного из традиции прошлого, представляется задачей головоломной. Прочитируем З. Митосек, посвятившую категории мимесиса одну из своих работ: «Отказ от референциальности можно трактовать как перенос ее на более высокий уровень: ведь литературный текст подражает не миру, а голосу общественного мнения (аристотелевская докса), мифам, другим текстам; литературное высказывание отсылает в таком случае к созданному человеком изображению реальности»¹⁹.

Как утверждает Митосек, в современной литературе в очередной раз произошел сдвиг в понимании категории мимесиса: «во-первых, его объектом — вместо реальности как объекта подражания — стал языковой опыт. Во-вторых — над- или внеязыковые системы изобра-

жения, которые, вне зависимости от генезиса (миф, религия, идеология, литература или психика), опираются на литературную игру. Этот двойной сдвиг, очевидно, возрождает прежнюю аксиому о том, что литература подражает реальности»²⁰.

4.

Вернемся к Бальзаку. В своем эссе 1922 г. «Посмертная слава Бальзака» Дёрдь Лукач написал: «В 1922 году исполнилось сто лет с момента появления первых (изданных анонимно и не представляющих ценности) произведений Бальзака. После долгого периода, когда он принадлежал к числу самых читаемых и обожаемых писателей своего столетия, Бальзак постепенно — особенно в Германии — предается забвению. Его потеснила слава великих “натуралистов”, Флобера и Золя, Доде и Мопассана. Лишь в последнее время “выдающиеся умы” вновь начинают обращаться к его произведениям»²¹.

Разумеется, это «угасание славы Бальзака» Лукач объясняет — согласно принципам своей теории, которую мы здесь выносим за скобки — общественными сдвигами, повлекшими за собой сдвиги в идеологии (а, следовательно, и пристрастиях) класса, задающего тон в культуре XIX в., то есть буржуазии. Но Лукач также высказывает мнение, которое сегодня наводит на размышления: «Если Бальзак снова “войдет в моду”, то окажется в одном ряду со “Сказками тысячи и одной и ночи”, китайскими легендами и средневековыми повествованиями»²². Не в этом ли ключе Денель возвращается к Бальзаку в 2008 г.? Как к прекрасной сказке о том, что литература способна изображать реальность?

Вспомним знаменитое эссе Ролана Барта «Смерть автора», где также возникает фигура Бальзака — в качестве аргумента к тезису о том, что мы никогда не узнаем, кто говорит с нами посредством литературы, поскольку в письме как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике, рождение читателя приходится оплачивать смертью автора²³. Верно ли в этом случае определяет Денель свой роман «Balzaciana» как пастиш, намекая читателю, что ему удалось проникнуть в особенности стиля и ментальности французского автора? Этот вопрос остается открытым.

Однако роман Денеля, вне всяких сомнений, свидетельствует о тоске новейшей прозы по старомодному мимесису, тоске, удовлетво-

ряемой не всегда глубоко и изысканно, но, безусловно, болезненной. Быть может, поэтому XIX в. как культурная и литературная формация остается для нашей постсовременности точкой отсчета.

Перевод И. Адельгейм

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Butor M. Balzac i rzeczywistość // Powieść i poszukiwanie. Wybór esejów. Przeł. J. Guze. Warszawa, 1971. S. 153.*

² *Dehnel J. Balzakiana. Warszawa, 2008. S. 144.*

³ О разнообразных явлениях этого течения см: *Przerabianie XIX wieku. Red. E. Paczoska i B. Szleszyński. Warszawa, 2011.* Редколлегия формулирует область своего интереса следующим образом: «Нас интересуют и те отсылки к XIX в., которые делаются со всей серьезностью, и те, которые вписываются в формулу буффонады: маскарад, игра, стилизация, или пастиш. Мы рассматриваем тексты культуры как высокой, так и популярной, сегодня так охотно меняющихся местами. И, разумеется, задаемся вопросом о смысле этих соприкосновений и диалогов с прошлым, об их месте в современности».

⁴ См. *Nowacki D. Pożytki z Balzaka // Tygodnik Powszechny, 2008, № 06—11.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Dąbrowski T. Balzac patronem Dehnela // Polityka, 2008, № 09—10.*

⁷ *Dehnel J. Balzakiana. S. 8.*

⁸ См. *Debray-Genette R. Penetracje przestrzeni opisu: od Balzaka do Prousta // Pamiętnik Literacki, 1993, № 3—4.*

⁹ См. *Nycz R. Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku // Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Warszawa, 1993; Markiewicz H. Kariera pastiszu // Poetyka. Polityka. Retoryka. Red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa, 2006.*

¹⁰ Более подробно см. об этом в статье «пастиш» // *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764—1918. Red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski. Toruń, 2016.*

¹¹ *Piles R. de. Conversations sur la connaissance de la peinture, Paris, 1677; Dubos J.-B. Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, Paris, 1719.*

¹² *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours. red. C. Dousteysier-Khoze, F. Place-Verghnes, 2006.*

¹³ *Balbus S. Intertekstualność a proces historycznoliteracki. Kraków, 1990. S. 141—143.*

¹⁴ См. *Bachórz J.* Twórczość gawędowa Kraszewskiego // *Pamiętnik Literacki*, 1987, № 4.

¹⁵ *Czapliński P.* Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości. Kraków, 2003. S. 6—7.

¹⁶ *Czapliński P.* Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976—1996. Kraków, 1997. S. 155—156.

¹⁷ *Nalewajk-Turecka Ż.* Nieepicki model prozy po 1989 roku wobec problemu mimesis // *Tekstualia*, 2006, №3.

¹⁸ *Czapliński P.* Ślady przełomu. S. 161.

¹⁹ *Mitosek Z.* Mimesis — między udawaniem a referencją // *Przestrzenie Teorii*, 2002, № 1. S. 39.

²⁰ Ibidem.

²¹ *Lukács G.* Pośmiertna sława Balzaka // *Pisma krytyczno-teoretyczne*. Red. S. Morawski, przeł. R. Turczyn. Warszawa, 1994. S. 218.

²² Ibidem.

²³ *Barthes R.* Śmierć autora. Przeł. M.P. Markowski // *Teorie literatury XX wieku*. Antologia. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków, 2007.

М. Трошинський (*Варшава*)

Польская проза после 1989 г. и романтическая парадигма (о «Юле» Павла Гозьлинского и других романах)

Париж тридцатых и сороковых годов XIX в., названного профессором Алиной Витковской «великим столетием поляков»¹, стал источником вдохновения для очередного поколения писателей. Об этом свидетельствуют романы последних лет: «Юль» Павла Гозьлинского (2010) и «Мать Макрина» Яцека Денеля (2014)². Наиболее удачная в художественном отношении книга, вдохновленная историей товянизма, была создана вне круга славянских литератур — роман под названием «Мессии» (2007)³ принадлежит перу венгерского автора Дёрдя Шпиро. Перечисленные произведения, где фигурируют реальные люди и события, являются однако не беллетризованным повествованием, а вымыслом. Сюжеты из жизни Великой Эмиграции привлекают и театральных деятелей, о чем свидетельствуют такие спектакли, как «Польский клуб» Павла Миськевича в варшавском Драматическом театре (2010)

или «Товяньчики. Короли облаков» Виктора Рубина (2014) в краковском Старом театре. Следует упомянуть в этой связи и театральные интерпретации романтической классики, в особенности ревизионистское течение — серию инсценировок, явившихся результатом конкурса «Живая классика»*: характерно, что произведения авторов эпохи романтизма во главе со Словацким оказались здесь на первом месте. Эти факты я привожу лишь в качестве контекста, поскольку и специфика театрального искусства, и его восприятие, хотя и чрезвычайно интересны, потребовали бы выхода за рамки проблематики художественной литературы. Однако уже само по себе пристальное внимание к событиям почти двухсотлетней давности является очевидным доказательством непреходящего значения последних для субъектов современной культуры.

Наиболее эпатажные и скандальные темы, касающиеся быта эпохи романтизма, муssiруются в контексте знаменитого тезиса Марии Янион о сумерках романтической парадигмы и дискуссии, которую он за собой повлек⁴. Хотя эта идея — впрочем, не раз корректировавшаяся самим автором — звучит лишь в названии труда, она была подхвачена и пущена в оборот, подвергаясь всевозможным модификациям. При этом забывается, что исследовательница отнюдь не констатировала сумерки романтической парадигмы. Речь шла скорее о смене приоритетов при обращении к романтической традиции: более того, в тексте Янион говорилось, что «основные ценности прошлого вовсе не обязательно оказываются отвергнуты»⁵. В зарождающейся новой парадигме совершается перегруппировка романтических элементов: на первый план выходят «свобода личности, иронически-трагическое напряжение, философия существования»⁶. Названные мною романы — еще один голос в этой дискуссии о романтизме.

Формально дебютантский роман Гозылинского близок к жанру детектива. В нем описывается следствие французской полиции по делу о серии убийств, имевших место в июне 1845 г. в среде польских эмигрантов. Герой романа — Адам Подгорецкий, ведущий параллель-

* По условиям конкурса, объявленного Министерством культуры и национального наследия, а также Театральным институтом, финансовая поддержка предоставляется одобренным проектам, премьеры которых состоялись между 26 сентября 2013 г. и 31 августа 2015 г.

ное частное следствие и, очевидно, *porte parole* автора — догадывается, что преступления представляют собой точную инсценировку кровавых сценариев, почерпнутых из произведений Юлиуша Словацкого*. Длительный процесс зарождения этой убежденности и является двигателем сюжета. Однако исполнитель зверских убийств — не сам поэт, а его поклонник-психопат, тайный, непрошенный «помощник». Он обыскивает квартиру своего кумира, воспринимая обнаруженные там рукописи как призыв к преступному деянию. Разумеется, мотив вторжения в квартиру поэта нужен автору романа для того, чтобы дать преступнику возможность прочитать неопубликованные произведения Словацкого и ознакомиться с содержащимися в них идеями. Из постулата, будто прогресс требует освобождения от прежней формы, самозванный любитель-интерпретатор генезийской системы делает радикальные выводы. Совершаемые им убийства призваны ускорить наступление Царства Божия на земле.

В свою очередь, «Мать Макрина» Денеля посвящена истории женщины, которая появилась в Париже в 1845 г. (это время действия и в романе «Юль»), выдавая себя за бежавшую из русской тюрьмы настоятельницу базилианского монастыря в Минске. Она поразила воображение эмигрантов рассказами об изощренных пытках и гибели монахинь, отказавшихся перейти в православие. История Макрины легла в основу поэмы Юлиуша Словацкого «Беседа с Матерью Макриной Мечиславской». Из Парижа эта мнимая настоятельница отправилась в Рим, где была представлена папе как жертва русского тирана. Несмотря на множество сомнений, а также данное русским посольством официальное опровержение, где заявлялось, что в Минске, прежде всего, никогда не существовало базилианского монастыря, Мечиславская продолжала носить ореол святой мученицы и умерла в Риме в 1869 г.**

* Отсюда заглавие «Юль» — уменьшительное от имени Юлиуш (*прим. ред.*).

** Первым мистификацию раскрыл и описал ксендз Ян Урбан в статье «Макрина Мечиславская в свете правды» (издание журнала «Пшеглэнд Повшехны», Краков, 1923). Автор ставит под сомнение почти все изложенные мнимой «игуменьей» факты — касающиеся существования монастыря как такового, обстоятельств его ликвидации, пыток и пр.

Книга Денеля представляет собой разновидность апокрифа. В романе-исповеди от первого лица переплетаются две линии: откровенный рассказ Мечиславской о себе и повествование с перспективы играемой ею роли. Мнимая настоятельница — Ирена Винч, вдова русского офицера, жертва его деспотизма и пьянства, подвергавшаяся побоям. После смерти супруга она разорилась и миряночкой жила в Вильно при монастыре, где служила ключницей. Услышанные там истории, гипертрофированные и приукрашенные, в том числе, садомазохистскими фантазиями, легли в основу ее рассказа, изобилующего вымышленными фактами — такими, например, как имена и фамилии сестер, виды пыток, которым они подвергались, причины смерти. Апокриф Денеля — попытка письменной реконструкции исповеди Мечиславской.

Текст романа обрамляют напечатанные на внутренней стороне обложки суждения о Мечиславской:

Мицкевич: «В матери Макрине я вижу символ Польши»; «В Макрине заключена живая скорбь народа. На ее лице высечены страдания родины»; «Ужас, ужас, что за монашка, вы только взгляните на нее — ужас».

Красиньский: «Макрина — сродни ангелизированному Пасеку*»; «Ни капли фальши, ни капли обмана. Чистейший дух Пасека. Шляхтянка в небесной лазури».

Словацкий:

«[...] эта святая [...],

Польским духовным языком пела

И в словах, подобных пламени, возвышалась — [...].»

Норвид помещает ее в своем пантеоне очень высоко — сразу после Духа Эпохи, князя Чарторьского и Мицкевича.

Приведенные высказывания свидетельствуют о стопроцентном медийном успехе ловкой мошенницы или мифоманки, которой удалось поймать публику на удочку выдуманной, неправдоподобной истории.

У романов много общего, но каждый из них опровергает романтический миф по-своему. Гозылиньский конструирует «параллельную»

* Ян Хризостом Пасек (ок. 1636—1701) — польский дворянин, писатель-мемуарист, автор многократно впоследствии переиздававшихся «Записок», в которых он описал увиденное и услышанное во время домашней, лагерной и политической жизни (*Прим. ред.*).

историю: в мир исторических лиц и событий (подлинные персонажи и места действия) вводит лица и события вымышленные. Последние представляют собой психопатически изощренную издевку над сутью романтизма, отраженной в формуле Алины Витковской «слово и деяние». Слово генезийской системы трактуется как побуждение к деянию, которым и становится серия преступлений.

Фанатичный помощник Словацкого воспринимает прочитанные украдкой, в отсутствие хозяина, тексты как «заклинания»: [...] нужно сделать, чтобы эти слова, [...] обратились в кровавые деяния»⁷. Попытки «ускорить» вождельный прогресс продиктованы убеждением, «что народы крестят кровью, а не водой. Что молитва — это хруст костей. И что лишь народ, положенный в гроб, способен воскреснуть»⁸.

Аналогично этому и квиетизм Мицкевича оказывается специфической формой самоуничтожения: «Мицкевич, этот литовский идол, внушил им, будто они — новый Израиль в пустыне. Что если они попрутся куда глаза глядят, то все равно дойдут, ибо их ведет Божественная рука. Вот они и блуждали»⁹.

Изображение среды польских эмигрантов в Париже напоминает тенденциозный роман, с использованием техники *milieu* в стиле Бальзака. Первое описание визита психопата в квартиру Словацкого — совершенно в духе французского классика. Дом «серый, громоздкий, обыкновенный», из дворницкой «доносится запах кальвадоса» и высывается «небритое лицо консьержа, неряшливо свисающее с костей черепа»; на лестничной клетке «ароматы вареной капусты и кошачьей мочи»; садик во дворе «зарос крапивой и лопухами». Не лучше выглядит и уединенное прибежище поэта-пророка. Сразу за порогом — «гостиная, на полу — отвратительный черный ковер с грязно-желтыми цветами». На стене — «малопривлекательная мать, выглядящая чужой в этом интерьере»¹⁰.

Мрачную сценографию дополняет, разумеется, неизбежный наркотический антураж. Квартира пуста, но если бы в ней присутствовал хозяин, его образ только усугубил бы мерзость декораций.

Подобным образом и парижская колыбель великого романтизма описана как помесь игорного дома и пьяного притона, где кишат пожираемые сифилисом поляки. Сифилис представлен настолько типично польской болезнью, что специализирующийся в ее лечении доктор перемещается по путям миграции польской диаспоры: «Мне требовал-

ся материал для исследований, — говорит он. — Больные, как можно больше больных, которых я мог бы наблюдать годами, которые не растворились бы в толпе. Польские эмигранты оказались просто манной небесной. Вслед за ними и я перебрался в Париж»¹¹.

Спустя некоторое время после исчезновения внешних симптомов скрытая форма болезни атакует мозг: «Больной тогда кажется себе владыкой мира. Вулканическая энергия и ощущение божественного всемогущества превращают его в тирана»¹². Эта эйфория, в массовом порядке овладевшая пораженными последней стадией сифилиса разумами, оказывается подлинной Ипокреной польского романтизма: «Сифилис — поистине болезнь века. Романтизм, социализм, все эти религиозные мании — не более чем недолеченный *morbus gallicus*»¹³. Заметим, что все же «*gallicus*»: хоть и утверждается постоянно, будто это недуг типично польский, в «*polonus*» он не переименован.

Мечиславская в романе Денеля «Мать Макрина» не располагает достаточной перспективой для того, чтобы высказывать суждения об эмигрантах. Разумеется, будучи «конструктом» Денеля, она обладает своего рода сверхзнанием. Из круга чтения автора ей известно, что «когда Лафайет, французский генерал, позволил полякам праздновать в его доме годовщину восстания, он не знал [...], что за змеиное гнездо вползает на его лестницу...»¹⁴. Эмиграция — клубок змей, в котором «все наперебой составляют заговоры, планируют, вынашивают проекты по воскрешению Польши. И всё это пустое, всё от скуки»¹⁵.

История Макрины для них — словно недостающий элемент мозаики, почти идеальное воплощение коллективных чаяний и представлений: «в их дело она вписывается, точно выпавшее из механизма и потерянное часовщиком колесико [...]. Мученица Макрина была нужна им как воздух: во-первых — полька, во-вторых — страдальца, в-третьих — баба, в-четвертых — облачена в монашескую рясу, католичка, пусть даже униатка [...] Всё вместе, всё разом, идеальное оружие, бич для москаля, сплетенный из чистейших страдания и святости»¹⁶.

* * *

Имея дело со столь специфически задуманной «ревизией романтизма», нет смысла указывать на фактические ошибки, неправдоподобие и измышления. Согласно постмодернистским установкам, «вымысел дает возможность сложить из элементов правды новое целое,

которое, разумеется, никогда в таком виде не существовало в “истинном” прошлом (доступ к которому для нас закрыт — таковы базовые постмодернистские принципы реконструкции). Но эта новая система событий, новая конфигурация фактов зачастую позволяет проникнуть в прошлое значительно успешнее, нежели при помощи простого монтажа документально подтвержденных сведений»¹⁷.

Тривиальное философское рассуждение об отсутствии доступа к правде становится предлогом для того, чтобы оспорить не только идеи, но и их фундамент, то есть базовые факты и истины. Предательский коктейль из правды и лжи якобы изготовлен ради того, чтобы «посредством его смогло “заговорить” прошлое, которое мы стремимся раскрыть, чтобы познать и понять»¹⁸. Однако тенденциозная односторонность и схематичность метаморфоз, подгоняемых под определенную концепцию, механическое переворачивание квантификаторов или воспроизведение стереотипов заставляют усомниться в намерениях, которыми руководствовались создатели сей исторической беллетристики.

Более значимо, чем вымысел (так или иначе имеющий право на существование в условном пространстве романа) — умолчание, а не ложь. «Великим отсутствующим» рассматриваемых романов являются произведения эмигрантского романтизма. Они предстают лишь карикатурой на самих себя — заповедью преступления. Романтические идеи уподоблены не заслуживающей внимания смертоносной сыпи пожираемых сифилисом умов. Оба романа обходят молчанием тот факт, что польский романтизм обладал инструментом внутренней критики, проявившейся в иронии (и даже самоиронии и сарказме) Словацкого или в диатрибе Норвида против братства по борьбе и мистицизму. В то же время опыт переоценки романтизма в прошлом (например, деятельность Боя-Желеньского по «снятию» его с «пьедестала») показал, что образ Мицкевича, окруженного табуном внебрачных детей (хотя документально подтверждено наличие только одного ребенка), не оказывает решающего влияния на восприятие его произведений, как не в силах и подорвать романтическую парадигму.

Романтическая парадигма — это культурная матрица, оставившая свой отпечаток в золотой век письменного слова, в эпоху, как говорил Норвид, «пантеизма печати». Сегодня масштаб воздействия произведения поп-культуры (а именно таким, по замыслу Гозылинского, является «Юль»), на что указывают также выполненные в стиле комиксов

иллюстрации к тексту) по сравнению с поражающей силой корпуса романтических шедевров практически равен нулю. В наше время подобное воздействие может оказать фильм или телевизионный сериал, но никак не роман, пусть даже и детектив (исключая абсолютные бестселлеры, которыми рассматриваемые произведения не стали). В случае «Юля» трудно отделаться от впечатления, что автор намеревался написать киносценарий, публикация же романа явилась лишь дополнением или «разведкой боем».

Рассматриваемые произведения судят, прикрываясь романтизмом, материалистическую современность, опирающуюся на философию недоверия к романтической культуре. И по отношению к этой современности обнаруживают свое бессилие, ибо контакт с нею был бы возможен лишь при условии ее существенной перестройки — вплоть до отречения от самой себя. Авторы рассматриваемых текстов оказываются жертвой принципов доминирующего дискурса, который — будучи *de nomine* постметафизическим! — трактует серьезную дискуссию о значимых для нации проблемах в конкретном историческом контексте лишь как увлекательный материал для эффектного повествования, призванного служить литературным развлечением — более (как в случае Гозьлинского) или менее (как многословный роман Денеля) удачным.

Перевод В. Мочаловой

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Witkowska A.* Wielkie stulecie Polaków. Warszawa, 1987.

² *Goźliński P.* Jul. Wołowiec, 2010; *Dehnel J.* Matka Makryna. Warszawa, 2014. Я опускаю роман Э. Стахняк «Диссонанс» (2009), отразивший в беллетристической форме на основании корреспонденции той эпохи любовный треугольник: Зигмунт Красиньский, Дельфина Потоцкая и Элиза Браницкая.

³ *Spiró G.* Mesjasze. Przekł. E. Cygielska. Warszawa, 2007.

⁴ *Janion M.* Zmierch paradygmatu // Janion M. «Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś». Seria Stanowiska / Interpretacje / Pod red. E. Czerwińskiej. T. 1. Warszawa, 1996. S. 5—23.

⁵ *Ibid.* S. 23.

⁶ *Ibid.* S. 22.

⁷ *Goźliński.* Jul. S. 296.

⁸ Ibid. S. 364.

⁹ Ibid. S. 180.

¹⁰ Ibid. S. 33—34.

¹¹ Ibid. S. 338.

¹² Ibid. S. 339.

¹³ Ibidem.

¹⁴ *Dehnel J.* Matka Makryna. S. 133.

¹⁵ Ibid. S. 121.

¹⁶ Ibid. S. 138.

¹⁷ *Baglajewski A.* Obecność romantyzmu. Lublin, 2015. S. 255.

¹⁸ Ibidem.

В. В. Мочалова (Москва)

Логос «Polonia»: Мария Янион и Малгожата Барановская

Выбор в качестве темы данной статьи именно этих значимых фигур в современном польском литературоведении — Марии Янион (р. 1926) и Малгожаты Барановской (15.03.1945 — 22.01.2012) — обусловлен тем, что в их трудах существенное место занимает проблема, которой были посвящены прошедшие Хоревские чтения: фактор преемственности в развитии форм художественного мышления. Существенной мотивировкой этого выбора представляется также то, что обеих исследовательниц связывали с В. А. Хоревым научные интересы и глубокое взаимное уважение, чувство приязни. Обе исследовательницы охотно принимали участие в сборниках, посвященных юбилеям Виктора Александровича¹, он же, в свою очередь, часто цитировал их в своих трудах, свидетельствующих о знакомстве со многими работами польских коллег². Например, рассматривая в творчестве В. Жукровского одну из важных тенденций изображения войны в польской прозе, которая следует героико-романтической традиции батальных сцен в исторических романах Г. Сенкевича, Виктор Александрович приводит мнение Янион, согласно которому изображение войны в манере вестерна максимально сохраняет обычаи и этический багаж давней рыцарской героики³. Виктор Александрович отмечает позицию Янион

как авторитетного исследователя в ведущейся в Польше дискуссии о романтизме⁴, приводит ее точное замечание о своеобразном восприятии традиции в лирике В. Броневского, где отразились все поэтические проблемы романтизма (в частности, этический максимализм и героическая нравственная ответственность за судьбы нации и человечества), но при этом в настолько измененном виде, что хотя генеалогия и прослеживается («контуры эстетического и этического мира Броневского»), об отождествлении с первообразами речь не идет⁵. Взгляды Янион⁶ учитываются российским полонистом и в его анализе восприятия в Польше Достоевского, и в исследовании формирования образов «чужого», где он ссылается на работу Янион «Невероятное славянство. Фантомы литературы»⁷. Говоря о романтической парадигме, надолго определившей облик польской культуры, В. А. Хорев приводит утверждение М. Барановской из ее монографии, посвященной лауреату Нобелевской премии (1996) Виславе Шимборской (1923—2012): «Любой разговор в Польше о поэзии начинается с Мицкевича, поскольку он является архетипом польского поэта... Поэтическая традиция в Польше — это, прежде всего, романтическая традиция»⁸.

Заглавие статьи связано с названием диалога этих исследовательниц, состоявшимся по случаю выставки «Polonia, Polonia» (2000, галерея современного искусства «Захента»), в котором, как и в их многочисленных трудах, посвященных польской литературе, национальной мифологии и самосознанию, анализируется феномен традиции, исторической памяти в культуре⁹. Выставка стала прекрасным поводом для анализа и обсуждения художественного воплощения аллегории, по сути своей однозначной, а также символа и мифа Polonia, которые уже заключают в себе многозначность и потенциально — огромное поле возможных прочтений¹⁰.

Янион, которую называют легендой польской науки и лучшим знатоком литературы эпохи романтизма*, настаивает на неизменной значимости романтической идеи связи новых поколений с ушедшими, подобно тому, как Мицкевич считал связь живых и умерших основой существования польской культуры, а потому мистерия «Дзядов» не мо-

* Случаются символические совпадения: Мария Янион родилась 24 декабря, в день рождения Мицкевича, правда, спустя 128 лет после него.

жет быть прервана никогда. Такую наднациональную, надэтническую и надконфессиональную общность бытия людей не прерывает смерть, ее не может уничтожить история, столь часто являющаяся процессом забвения. Возобновляемый и повторяемый ритуал поминовения усопших («дзяды») — это вечное время жизнотворной печали¹¹.

Янион исследует «исключительную ситуацию» — длительность периода романтизма, продолжавшегося в Польше «почти 200 лет и имевшего огромное влияние на жизнь. По сути это единственная страна в Европе, где литература, или романтическая литература, до такой степени формировала жизнь или сохранила ее»¹². Этой проблематике в значительной степени посвящены труды Янион (в соавторстве с М. Жмигродской) «Романтизм и история» (1978) и «Романтизм и экзистенция» (2004), где, как и в других посвященных эпохе романтизма работах Янион¹³, представлено понимание литературы этого направления не как лишь корпуса текстов, порожденных своим временем и оставшихся в нем, не как завершенного объекта историко-литературного анализа, но как вневременного типа мышления и восприятия мира. Литература и история рассматриваются в нерасторжимом единстве: история — как интегральная составляющая литературы, а литература — как органичная часть истории, при этом в поле зрения постоянно находится иконография эпохи, включенная в исследование. Так, труд «Романтизм и история» сопровождается обильным изобразительным материалом, как и составленная Янион, снабженная глубоким историко-литературным введением и прокомментированная* ею антология «Редут. Романтическая независимая поэзия», куда вошли стихотворения Мицкевича, Словацкого, Норвида, Воронича, Ленартовича, Гошиньского, Уейского, Эренберга, Гарчиньского (73 иллюстрации)¹⁴.

По оценке Барановской, эта давняя антология стала разновидностью национального песенника и аналогом значительно более поздней выставки «Polonia, Polonia»: собранные на ней картины (разумеется, за исключением современных произведений) играли роль «романтиско-патриотической сокровищницы»¹⁵. Совершенно естественным местом

* Исследовательница говорила, что над этими комментариями, отражающими богатую историю восприятия романтической поэзии в XIX и XX вв., она работала всю жизнь.

для диалога этих двух исследовательниц, чрезвычайно внимательно анализирующих не только литературные тексты, но и соответствующую иконографию, стала художественная выставка. Барановская в своей «Частной истории поэзии»¹⁶, признавалась, что ее любимое место во Вселенной — бесконечная библиотека, совмещенная с бесконечной картинной галереей. В варшавской картинной галерее, где была представлена выставка исторической живописи, и состоялась беседа двух ученых.

Широкое понимание традиции и ее перевоплощений в разных эпохах и сегментах культуры позволяют исследовательницам, например, увидеть в творчестве Яцека Мальчевского (1854—1929), одного из наиболее почитаемых художников Молодой Польши, считающегося отцом польского символизма в живописи, предвестие сюрреализма, и одновременно — источник произведений массовой культуры:

« — [М.Б.] Картины Яцека Мальчевского сейчас на большой выставке в Париже не вызывали ассоциаций с *Polonia*. Его трактовали как какого-то великого сюрреалиста...

— [М.Я.] Потому что он был великим пре-сюрреалистом...

— [М.Б.] Но дело в том, что у этих до смерти затертых в польском сознании картин, от которых остался только линиялый холст, ибо они уже настолько растиражированы репродукциями, открытками, поколениями, передающими друг другу эту символику, так вот, у этих картин, особенно если иметь в виду такого великого художника, каким был Мальчевский, есть другая, собственная жизнь»¹⁷.

Эту другую жизнь исторических полотен, символов и мифов Барановская исследует и на материале произведений массовой культуры, несущих на себе отпечаток распространенных мифов и стереотипов, представлений о прекрасном и ментальности эпохи, а именно — почтовых открыток, страстным коллекционером которых она была (так возникшая еще в детстве страсть к собиранию частной коллекции открыток становится основой для ценного научного исследования, для важной культурной акции, выходящей по своему значению за рамки личного увлечения). «Романтические цитаты очень подходят для почтовых открыток, потому что сами открытки — очень постромантичны»¹⁸.

Барановская в своей монографии «Сюрреальное воображение и поэзия» утверждает, что воображение связано не столько с индиви-

дуальной человеческой жизнью, со способностью к фантазии у того или иного поэта, сколько, подобно другим свойствам мышления или чувства, представляет собой целостный феномен, способность, присущую всему человеческому роду, и подлежит внимательному изучению, исследованию антропологического, даже феноменологического характера¹⁹. Исследуя феномен и традицию сюрреалистического сознания, Барановская обнаружила здесь ключ к пониманию и языка популярной открытки: «Оказалось, что сюрреалисты первыми поняли значение китча, ярмарочного искусства, фильма, почтовой открытки, наивного искусства, творчества психически больных для воображения современного человека. Более того, они включили все это в круг действий своего воображения». Так соединяется искусство высокого уровня с низовым, оперирующим стереотипами и пренебрегающим требованиями «вкуса», не знающим дистанции и самооценки, близким по своему духу и стилю сборникам патриотических песен²⁰.

Еще одно существенное свойство популярного жанра почтовой открытки — это его принадлежность к сфере приватной, частной, а не «великой» истории. Янион, один из томов «Избранных трудов» которой назван «Трагизм, история, приватность», отметила, что польский романтизм, особенно после подавления Ноябрьского восстания, «навязал польской культуре антиномию», которая в столь напряженной форме неизвестна другим современным культурам: это антиномия индивидуального, приватного — и общественного, коллективного, причем высшее значение придается исключительно ее второй стороне. Погружение в жизнь общества вынуждает романтического героя (и польского читателя, для которого он служит образцом) порвать с прежней, признанной недостойной, частной жизнью, которая в системе романтических ценностей, по сравнению с великими национальными задачами, «Служением и Предназначением», воспринимается как нечто второстепенное. Реакцией на эту признанную в романтизме иерархию ценностей стали впоследствии разного рода попытки «реприватизации приватной жизни», которые объединяет лишь их связь с утраченным звеном польского романтизма — IV частью «Дзязов»²¹.

К таким попыткам можно отнести присутствующее в современной польской «литературе о литературе», эссеистике, литературной критике и литературоведческих исследованиях особое внимание к личному опыту восприятия и переживания художественного текста,

к «приватности», субъективности. Чеслав Милош упоминал о «приватных обязательствах по отношению к польской литературе», и как представляется, многообразное творчество Барановской* является впечатляющим примером вдохновенного и вместе с тем естественного выполнения именно такого рода обязательств. Естественного — потому что объектами ее внимания и описания становится только самое важное в ее жизни, как это отражено в такой личной книге как «Приватная история поэзии» (вошедшие в нее записи датируются 1985—1997 гг.): литература, живопись, любимое занятие — «популяризация поэзии всеми средствами», Варшава как любимое и необходимое для жизни место, хобби — коллекционирование почтовых открыток. Написанные об этих главных вещах книги становятся словесными памятниками увлечениям жизни их автора, несущими на себе выразительный отпечаток ее индивидуальности.

Варшаве посвящена книга поэтической прозы, написанной в характерном для «приватности» автора жанре — «Мистический дневник»: ребенок разрушенной послевоенной Варшавы, основным пейзажем детства которого были руины, Барановская стремится восстановить исчезнувшую историю: «Эта книга — дневник мой и города. Всю жизнь я не делаю ничего иного, только пишу за него дневник... дневник внутреннего опыта, опыта Варшавы во множестве ее эпох и слоев — слоев архитектуры, слоев памяти... Память — наиболее характерная черта этого города. Только благодаря ей он существует»²².

Переживание пространства (города) и времени (истории) предстает в тесной сопряженности с индивидуальным опытом живущего человека и в богато иллюстрированной (в том числе — и почтовыми открытками из личной коллекции автора) монографии «Варшава. Месяцы, годы, века», вышедшая в известной и популярной серии, названной цитатой из Выспяньского «Вот это и есть Польша»: «Человек живет не только в зданиях, но и в памяти, в традиции, истории, культуре. А в Варшаве это более важно, чем в любом ином месте на свете. Иногда трудно постичь, что этот город существует. Моя

* Барановская была не только литературоведом, но и поэтом, автором поэтических сборников «Город» (1975), «Замок в Пиренеях» (1980), «Возвращение» (2002), а также эссеистом, членом Союза польских писателей.

цель — учитывая все различия — сходна с замыслом тех, кто его восстановил»²³.

Контекст истории литературы постоянно присутствует у Барановской и при анализе современной поэзии, как, например, в монографии, посвященной Шимборской. Исследователь видит в ее поэзии «необычайную барочность»: «Как столь скромный и тихий человек может быть барочным? Она извлекла из барокко поразительный урок, не только потому, что переводила прекрасные стихи французских поэтов этой эпохи, но потому, что научилась соединять противоположности. У нее ничто и никогда не бывает черным или белым — всегда черным и белым. Одновременно». Вместе с тем, — оговаривает автор, — если искать у Шимборской следы барокко, она окажется чрезвычайно барочной, а если пытаться обнаружить у нее признаки сюрреализма, она покажется предельно сюрреалистичной²⁴. Однако постоянной точкой отсчета, неким «ключом» остается романтизм, именно с его контекстом так или иначе сопоставляется Шимборская: «Есть ли в Шимборской нечто от пророка? Является ли она пророческой личностью?.. В любом случае в ней совершенно нет того, чем должен обладать пророк — свиты... А Мицкевич собирал вокруг себя среду, в которой доминировал»; «Миф и Шимборская — совершенно из разных опер... Она ведет себя так, как веками вели себя художники. А миф ведет себя иначе. Миф Мицкевича складывался значительно дольше, а миф Шимборской возник, по сути, за несколько дней»²⁵. Показательно, что даже проводя негативные сопоставления, указывая на отличия современного поэта, исследователь использует романтический контекст: ирония, присущая Шимборской — «неромантическая. Романтическая ирония — Истории, Судеб — и так может любого настичь. Романтизм ее осознал, но она бессмертна»; «она — поэтесса совершенно аромантическая»²⁶.

В монографию о нобелевском лауреате включены фрагменты многолетнего (1989—1993) частного «дневника читателя поэзии», посвященные Шимборской, одному из любимых Барановской поэтов, «единственному в польской литературе, кто обладает такой дистанцией по отношению к трагизму бытия, скептицизмом, стоицизмом». Тонкий анализ поэзии Шимборской сам по себе поэтичен и подводит к существенному выводу о ее особом историзме: «И все-таки поэзия, вовсе ею не абсолютизируемая, оказывается единственным окном, от-

крывающим нечто вне мира, замкнутого на себе и не оставляющего надежды на будущее. Это окно не столько в вечность, сколько — в историю, присутствие которой ощущается постоянно. Что такое история Шимборской? Она кажется собранием символов, ключом к хранящимся в нашей памяти мифам, а не цепочкой фактов. Конкретных событий почти нет. Сохранится ли в такой истории поэзия? Только она и имеет шанс»²⁷. Представляется, что в этих словах Барановской содержится вполне романтическое понимание истории — и силы поэзии.

В последние два десятилетия Янион отмечает в польской культуре явление, которое она назвала «сумерками романтической парадигмы», и признает, что ее борьба за превращение парадигмы «романтизма и истории» в парадигму «романтизма и экзистенции» не увенчалась успехом и не привела к искомому результату, тем не менее, представляется, что книга «Романтизм и история», описывающая литературу и иконографию этой эпохи, стала сокровищницей национального исторического сознания, питающей современную мысль. Согласно Янион, даже если исчерпалась цельная польская символично-романтическая культура, долгое время служившая основой существования нации, то еще не исчерпан потенциал философии существования, присущей романтизму.

Исследовательницы, ведущие свой диалог о традиции, истории и культуре на выставке, посвященной Польше, обращают внимание на современные картины, написанные после 1989 г., во время очередного расцвета аллегоризации образа Матери-Отчизны, отмечая, что в них происходит переоценка преобладавшего до сих пор топоса *Polonia* в польской культуре. Так, у Эдварда Двурника («Польская Ника») представлена скорее гротескная реплика картины Мальчевского, сознательная игра с китчем. В картинах Ханны Сольвай или Лукаша Королькевича фигурируют маски, снятые с лиц персонажей, что может означать отход от языка аллегии — к открытой современности, двусмысленность нашего времени, но в целом представленные современные картины не отходят от традиции, от той *Polonia*, которая была некогда нарисована, и относятся к сфере исторической живописи. Тональность диалога не предполагает законченных ответов, его финал — скорее открытый, побуждающий к размышлениям о символе, аллегии и мифе *Polonia* в польской культуре²⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Janion M.* Mistyka czy zabobon // *Studia Polonica*. К 70-летию Виктора Александровича Хорева. М., 2002. С. 224—229; *Baranowska M.* Wracam na Ochotę // *Victor Chorev — Amicus Poloniae*. К 80-летию Виктора Александровича Хорева. Международная конференция. М., 2012. С. 14—15; *Барановская М.* Написанная на бумаге // *Amicus Poloniae*. Памяти Виктора Хорева. Сб. научных работ российских и польских ученых. М., 2013. С. 63—69.

² См., в частности: *Хорев В. А.* Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки. М., 2005. С. 60, 76—77; *Хорев В. А.* Польская литература XX века. 1890—1990. М., 2009. С. 150; *Хорев В. А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями. М., 2012. С. 23, 9, 12, 36, 97, 160, 173.

³ *Janion M.* Wojna i forma // *Literatura wobec wojny i okupacji*. Wrocław, etc., 1976. S. 197.

⁴ См. коллективный сборник: *Nasze pojedynki o romantyzm*. Warszawa, 1995.

⁵ *Janion M.* Broniewskiego «morze zjawisk» // *Władysław Broniewski w poezji polskiej*. Warszawa, 1976. S. 7—8, 24.

⁶ *Przybylski R., Janion M.* Sprawa Stawrogina. Warszawa, 1996. S. 40.

⁷ *Janion M.* Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. Kraków, 2006.

⁸ *Baranowska M.* Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć. Szymborska i świat. Wrocław, 1996. S. 5, 20. Эта монография М. Барановской в переводе на английский язык вручалась участникам церемонии награждения В. Шимборской Нобелевской премией.

⁹ Этот диалог был записан для II программы Польского радио М. Суперсон-Енчмык и опубликован в сборнике работ М. Янион с характерным названием «В Европу — да, но вместе с нашими мертвыми»: *Logo «Polonia»*. Rozmowa z Małgorzata Baranowską // *Janion M.* Do Europy — tak, ale razem z naszymi umarłymi. Warszawa, 2000. S. 35—51.

¹⁰ Ср. также: *Janion M.* Polonia powielona // *Janion M.* Niesamowita Słowiańszczyzna. S. 257—291.

¹¹ *Janion M.* Do Europy — tak, ale razem z naszymi umarłymi. S. 6; *Janion M.* Niesamowita Słowiańszczyzna. S. 32.

¹² *Baranowska M.* Logo «Polonia». S. 36.

¹³ См., например: *Janion M.* Romantyzm. *Studia o ideach i stylu*. Warszawa, 1969; *Janion M.* Romantyzm, rewolucja, marksizm. Gdańsk, 1972; *Janion M.* Gorączka romantyczna. Warszawa, 1975. В 5-томное собрание избранных трудов Янион (*Janion M.* *Prace wybrane / Pod red. M. Czerwińskiej*. Т. 1—5. Kraków, 2000—2002) вошли: «Gorączka romantyczna» (Т. I), «Tragizm, historia, prywat-

ność» (Т. II), «Zło i fantazmaty» (Т. III), «Romantyzm i jego media» (Т. IV), «Biografie romantyczne» (Т. V).

¹⁴ *Janion M.* Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa. Kraków, 1979. Уже сами названия разделов антологии выразительно описывают структуру романтической мифологии: «Песнь мести», «Герои», «Дух свободы», «Врагу», «Скитания», «Гимн борьбы», «В ссылку», «Какая Польша?», «Могила колыбелью», «Завещание», «После падения независимости», «Романтическая отчужденность», «Поэзия и деяние», «Борьба с Богом», «Последний Ромео», «К матери-польке», «Заговор», «Восстание».

¹⁵ *Baranowska M.* Logo «Polonia». S. 35.

¹⁶ *Baranowska M.* Prywatna historia poezji. Warszawa, 1999. Эта книга была отмечена (2000) номинацией на самую престижную литературную премию Польши — «Нике», ежегодно присуждаемую за лучшую книгу на польском языке.

¹⁷ *Baranowska M.* Logo «Polonia». S. 45.

¹⁸ *Baranowska M.* Prywatna historia poezji. S. 106.

¹⁹ *Baranowska M.* Surrealna wyobraźnia i poezja. Warszawa, 1984. S. 5—6. В основе этой монографии лежит докторская диссертация (1980) автора.

²⁰ *Baranowska M.* Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki. Warszawa, 2003. S. 176, 189—190. Эта богато иллюстрированная (308 репродукций открыток из авторского собрания) монография-альбом номинировалась на премию «Нике» (2004), а также получила премию министра культуры Польши. Ср.: *Baranowska M.* Pocztówka siostrą liryki // *Baranowska M.* Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć. S. 62—81.

²¹ *Janion M.* Tragizm, Historia, Prywatność // *Prace wybrane / Pod red. M. Czermińskiej.* Т. 2. Kraków, 2000. S. 446—448.

²² *Baranowska M.* Pamiętnik mistyczny. Warszawa, 1987; Gdańsk, 1988.

²³ *Baranowska M.* Warszawa: miesiące, lata, wieki. Ser. «A to Polska właśnie». Wrocław, 1997. S. 5. (2-е изд.: 2004). Ср. также: *Baranowska M.* Wracam na Ochotę. Warszawa, 2011.

²⁴ *Baranowska M.* Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć. S. 6, 81.

²⁵ *Ibid.* S. 12.

²⁶ *Ibid.* S. 123, 133.

²⁷ *Ibid.* S. 113—129.

²⁸ *Baranowska M.* Logo «Polonia». S. 46—51.

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБНОВЛЕНИЯ

Н. А. Лунькова (Москва)

Развитие жанра рассказа в творчестве молодых болгарских прозаиков рубежа 1960—1970-х гг.

Жанр рассказа всегда занимал особое место в болгарской литературе ввиду неравномерного и скачкообразного развития исторического процесса, не позволявшего крупным эпическим формам оперативно реагировать на «социальные катаклизмы и перевороты»¹. К началу 1970-х гг. именно рассказ и повесть стали ее ведущими жанрами: в них обнаруживается то, что в «других литературах с большей историей и традициями открывается в романе, а именно картина общественных нравов и отношений, характеры и герои времени, типы, общественные идеалы и разочарования, судьба молодого человека, утраченные иллюзии и т. д.»².

В 1960-е гг. большинство писателей отказывается от крупных, масштабных эпических полотен и обращается к рассказу, повести, новелле, микророману. В это время развитие истории и общества находит отражение в болгарской культуре сквозь призму индивидуального переживания, что приводит к синтезу романских структур и малых форм прозы, а также к усилению автобиографичности. Для болгарских авторов 1960-х гг. характерно субъективное и эмоциональное отношение к действительности, демонстрация личных переживаний. По наблюдениям С. Игова, преобладающей чертой литературы этого времени является «усиленная субъективно-лирическая тенденция»³. Главной задачей «антропоцентричной»⁴ поэтики болгарской литературы становится исследование внутреннего мира человека. Это, однако, вовсе не означает, что для прозаиков предыдущих периодов человеческая личность не была объектом изображения, речь идет о смене фокуса его освещения: до 1960—70-х гг. авторы раскрывали «индивидуаль-

ность и личную жизнь героя [...] только сквозь призму исторического движения»⁵. Прозаики 1960-х гг. уже не рассматривают события истории и современности через формулу эпического болгарского романа 1950-х «я в мире», они показывают их глазами героев своих произведений. Читатель видит, как события воспринимаются и ощущаются самими персонажами, как формула «я в мире» заменяется на «миры во мне».

В 1960-е гг. в болгарской литературе, по мысли Н. Н. Пономаревой, «значительное место заняли лиризация, монологичность, подтекст, так называемая исповедальность; проявилась подчеркнутая тенденция к взаимопроникновению жанров»⁶. Эту же мысль развивают в своих работах и болгарские литературоведы: «Отказ от всеохватного изображения и усиление субъективного элемента приводят к таким структурным изменениям, что принадлежность многих прозаических и драматических произведений к соответствующему литературному жанру или роду ставится под вопрос. Таким образом, динамическое развитие болгарской литературы на этом этапе проходит под знаком взаимного проникновения отдельных родов и жанров друг в друга»⁷. Подобные изменения в развитии болгарского литературного процесса в 1960-е гг. напрямую связаны с важным процессом изменения прозы — ее лиризацией.

Феномен лиризации болгарской прозы в целом подробно проанализирован С. Яневым в его монографии «Тенденции современной прозы» (1977), где выделены основные формы присутствия лирики в канве прозаического текста на материале произведений болгарской литературы.

С точки зрения исследователя, первой ступенью лиризации является такое присутствие лирики в прозе, которое никоим образом не отражено в структуре произведения: лирическое и эпическое начала в прозе подобного типа — это «два разных и автономных начала»⁸. Данный тип лиризации можно встретить в произведениях И. Вазова, К. Величкова, Л. Каравелова и других авторов второй половины XIX в.

Говоря об этапах лиризации прозы и ее проявлениях в творчестве болгарских писателей, нельзя не отметить связь развития литературы 1960—70-х гг. с традициями модернизма, доминировавшего в болгарской литературе на рубеже XIX—XX вв. Тогда благодаря главному теоретику болгарского модернизма — П. П. Славейкову, а также

д-ру К. Крыстеву и литераторам круга софийского журнала «Мысль»* была провозглашена идея «чистого искусства» и сделан акцент на исследовании внутреннего мира человека, а не социально-исторической действительности. Таким образом, представители модернизма «противопоставили историко-патриотической тематике отражение внутреннего мира личности, внимание к душевным переживаниям»⁹. Игов полагает, что в этот период «переход от доминирования прозы к доминированию поэзии стал переходом от реализма к новому романтизму», который был чужд «старому сентиментальному», исполненному «патриотической патетики»¹⁰. Замена этноцентрической концепции культуры, характерной для предыдущих этапов развития болгарской литературы на новую, антропоцентрическую модель не могла не найти отражение в жанровой системе, обогатив и расширив ее. Хотя поэзия и остается в центре литературного процесса, прозаические жанры продолжают развиваться. Знаковым для обновления болгарской прозы становится творчество П. Ю. Тодорова, родоначальника жанра «идиллии». «Идиллия» Тодорова — это небольшая лиризованная миниатюра, занимающая промежуточное положение между стихотворением в прозе и рассказом. Определяющим в его прозе является лирико-субъективное начало, использование образов-аллегорий, образов-символов, а не образов-характеров, и это дает основание называть писателя одним из первых создателей лирической прозы в болгарской литературе. Именно благодаря усилиям модернистов происходит развитие лирического начала в контексте болгарской прозы, ослабевая или усиливаясь на разных этапах ее истории.

Подобный сплав лирического и эпического начал в прозе, зародившийся еще на рубеже XIX—XX вв., пользуясь терминологией Янева, можно назвать «диффузным»¹¹. На этой ступени лиризации прозы характерной чертой является доминирование лирического настроения в конкретном произведении или творчестве отдельно взятого писателя. К прозе такого типа можно отнести творчество Элина Пелина и Й. Йовкова, художественные успехи которых были бы невозможны

* Журнал «Мысль» (бг. «Мисъл») — болгарский журнал, издававшийся в период с 1892 по 1907 г. Известен в первую очередь благодаря сложившемуся вокруг него одноименному литературному объединению, в состав которого входили д-р К. Крыстев, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров и П. Яворов.

без «концептуальной и стилевой обработки, которой Тодоров подверг общие традиционно-бытовые и фольклорные источники»¹². В связи с трансформацией художественного мышления (отказом от эпического и стремлением к неэпическому) этот вид лиризации актуализируется в болгарской литературе в период с 1944 по 1956 г. и находит отражение в произведениях Б. Димитровой («Путешествие к самой себе»), И. Петрова («Маленькие иллюзии»), в раннем творчестве Й. Радичкова и других писателей. В формах малой эпики на первый план выходит «рассказ настроения», эпическая структура которого еще не меняется под воздействием лирического начала, однако именно оно является определяющим; в романе же усиливается интерес к внутреннему миру человека, его переживаниям.

Широкое распространение в 1960-е гг. получает «лиризованная проза», олицетворяющая следующую ступень лиризации (в терминологии Янева): «Проза этого типа ближе всего к той, которую можно было бы назвать “неэпической”, но, в сущности, в ней еще не до конца доминирует лирическое начало. Это самый распространенный, самый характерный тип современной болгарской прозы. Она составляет ее ядро: в ней сочетаются эпическое и лирическое начала, в произведениях они соотносятся по-разному; из этой прозы проистекает тот вид прозаического мышления, в котором лирическое превосходит эпическое, используя его возможности и преобразая его»¹³. К такой прозе могут быть отнесены романы и рассказы не только писателей старшего поколения — Б. Райнова, А. Гуляшки, П. Вежинова, К. Калчева, но и молодых прозаиков, чьи литературные дебюты пришлось на 1960—70-е гг. (К. Николов, Г. Величков, Р. Босев, С. Стратиев, Л. Петков, Я. Станоев, Р. Сугарев, Г. Марковски, Д. Ярымов и др.).

По мысли З. Чолакова, новое поколение болгарских прозаиков в сущности продолжает развивать тенденции, намеченные в творчестве их предшественников, фокусируя внимание на нравственно-психологических изменениях современного им человека, в том числе и на весьма серьезном общественном явлении — «влиянии стабилизации жизни на классические добродетели современника, а точнее, распад этих добродетелей под ударами усиливающегося потребительства»¹⁴. Нередко основным конфликтом в рассказах молодых прозаиков оказывается столкновение молодого человека с действительностью, приспособленческие идеалы которой противоречат его собственным, так

что одним из главных достоинств этой прозы становится «нравственный максимализм»¹⁵ героя-современника, и появление такого типа героя в рассказах молодых авторов неслучайно.

Одним из важных жанрообразующих средств, отбор которых ведется в соответствии со стилем и методом автора, как известно, является *тип героя* и, в частности, формы его художественного воплощения¹⁶. К середине 1960-х гг. в болгарской литературе с авансцены уходит лишённый каких-либо недостатков (и оттого раскрытый односторонне) положительный герой, и его место занимает «обыкновенный человек», который изображается во всем разнообразии своих поступков, мыслей, чувств. Преобразование действительности не осуществляется идеализированными героями, а происходит благодаря обычным людям, и именно на них сосредоточивают свое внимание многие писатели того времени. Значительную роль в обновлении жанра рассказа сыграл Вежинов, благодаря которому фокус сместился на «изучение человеческого самопознания»¹⁷. В его сборниках рассказов «Мальчик со скрипкой» (1963) и «Запах миндаля» (1966) не изображаются кризисные события истории, сложные общественные противоречия, зато в них присутствует интерес к внутреннему миру личности, психологии человека. В творчестве молодых прозаиков рубежа 1960—70-х гг. эта вежиновская линия получит развитие, прежде всего, в повести «Так красиво, мучительно, бесконечно» (1972) молодого В. Зарева, для которого характерен «подчеркнутый интерес к подводному течению», «усложненное ассоциативное мышление и фраза, нередко и фрагментарная композиция»¹⁸.

По наблюдениям Д. Вичева, уже к середине 1960-х гг. в Болгарии получает развитие так называемая «литература прибытия в социалистические будни» (*Ankunftsliteratur**), ориентированная на проблемы современности. К произведениям такого типа можно отнести повести «По тротуару» (1960) М. Радева, «Поездка во гнев» (1965) Д. Фучед-

* Вичев употребляет в своем исследовании термин, обозначающий направление литературы ГДР — *Ankunftsliteratur* («литература прибытия» или «литература будней»), проводя параллели между развитием болгарской и восточногерманской литератур в 1960-е гг. Название этому направлению дал рассказ «Прибытие в будни» (нем. «Ankunft im Alltag») (1961) немецкой писательницы Б. Райман.

жиева: писателей интересуют переживания молодого человека, поиск им своего места в жизни. Однако в отличие от более крупных эпических форм, в частности, романов-подведения итогов, где главный герой сталкивается с неизбежными противоречиями общественного развития, здесь исследуется стремление молодого героя к внутренней зрелости, в большинстве случаев связанное со столкновением наивных представлений и реальности, обыденности. В конце 1960-х гг. именно герой такого типа претерпевает изменения, а рассказы и повести с его участием лишаются счастливого финала. Отказавшись от поисков позитивного начала в жизни, молодые болгарские прозаики нередко демонстрируют повышенный интерес к трагическому. Герой такой «инфантильной прозы» (термин болгарских критиков), будучи не склонен совершать решительные поступки в борьбе за счастье, не всегда оказывается способным реагировать на проблемы действительности чем-то кроме их молчаливого неприятия.

Сам термин «инфантильная проза» применительно к творческим исканиям ряда молодых прозаиков 1960—70-х гг. по-разному толкуется исследователями. Игов отмечает ее близость к «мировым литературным тенденциям — от Сэлинджера до Аксенова»¹⁹, называя *jeans-прозой*, т.е. «прозой в джинсах» (термин хорватского литературоведа А. Флакера)²⁰. Формирование нравственных идеалов, проявление юношеского максимализма, желание избежать конформизма, «нравственная оценка молодым человеком мира взрослых, приговор ему»²¹, поиски своего пути в жизни — так или иначе все эти темы затрагиваются в творчестве молодых писателей.

Такой молодой герой, чья основная функция заключается в том, чтобы с позиции своих сверстников выявить отрицательные стороны предшествующего поколения, вскрыть проявления конформизма (начиная с весьма безобидных ситуаций и заканчивая случаями откровенной нравственной деградации), получил неоднозначную оценку у критиков того времени. Некоторые из них, как, например, Г. Марков, увидели в «интересе к камерным сюжетам, к обыкновенным и будничным сторонам человеческого бытия» «отчуждение от общественно-социальных явлений»²². С их точки зрения, молодой герой и мир, который показан его глазами, не выглядят убедительными, а тенденция к «психологизму как самоцели»²³ негативно отражается на литературном процессе. С. Хаджикосев, отмечая ряд формальных недостатков прозы

молодых авторов (чрезмерное увлечение армейской темой, некий схематизм образов, недостаточное развитие характеров), подчеркивал, что рассказы начинающих прозаиков продолжают традицию этого жанра, обогащая его новыми мотивами, самой перспективой — большинство рассказов написаны от 1-го лица, и читатель видит происходящее «ясными глазами молодости, не омраченными тревогой или страхом перед будущим. Молодой герой — оптимист, поскольку перед ним вся жизнь, он смеется беззлбно, но категорично над слабостями других, а нередко и над своими собственными»²⁴. Необходимо подчеркнуть, что юмор и гротеск являются характерными чертами рассказов молодых авторов этого периода: писатели, несомненно, находятся под влиянием таких писателей среднего и старшего поколений, как Г. Мишев, В. Петров и, конечно, Радичков. С последним молодых авторов связывает и развитие так называемой «регионально-анекдотической» прозы (термин Чолакова), в русле которой начинают свой творческий путь А. Калоянов, Д. Димовский, Д. Начев, Ярымов (в частности, тематика его сборника «Полночные петухи» 1968 г. перекликается с мотивной структурой «Порохового букваря» Радичкова). Прозаиков же, тяготеющих к изображению жизни «парня в джинсах» или ребенка (сборники «Облака белого света», «Вклад в швейцарском банке» Николова, «Билет в один конец», «И мы, боги» Станоева, «Вперед по росе» Босева, «Одинокие ветряные мельницы» Стратиева), больше привлекает воплощение детско-юношеского взгляда на жизнь, приключения молодого человека, его знакомство с реальностью и психологическая реакция на столкновение с ней. Характерной чертой, объединяющей стиль их рассказов, является «лирико-импрессионистический стиль», который способствует «поэтизации», созданию «лирико-романтической атмосферы»²⁵. Чолаков, анализируя раннюю прозу Стратиева отмечает, что именно этот автор занимает ключевое место в развитии «инфантильной прозы».

Так, например, в центре его сборника «Одинокие ветряные мельницы» (1969), представляющего собой цикл рассказов, — изображение детских впечатлений, чьи чистота и свет утрачиваются человеком по мере взросления. И если в детстве мечта путешествовать по всему свету не казалась несбыточной (рассказ «Капитаны Бискайского залива»), то, когда ты становишься взрослым и имеешь, казалось бы, все средства, чтобы ее осуществить, она далека от тебя как никогда прежде:

«И только иногда под вечер [...] мы вспоминаем о Южном кресте и Бискайском заливе, о бескрайних серебристых пляжах, о любви и смерти, о ненависти и мести, о бесконечных спокойных просторах вечного океана. И, целуя кротко своих жен в лоб, засыпаем глубоким сном»²⁶. Автор сосредоточен на трансформации нравственных ценностей человека в целом, его рассказы выходят за рамки камерных сюжетов о детстве, ребяческих забавах и пр. Своей главной задачей он видит воплощение изменений внутреннего мира человека, утрачивающего со временем желание остаться верным идеалам юности (этот мотив будет развиваться и дальше в его творчестве, в частности, в повести «Дикая утка между деревьями», 1972). В качестве примера можно обратиться к отрывку из рассказа «Одинокие ветряные мельницы», давшего название всему циклу: «Нашим сердцам был чужд страх, они были полны гнева и негодования, мы были молоды, и глаза наши горели, а руки сжимали рыцарское копьё... Август приходит снова и снова, я смотрю на зеленые поля — они пусты. Мы давно выросли, женились, стали мудрее [...]. И только Атанас Дурачок, который вечно молод и не стареет, а глаза его блестят, как у юноши, еще скачет, проносится мимо нас и кричит: “Вперед! Мадам, Вы свободны!” Но мы лишь улыбаемся, а он несется дальше вскачь, по зеленым полям, к ветряным мельницам, что одиноки без нас»²⁷.

Подобная лиризация является неотъемлемой чертой не только рассказов Стратиева. Как уже говорилось выше, лирические средства образности преобладают во всех рассказах этого периода развития болгарской литературы. К ней прибегают и такие молодые в те годы прозаики, как Величков, Петков, Марковски, Д. Коруджиев и некоторые другие авторы, которых критика условно относит к «психологическому» направлению в прозе молодых 1960—70-х гг. Так, Величков в своих рассказах (циклы «Простые чудеса», 1966; «Одинокая луна на небе», 1972) наиболее часто использует для раскрытия внутреннего состояния героя такие приемы лиризации, как пейзаж («Высокая труба кирпичного завода», «Корни»), несобственно-прямая речь («Когда растает снег», «Рюкзак персиков»), внутренний монолог («Последний круг над океаном»). Писателей этого направления привлекает анализ внутренней дисгармонии личности, человеческих взаимоотношений, природы меланхолии и т. д. Их рассказы отличаются пластичностью, открытой композицией, присутствием ретроспекции, вниманием к де-

талям. С другими молодыми прозаиками этих авторов роднит стремление к организации рассказов в циклы, что является одной из определяющих черт развития болгарского рассказа в принципе. Достаточно вспомнить циклы Элина Пелина, Й. Йовкова, Г. Райчева, Э. Станева, Радичкова и многих других писателей, чтобы убедиться в том, что циклизация — одно из наиболее актуальных явлений болгарской литературы, которое развивается и по сей день. Не подлежит сомнению актуализация этой формы объединения рассказов в 1960—70-е гг. — благодаря наличию одного или нескольких общих героев (например, цикл рассказов Станосова «И мы, боги», посвященный армейской жизни, или цикл «Облака белого света» Николова), принципам композиции рассказов, лейтмотивам. Цикл дает автору возможность более детально проанализировать намеченные проблемы, создать галерею образов, необходимых для воссоздания панорамной картины действительности, но при этом остаться в рамках жанра рассказа как такового, не укрупняя его.

В рассказах молодых прозаиков рубежа 1960—70-х гг. преобладают лирические средства изображения действительности, элементы композиции связаны между собой фрагментарно, по ассоциации, что позволяет не соблюдать хронологическую верность в описании событий, однако такая свободная композиция способствует более глубокому проникновению в психологию главного героя. На это же направлено использование деталей, нередко становящихся символами и помогающих раскрыть переживания персонажей. Для данного периода развития болгарской прозы влияние лирики, как уже подчеркивалось, является симптоматичным, поскольку именно с ней связаны исповедальность, «искренние интонации, эмоциональное переживание фактов действительности, усиление роли творческого субъекта»²⁸. Творчество молодых прозаиков обогащает болгарский рассказ тематически: впервые в послевоенные годы происходит обращение к миру ребенка, юноши, раскрывается процесс становления личности в новой болгарской действительности после 1944 г. Роль автора также претерпевает изменения: дистанция между ним и героем сокращается, все более распространенным становится повествование от 1-го лица, причем «во всех прозаических жанрах — от фельетона до новеллы»²⁹. В целом, необходимо подчеркнуть, что выбор молодыми авторами такого жанра, как рассказ, вполне очевиден: будучи формой малой эпики, он позво-

ляет дебютирующему писателю быстро и довольно лаконично отреагировать на волнующие его проблемы, и именно в рассказе находят отражение наиболее важные нравственные проблемы, ставшие центральными в творчестве болгарских прозаиков рубежа 1960—1970-х гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Константинова Е., Кулумджиев К.* Тридесет години българска повест и разказ // Очерци по история на българската литература след девети септември 1944 година. Втора книга. София, 1980. С. 182.

² Там же.

³ *Игов С.* Кратка история на българската литература. София, 1996. С. 523.

⁴ *Ничев Б.* Съвременният български роман. София, 1978. С. 339.

⁵ *Янев С.* Тенденции в съвременната проза. София, 1977. С. 71.

⁶ *Пономарева Н. Н.* Преодоление «барьера». Болгарская проза и драматургия 70—80-х годов // Славяноведение, 1995, № 5. С. 27.

⁷ *Вичев Д.* С поглед отвън: Развойни тенденции и жанрови структури в българската проза. София, 1990. С. 130.

⁸ *Янев С.* Тенденции в съвременната проза. С. 79.

⁹ *Будагова Л. Н.* Модерн // Лексикон южнославянских литератур. М., 2012. С. 268.

¹⁰ *Игов С.* История на българската литература. София, 2002. С. 469.

¹¹ *Янев С.* Тенденции в съвременната проза. С. 94.

¹² *Игов С.* История на българската литература. С. 457.

¹³ *Янев С.* Тенденции в съвременната проза. С. 80.

¹⁴ *Чолаков З.* Дебютната вълна. Проблеми на младата българска поезия и проза. София, 1974. С. 16.

¹⁵ Там же. С. 18.

¹⁶ См. *Головко В. М.* Историческая поэтика русской классической повести: учебное пособие. М., 2010.

¹⁷ *Василев М.* Съвременният български разказ. София, 1980. С. 132.

¹⁸ *Марков Г.* Теория, критика, литературна история. София, 1977. С. 216.

¹⁹ *Игов С.* История на българската литература. С. 847.

²⁰ См. *Flaker A.* Proza u trapericima. Prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije. Zagreb, 1976.

²¹ *Ничев Б.* Современный болгарский роман. М., 1983. С. 247.

²² *Марков Г.* Теория, критика, литературна история. С. 200.

²³ Там же. С. 203.

²⁴ *Хаджикосев С.* Две години дебютна проза // Патриотизъм, партийност, творческо вдъхновение. София, 1975. С. 190.

²⁵ *Чолаков З.* Дебютната вълна. Проблеми на младата българска поезия и проза. С. 137.

²⁶ *Стратиев С.* Избрано. Т. 1. София, 2009. С. 75.

²⁷ Там же. С. 95.

²⁸ *Добрев Ч.* Идеи и изображение // Проблеми на съвременната българска проза. София, 1973. С. 39.

²⁹ *Ничев Б.* Современный болгарский роман. С. 213.

А. Г. Шешкен (*Москва*)

Традиция и новаторство в македонской лирике второй половины XX в.

Вопрос о преемственности в развитии форм художественного мышления подразумевает два аспекта: отношение к национальной литературной традиции и к мировому художественному опыту¹. Как неоднократно подчеркивал известный специалист в области сравнительного исследования славянских литератур Н.И. Кравцов, «литературное развитие регулируется важной закономерностью — необходимостью усвоения предшествующего художественного опыта, без чего писатель и литература вообще не могут сделать нового шага вперед»². Новые исторические события и социальные сдвиги требуют современного осмысления и поиска художественных средств, соответствующих духу времени. В этом заключается диалектика развития искусства вообще и литературы в частности, и специфика понимания прогресса в данной области. Прогресс в искусстве, в отличие от сферы науки и техники, заключается не просто в преодолении и отказе от устаревших тем, форм и средств, а в накоплении художественных ценностей. Поэтому обращение к творческому наследию, с одной стороны, и поиски средств художественного выражения, соответствующих новизне содержания жизни, с другой, — две неразрывно связанные и одинаково ценные стороны литературного развития. В этом движении тесно взаимодействуют интерес писателей к традиционному искусству — лучшим образцам национального фольклора — и произведениям литера-

турных предшественников (их значимость по-разному видится на каждом этапе развития искусства слова) и стремление авторов предложить новый взгляд на меняющийся мир и продемонстрировать новые выразительные средства родного языка, раскрыть его ранее неизвестные образные возможности. Необходимо учитывать, что в художественной практике национальное искусство слова равным образом опирается на конкретную историческую реальность, собственный художественный опыт, фольклор и на мировую художественную традицию.

Македонская литература на национальном языке прошла долгий путь становления, который увенчался появлением накануне Второй мировой войны сборника поэзии Кочо Рацина (1908—1943) «Белые зори» (1939)³. В поэзии, литературной критике и публицистике Рацина эта литература убедительно заявила о себе как самостоятельное сформировавшееся явление. Национальная словесность создавалась с опорой на устное поэтическое народное творчество и эстетические поиски искусства межвоенного периода. Большинству ее авторов в той или иной степени были близки идеи движения «социальной литературы»⁴ (К. Рацин, К. Неделковский, В. Марковский и др.), весьма влиятельного в литературах югославян. Известно, что участники этого течения были также знакомы и тесно соприкасались с концепциями других европейских художественных течений, особенно тех, которым была свойственна протестная, бунтарская направленность (футуризм, сюрреализм). Это в полной мере относится и к Рацину, который как личность сформировался в рамках социалистического движения Югославии 1920—1930-х гг. В ранней лирике, написанной на сербском языке, он был близок экспрессионизму (стихотворение «Фейерверк»). Между тем, его поэзия на македонском языке находила главный источник художественного опыта прежде всего в народном творчестве, будучи в то же время актуальной с точки зрения идейного содержания. В ней заметно преобладание мотивов социального неравенства, сочувствия тяжелой доле крестьянина и ремесленника и протеста против существующего общественного устройства. Рацин был глубоким знатоком фольклора и собирателем народной поэзии. Ему, в частности, принадлежат записи партизанской поэзии времен Второй мировой войны («Македонские народно-освободительные песни», 1943). Писатель видел в «народной песне Македонии ее молитву, отражение ее души и ее дыхание». Он говорил, что эта песня «сразу проникает прямо в сердце, потому что в нем она и родилась»⁵.

Кравцов в статье «Искусство и народное творчество (к вопросу о примитивизме и стилизации в славянских литературах)» отметил, что искусство и литература славянских народов «связаны с народно-поэтическим творчеством больше, чем искусство и литература многих европейских стран. Это обусловлено тем, что славянам пришлось испытать многовековую борьбу с иноземными завоевателями (татаро-монголами, турками, немцами) и защищать не только независимость, но и самостоятельность своей культуры, которая в те времена была представлена прежде всего народным творчеством. Народное творчество играло исключительно важную роль в формировании национальной культуры славянских народов и стало важной составной ее частью»⁶. Этой точке зрения созвучны высказывания К. Рацина.

В его статье-манифесте «Развитие и значение нашей новой литературы» (1940) подчеркнута особая роль традиционной народной поэзии для успешного развития нарождающейся национальной литературы на родном языке. Первый македонский национальный поэт был убежден, что «тесно связанная с народной жизнью, эта литература не могла не быть верным и живым отражением горя и страданий», но одновременно и выражением идеалов народа, его «сердцем и совестью»⁷. Рацин называл современных авторов преемниками предшественников, предпринимавших ранее попытки писать на языке своего народа: «Дело, которое было начато Пейчиновичем, Миладиновыми и Жинзифовым и сломленное однажды историческими обстоятельствами, сейчас снова возвращается в свое русло и находит своих достойных последователей»⁸. Поэты-романтики XIX в. К. Миладинов и Р. Жинзифов широко использовали жанры и выразительные средства народной поэзии и создали ряд поэтических шедевров, заложивших основу классического фонда македонской лирики. Одним из самых известных стихотворений того времени является написанная на охридско-стружском диалекте «Тоска по югу» Миладинова, воспевающая красоты родного края. Это стихотворение стало своего рода поэтическим знаменем современной поэзии. Его чтением открываются ежегодные международные «Стружские вечера поэзии», широко известные за пределами Македонии и собирающие большое число участников из разных стран. Поэты XIX в. и писатели межвоенного периода, включая самого Рацина, стали в новых исторических условиях для молодой македонской литературы важнейшей опорой в их художественных поисках.

В послевоенное время (1945 — начало 1950-х гг.), македонская литература начала осваивать новую для себя тематику (завоевание свободы и равноправия, изображение борьбы против фашизма, революции, восстановление страны), обратилась к изображению новых жизненных типов, воспевала героя времени. При этом молодая македонская лирика, в эстетическом плане основываясь на эстетике соцреализма, сознательно опиралась на опыт предшественников, вслед за Рациным соединяя в поэзии актуальное содержание и фольклорную модель, обновляя сюжеты и мотивы, приспосабливая к современным нуждам традиционные жанры, используя богатство ритмики, рифмы, эпитетов, сравнений и метафор. Например, один из крупнейших национальных писателей С. Яневский (1921—2000) в первых поэтических сборниках «Кровавое ожерелье» («Крвава низа», 1945) и «Стихи» («Песни», 1948), посвященных самоотверженной борьбе македонского народа за свободу, демонстрирует широкое освоение литературой жанров народной лирики: «Гайдуцкая легенда», «Горная колыбельная», «Свадебная песня». В готовые «формулы» привносятся современные мотивы. Поэт обращается, например, к традиционному для народного эпоса мотиву, когда защитник родины до победы «обвенчан» не с девушкой, а с винтовкой. Лирический герой Яневского рассказывает об ужасах фашистской оккупации, о слезах македонских матерей, мечтает о занимающейся заре новой жизни. Образ поработенной, но не побежденной страны создается поэтом с использованием характерных для современной истории символов. Один из них — свастика — сопровождается рядом эпитетов и метафор, которые народный исполнитель традиционно употреблял для характеристики образа злодея и угнетателя. Это «птица смерти», «черный ворон» с огромными и острыми когтями, которые впиваются в родную землю. Везде, где она пролетает, остаются следы злодеяний, что подчеркивается характерной рифмой — «гробна» / «кобна» («гробовая / роковая»). Годы оккупации в соответствии с народной традицией обозначены как «черные года» и «рабство тяжкое».

В течение первого послевоенного десятилетия в молодой македонской литературе формировалось представление также о собственной, пусть скромной, но, тем не менее, весьма важной литературной традиции. «Особый акцент ставился на значимости творчества основоположника современной македонской литературы Рацина, внима-

ние уделялось также Неделковскому, М. Богоевскому, А. Караманову, Н. Й. Вапцарову. В то же время проявляется интерес к литературному наследию XIX — начала XX вв., к деятельности К. Пейчиновича, И. Крчовского, братьев Миладиновых, Г. Прличева, Р. Жинзифова, М. Цепенкова, К. Мисиркова. Все это способствует самоосмыслению македонской литературы, которая, при неравномерности своего развития, обусловленного историческими обстоятельствами, открывает и осознает свою преемственность и продолжает развивать имеющиеся традиции»⁹. Справедливость этого суждения авторитетного македонского ученого В. Смилевского подтверждается многочисленными примерами обращения к предшественникам в поэзии целого ряда современных авторов.

Б. Конеский, в частности, на разных этапах своего творчества чувствовал потребность «беседовать» с теми, кто стоял у истоков национальной литературы. Он посвящает свои стихотворения и поэмы Жинзифову (поэма «Встреча с Жинзифовым»), Прличеву («Григор Прличев»), Вапцарову («Посмертная песня»), Рацину и Неделковскому (поэма «Рукопожатие»). В сонете, обращенном к Рацину («Кочо Рацин»), Конеский называет своего предшественника «трагическим пророком». В этом стихотворении возникают основные поэтические образы рациновской лирики. Одним из постоянных мотивов стихов, относящихся к теме поэта и поэзии, является размышление Конеского о трагических судьбах македонских поэтов, трудностях их жизненного пути, одиночестве и непонимании современников, однако автор убежден в силе их слова, способного тронуть сердца потомков. Весьма характерно в этой связи позднее стихотворение Конеского «Македонские поэты» (1989). Приведем его полностью в подстрочном переводе:

*Какая судьба!
 Может показаться, будто ты делаешь
 самую ненужную работу на свете.
 И все же Рацин и Вапцаров
 Как два могучие древа
 шумят
 и вновь
 все
 человеческим смыслом
 наполнено¹⁰.*

Автор рассуждает о смысле и ценности поэтического слова, его месте в современной жизни, которое вопреки растущему прагматизму, видится Конескому весьма значимым.

Другой важной традицией для македонской литературы послевоенного времени стала русская литература, особенно произведения, посвященные революции, гражданской войне и социалистическому строительству (М. Горький, В. Маяковский, А. Фадеев, Н. Островский и др.). Она лидирует по количеству переводов и упоминаниям в критических статьях. Обращение к ее творческому опыту заметно как в поэзии, так и в нарождающейся прозе на македонском языке (В. Малеский, С. Яневский, Й. Бошковский, К. Чашуле). Особенно частым было обращение к мотиву жертвенности во имя «светлого завтра», мученической гибели героев-партизан за свободу народа и верность идеалам. Безусловно, основой для широкого распространения этих мотивов советской литературы была общая переосмысленная христианская традиция с ее почитанием Христа, Богородицы и священичеств.

Из русских поэтов самым популярным был Маяковский, однако его лирика в 1945 — начале 1950-х гг. не сформировала собственной традиции в македонской литературе. Молодой македонский литературный язык еще не был готов к поэтическому новаторству. Время для восприятия новаций авангардной поэзии пришло спустя десять лет, когда национальная лирика почувствовала силы для решительного обновления поэтического языка. Тем не менее, в македонской поэзии послевоенного времени есть образец соединения двух основных линий ее предпочтений. Интересным и с художественной точки зрения удачным примером неожиданного сочетания фольклорной традиции и авангардной лирики, является поэма Конеского «Мост» (1945). Для македонского поэта была важна как новизна тематики произведений Маяковского, воспевание им технического прогресса и верности революционной идее, так и новаторство этого одного из самых ярких поэтических бунтарей русской литературы. Случай нечастый в те годы и на редкость успешный.

Поэма «Мост» посвящена подвигу партизан и героическому труду молодежи, восстанавливающей разрушенную войной страну. В ней композиционно выделяются две части, отличающиеся друг от друга тематически (каждая имеет свой сюжет) и по стихотворной модели.

Одна часть («рамка» — начало и конец поэмы) описывает восстановление железнодорожного полотна и моста, взорванного во время войны. В ней преобладают мотивы созидания, стремительного пути в будущее, символом которых становится образ паровоза. Он намеренно эстетизируется автором («красавец молодой»¹¹) и неизменно изображается освещенным солнечным светом. Паровоз одушевляется, превращается в живое существо, образ которого при помощи многочисленных эпитетов, метафор и сравнений наделяется чертами неизменного и любимого спутника героев народного эпоса — красивого и сильного коня. Он «развевает гриву», «прыгает, играет», «дико бьет копытом, фыркает», «бурно радуется воле»¹². Концентрация глагольных форм усиливает динамику поэмы. В неудержимом стремительном движении паровоза («вперед несется»¹³) заключена метафора победного наступления новой жизни. Она усиливается образом солнца, традиционным оптимистическим жизнеутверждающим символом.

Прославляется созидательный труд молодежи, восстанавливающей разрушенный мост и устраняющей препятствия на пути паровоза. Строфика и звуковая организация стиха, звуковые повторы (аллитерация и ассонансы) воссоздают энергичную атмосферу стройки:

*Ухает мотор
гудит арматура
кран-великан
однорукый, хмурый
крутится так, что аж рельсам жарко
искрами
брызгает
газосварка¹⁴.*

(Перевод Т. Бек)

Конеский воспевает созидательный труд, используя ассоциирующуюся с поэзией Маяковского «лесенку», выступая тем самым новатором в области национального стихосложения. Задача продемонстрировать поэтические возможности еще совсем молодого литературного языка в области тонического, акцентного стиха вдохновляла Конеского, заставляла неоднократно возвращаться к тексту поэмы, даже спустя много лет, когда данная тема утратила актуальность. Писатель продолжал дорабатывать поэму, оттачивать рифму и ритмический рисунок

произведения, что ему в целом не было свойственно. Поэма приобрела законченный вид только через двадцать с лишним лет после первой публикации, в издании «Собрания сочинений» 1967 г.

Мотив свободного радостного труда контрастирует в поэме с довоенной картиной беспросветной нужды подневольного человека, день и ночь гнущего спину «за корку хлеба», содержащейся в центральной части поэмы — «Сказании старого мастера», написанной размером народного эпоса — «десетерцем». «Сказание» написано с опорой на фольклорную традицию. Его центральным мотивом является распространенный в народном эпосе мотив жертвы, принесенной для прочности постройки. Мастер рассказывает о своем единственном сыне, погибшем в сражении за мост. Его рассказ переосмысляет фольклорный мотив, в частности, широко известной эпической песни о построении Скадара. В нем вила (мифическое существо, живущее в горах) требует человеческую жертву, разрушая возведенные за ночь стены. Конеский перефразирует народную формулу о «жертве»:

*Кровь пропитала его опоры
Сам смерч не страшен такому мосту¹⁵.*

Фольклорная часть поэмы также ассоциативно связана с литературой межвоенного периода, прежде всего, с лирикой Рацина, который использовал похожие «формулы». Конеский сознательно расставил соответствующие акценты, вызывающие в памяти произведения своего предшественника.

Тогда же в статье «Проблемы македонской литературы» (1945) Конеский сформулировал свое понимание значения устного народного творчества для развития национальной литературы. Он писал, что современные поэты должны не просто подражать народной лирике, а прежде всего сохранять близость с ней «по духу», и одновременно предостерегал от подражания, копирования ее стиля и стиха — «формального отношения к народной поэзии»¹⁶. Примеры творческого отношения к национальной традиции будущий классик македонской литературы находил в поэзии Рацина, Марковского, Неделковского. Они, «отталкиваясь от народной песни, много сделали для распространения новых поэтических форм, которые смогли лучше отразить проблематику нашего времени»¹⁷. Хрестоматийным образцом такого использования фольклорной традиции стало стихотворение самого Конеского

«Тешкото» (1946). Тешкото — название мужского танца-хоровода. Одноименное стихотворение передает атмосферу единения разных поколений народа, выстоявшего в страшных испытаниях, пронесшего сквозь века мечту о свободной жизни и принесшего для этого великие жертвы. Дальнейшая эволюция творчества Конеского показала его неизменный и всесторонний интерес к устному поэтическому творчеству, что нашло свое отражение в ряде поэтических шедевров классика национальной литературы.

Взаимоотношение фольклора и литературы оказалось в центре литературно-критических дискуссий о «модернизации» и поэтическом новаторстве национального искусства слова в первой половине 1950-х гг., когда впервые этот вопрос был поставлен как теоретическая и практическая проблема. Он остро дискутировался в контексте известной полемики между «реалистами» и «модернистами», основными органами которых стали соответственно журналы «Современост» и «Разгледи». Именно тогда впервые в македонской литературе проблема традиции и новаторства стала восприниматься в свете противопоставления этих понятий. «Модернистами» ставилась задача решительного обновления изобразительных средств литературы, в том числе разрыв с предыдущим поэтическим опытом, во многом воспроизводящим фольклорную модель стиха. Одна из статей вождя модернизма, писателя и критика Д. Солева называлась «Неизжитый романтизм» (1952). Автор призывал порвать «с романтической и фольклорной» традицией как характерной для культуры XIX в. и обратиться к достижениям современного искусства. Он писал, что для национальной литературы наибольшая опасность кроется в самоизоляции, а вовсе не в освоении «чужого» художественного опыта. Его фраза: «Для литературы более плодотворен какой угодно -изм, чем примитивизм»¹⁸, — стала на протяжении нескольких десятилетий крылатым выражением, своего рода лозунгом, который выразил готовность искусства слова к открытому взаимодействию с другими литературами. Это было важной задачей и объективной потребностью молодой македонской литературы. С фольклорной традицией, как показала практика, разрыва все-таки не произошло, но отношение к ней видоизменилось и углубилось. В отношении лирики речь шла в первую очередь о расширении ее версификационной основы и задачи формирования национальной системы стихосложения.

Задачи, которые стояли перед македонской поэзией, отрывавшейся от фольклорной модели стиха, вывели македонских поэтов, обратившихся к опыту мировой лирики, к разным системам версификации, на новые рубежи. Особенность развития македонской лирики второй половины XX в. состоит в том, что вопрос новаторства в ней был связан с одновременным освоением разных систем стихосложения: силлаботоники, акцентного и свободного стиха. Оно шло параллельно, а иногда и одновременно, в творчестве разных поэтических индивидуальностей.

Осваивая силлаботонику, македонские поэты столкнулись с «общими метрическими проблемами, объединенными отсутствием свободного ударения и свободного количества гласного»¹⁹ в македонском языке, что и предстояло преодолеть, зачастую сначала путем переводческой практики. Очевидно, речь может идти об определенной закономерности при эволюции национальных систем стихосложения. В поисках «готовых форм» (жанров, рифмы, строфики, их взаимосвязи и т. д.), образцов и совершенствования выразительных возможностей стиха они заимствуют опыт той литературы или литератур, которые оказывают на них преимущественное влияние. Об этом писал Р. Якобсон, который на основании сопоставительного анализа становления русского, украинского, чешского, словацкого и болгарского стихосложения сделал вывод, что национальная лирика на определенном этапе своего развития неизбежно обращается к зарубежным моделям. Широкое обращение к богатству мировой лирики, как справедливо заметил выдающийся исследователь национальной литературы М. Гюрчинов, имело «исключительно плодотворное воздействие на процесс эстетической эмансипации македонской литературы»²⁰. Македонские литераторам в короткий срок удалось добиться качественно нового уровня выразительных и изобразительных возможностей языка. Они достигли этого разными путями.

Конеский сочетал богатый переводческий опыт и систематическое, глубокое освоение народной поэзии. В 1950—60-е гг. постоянным мотивом его лирики стало размышление о поэзии, ее сути, возможностях, предназначении и нелегкой судьбе поэта и его страны. В сборнике «Вышивальщица» (1955) и одноименном программном стихотворении Конеский формулирует свое поэтическое кредо: «Скажи, вышивальщица, как рождается / простая и строгая македонская песня»²¹. Народ-

ная поэзия остается для автора ориентиром и непревзойденным образцом. Он дважды давал разным по времени издания и по содержанию сборникам название «Вышивальщица» (1955 и 1961 гг.), подчеркивая значимость культурных традиций своего народа. Стихотворение построено в форме диалога поэта и простой крестьянской женщины, под руками которой на белом полотне рождается чудесный узор. Вышитый красной и черной нитями, «взятыми из сердца», этот узор становится символом трагической судьбы Македонии. «Внутреннее содержание этого стихотворения исключительно богато, оно вобрало в себя смысл жизни, любви и смерти, смысл песни и пения, смысл существования конкретного человеческого существа (вышивальщицы, пророчицы, предсказательницы), в нем воплотился смысл как простой и строгой македонской песни, так и историческая стойкость целого народа»²².

Задача писать «просто и строго» не означала для поэта писать упрощенно, как и не означала отказа от необходимости соответствовать актуальным задачам времени и литературы. Конеский обращался к фольклору в поисках ответов на вечные вопросы, открывая их «в творчестве своего народа, которое для поэта стало не только связующим звеном с краем, где он родился и вырос, и его традицией и принадлежностью к коллективу, связь с которым воплощается в новаторстве и в оригинальных поэтических идеях»²³, — замечает исследователь А. Мартиноская. Новаторство в использовании фольклорной традиции обнаруживается в поэзии Конеского, посвященной философским раздумьям о судьбе человека, поиске ответа на вопрос о смысле человеческого существования, о любви и смерти, о подвиге и поражении.

Характерным примером является стихотворение «Больной Дойчин», перекликающееся с известным у южных славян эпическим сюжетом о последнем подвиге одинокого героя, забытого и преданного друзьями. В народной эпической песне Большой Дойчин, долгие годы прикованный к постели, собирает последние силы и побеждает намного более сильного врага, освобождая народ от чужеземца. Он отправляется на битву на неподкованном коне, с заржавевшей саблей, еле держится в седле, потому что понимает, что никто больше не осмелится противостоять могучему завоевателю. «Бог не в силе, а в правде», и Большой Дойчин сокрушил злодея, наказал обидчиков и, исполнив долг перед народом, умер. Конеский передает «дух» народной песни, которая оказалась созвучной набиравшей популярность в

начале 1950—1960-х гг. философии и литературе экзистенциализма. Автор не воспроизводит известный сюжет, а сосредотачивается на внутреннем состоянии героя, собирающего силы для последнего боя. При этом Конеский учитывал опыт Рацина, который в своей лирике, как справедливо заметил македонский исследователь М. Китевский, «брал за основу песни, которые до сих пор поются и популярны в народе»²⁴. Рацин при этом использовал «фразу или стих из народной песни, которые пробуждают в нашем сознании широкий круг ассоциаций с определенными настроениями и мотивами, известными из народного творчества»²⁵. Конеский тоже рассчитывает на активизацию у читателя нужных ассоциаций. Его стихотворение представляет собой монолог Дойчина, который рассказывает об утрате богатырской силы и длительной болезни, когда он почувствовал себя «малым, смешным и больным»:

*Когда я в силе был и эта сила
несла меня как паводок весною,
и силы той для подвига хватало,
и чувствовал, что славы я достоин,
что голос мой для истины окреп,
рука окрепла для тяжелого меча,
нога окрепла для тяжелого похода,
тогда я надломился и упал,
как дерево, не выдержавши плода*²⁶.

(перевод Т. Бек)

Герой сражен жестокой судьбой, настигшей его в полном расцвете сил, против которой он восстает. Он уверен, что «много страдавшая мать или сестра», помогут ему встать и взять в руки меч, чтобы он умер в бою, как подобает герою: «Хочу могилы тяжелой и сырой // но только подвиг даст мне тот покой»²⁷. Бросается в глаза, что автор не использует, как можно было ожидать, постоянных эпитетов народной поэзии, отходит и от «десетерца» — размера народного героического эпоса. Только две строки: «И вот хвораю девять лет // и девять изорвал постелей»²⁸, — максимально близки народной песне, в том числе по размеру. В стихотворении Конеского очень важен ритм, меняющийся в каждой из пяти строф, строфика и частично рифма. По форме — это новый тип лирики, близкой к современному нерифмованному «белому» стиху. В эти же годы Конеский широко обратился к переводу

шедевров мировой литературы, в частности к поэзии русского символизма. Одним из любимых его авторов был А. Блок. Именно переводы Конеского стали путем введения в македонскую лирику характерных «блоковских» изысканных рифм и размеров.

Другой выдающийся македонский поэт, один из самых последовательных сторонников обновления языка национальной лирики, Г. Тодоровский (1929—2010) также высоко оценивал значение перевода для молодой литературы и его роль в формировании национальной системы стихосложения. Так, в предисловии к изданию романа «Евгений Онегин» (1958, перевод Г. Сталева) «Пушкин на македонском языке» Тодоровский высказал мысль, что «перевод [...] прививает македонской поэзии силлабо-тоническую метрическую систему»²⁹, в первую очередь ямба. Это наблюдение Тодоровского перекликается с обобщающим исследованием российского ученого Кравцова, который, анализируя переводы пушкинского шедевра в славянских литературах, пришел к выводу об их существенном влиянии на развитие национальных систем стихосложения³⁰. Сам Тодоровский успешно прошел «испытание ямбом» при переводе стихотворения М. Ю. Лермонтова «Бородино».

Тодоровский заслуженно считается одним из первых представителей македонского модернизма. Не случайно и в переводческой практике он в первую очередь проявлял интерес к авторам XIX и XX вв., склонным к поэтическим новациям, к сложной ритмике, словесной игре, экспериментам в области языка и стиля (Лермонтов, Есенин, По). Близкими македонскому поэту были мысли о художественном переводе одного из основоположников русского символизма, поэта и блестящего переводчика В. Брюсова. Тодоровский цитирует известную статью Брюсова «Фиалки в тигеле» (1905). Вот это место: «Поэтов, при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание — “чужое вмиг почувствовать своим”, желание — завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи — как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел»³¹.

Во второй половине 1950-х гг. в македонской поэзии появляются первые попытки создания поэзии в русле сюрреализма /«надреализма» (М. Матевский, В. Урошевич), которые парадоксальным образом соединились с новым взглядом на фольклор. Казалось бы, «городская»

поэзия Урошевича (сб. «Некий другой город», 1959) должна быть так же далека от фольклора, как и поэзия французского сюрреализма, на опыт которого поэт опирался. Однако природа метафоры у Урошевича нередко обнаруживает тесную связь с миром патриархальной культуры. Например, скопление транспорта на городских улицах ассоциируется со встревоженным стадом коров («автобусы проходят, как встревоженное стадо»³²), а воображение поэта часто рисует горы фруктов и их спелые запахи, наполняющие осенью городские улицы. Поэтому обращение Урошевича в зрелом творчестве к интерпретации сюжета волшебной сказки о борьбе со змеем (повесть-сказка «Невеста змея», 2009) только на первый взгляд кажется неожиданным. Глубинная связь писателя с фольклорной традицией в той или иной степени всегда присутствовала в его творчестве.

Поэтический язык другого известного македонского автора Матеевского тяготеет к свободному стиху, обогащается неожиданными метафорическими образами, которые тоже нередко обнаруживают фольклорную основу. Дожди и летние грозы — вызывают в памяти необычный образ: «потные, усталые кони простора»³³ (сб. «Дожди», 1956). Значение и привлекательность сюрреализма для национальных авторов заключались, прежде всего, в тех возможностях, которые он открывал в сфере повышения выразительных возможностей поэтического слова. В то время как Конеский, Тодоровский, П. Бошковский и др. тяготели к гармонии, сосредотачивали внимание на форме и звуковой стороне стиха, рифме и ритмике, молодые поэты, напротив, из «лирического беспорядка», неожиданности метафоры и «уничтожения синтаксиса» сделали своего рода культ.

Македонским писателям удалось эффективно пройти через этот сложный этап и достаточно быстро найти способ соединить опыт прошлого с новыми поисками художественных средств. Они ставили перед собой задачу создания национальной лирики современного типа. «Поэзия — есть начало мира и, без сомнения, его возможный конец. И этот мир мы до тех пор будем считать неполным и незаконченным, пока в нем не будет четко обозначено и македонское присутствие»³⁴, — заявляли в поэтическом манифесте 1960 г. «Эпическое — на голосование!» начинающие авторы Р. Павловский и Б. Гюзел. Как и их единомышленники П. М. Андреевский, Урошевич, Й. Котеский, они в собственном творчестве демонстрировали яркость

стиля и широту ассоциативного мышления. В то же время эти поэты, устремившись к освоению авангардного опыта мировой поэзии, были органично и глубоко связаны с родным краем.

По единодушной оценке национальной критики, с приходом в литературу на рубеже 1950—1960-х гг. нового поколения поэтов и публикацией поэтических сборников Павловского «Засуха, свадьба, переселения» (1961), Гюзела («Медовина», 1962), Андреевского «И на небе и на земле» (1961) связан решительный шаг вперед македонской поэзии. «Скачок» этот был весьма радикальным и получил обозначение «поэтическая революция». Ее суть в оригинальном синтезе принципов сюрреализма и народной традиции.

Показательно, что македонские авторы сочли необходимым обратить внимание на важность национальных истоков литературы. Павловский и Гюзел в первом в истории национальной литературы открыто прозвучавшем программном заявлении, упомянутом выше манифесте «Эпическое — на голосование!», выразили основные представления о литературном творчестве молодого поколения поэтов. Авторы манифеста, отдавая должное сюрреализму («в области поэзии все еще господствует сюрреализм»³⁵), делают в первую очередь акцент на национальные истоки творчества. «Сегодня, наконец, наступило время обратить внимание, что наша поэзия имеет свои собственные источники, свои собственные улы с весьма сильной свободой роения [...] Поэзия должна открывать для себя новые горизонты, не закрывая при этом свои собственные»³⁶. Молодые поэты тяготеют к новому осмыслению, прежде всего, эпической народной традиции («наш эпос дает нам больше, чем родное слово, он дает нам имя»³⁷). Однако их в эпосе интересует не действие и не героическое начало, а, прежде всего, драматический нерв, конфликт, составляющий его основу. Наряду с героической народной поэзией пристальный интерес у поэтов вызывают и малые фольклорные жанры: загадки, пословицы, заговоры. Народное творчество в целом становится для литературы неисчерпаемым источником мифологических мотивов и всевозможных архетипических форм.

В манифесте особо подчеркивалось, что «современный человек — это тысячеглавый змей из сказок, которые рассказывает одновременно каждая из его голов, и чей говор должен быть тих, нечеток, наполовину легенда, наполовину метафора». Затем авторы добавляют: «Не

существует иной картины мира, кроме насквозь метафорической, до самого дна»³⁸. Культ метафоры, бесспорно, указывает на родство представления о лирике у исконного сюрреализма и этих молодых поэтов. Павловский, благодаря яркости индивидуального стиля, даже заслужил «титул» «короля метафоры» македонской поэзии. Фольклорно-языческими мотивами наполнен и поэтический мир Андреевского (1934—2006), одного из самых ярких талантов в современной македонской литературе, проявившего себя и в поэзии, и в прозе. Интерес к истокам, сформировавшим характер македонца, объединяет лирику и эпос этого писателя (сборники «Узлы», 1960; «И на небе, и на земле», 1962; «Денница», 1968). Фольклорной стихией проникнут лучший роман Андреевского «Пырей» (1980).

В целом македонские поэты в 1945—1960-е гг. глубоко и органично постигали богатство народного творчества. Македонская поэзия к началу 1970-х гг. накопила серьезный собственный опыт, что дало возможность развивать и совершенствовать собственную художественную традицию. Наряду с Рациным, к числу классиков македонской литературы относятся Конеский, А. Шопов, Тодоровский, Матевский и ряд других авторов. С ними современные поэты ведут творческий диалог. Для Смилевского таким собеседником является Тодоровский. Лирика К. Кюлавковой последовательно и убедительно демонстрирует ассоциативную связь с предшествующей литературой. Стихотворение «Незнакомцу», например, предполагает свой интертекстуальный ряд, направляя память читателя от Блока к его македонскому переводчику и знатоку Конескому, автору поэтического цикла «Незнакомке».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: *Бушмин А. С.* Преемственность в развитии литературы. Л., 1978; *Лихачев Д. С.* Искусство памяти и память искусства // *Лихачев Д. С.* Прошлое — будущему. Статьи и очерки. Л., 1985.

⁴ *Кравцов Н. И.* Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973. С. 66.

³ См. подробнее: *Шешкен А. Г.* Македонская литература XX века. Генезис. Этапы развития. Национальное своеобразие. М., 2007. С. 8—69.

⁴ См. о формировании и распространении движения «социальной литературы»: *Ильина Г. Я.* Развитие югославского романа в 20—30-е годы XX в. М., 1985.

⁵ *Рацин К.* Македонска народна песна // *Рацин К.* Стихови и проза. Скопје, 1966. С. 256—257.

⁶ *Кравцов Н. И.* Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. С. 323—324.

⁷ *Рацин К.* Развитокот и значењето на една нова наша книжевност // *Рацин К.* Стихови и проза. С. 217.

⁸ Там же. С. 220. Под «историческими обстоятельствами» понимается ситуация после Берлинского конгресса 1878 г., по которому македонские земли остались в составе Османской империи, что не позволило македонцам нестесненно развивать свою культуру. Затем по итогам Балканских и Первой мировой войн территория Македонии была разделена между Грецией, Королевством сербов, хорватов и словенцев и Болгарией, что сопровождалось политикой ассимиляции в отношении македонцев.

⁹ *Смилевски В.* Аспекти на македонската литература: 1945—1985. Скопје, 1993. С. 22.

¹⁰ *Конески Б.* Поезија. Кн. 2. Скопје, 2011. С. 13.

¹¹ *Конески Б.* Поезија. Кн. 1. Скопје, 2011. С. 24.

¹² Там же.

¹³ Там же.

¹⁴ *Конеский Б.* Стихи. М., 1987. С. 11.

¹⁵ Там же. С. 13.

¹⁶ *Конески Б.* Проблеми на македонската литература // Нов ден, 1945, № 1. С. 18.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Солев Д.* Неизживеан романтизам // *Гурчинов М.* Эпоха на модернизмот во македонската литература и уметност. Критичко-есенстички текстови на Димитар Солев. Скопје, 2002. С. 49.

¹⁹ *Якобсон Р.* Основа славянского сравнительного литературоведения // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 27. Ученый выделяет «три области речитативной поэзии: балкано-славянский район, включающий большую часть сербохорватской (особенно сербской), македонской и болгарской области; северно-русский район вокруг Онежского озера и у Белого моря; украинский район» (С. 39). В македонском языке, в отличие от русского, нет свободного ударения, и, в отличие от сербского, нет длинных и коротких слогов. Эти расхождения между ударением и долготой слогов представляют проблему для переводчика.

²⁰ *Гурчинов М.* Компаративни студии. Скопје, 1998. С. 122.

²¹ В прекрасном поэтическом переводе на русский язык отсутствует весьма важное для кредо поэта слово «македонская»: «Как, вышивальщица, вышить словами / песню, звучащую просто и строго, / сердцу вот этому, что так ночами / мучится в невыносимой тревоге? / Нити из сердца возьми две,

сплетая / траурно-черную с ниткою красной, / первая нить — то печаль твоя злая, / светит вторая — мечтой твоей страстной. / Ты вышивай так и красным и черным / песню единую грезы и муки, / как рукава с вышиваньем узорным / юной невесте на белые руки» (перевод М. Зенкевича).

²² *Старделдов Г.* Одземање на силата. Поезија на Блаже Конески. Скопје, 1990. С. 69.

²³ *Мртиноска А.* Конески и фолклорот. Скопје, 2012. С. 221.

²⁴ *Китевски М.* Студии за македонскиот фолклор. Скопје, 2002. С. 93.

²⁵ Там же. С. 93—94.

²⁶ *Конески Б.* Стихи. С. 160.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же.

²⁹ Цит по: *Тодоровски Г.* Пушкин на македонском языке // Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.—Л., 1958. С. 447.

³⁰ *Кравцов Н. И.* Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. С. 66.

³¹ *Брюсов В. Я.* Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1987. С. 25.

³² *Урошевиќ В.* Еден друг град. Скопје, 1959. С. 8.

³³ *Матовски М.* Дождови. Скопје, 1956. С. 22.

³⁴ *Павловски Р., Гюзел Б.* Епското на гласање. Цит. по: *Гурчинов М.* Нова македонска книжевност. Скопје, 1996. С. 483.

³⁵ Замечено, что, хотя текст македонских поэтов ни в коем случае не является манифестом сюрреализма, все же в нем есть сходство с «Манифестом сюрреализма» (1924) А. Бретона, но не в содержании, а в манере и стиле. См.: *Капушевска-Дракулевска. Л.* Поетика на изненадувањето. Скопје, 2003. С. 100.

³⁶ *Павловски Р., Гюзел Б.* Епското на гласање. Цит. по: *Гурчинов М.* Нова македонска книжевност. С. 483.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

«Новые» ориентиры современной словенской поэзии

*Как пишут
помудревшие поэты:
игольчатými буквами
до крови
укалывают
небеса*

Милан Есих

Поэзия есть время, облеченное в слова

Борис А. Новак

Словенское национальное самосознание было сформировано в условиях инокультурного влияния, в постоянной борьбе за язык, школу, книгу. Это привело к тому, что поэтическое слово получило у словенцев особую модальность, на протяжении XIX—XX вв. складывался стереотип восприятия их как «нации поэтов». До сих пор поэзия служит барометром культурного самочувствия и умонастроений определенных слоев словенского общества. Однако несмотря на все «измы» (от футуризма до о'харизма*), которые словенские стихотворцы отважно штурмовали в XX в., для многих из них мировая классика продолжает оставаться эстетическим ориентиром. Трансформации, которые стихосложение Словении переживает сегодня, отражают художественные взгляды ряда авторов, постепенно начинающих тяготиться достигнутым раскрепощением, чувствующих «усталость» от еще недавно актуальной тенденции превращения литературы в «прикол». Скептическое отношение к «высокому» стилю, внедрение в ткань стиха юмора улиц, их «грязного» языка сменяется очередным обращением к классической поэтической парадигме, о чем свидетельствует уникальный опыт двух «атлантов» современной словенской литературы, единомышленников в творчестве и друзей в жизни, Милана Есиха и Бориса А. Новака.

* Термин восходит к имени американского поэта, принадлежавшего к нью-йоркской поэтической школе Фрэнка О'Хара (1926—1966).

Родившиеся в начале 1950-х гг. (Есих в 1951 г., Новак в 1953 г.), они принадлежат к тому поколению, которое оказалось в самом эпицентре вольнодумия и бунтарства югославской молодежи, взрослевшей на рубеже «вольных шестидесятых» и «свинцовых семидесятых». Анализируя поэтическую обстановку в Словении в этот период, известный исследователь национальной поэзии Д. Пониж обращает внимание на три принципиальных для сценария ее дальнейшего развития подробности: во-первых, именно в это время была восстановлена прерванная в годы социалистического строительства связь с национальной поэтической традицией межвоенного периода, давшей Словении своих авангардистов. Во-вторых, словенские поэты именно тогда начали активное творческое общение с видными представителями современной европейской поэзии, и, наконец, в-третьих, впервые после войны было достигнуто равноправное сосуществование разных идейных, семантических и художественных принципов и созданы предпосылки для развития эстетического плюрализма, равных условий для представителей разных литературных направлений, концепций и художественных взглядов¹.

Молодые арт-революционеры, вступавшие в литературу на волне «оттепели», отличались от своих старших коллег значительно большей внутренней свободой, иным пониманием смысла и целеполагающих задач поэзии. Если мэтры все еще воплощали в жизнь «национальный проект», то дебютанты делали ставку на полное раскрепощение, игру ради игры, поиск абсолютной языковой свободы, на движение от «чистой» поэзии к другим сферам искусства (театру, инсталляции, хэппенингу). Эти эксперименты существенно «освежили» национальную поэтическую атмосферу и были с одобрением встречены либерально ориентированной интеллигенцией. К тому же они совпали с тектоническими изменениями системы ценностей во всем мире: под музыку «Битлз» и «Роллинг Стоунз» студенческая молодежь Европы и Америки критиковала общественные институты, выступала с политическими требованиями, искала новые способы творческой самореализации. События 1968 г. в Югославии и «Пражская весна» в Чехословакии стали мощным стимулом роста протестных настроений. У молодых авторов конца шестидесятых формировалось критическое восприятие окружающей действительности, широкое распространение получали уход в игру и мистификацию, именно в это время в словенском искус-

стве возникло совершенно новое соединение конструктивизма с поп-артом, названное историком литературы Т. Кермаунером «лудизмом» (от латинского *ludus* — игра). Новак так вспоминает их с Есихом студенческие годы: «Это было время хипповского поиска подлинности, авангардистского исследования поэтического языка [...], противопоставлявшего суровой действительности категорические утопические требования»². В итоге из двух студентов-филологов Люблянского университета, вольнодумцев, озорников и максималистов выросли две выдающиеся поэтические личности, обладающие на настоящий момент статусом классиков, носителей национального художественного сознания XXI в. При этом творчество Есиха ассоциируется у нынешнего словенского читателя (как искушенного, так и неискушенного) с категорией «сонет», а творчество Новака — с категорией «эпос». Оба не просто обращаются к каноническим образцам мировой литературы, новаторски их преобразая, но и активно пропагандируют такой подход. Их художественная практика опровергает «модный» в последнее время тезис о смерти лирического героя современной поэзии. На наш взгляд, мысль, высказанная Ю. Тыняновым в отношении поэтического мира Блока: «[...] когда говорят о его поэзии, почти всегда за поэзией невольно подставляют человеческое лицо — и все полюбили лицо, а не искусство»³, применима и к этим двум поэтам.

В арсенале Есиха, автора многих поэтических сборников, — две «культовые» книги: «Сонеты» (1989) и «Вторые сонеты» (1993), за истекшие десятилетия не один раз переизданные. По мнению, Д. Банделя, эти сборники «определили качественный переход национального стихосложения от традиции к современности»⁴. Это первое за всю историю словенского сонета столь значительное по объему его воплощение: восемьдесят восемь стихотворений составили первый, сто шесть — второй сборник. Автор модернизировал ритм пятистопного ямба и эвфонические правила рифмовки, приспособив их к современному произношению, и таким образом открыл новые возможности для стихотворного ритма и рифмы. Тяготея к акустической рифмовке, он широко использует «неправильные» разговорные окончания слов, приближая классическую форму к живой речи.

Сонет — один из жанров, создавших словенскую поэзию, впервые эту аристократическую форму литературы Возрождения на волне европейского романтизма позаимствовал и приспособил к специфическо-

му строю родного языка поэт-романтик Ф. Прешерн. Он создал основополагающий канонический образец национального сонета, который до сих пор не могут совершенно игнорировать даже те дерзкие смельчаки, кто пытается от него отступить. В XIX—XXI вв. к сонету обращались избранные: Й. Стритар, Д. Кетте, А. Градник, Ф. Балантич, Б. Водушек, Ц. Злобец, Я. Менарт, В. Тауфер, Н. Графенауэр, А. Дебеляк, К. Кович, М. Комель, М. Деклева и каждый пытался наполнить традиционную форму индивидуальным содержанием. Сонет не потерял своей привлекательности и для модернистов, став, с одной стороны, полигоном для радикальных экспериментов (Тауфер), с другой — одним из способов возвращения к «чистому искусству» (Графенауэр). Благодаря Есиху, сонетная форма на рубеже 1980—90-х гг. попала в поле зрения авторов-постмодернистов, обратившихся к ней, чтобы восстановить связь с национальным литературным наследием. Успешный апгрейд словенского сонета произошел, главным образом, потому, что Есих приблизил поэтику, в которой «звучание значит, и значение звучит»⁵ (Новак), современному читателю, воссоздал и передал в своих сонетах атмосферу времени. Он «демократизировал»⁶ форму, предназначенную для возвышенных тем, введя в нее разные пласты языка, мелодии и ритмы повседневности, фрагменты личных воспоминаний и переживаний. Сонеты Есиха, с одной стороны, пронизаны ностальгией по прошлому до-постмодернистскому состоянию поэзии, когда поэты еще искали ответы на «вечные» вопросы, с другой — самоиронией в отношении этой ностальгии.

Как и Прешерн, блестяще владея «ремеслом» стихосложения, Есих находится с гением родной литературы в состоянии постоянной то явной, то скрытой полемики, где ирония сочетается с преклонением, ностальгия с неприятием, восхищение с насмешкой. Поэт явно стремится освободить свое художественное сознание от комплексов и стереотипов в восприятии национальных литературных авторитетов, преодолеть эстетический консерватизм, избавиться от псевдомифологизации классики. В 2012 г. альманах «Погледи» опубликовал весьма занимательную открытую переписку двух ведущих словенских поэтов: Есиха и Андрея Розмана-Розы, в которой каждый высказал свои взгляды на литературное творчество. Приведу рассуждения Есиха о кумирах и пьедесталах — это реакция на сюжет о расшифровке и публикации дневника К. Г. Махи. «Теперь о выбивании постаментов из-под Гинека

Махи. А небезынтересно было бы собрать в одну кучу все мифы о национальных кумирах, большинство из которых относится к периоду романтизма: Пушкин, Мицкевич, Петефи, Прешерн. Весьма поучительная экспозиция национальных заблуждений! На уровне истории литературы это пошлое выстраивание популярных биографий, включая дешевый “психологический портрет”, мерзко и вредно — это произвол, ибо там, где начинаются вздорные фантазии на размытую тему, происходят мистификация литературного творчества и его дистанцирование от автора. Слава, которую снискал в Словении Прешерн, конечно же, тоже весьма показательна. Не добился девчонки, которая была вдвое младше него, — бедняжка. Завел незаконнорожденных детей — паскудник. Писал сонеты — исповедь. Не отказывался от хорошего глотка вина — пьянчуга. Им принято восхищаться, перемывать ему косточки, а господа академики пишут о нем такое, что, окажись на его месте их предок, так они и не знали бы, куда деваться, лишь бы все это не выплыло на свет. Идол для оплевывания»⁷. Для автора этих строк Прешерн отнюдь не идол, не мишень для желтой прессы, не предмет схематизированной идеализации, а собрат по цеху, с которым можно вступить в дискуссию точно так же, как с адресатом процитированной эпистолы. Есих использует прешерновскую сонетную модель как кубики лего, из их комбинации строится авторское видение современного «житейского мира», при этом часто сквозь есиховские строки, подобно палимпсесту, проступают образы и формулировки великого предшественника, получающие, благодаря снижению пафоса, новое звучание. Так, например, Есих играет с «возвышенной» категорией «счастья», одной из ключевых для Прешерна, намеренно «приземляя» его романтически приподнятую трактовку.

У Прешерна:

*Из-за тебя, враждебное мне счастье,
Я больше горьких слов не пророню —⁸*

(«Сонеты несчастья», перевод А. Гитовича)

*Блеснут надежды, счастья предтечи,
Спадет с очей гнетущая морока⁹*

(«Венок сонетов», перевод С. Шервинского)

*Мне снилось, — мы в раю и в счастье верим смело.
А счастье на земле давалось нам на миг¹⁰*

(сонет «Мне снилось, — мы в раю и в счастье
верим смело», перевод Н. Стефановича)

У Есиха:

*Весь день я жил. Проверил утром рано,
что написал вчера. Умерил страсти
(большую «С» убрал из слова «счастье»),
потом бродил по улицам Любляны.*

*На барышень, гуляющих толпой,
глазел. Купил сардины, их залил
рассолом, спал и, все еще живой,
проснулся, вдохновенно джем варил...*

*жил дальше. Ближе к вечеру, как было
намечено, умыл душистым мылом
лицо и, галстук не забыв надеть,*

*поехал на премьеру — посмотреть,
что нового на сцене. Дребедень.
Запил траминером. Я жил весь день¹¹.*

В традиционные мотивы сонетной лирики — одиночества, смерти, любви, неудовлетворенности собой и миром — Есих часто привносит двусмысленность, парадоксальность, эксцентрику. Ирония по отношению ко всему индивидуальному и абсолютному и авторская самоирония становятся едва ли не главными компонентами его поэтики. Это можно считать настоящим прорывом: не секрет, что словенские авторы всегда отличались некоторым «генетическим» консерватизмом художественного сознания, следствием чего стало значительное снижение потенциала иронического и пародийного в литературе в целом. Способность, уважая поэтическую традицию, опираясь на нее, так спародировать классика и одновременно подшутить над собой, что читатель, отсмеявшись, задумается, сочетается у Есиха с радостным, жизнеутверждающим, очень земным, мудрым юмором:

*Теплом с юго-востока повеваает;
даль в маслянисто-сизой дымке тонет,*

*и благодать ко сну меня склоняет:
«Приляг, ни тучки нет на небосклоне!*

*А если какнет птичка — не плюясь
слизни, причмокни и еще поспи.
Я знаю, что тебе по вкусу грязь —
какой ты только гадости не пил!»*

*Но отвечаю я, соблазн отринув:
«Ты, Благодать, стараешься впустую:
возлечь с тобой — ну что за доблесть в том?*

*Мне подавай Суровую годину,
Глухую Ночь, минуту Роковую
иль Смертную — уж если доживем!»¹²*

«Сонеты» и «Вторые сонеты» в силу своей двуадресности: обращенности как к высокоинтеллектуальной публике, так и к массовому читателю пережили невиданный читательский успех. Эффект был достигнут, главным образом, благодаря разноуровневой, гибридной организации текстов, в которых рядом с «высоким» литературным языком на совершенно паритетных началах сосуществуют «низкие» разговорные вкрапления, вульгаризмы, жаргон и просторечие.

*Я, славно пообедав и в саду
геройски растянувшись под навесом
сердечно и с живейшим интересом
с бутылкой лобызаясь, ужин жду.*

*Пусть, если я засну, премудрый бог
устроит так, чтоб позвала негромко
меня к себе в объятья незнакомка,
чтоб я ее во сне пощупать мог...*

*Так дней моих проходит череда,
подобно зову, брошенному низко
пронесшейся, не сознавая риска,*

*беспечной птице: миг — и нет следа.
Надо мной недвижимым небо склонит
главу и в глубине своей схоронит¹³.*

В сонетах Есиха полет духа сочетается с обаянием материального, спонтанная раскованность с творческой волей, юмор и ирония с эмоциональной глубиной. В одном из писем Розману-Розе он пишет: «Ты спрашиваешь, как мне удастся не повторяться [...]. Я не веду учет находкам, да и написанные стихи благополучно забываю — чтобы расчистить место для новых. Не вижу ничего худого в том, чтобы рифмы распоряжались мною, когда я пишу. Нечто подобное сказал и Бродский [...]. Если Тебе удаются стихи, то, согласишься, испытываешь огромное наслаждение. Потому-то я не считаю себя ни мучеником родного языка, ни его пророком. Это просто служение»¹⁴.

Новак известен на родине и за ее пределами не только как выдающийся поэт и переводчик, но и как крупный теоретик-стиховед¹⁵, более двадцати лет он преподает на кафедре компаративистики Люблянско-го университета. Не только большое дарование, но и всестороннее знание предмета позволило ему, обратившись к не самому популярному в наши дни художественному формату, подступить к в высшей степени амбициозному проекту: созданию первой в истории словенской литературы эпической эпопеи в стихах. Работа велась более двадцати лет и продолжается по сей день. Определенный опыт в области больших поэтических форм у автора есть (например, поэма «1001 стих», 1983). Однако замысел трилогии «Врата безвозвратности: эпос» поражает своим размахом: это название объединяет три поэтических тома: «Атласы ностальгии», «Время отцов» и «Прибежища душ». Они основаны на воспоминаниях, построены как документальное автобиографическое повествование в стихах о «времени и о себе», о предках, родных, друзьях, ключевых событиях современной национальной и европейской истории, свидетелем и участником которых поэт становился, несут в себе личный опыт, воплощенный через эпическое созерцание мира и пропущенный через индивидуальное ассоциативное поле художника. Некоторой разминкой, предворяющей этот стиховой марафон можно считать книгу автобиографической лирики Новака «МЛМ: Малая Личная Мифология» (2007), в которой поэт отдает дань памяти членам своей семьи, испытавшим вместе со всеми государствами, где им довелось жить — от Королевства СХС до Республики Словении, — все мыслимые потрясения XX в.

*Ты мне в наследство передал талант дышать, мой дед:
я открываю рифмы, ловлю неуловимые слова, порхающие словно
мотыльки*¹⁶.

— с этого посвящения деду Антону Новаку, «мастеру на все руки», начинается галерея семейных портретов, названная автором «Theatrum Novacozum»¹⁷. В основу большинства из почти шести десятков стихотворений сборника легли реальные эпизоды (от анекдотических до трагических) из жизни дальних и близких родственников, бабушек, двоюродных теток и дядюшек, отца, матери, брата, сестры. Например, история гибели на железнодорожных путях 9 ноября 1933 г. майора авиации королевства СХС Иеронима А. Новака. Во время суда над машинистом, уснувшим в кабине паровоза, что и привело к трагедии, мать погибшего Леопольдина Новак от имени сына обратилась с просьбой помиловать его убийцу, после чего судья отпустил обвиняемого. Эта история даже попала на страницы газетной хроники (название для стихотворения «Мать спартанца» поэт позаимствовал у автора заметки в белградской газете «Политика»). Иногда в центре внимания оказываются предметы или вещи, хранящие память об их ушедших хозяевах, — часы («Наследство. Серебряные карманные часы Лео Новака»), сигнальные ракеты («Сигнальные ракеты Анте Новака, командира первого батальона Кочевского отряда»), коллекция домашних тапок, сшитых бабушкой («Тапкология») и т. д. Критик М. Винцетич назвал рассказчика этих историй «зорким путешественником по лабиринтам (не)кровавого прошлого»¹⁸. Действительно, в отдельных судьбах людей из семейного окружения поэта, как в зеркале, отразились события прошлого, в том числе Второй мировой войны (стихотворения «Гестапо и рация в квартире Мары Чепич, Колодворская д. 4, Марибор», «Как Мара Чепич чудесно проводила время в концлагере Равенсбрюк», «Последние мгновения партизана Макса Чепича»).

В завершающем сборник стихотворении «МЛМ: Путеводитель», усложненном акrostихом с названием книги, Новак формулирует ее главную мысль:

*Вереница портретов — они и мой портрет.
Я похож на них и не похож, дурачу судьбу чарами
языка. Я поэт, вопреки всему*¹⁹.

В 2015 г. вышли первая и вторая книги эпической трилогии Новака «Врата безвозвратности»: «Атласы ностальгии» и «Время отцов». Словенские читатели, главным образом в блогах, очень по-разному откликнулись на новинку: одни назвали ее анахронизмом, не пригодным для читателя XXI в., который в век смс и твиттера просто не

сможет осилить такой текст до конца, другие произведением, прямо наследующим «Божественной комедии» Данте. Однако то, что этот проект — самое монументальное произведение за всю историю национальной поэзии, — бесспорно. Первая книга включает сорок шесть песней, композиционно сгруппированных в три раздела, составляющих 10 тыс. стихов на 500 страницах, вторая — десять разделов по пять песней в каждом, размещенных на 700 страницах. Третья, по всей вероятности, будет не меньше. Первый том открывает «Приветствие» — своеобразное введение, затем следуют разделы «Атлас истории покинутых мест» и «Музей кочевых средств передвижения». Связующим звеном повествовательной структуры поэтического произведения является мотив странствия, который реализуется на трех уровнях: времени, места и памяти. Представленный событийный ряд связан с функционированием воспоминаний: лирический герой Новак путешествует по лабиринтам лично пережитого, он обращается к тем пространствам на географической карте мира, бытовым уголкам и общественным местам, предметам и объектам повседневности, которые в разные периоды времени оставили в его сознании значимый след, сыграли роль в его судьбе, в личностном и творческом формировании. Текст представляет собой мозаичное соединение фрагментов автобиографических микро-сюжетов, «встроенных» в событийный ряд недавнего прошлого и усложненное темпоральными перебивками. Эта филигранно выстроенная конструкция реконструирует реальные эпизоды жизни поэта, членов его семьи, страны, даже Европы в контексте минувшей эпохи. Из *«груды осколков»* рождается *«великая, неслыханная История»*²⁰, создается портрет Времени.

Сюжетную канву повествования «держит» композиция. В первой песне действие переносится в Австралию, континент «без прошлого», «пэчворк всех красок, зеркало ветров»²¹, где лирический герой встречается с душами ушедших — Данте, отцом, прадедом, и где окончательно принимает решение «начать свое сказание»²². «Дорожную карту» второй части можно отчасти назвать географической, песни в ней представляют как отдельные места на карте мира (реки, озера, моря, острова, горы, города, деревни, улицы, здания и т. д.), так и жизненные пространства (дома, кухни, спальни, детские, танцплощадки, редакции, театральные сцены, казармы, тюрьмы, больницы, могилы и т. д.), где автор имел счастье или несчастье побывать.

*Есть города, несущие заряд энергии, который ощущаешь,
когда читаешь маленькие буквы их названий на
карте мира. Я в их плену навечно.*

[...]

*Париж, Мадрид, Валенсия, Толедо, Компостела, Барселона,
Венеция, Болонья, Рим, Триест, Флоренция, Феррара,
Кёльн, Аахен, Мюнхен, Дрезден, Франкфурт и Берлин,
Москва и Петербург, Стокгольм и Копенгаген,
Гент и Брюссель, Антверпен, Амстердам, Варшава, Краков...²³*

Судьба поэта «встраивается», с одной стороны, в течение самой жизни с ее чередой рождений, любви и смерти, с другой — в контекст 1970-х (студенческие годы, семинар Душана Пирьевца, однокурсники Милан Деклева, Есих, Яша Злобеч), 1980-х (первые публикации, первые рецензии, первые путешествия, работа в словенском Госиздате), а потом и 1990-х («бархатная» революция, стажировка в Америке, встреча с фламандской писательницей Моникой ван Памел, ставшей музой Новака). Третья часть «Атласов ностальгии», пожалуй, самая ироничная и одновременно философская, включает песни, в которых речь идет о способах передвижения поэта-странника в пространстве и времени. Здесь представлены как реальные предметы, начиная с сапог, этого «главного средства передвижения наших предков»²⁴, детских колясок, лошадей, велосипедов, заканчивая автомобилями, поездами и самолетами, так и метафорические, дающие художнику свободу творческого полета, к ним, по мнению Новака, относятся воображение, звук, свет, время, история, рассказ.

*Нет, не История —
ценен рассказ.
Его смех, его музыка, его траектория²⁵.*

Еще одна особенность авторского подхода — использование материалов семейного архива. В телевизионном интервью 25 апреля 2015 г.²⁶ поэт, переводящий с французского (он соавтор антологии современной французской поэзии), хорошо ориентирующийся в литературе Франции, заметил, что в некотором смысле шел по следам Амина Маалуфа, франкоязычного писателя ливанского происхождения, лауреата Гонкуровской премии (1993), который в одном из своих романов использовал старые документы и материалы, случайно найденные им

в чемодане на чердаке родительского дома. В случае Новака это была коробка из-под ботинок, где хранились старые фотографии, первые из которых датированы 1912 г., дневниковые заметки отца поэта Анте Новака, отрывки его воспоминаний, записанные на магнитофонные кассеты. Герой национально-освободительной борьбы, оставшийся верным ее идеалам, он тяжело переносил их обесценивание, разоблачение сопутствовавших героизму беззаконий, обострение в социалистической Югославии межнациональных противоречий. Так, один из устных рассказов отца поэта лег в основу первого сюжета песни «Больницы», в котором описывается случай, произошедший с комиссаром Анте во время войны: он был вынужден отдать приказ под угрозой расстрела не пускать в партизанский госпиталь колонну чудом спасшихся от немцев больных тифом бойцов сопротивления. Трагические страницы Второй мировой войны также воссоздаются в «Атласах ностальгии» с помощью авторских реминисценций, детских воспоминаний Новака о документальных свидетельствах очевидцев:

«Когда война подошла к концу, — говорила мама, — по рекам поплыли трупы». — Я спросил: «Чьи?» — «Сама не знаю. Словенцев, сербов, хорватов, немцев...»²⁷.

Эрудированный знаток эволюции стихосложения и тонкий ценитель мировой поэзии, Новак в своем Магнум Опус, безусловно, следует главному художественному принципу традиционного эпоса, направленному на поэтизацию действительности в ее героическом (исторические потрясения) и романтическом (проза жизни) выражении. Поэту удастся сохранить баланс, характерный именно для эпической поэзии, всегда стремившейся синтезировать эти два начала, чтобы создать целостное представление об изображаемом. Поэтическая эпопея Новака отражает ряд тенденций, характерных для развития стихосложения XXI в., среди которых тяготение к гетероморфности стиха с ее комбинацией разных размеров и рифм, соединением силлабо-тоники и верлибра, прозаизация поэтического языка, обращение к опыту национального авангарда и его методу визуализации и графической семантики текста, использование принципа калейдоскопичности как инструмента поэтической оптики. Но, конечно, целостное представление о самом масштабном произведении словенского стихосложения появится только после его завершения и выхода из печати третьей части эпоса «Прибежища душ».

Путь, который выбрали для себя словенские поэты Есих и Новак, основан, с одной стороны, на знании канона и уважении к нему, ко всем этим «оковам» рифмы, ритма, аллитерации, с другой — базируется на обновлении классического «дантовского» нарратива. Их творческий диалог с мировой и национальной поэтической традицией ведет к продолжению поэзии «культурно-созидательной»²⁸ (О. Мандельштам), релевантной ожиданиям читателя XXI в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Пониж Д.* Поэзия 1950—1960-х годов // Словенская литература XX века. М., 2014. С. 165—166.

² *Новак Борис А.* Портрет Милана Есиха, или Если бы Пьер Безухов писал сонеты // *Есих М.* Стихи. Пер. Ж. В. Перковской. Любляна, 2009. С. 101.

³ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 76.

⁴ *Bandelj D.* Skrivnost subjekta // *Jesih M.* Zbrane zbirke. Ljubljana, 2012. S. 816.

⁵ *Novak Boris A.* Salto immortale. Študije o prevajanju poezije. Prva knjiga. Ljubljana, 2011. S. 52.

⁶ *Štoka T.* Prevara ogledala. Ljubljana, 1994. S. 48.

⁷ *Есих М.* Константа Лудольфа. Тверь, 2014. С. 66.

⁸ *Прешерн Ф.* Лирика. М., 1987. С. 279.

⁹ Там же. С. 223.

¹⁰ Там же. С. 233.

¹¹ *Есих М.* Стихи. С. 23.

¹² Там же. С. 71.

¹³ Там же. С. 41.

¹⁴ *Есих М.* Константа Лудольфа. С. 58—59.

¹⁵ См. об этом: *Старикова Н. Н.* Studia translatoria. Заметки об истории, теории и практике словенского художественного перевода // Художественный перевод и его роль в литературном процессе Центральной и Юго-Восточной Европы». Серия: «Современные литературы стран ЦЮВЕ». М., 2016. С. 42—57.

¹⁶ *Novak Boris A.* MOM: Mala Osebna Mitologija. Ljubljana, 2007. S. 10. Здесь и далее вольный перевод сделан автором статьи.

¹⁷ Ibid. S. 12.

¹⁸ *Vincetič M.* Boris A. Novak: MOM: Mala Osebna Mitologija // *Sodobnost*, 2009, letnik 73, № 3. S. 322.

¹⁹ *Novak Boris A.* MOM. S. 99.

²⁰ *Novak Boris A. Vrata nepovrata: epos. Knj. 1. Zemljevidi domotožja. Nova Mesto, 2015. S. 54. Здесь и далее вольный перевод сделан автором статьи.*

²¹ *Ibid. S. 13.*

²² *Ibid. S. 25.*

²³ *Ibid. S. 142.*

²⁴ *Ibid. S. 342.*

²⁵ *Ibid. S. 461.*

²⁶ Интервью с Борисом А. Новаком URL: <https://www.rtvsllo.si/kultura/osenjujemo/boris-a-novak-vrata-nepovrata-zemljevidi-domotozja/363866> Дата обращения: 15.12.2016.

²⁷ *Novak Boris A. Vrata nepovrata. S. 177.*

²⁸ *Мандельштам О. Э. О поэзии.* URL: <https://www.litmir.info/br/?b=97968&p=18> Дата обращения: 15.12.2016.

И. Е. Адельгейм (Москва)

Диалог пространств. Топос Возвращенных территорий в польской прозе 1990—2000-х гг. и миф Восточных Кресов

Нас изгнали из Гливице изгнанные из Львова...

Хорст Бинек

...Никто из нас не может быть вне географии, никто не может быть полностью свободен и от борьбы за географию.

Эта борьба сложна и интересна, поскольку касается не только солдат и пушек, но также и идей, форм, образов и грез¹.

Э. В. Саид

Пространство — значимый фактор, в немалой степени определяющий идентичность отдельного человека и социума в целом. Части территории могут становиться носителями культурной памяти как «посредством помещения в них знаков (“памятников”)), так и «вследствие придания ранга знака целому, то есть путем семиотизации»². Неслучайно имагинативная география, которая изучает литературный

пейзаж, «формируемый идеологией и человеческими убеждениями и, в свою очередь, сам их формирующий»³, к началу XXI в. стала одной из важнейших областей современной гуманитарной науки.

Художественная география польской литературы оказалась в 1990—2000-е гг. расширена за счет активного обращения прозы к пространству «Возвращенных территорий» — бывших немецких земель, отошедших к Польше по условиям Ялтинской и Потсдамской конференций, а также переговоров с СССР 1945—1956 гг. и заселенных после войны несколькими этническими группами, которых отличали друг от друга не только обстоятельства миграции (переселение добровольное или насильственное), но и вероисповедание, ментальность, бытовая культура, стереотипы, предубеждения* и пр.: «репатриантами» (а точнее — «экспатриантами») с окончательно утраченных Восточных Кресов, добровольными переселенцами, главным образом из Центральной Польши и Великопольши (в том числе теми, кто был выселен властями III Рейха с западных и северных окраин II Речи Посполитой на территорию Генерал-губернаторства), репатриировавшими польскими евреями, которым удалось найти спасение на территории СССР, репатриантами из Франции, Германии, Румынии, Югославии, украинцами, выселенными из юго-восточных районов Польши в рамках операции «Висла» (1947), участниками гражданской войны в Греции и пр.** Эта

* Следует отметить, например, настороженное отношение к украинцам, особенно со стороны переселенцев с Восточных Кресов, лично столкнувшихся с террором УПА, а также такое распространенное явление, как идентификация переселенцами автохтонного населения как «немцев» (отчасти это характеризовало и отношение к ним властей, для которых силезцы и мазуры, изначально призванные служить доказательством польского и «пястовского» характера этих территорий, оказались гражданами второго сорта). Кроме того, Возвращенные территории в целом стали площадкой, на которой в первые послевоенные годы особенно наглядно проявились результаты чудовищного урока насилия, геноцида, агрессии, стигматизации, каким стала Вторая мировая война для Польши: уровень не только взаимного недоверия и агрессии, но и преступности — массовых грабежей, изнасилований и пр., — и, соответственно, порожденного ими страха всех перед всеми, был чрезвычайно высок.

** В общей сложности около 4,5 млн человек. Кроме того, хотя неофициально немецкое население начали выселять еще до Потсдамской конференции, а в 1945—49 гг. уехало более 3,5 млн человек, это происходило постепенно

операция «замены крови»⁴ («Выкачали одну кровь и залили другую»⁵) привела к образованию территории идентичности «умноженной», т. е. по сути формирующейся заново.

Почему же предметом подлинной художественной рефлексии это пространство стало лишь спустя столетия?

Тема Возвращенных территорий присутствовала в литературе социалистической Польши (проза Е. Пытляковского, Э. Паукшты, А. Брауна, Х. Ворцелля, Х. Панаса, Л. Голиньского, В. Грабского, В. Жукровского, Л. Пророка, Х. Панаса, Р. Цабая, Е. Галушки, А. Ковальской, Ю. Хена, К. Олексика, З. Тшишки, К. Суходольской, Я. Бжозы, Д. Сидорского, И. Довгелевичовой, В. Шевчика, Э. Бальцежана, С. Сроковского и др.)⁶, но, будучи одним из важнейших элементов государственной политики (на которую работала и наука — археологи и историки), находилась под строгим идеологическим контролем (осуществлявшимся, в частности, критиками — В. Навроцким, В. Шевчиком, А. Василевским, Ф. Форнальчиком и др.). Возвращенные территории представляли собой идеальный пример зависимости между территориальной имагологией и идеологией⁷: само название акцентировало не просто сдвигание границ Польши на запад, но идею их исконно польской принадлежности (политика места включала, например, такой прием манипулирования прошлым, как «*invention of tradition*» — переименование немецких топонимов выдавалось за *возвращение* «древнего» славянского названия⁸, т. е. тщательно конструировалась картина истории, в которой немцы выглядели временными узурпаторами и оккупантами, германизовавшими исконно польские земли); название, также использовавшееся после 1948 г. — «Западные и Северные земли» — имело не менее очевидную идеологическую нагрузку, было призвано обозначить окончательную унификацию этой территории с остальной Польшей. Одной из главных стратегий власти первых послевоенных лет являлось строи-

(немцев, особенно специалистов, использовали в качестве рабочей силы, воплощая одновременно идею «наказания» гражданского населения за преступления гитлеровской Германии; сами немцы, надеясь на изменение границы, в тех случаях, когда имелся выбор, порой медлили с отъездом, несмотря на санкции, отмененные только в 1950 г., и отсутствие гражданства ПНР, которое они смогли получить только в 1951 г.). Таким образом, была распространена ситуация вынужденного сосуществования переселенцев и немцев, зачастую в одном доме.

тельство этнически гомогенного государства*, и Возвращенные территории должны были быть освоены не как область исторического сосуществования и *взаимопроникновения* культур и народов, а как часть новой *мононациональной* Польши. Все это — наряду с политическими и идеологическими мотивами, связанными с зависимостью от СССР, — послужило причиной того, что на протяжении десятилетий оставалась вопросом в значительной степени табуированным сфокусированная в пространстве Возвращенных территорий двойная трагедия изгнания и искоренения (воплощенная в строках немецкого силезского поэта Хорста Бинека: «Нас изгнали из Гливице изгнанные из Львова»). Таким образом, освещавшая проблему послевоенной миграции проза (особенно 1950—70-х гг.) была — за редкими исключениями — явлением скорее социологическим и политическим, нежели художественным, «больше говорила [...] о времени своего создания, чем об опыте миграции как таковом»⁹. Художественный и психотерапевтический потенциал этого травмированного и травмирующего пространства оказался практически нереализованным.

Поскольку, как уже говорилось, тема Возвращенных территорий была неразрывно связана с темой «противоположного» (географически, исторически, эмоционально) пограничья — Восточных Кресов, еще одной причиной «откладывания» задачи художественного осмысления этого нового пространства стал психологический «крен» литературы в сторону *утраченного*: «Неутоленная тоска [...] привела к тому, что польская литература не получила достаточного художественного стимула для исследования жизни на новом пограничье»¹⁰.

Это, в свою очередь, объясняется тем, что миф Восточных Кресов — территории периферийной, однако в значительной степени сформировавшей национальный дискурс, пространства *поликультурного* и одновременно *архипольского*, — носит для польской культуры

* Так, существовал запрет на использование родного языка, например, для украинских переселенцев и автохтонного населения Силезии, Вармии и Мазур и пр. (единственной сферой, где могла легально проявляться национальная специфика, оставался в ПНР фольклор). До 1949 г. официально из национальных меньшинств относительно большей национально-культурной автономией пользовалось (в основном на Возвращенных территориях) еврейское население.

знаковый характер. Топос Кресов — не просто определенная парадигма мышления о малой родине, опирающаяся в значительной степени на ее идеализацию. Это феномен наложения друг на друга родины идеологической и частной (согласно классификации С. Оссовского¹¹), символического целого и реального обжитого фрагмента. В процессе насыщения территории метафорикой и символикой историческая область становилась носителем исторической памяти. Окончательно ностальгический миф Кресов как психологический и художественный опыт вневременного укоренения в утраченном, «община памяти», экологическая ниша, позволяющая обрести иллюзию гармонии в хаосе идеологизированной жизни и облегчить боль искоренения, сформировался после полной утраты этих территорий.

Категория ностальгии в то же время в значительной степени заслоняла самую возможность полноценного, разностороннего осмысления полиэтнического и многорелигиозного пространства. После 1989 г. ситуация изменилась, и изменения эти отнюдь не ограничивались отменой цензуры и исчезновением табуированных тем: освобождение от советского доминирования не могло не повлечь за собой нового восприятия Другого, границ, ответственности, памяти и пр. «Оказалось, — замечает К. Заяс, — что советский сапог служил одновременно и прикрытием, которое отсрочивало расплату. После его ликвидации обнаружились долги по отношению к Другому, отнюдь не аннулированные, более того, обросшие за это время процентами»¹². Постепенному проникновению дискурса постколониальной критики в польское литературоведение и, в частности, в рефлексию над феноменом Восточных Кресов¹³ способствовала начатая в конце 1980-х гг. и продолжающаяся по сей день общественная дискуссия о Холокосте на территории Польши, о сложном сплетении польской «мании собственной невинности»¹⁴ с подсознательным чувством вины. С одной стороны, в контексте дискуссии о Холокосте миф поликультурности Восточных Кресов, идеализирующий польский исторический опыт взаимоотношений с Другим, является своего рода жестом самозащиты, призван служить доказательством толерантности Польши, отсутствия в ее истории колонизаторских сюжетов (еще один пример того, как «символическое пространство становится реальной сферой политики»¹⁵). С другой, — ряд польских и зарубежных ученых говорит о неполиткорректности самого понятия «Кресы» и необходимости

отказаться от него в пользу термина «пограничье», поскольку слово «Кресы» (буквально — «окраина») однозначно указывает на принадлежность их Польше, а подобная перспектива «не может не раздражать восточных соседей [...], чьи чувства следует уважать»¹⁶. Термин «пограничье», также отсылая к категории притяжательности, указывает на наличие второго субъекта (пограничье — всегда «между») и не акцентирует момент утраты территории, перехода ее к Другому, в какой-то степени внося измерение примиряющей вечности*. Попытка после 1989 г. более или менее объективно взглянуть на пограничное пространство Возвращенных территорий (приведшая к определенной идеализации в 1990-е гг., которая в 2000-е сменилась весьма жестким взглядом) оказывается, очевидно, также жестом психологической компенсации исторических комплексов, связанных как с Холокостом, так и с Восточными Кресами. Литература ощущала все большую потребность в «расширении», обогащении национальной идентичности, своего рода символическом восстановлении исторически и идеологически утраченной полиэтничности и многорелигиозности — извлечении из глубин культурной памяти фигур евреев, немцев, кашубов, украинцев, белорусов и пр.

Еще одной причиной пристального интереса литературы к Возвращенным территориям в 1990-е гг. стало то, что восстановление подлинной независимости Польши привело к необходимости найти новую опору для собственного «я»: критерий «польскости» как главный способ самоидентификации утратил свою самодостаточность и определенность. Осмысление пространства «малой родины» позволяло герою-повествователю опереться на фамильную память и связь с регионом.

И, наконец, важнейшую роль сыграл социологически-психологический фактор: в последнее десятилетие XX в. в литературу пришли *дети* переселенцев, для которых полное укоренение в пространстве

* Характерно, что смену перспективы можно увидеть в прозе Анджея Стасюка, который обращается к современной территории, рассматривая (в частности) Кресы как часть (пограничье, периферию) и одновременно сокровенную суть не Польши, а (Центральной) Европы, принципиально избегая измерения ностальгии и предаваясь вместо этого чувству меланхолии, созерцанию процесса энтропии.

детства оказалось невозможным без рефлексии над судьбами предков — как собственных, так и бывших жителей Возвращенных территорий. Сознание этих детей и является свидетельством того, что пропагандировавшаяся прапольскость этих земель не выдержала конфронтации с послевоенной повседневностью — жизни среди следов немецкого культурного наследия.

Таким образом, лишь спустя полстолетия это пространство стало предметом свободной, непредвзятой художественной рефлексии.

Формирование топоса Возвращенных территорий в польской прозе 1990—2000-х гг. было подготовлено не столько попытками социалистической власти создать «миф пионеров», осваивающих «исконно пястовские» земли, сколько упомянутой выше богатейшей традицией эстетического осмысления Восточных Кресов, прежде всего послевоенной польской автобиографической и мифобиографической прозой Ч. Милоша, Ю. Витлина, С. Винценза, Е. Стемповского, Т. Конвицкого, А. Кусьневича, З. Жакевича, Ю. Стрыйковского, З. Хаупта, Л. Бучковского и др., выработавшей своего рода семантическую матрицу «малой родины».

«Райская», идеализирующая перспектива одной из ветвей прозы о Восточных Кресах своеобразно преломляется после 1989 г. в текстах о Возвращенных территориях тех, кто пережил переселение подростком или ребенком.

Посредством идеализации обживает Возвращенные территории в книгах «Увиденное, во времени остановленное», «Горечь и соль моря. Гданьские Сморгони*» Збигнев Жакевич (р. 1933) — что примечательно, один из певцов Восточных Кресов. Он показывает процесс вторичного укоренения: Гданьск и его окрестности становятся для писателя «родиной по выбору» («В 1968 году я приехал в Гданьск [после репатриации в центральную Польшу в 1946 г. и жизни поочередно в Лодзи, Вроцлаве, Ополе. — *И.А.*], и здесь окончилась моя ностальгия человека, лишённого земли, эмигранта. [...] я вновь почувствовал себя дома»¹⁷). Причина этого ощущения — сходство пейзажей, быта, ментальности обитателей открытого пространства: «[...] одни и те же ледники эти земли избородили, воздвигли горы из сыпучих песков, в ледниковой воде искупали овраги и долины. И солнышко светит здесь

* Сморгонь — город в Гродненской области современной Белоруссии.

под тем же углом, почему и лесочки еловые и березовые, кустики ракетника и можжевельника растут те же самые»¹⁸. Это уже не попытка посредством слова спрятаться от реальности Возвращенных территорий в утраченной Аркадии, но и не приятие новой земли такой, какая она есть, а скорее перенесение рая Восточных Кресов на Западные — характерна в этом смысле вторая часть названия книги «Горечь и соль моря. Гданьские Сморгони», механически соединяющая два пространства и уподобляющая второе первому.

Для Александра Юревича («Лида», «Господь глухим не внемлет») и Адама Загаевского («Два города») утраченное пространство Восточных Кресов полностью заслоняет реальное, что воспринимается как травма, преодолеть которую спустя годы стремится повествователь: «Если я не выдавлю из себя этой повести [...] жизнь моя окажется неполной»¹⁹.

Момент расставания ребенка с «первым» домом воспринимается в прозе Юревича (р. 1952), увезенного из белорусской Лиды в пятилетнем возрасте (со второй волной «репатриации» 1955—59 гг.), как ключевое событие, бросающее тень на всю последующую жизнь, определяющее восприятие пространства и времени, которые сливаются воедино в болезненном опыте (пространство делится на «до» и «после», время — на «там» и «здесь»). Подобным образом выстроен и хронотоп у Загаевского (р. 1945), однако в этом случае травмированная и травмирующая память навязана старшими — сам писатель (и его автобиографический повествователь) не мог сохранить реальных воспоминаний о Львове, из которого был увезен в Гливице младенцем: «Мне [...] много лет рассказывали о прекраснейшем городе, который моя семья была вынуждена покинуть [...]. Ничего удивительного, что на реальные дома и улицы я смотрел с чуть презрительным превосходством и из реальности брал лишь то, что требовалось для выживания»²⁰. В результате все происходившее «до отъезда»²¹ — т. е. на самом деле за гранью памяти повествователя — обретает статус времени райского. Это яркий пример не просто постпамяти²² — перспективы, опирающейся на эмпатию, воображение, — но травмы, которой она может обернуться, по сути, — насилия, совершаемого над мировосприятием ребенка: «В детстве я утратил две родины: город, в котором родился [...], но помимо этого, у меня отобрали и элементарный, естественный доступ к повседневной реальности»²³.

Повествователь Загаевского фиксирует случаи конфликта естественного детского интереса к окружающему пространству с беспощадностью его отрицания, которое навязано ностальгирующими взрослыми: «Выработанное равнодушие к новому городу [...] порой подвергалось тяжкому испытанию. С одного из холмов этот некрасивый город выглядел вполне привлекательно»; «Не полагалось восхищаться окружающим миром здесь, в этом случайном городе»²⁴.

Отношения с пространством оказываются подчинены памяти о прошлом, блокирующей потребность и возможность соприкосновения с настоящим. Отсюда фантазмагорические образы, при помощи которых Загаевский описывает окружающих его в детстве взрослых: «живые тени», актеры «театральной труппы, которая [...] появилась однажды в этом городе и разбила в нем шатры»²⁵ (бывшие жители Львова продолжают играть свои львовские роли), галлюцинации («Они полагали, что [...] по-прежнему находятся во Львове»²⁶; «Мой дед, хоть и шагал рядом, в этот самый миг переносился во Львов. Я шагал по улице Гливице, а он — по улице Львова»²⁷), живые мертвецы («Они бродили по аллеям парка [...]. Я не знал, что эти блуждания — медленное умирание»²⁸). Взрослый повествователь Юревича воспроизводит детскую боль. Переселение лишает ребенка не «малой родины» — категории, неведомой пятилетнему сознанию, — а детства как такового, воплощенного в обыденных и привычных предметах и занятиях. Все детали реальности — быта, пейзажа — оказываются окрашены эмоцией разлуки.

Реальное же пространство детства остается для героев территорией неосвоенной и постепенно отравляющей их чуждости. «Чью кожу я надел и донашиваю, словно старый плащ, чья кровь бежит по [...] жилам?»²⁹, — спрашивает повествователь Юревича, для которого навсегда открытым остается вопрос о том, что он утратил в детстве и чью жизнь прожил: «Я уже и не знаю. Может, все это неправда. Я ничего не слышал. Ничего не видел. Ничего не чувствовал. Перепутал свою память с чьей-то еще»³⁰. Повествователь Загаевского называет себя «перманентно бездомным»³¹, поскольку реальное пространство отвергнуто, а память об утраченном рае — чужая, унаследованная, транслируемая, отраженная — опорой служить не может.

«Лида» Юревича заканчивается словами «боль не воплощается»³²: целью повествования является осмысление травмы, «вписание» ее в

биографию. Диалог повествователя с собой-ребенком направлен на вербализацию детских травм и переживаний, осознание раздвоенности путем идентификации с обоими полюсами. Загаевский в процессе повествования, анализа амбивалентности пространства реального и иллюзорного стремится освободиться от власти навязанного ему ностальгического дискурса («Я должен ограничиться тем, что видел, что помню, что хочу помнить»³³), описать город *собственного* опыта, взросления, переживаний, подобно Юревичу вступить в диалог с собой-ребенком и одновременно дистанцироваться от него. В результате он обретает иллюзию равновесия в пространстве: «Те же улицы [...] стали почти столь же прекрасны, как венецианские каналы»³⁴. Два исключавших друг друга пространства образуют наконец в сознании повествователя некое призрачное единство: «[...] разговаривают друг с другом два города. Два города танцуют вместе. Два города, разные, но обреченные на трудную любовь [...]»³⁵. Повествование Загаевского служит таким образом деконструкции и реконструкции жизненного нарратива — осознанию и анализу человеком попыток других людей узурпировать «авторство» его жизненной истории, поиску и акцентированию так называемых «уникальных» моментов, т. е. моментов сопротивления этой навязываемой истории и обретению способности противостоять ей.

Для авторов, родившихся уже на Возвращенных территориях, сами по себе Восточные Кресы отодвигаются дальше, становясь осязаемым, но не столь болезненным элементом семейной традиции. Однако собственным травматичным опытом этих писателей оказывается ощущение уже *двойного* «разлома», двойной драмы — в судьбе родителей и в судьбе пространства своего детства.

В 1990-е гг. — в первых книгах Павла Хюлле (р. 1957), Стефана Хвина (р. 1949), Артура Даниэля Лисковацкого (р. 1956), Инги Ивасюв (р. 1963) — этот опыт находит выражение в своеобразной ностальгической археологии: Возвращенные территории описываются как «палimpseст на листе времени»³⁶, а повествователь интересуется, в первую очередь, предметным миром и топонимикой (характерны названия книг Лисковацкого: «Улицы Щецина», «Сахарница фрау Кириш») — безмолвными (но охотно одушевляемыми) свидетелями Истории, точками, в которых сфокусировано напряжение между прошлым и настоящим, своим и чужим, данным и отсутствующим, концентрируется трагический разрыв традиций — семейных и национальных.

В послевоенной прозе о Восточных Кресах герой — через природу и участие в цикличности бытия — оказывался словно бы напрямую связан с вечным, непреходящим и защищен этой связью. Герой прозы о бывших немецких землях окружен не столько природой, сколько тканью самой Истории: на смену пейзажу* приходит предметный мир, отсылающий к историческим катаклизмам. Эта особенность оказывается неотъемлемой — и в 1990-е гг. по-своему поэтизируемой — частью топоса Возвращенных территорий. Если в прозе о Восточных Кресах История уничтожала миф и рай, то здесь она сама предстает его элементом.

Эмпатическое повествование о пространстве-палимпсесте позволяет физически ощутить присутствие в нем Другого — и тем самым получить моральное право на укоренение. Неслучайно топос Возвращенных территорий в прозе 1990-х гг. тесно связан с топосом детства («Короткая история одной шутки», «Ханеман» Хвина, «Вайзер Давидек», «Рассказы на время переезда», «Первая любовь и другие рассказы» Хюлле). Детское видение более открыто, не искажено взрослым сознанием — оценивающим, разделяющим, обремененным памятью о войне. Кроме того, по аналогии с прозой о Восточных Кресах, функционировавших как миф о начале начал и утраченном рае детства, в прозе Хвина и Хюлле 1990-х гг. Гданьск/Данциг и его окрестности описываются как пространство, почти мистически связанное с ребенком и дарующее ему важнейшие метафизические открытия, а дом на Возвращенных территориях — как центр Вселенной.

Эта проза также чаще всего построена на внутреннем диалоге взрослого повествователя со своим детством и юностью. Такой диалог дает иллюзию власти над смыслами собственной биографии, усиливает ощущение ее единства: «[...] я исписываю страницу за страницей в

* Исключением является «энологический» роман (от гр. *oinos* — «вино») Кшиштофа Федоровича «Грюнберг», автор которого строит повествование вокруг топоса сада. Стержнем романа и главным героем является вино — «соль земли», *sanctum vindum*, «ось Грюнберга» — символ вечной природы и вечной связи между природой и человеком. Именно оно оказывается залогом возрождения этого райского пространства, несмотря на кровавые сцены прошлого, которыми открывается роман (и образа израненного виноградаря как символа разрушенной варварами Аркадии).

надежде, что наконец пойму то, чего понять не могу, что наконец увижу то, чего раньше не замечал»³⁷; «то, что я делаю сейчас, ни в коем случае не сочинение повести, а лишь заполнение белого пятна»³⁸. В книге Ивасюв «Город-Я-Город» прерывистое, словно бы запинаящееся повествование позволяет осмыслить отношения с городом, который не позволил «присвоить» пространство просто по праву рождения в нем (неслучайно повторяются, словно заклятие, притяжательные местоимения: «Твой дом, на твоём кусочке земли, с твоими деревьями, с твоей скамейкой»³⁹).

Таким образом, в 1990-е гг. происходит ностальгическая, не лишённая сентиментальности мифологизация пространства Возвращённых территорий, безмолвных свидетелей и участников его истории.

В 2000-е гг. литературное обживание этого пространства продолжается, однако акцент смещается. Если в 1990-е гг. в центре повествования находились, главным образом, плотная ткань материального мира и диалог повествователя со своим прошлым, а текст представлял собой своего рода психоаналитический сеанс, то теперь перед читателем возникает не менее плотная ткань генеалогического древа, позволяющая на многих персонажах проследить сдвиги границ, миграцию, формирование сложной идентичности. Проза поколения детей переселенцев словно бы делает несколько шагов назад — к истории родителей и бабушек-дедушек, обращаясь, в частности, к модификациям жанра семейной саги. В хаотичном монологе за рулём автомобиля, который едет по гданьским улицам, повествователь романа Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу» осмысляет историю дедушки и бабушки как собственную предысторию, часть матрицы собственной судьбы, уже оторванной от Львова и связанной с Гданьском. «Воспой сады» Хюлле — другой шаг вглубь, к предыстории (проясняющей то, о чём читатель знает по рассказам Хюлле 1990-х гг.) родителей писателя и соседки-немки — бывшей хозяйки дома. Автобиографический повествователь стремится узнать больше, чем то, чему сам оказался свидетелем в детстве. В результате возникает целая панорама драматических судеб жителей Данцига/Гданьска и его окрестностей — немцев, кашубов, поляков. Свои корни — вплоть до XVII в. — ищет автобиографическая героиня романа родившейся в Щецине и имеющей польско-немецкие корни Бригиды Хельбиг (р. 1963) «Секретики»: она испытывает настоятельную потребность увидеть предков «настоящи-

ми, еще не тронутыми выселением, изгнанием, пересаживанием. Укорененными в себе»⁴⁰, а затем проследить их путь, осмысляемый как ее собственная предыстория.

В произведениях 2000-х гг. — романах Хюлле «Воспой сады», Лисковацкого «Eine kleine. Quasi una allemanda», Хельбиг «Секретики», дилогии Ивасюв «Бамбино» и «К солнцу», дилогии Иоанны Батор (р. 1968) «Пяскова Гура» и «Заоблачье», а также ее романе «Темно, почти ночь», наконец, в романе дочери добровольных переселенцев с юго-востока Польши Зыты Орышин (р. 1940) «Спасенная Атлантида» — подробно исследуются родственные связи, образующие в разных поколениях множество соприкасающихся и переплетающихся цепочек, — население Штеттина/Щецина, Вальденбурга/Валбжиха, Зальцбрунна/Дембно, Данцига/Гданьска и пр.

Вместе с этим «шагом вглубь» — от поэтизируемого мира детства детей переселенцев к психологии и социологии опыта их родителей, бабушек и дедушек — меняется в повествовании место предметного мира. Бывшие немецкие вещи здесь — предмет добычи и дележа*, а не заволаживающий следующее поколение слой палимпсеста. Предметы возникают лишь в связи с реальными людьми — утилитарно или как признак определенного образа жизни, обживания пространства и т. д. Если вещь — в редких случаях — обладает собственным голосом, то он имеет отчетливо негативное, чуть ли не inferнальное звучание (как в романах Батор «Темно, почти ночь» и Хюлле «Воспой сады»). В целом же проза описывает скорее *человеческий быт*, чем бытие вещей как носителей ностальгии (своей, своих предков и изгнанных немцев**). Это следующий этап обживания послевоенного простран-

* Мародерство, достигшее масштабов «золотой лихорадки», стало в первые послевоенные годы важнейшим элементом повседневной жизни на Возвращенных территориях.

** Очень показательны в этом смысле две сцены из «Ханемана» Хвина: 1. Оставшийся в городе немец Ханеман видит соседский дом, поруганный самими хозяевами (чтобы вещи не попали в руки будущих жильцов — поляков), и картина эта для него не менее страшна, чем не раз виденная смерть. 2. Отец повествователя, поляк, бросается защищать Ханемана, увидев, как белеет его лицо в тот момент, когда мародеры, забравшиеся в дом немца, демонстративно дают в пальцах фарфоровую чашку. В прозе 1990-х гг. человеческое отношение

ства — от обнаружения следов к анализу истоков, от эмпатической археологии к эмпатической биографии.

Трансформируется в прозе 2000-х гг. и топос Дома. В романе Батор «Темно, почти ночь» Валбжих предстает не раем, но *адам* детства, фантазмагорическим пространством, впитавшим множество трагедий («Немецкие [призраки. — И.А.] жили в щелях пола [...], еврейские заглядывали в окна [...]»⁴¹). Автобиографический герой Хюлле узнает историю своего дома — место многослойной, многомерной и травмированной памяти. Носителями зла в нем оказываются хранившиеся в доме дневник некогда жившего здесь маньяка-садиста и партитура якобы неоконченной Вагнером оперы, предрекающей гибель хозяину дома, городу и всему народу («Крысолов уведет нас из наших городов. Они сгорят. Превратятся в руины. Зарастут бурьяном»⁴²). В восприятии прозы 2000-х гг. земля, под которой «лежит, растоптанная [...] на помойках [...] в чужих квартирах»⁴³ родина его бывших обитателей, не может служить ни раем, ни началом начал. Повествователь Хюлле ощущает, что дом его рождения вовсе не был «началом» их с родителями жизни»⁴⁴. Щецин предстает городом, «продырявленным насквозь»⁴⁵, «проходной комнатой»⁴⁶, временной «остановкой»⁴⁷, местом, «всеми покинутым»⁴⁸, «городом людей со спутанными биографиями, перебитыми позвоночниками [...], покалеченных, травмированных»⁴⁹. Лисковацкий описывает город в первые послевоенные годы — фантазмагорическое пространство трагедии прерывности, город, словно бы зависший между немецким Штеттином и польским Щецином. Валбжих — «город скитальцев»⁵⁰, идентичность жителей которого «склеена из кусочков»⁵¹, а жизнь подобна «сошедшему с рельсов и сползающему по горному склону поезду: теряется багаж с нужными вещами, а в окна летят чужое добро, шишки да птенцы»⁵².

Соблазнительная возможность начать все сначала («Возвращенная земля Валбжиха будит надежды в особенности у тех, у кого своей

к предмету, словно тайный пароль, объединяет чужих людей (как во второй сцене) или разрывает такую связь (как в первой). Сцены, воспроизводящие страшные реалии Возвращенных территорий (в романе, на удивление, немногочисленные), важны не сами по себе, а как проявление отношения к предметному миру, в свою очередь свидетельствующего о способности человека к эмпатии.

никогда не было. Они ниоткуда, но хотят получить свое, чтобы быть откуда-нибудь»⁵³) оказывается иллюзией: пространство Возвращенных территорий не становится землей обетованной не только для переселенцев («Они намеревались быть счастливыми. Зародыш поражения возник по дороге, в предысториях, на их пути к городу, где они поселились. В багаже несчастья, в утрате, на которой им предстояло строить»⁵⁴), зачастую долго надевавшихся на возможность возвращения домой и еще и поэтому не пускавшими корни, но и для родившихся уже здесь их детей, вопреки ожиданиям родителей наследующих их травмы («Те, кого занесло в Валбжих, размножились в надежде, что дети родятся с корнями, которые им самим отрубили, и тогда они смогут ухватиться за своих укорененных детей и почувствовать себя на своем месте, дома»⁵⁵).

Повествователи как будто проводят от точки переселения линию назад (к предкам) и вперед (к следующему поколению, к которому относятся авторы). Они пытаются проследить генезис и последствия собственной размытой идентичности: ситуация двойственности и амбивалентности при любом историческом повороте словно бы передается из поколения в поколение. История семей состоит из сдвигающихся границ, раскалывающих жизнь переселений, прерванных традиций, необходимости раз за разом выбирать идентичность («Им очень повезло, что они заявили себя поляками, а не русскими. Выбирая польскую идентичность, они не знали, каковы будут последствия. Никто понятия не имел, что выбрать, в чем тут вообще фокус. Лучше остаться собой или притвориться русским? Лотерея»⁵⁶). Вместе со смещением акцента с предметного мира на человека более значимым мотивом, нежели переименование в новой исторической ситуации улиц и городов, становится перемена имени и фамилии.

Проза 2000-х гг. подробно исследует смену населения на Возвращенных территориях и травму полонизации, приведшие к ощущению бездомности, неукорененности и раздвоенности как переселенцев (особую роль здесь играет пара «там»/«тут», мотив параллельности нереализованных, отвергнутых, «преданных» судеб и языка⁵⁷), так и оставшихся в городе немцев, сменивших язык и имя. Всех мучают призраки вытесняемого прошлого, все чужие друг другу и себе самим: «Как тут выжить на чужой земле, в чужой квартире, в чужой шкуре, втиснутым в ящик чужого шкафа. — Так уж лучше бы совсем за гра-

ницей какой-нибудь жить, в эмиграции самой худшей, и тосковать по родине. А так — как тосковать по родине, когда тебе говорят, что отчизна твоя и могилы вовсе не были твоей родиной и велют тебе жить в чужой отчизне, среди не твоих кладбищ»⁵⁸. Неслучайно новый дом в «Пясковой Гуре», где живут переселенцы, называют в городе Вавилонской башней⁵⁹.

Поэтическое описание Возвращенных территорий как бережно прочитываемого палимпсеста сменяется изображением его как жутковатой мозаики и поля конфликта. Отсюда фрагментарность повествования — прием, передающий специфику судеб, идентичностей и всей истории Центральной Европы: рассказ о перекраиваемом, трансформируемом пространстве, в котором пересекаются пути многих народов, не может быть ни цельным, ни законченным.

Семейные саги Ивасюв и Батор — пропущенный через фильтр несобственно-прямой речи повествователя калейдоскоп персонажей и их повествований, многоголосный коллаж. В романе Хюлле «Воспой сады» многоступенчатые истории, рассказываемые автобиографическому повествователю соседкой-немкой, а также вплетаемые им самим истории родителей и его собственные, образуют многоголосную «партитуру»⁶⁰. Аллюзия с оркестровой музыкой и одновременно фрагментарностью содержится также в названии и структуре романа Лисковацкого «Eine kleine» (оборванная моцартовская «Маленькая ночная серенада»), воспроизводящего судьбы жителей Штеттина, превращаемого после войны в Щецин. Героиня «Секретиков» Хельбиг в процессе реконструкции судеб своей семьи обнаруживает множество белых пятен, «склеивает» сюжеты из обрывков услышанных историй, собственных воспоминаний и догадок — повествование ведется от первого и от третьего лица, с перспективы детей и взрослых, включает цитаты из мемуаров, документы, песни, стихи, идиомы и пр. В «Темно, почти ночь» Батор новые истории вводятся в процессе развития детективного сюжета. Кроме того, героиня-повествовательница фиксирует поток языка ненависти на Интернет-форумах и в толпе: Валбжих предстает подлинным «полем борьбы» за символическую власть. В «Спасенной Атлантиде» Орышин драматические и гротескные истории нескольких семей — польских и немецкой, рассказываемые с разных перспектив, детьми и взрослыми, перекликаются и переплетаются, то объясняя друг друга, то запутывая, образуя драматический лабиринт

послевоенных Возвращенных территорий — лабиринт страха, обид, сиротства, унижения, непреодолимой чуждости.

В этой прозе очень сильно ощущение наследуемой от родителей-переселенцев следующим поколением травмы: «[...] печаль вместе описывающей ее ложью получили в наследство дети. Перелитая в их кровь, замаскированная легендами о красоте земли утраченной и красоте освоения земли новой, она отравляет следующее поколение»⁶¹; «Она начинает осознавать, что дедушка нес на плечах какую-то большую и болезненную тайну, какую-то непомерную ответственность, о которой он никогда никому не говорил, и которую мы все унаследовали»⁶². Это бремя может быть незримым («Страх, в тени которого я жила все эти годы»⁶³; «Моей сестре не удалось уберечь меня от памяти, я носила ее в себе, как окаменевший плод»⁶⁴) или проявляющимся в социальном поведении (сын переселенцев в «Пясковой Гуре» боялся выходить из дому, поскольку передвижения «ассоциировались у него с трагедией изгнания и утраты имущества, а не с удовольствием знакомства с новыми местами»⁶⁵), но оно неизменно мучительно. Это и травма неполной или поверхностной принадлежности к данному от рождения пространству («Как и я, он был связан с этим городом и одновременно ему не принадлежал»⁶⁶), и бездомность, болезненная неоседлость: «Да, кто однажды сдвинется с места, может оказаться за горами, за лесами»⁶⁷; «Она поехала дальше, все же — еще дальше и дальше»⁶⁸; «Только бы подальше от прошлого, от немцев, от Кресов, от ванны на львиных ногах, от родного дома. От себя. Убежала»⁶⁹; «Дома, то есть в пути»⁷⁰; «Дорога — ее дочерчизна»⁷¹ (по аналогии с «отчизной»); «Мать мечтает, чтобы дочь осела, зацепилась где-нибудь»⁷²; «любой ветер ее подхватывает и носит туда-сюда»⁷³ и пр.

Прежде «не рассказанное никому прошлое»⁷⁴ (поскольку травма замалчивалась, Возвращенные территории предстают для поколения детей «зоной молчания»⁷⁵ и забвения под слоем повседневности) — повествование об истории родителей и их родителей, а тем самым о предыстории собственных проблем с пространством («Мы здесь варвары, что следует понимать как антоним укоренения»⁷⁶), как и в 1990-е гг., становится *психотерапией* для самих авторов.

В диалогиях Батор и Ивасюв эта аутопсихотерапия совершается при помощи отсылающего к методу семейных расстановок Хеллингера (рассматривающему человека как часть рода и позволяющему находить

и устранять причины проблем, источник которых находится в жизни предков) проигрывания ряда возможных судеб предков собственных и «названных» (т. е. предков по месту проживания — немцев). Психологическая сверхзадача романа Орышин, пережившей в раннем детстве опыт *добровольного* переселения, — осмыслить механизмы человеческого поведения, свидетелем и невольным *участником* действия которых ей довелось стать и которые препятствовали укоренению: «[...] мы брали все совершенно безнаказанно. [...] Сожаление и удивление, которое вызывали грабеж чужого добра, уничтожение могил [...] не отпускают меня до сих пор»⁷⁷; «По сей день — заноза в сердце. Что человек так легко *присваивает*. И не плачет»⁷⁸. То, о чем писательница рассказывает в многочисленных интервью — подробности первого знакомства с новым домом и немецкими вещами, сцена прощания с этим домом бывших хозяев, смутная тревога при виде несправедливости и радость от доставшихся даром дорогих игрушек как знака возжеленной «исторической справедливости», приезд спустя годы дочери бывших хозяев дома, хранящиеся до сих пор в квартире немецкие предметы, уже ставшие собственными фамильными реликвиями и пр. — рассыпано по разным историям, составляющим «Спасенную Атлантиду»: эмоции и действия спроецированы на ряд персонажей, чувство вины расписано на многие голоса. В романе Батор «Темно, почти ночь», заставляющем вспомнить также метод первичной терапии (для освобождения от «замороженной боли» необходимо возвратиться в прошлое, заново пережить ситуацию, ставшую причиной первичной травмы, и разрушить ее с помощью крика), терапевтическое действие оказывает жанр триллера и детектива с элементами готического романа. Главная героиня возвращается в родной Валбжих, чтобы провести журналистское расследование. В результате, спускаясь вглубь собственного подсознания и словно бы «подсознания» города, выстраивая повествование из фрагментов услышанных историй и собственных отрывочных воспоминаний, она открывает мрачные тайны собственной семьи, связанные с насилием Истории над телом, психикой и идентичностью: слова героини в начале повествования — «Я вернулась, чтобы понять, что случилось»⁷⁹ — имеют на самом деле двойной смысл, касаются отнюдь не только загадочной истории с похищением детей. Символическое исцеление совершается через воспроизведение, «проживание» травмы матери, травмы пространства, ставшего свидетелем Зла, и — затем — крик и слезы героини: «[...] мне

казалось, что очищающая соленая волна заливает все места, будившие мою печаль, заливают подвал моего дома, подмывает ящик, в котором мы с Эвой прятались от матери [...] и через окна выливается в сад, в лес, поднимается на поляну, где немецкие солдаты убили еврейских узников, где советские солдаты изнасиловали немецкую девочку [...]»⁸⁰.

В сознании, в том числе, художественном, память о Восточных Кресах закрепила как память об утерянном навеки, а также как рефлексия об утрате как особом переживании. Топос Возвращенных территорий в прозе после 1989 г. рождается в результате острого переживания *двойной* утраты. Происходит удвоение перспективы, памяти, ностальгии, двойное душевное усилие, двойная работа горя. При этом, если в 1990-е гг. унаследованный от прозы о Восточных Кресах миф толерантности поликультурного пространства обращается в идею эмпатии, ностальгически-бережного прочтения «палимпсеста», сам акт повествования о котором видится путем к преодолению разграниченности полиэтнического пространства, то в 2000-е гг. формулу диалога все чаще сменяет образ конфликта (по мнению П. Чаплинского, немалую роль здесь сыграла публикация посвященных погрому в Едвабне «Соседей» Т. Гросса — события, после которого «польская литература малой родины в одночасье поседела»⁸¹, а открытость и толерантность польского социума предстали иллюзией. Не случайно горькое признание Хвина в конце 2000-х гг.: «[...] я хорошо знаю, что приложил руку к созданию мифологии малой родины и прививал полякам идею поликультурности; на самом деле, все это неправда»⁸²). Тем не менее, и в это время в основе топоса Возвращенных территорий также лежит идея неуничтожимости памяти, передаваемой одним поколением и/или одним народом другому. Идея крупнейшего представителя прозы о Восточных Кресах В. Одоевского «Если даже Бога нет, то есть память. Может, человеческая память — некое проявление Бога. Может, даже она сама — Бог»⁸³ звучит едва ли не во всех текстах о Возвращенных территориях: «Мы одарены памятью»⁸⁴; «Память поколений — лучшее убежище от уничтожения»⁸⁵; «Только память — единственная прочная реальность»⁸⁶; «Только бы ты ничего не забыл!»⁸⁷; «Знай, что самое главное — это память»⁸⁸ и пр.

Таким образом, можно говорить о преемственности — пространственной, исторической, психологической, эстетической — этой прозы по отношению к прозе о Восточных Кресах, десятилетиями нарабаты-

вавшей художественные средства для выражения сложной связи каждого человека с его пространством, для реконструкции памяти места и компенсации опыта утраты. Однако если Восточные Кресы стали в результате не только ядром травмы, но и центром национальной мегаломании, повествование о них — одновременно колониальное и постколониальное — породило дискурс в конечном счете патриотический, то повествование о Возвращенных территориях, как следствие опыта все той же миграции, декларирует идею эмпатического диалога с Другим и долга памяти о Другом — причем не во имя абстрактной политкорректности XXI в., а в первую очередь в силу необходимости решения личных психологических проблем, связанных с этим историческим опытом. Как и проза о Восточных Кресах, выполняя для своих авторов аутопсихотерапевтическую функцию — укоренение путем нарративизации цепи утрат и обретений — эта проза посредством удвоения риторики траура и языка ностальгии выходит за рамки полоноцентризма.

Память «находится в процессе постоянной эволюции, она открыта диалектике запоминания и амнезии [...], способна на длительные скрытые периоды и внезапные оживления»⁸⁹. Период 1990—2000-х гг. с его активным обживанием при помощи слова травмированного и травмирующего пространства Возвращенных территорий можно назвать «поворотным пунктом, когда осознание разрыва с прошлым сливается с ощущением разорванной памяти, но в этом разрыве сохраняется еще достаточно памяти для того, чтобы могла быть поставлена проблема ее воплощения»⁹⁰. Эмпатический диалог с Другим в 1990-е гг. и долг памяти в 2000-е — *декларируемая идея* текстов о Возвращенных территориях в эпоху, когда, по словам П. Нора, «о памяти столько говорят только потому, что ее больше нет»⁹¹. Однако сама эта проза порождена, как представляется, другими причинами. Авторами движет не страх исчезновения живой, спонтанной памяти, не идея коммеморации, а нерешенные психологические проблемы, связанные с собственным или родительским опытом миграции, — проблемы коммуникации с пространством детства и/или взрослой жизни, нарушение естественного доступа к его культурным, языковым, историческим кодам, а в результате — проблемы коммуникации с собственным «я».

Повествование о Возвращенных территориях 1990—2000-х гг. — по сути акт аутопсихотерапии, в первую очередь, нарративной и психогенеалогической⁹². Различные художественные приемы служат

деконструкции и реконструкции жизненного нарратива, приданию травматическому опыту в процессе нарративизации нового смысла, попыткам распутать клубок семейных историй, выявить связи между травмами поколений и пр. Перефразируя слова П. Рикёра об обретении идентичности в эпоху постсовременности, можно сказать, что запоздалое укоренение совершается здесь путем анализа и интерпретации⁹³, происходит в риторическом пространстве, которое позволяет человеку создавать необратимое время, где прошлое, настоящее и будущее связаны и полны возможностей.

Посвященная Возвращенным территориям польская проза 2000-х гг. возникает на волне понимания, что поликультурность в конечном счете остается лишь *мифом* (отсюда оксюморон в названии статьи К. Заяса — «польская поликультурная литература»⁹⁴), *иллюзией* взаимопонимания с Другим на основе общего пространственного опыта, и человек обречен на повествование о самом себе. Однако *аутотерапевтические* попытки воспроизведения горькой *полифонии* памяти «работают» на будущее. Эта «спасительная» реинтерпретация истории нацелена на «открытие, возвращение, сохранение и распространение фрагментов микро-прошлого»⁹⁵. Идентичность постмиграционного общества всегда аморфна и размыта⁹⁶, и постепенная нарративизация может служить эффективным инструментом ее формирования, поскольку художественное осмысление истории способно дать опыт понимания прошлого через его переживание в слове. В этом смысле проза о Возвращенных территориях, рассказывая о прошлом, обращена в будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Caud Э. В.* Культура и империализм. СПб., 2012. С. 46—47.

² *Assmann J.* Pamięć kulturowa, Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych. Warszawa, 2005. S. 75. Цит. по: *Ossowski M.* Literatura powrotów — powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku. Gdańsk, 2011. S. 149.

³ *Rybicka E.* Geopoetyka. O mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych // *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy.* Kraków, 2006. S. 478.

⁴ *Lewicka M.* Pamięć miast o wymienionej krwi // *Lewicka M.* Psychologia miejsca. Warszawa, 2012. S. 451—452.

⁵ *Nicieja St. S.* Lwów i Kresy w mitologii narodowej. URL: www.lwow.com.pl/mitologia.html Data obrzszczenia: 03.03.2017.

⁶ *Pytlakowski J.* Fundamenty, 1948; *Paukszta E.* Trud ziemi nowej, 1948; *Braun A.* Lewanty, 1952; *Worcell H.* Parafianie, 1960; *Panas H.* Bóg, wilki i ludzie, 1960; *Goliński L.* Siódma drezdeńska, 1961; *Grabski W.* Tartak ruszył, 1961; *Paukszta E.* Pogranicze, 1961; *Żukrowski W.* Skapani w ogniu, 1961; *Prorok L.* Wyspiarze, 1961; *Panas H.* Cierpki owoc, 1962; *Cabaj R.* Pierwszy rozdział, 1962; *Gahuska J.* Poznani nocą, 1962; *Paukszta E.* Spowiedź Lucjana Skobela, 1963; *Kowalska A.* Uliczka klasztorna, 1964; *Paukszta E.* Wrastanie, 1964; *Hen J.* Wdowa po Joczysie, 1964; *Oleksik K.* Cmentarz w lesie, 1964; *Worcell H.* Najtrudniejszy język świata, 1965; *Trzyszka Z.* Dom pod białą skarpą, 1965; *Suchodolska K.* Szeleniaki, 1965; *Brzoza J.* Ziemia, 1965; *Sidorski D.* Ziemia obiecana, 1965; *Dowgiewliczowa I.* Krajobraz z topolą, 1966; *Putrament J.* Puszcza, 1966; *Paukszta E.* Po burzy jest pogoda, 1966; *Panas H.* Grzesznicy, 1966; *Szewczyk W.* Od wiosny do jesieni, 1966; *Paukszta E.* Przejaśnia się niebo, 1967; *Balcerzan E.* Henerał, 1972; *Paukszta E.* Lasy płoną o świcie, 1975; *Srokowski S.* Repatrianci, 1988.

⁷ *Mikołajczak M.* Geografia wyobrażona regionu — wstęp do regionalnej komparatystyki // Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni. Kraków, 2014. S. 10.

⁸ *Mach Z.* Niechciane miasta — migracja i tożsamość społeczna. Kraków, 1998. S. 81. Цит. по: *Taborska K.* Literatura miejsc niemiecko-polskich po roku 1989. Polonocentryczne strategie geografii wyobrażonej // Geografia wyobrażona regionu. S. 133.

⁹ *Gosk H.* Wychodzenie z «cienia imperium». Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2015. S. 181.

¹⁰ *Bakula B.* Między wygnaniem a kolonizacją. O kilku odmianach polskiej powieści migracyjnej w XX wieku (na skromnym tle porównawczym) // Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2012. S. 166.

¹¹ *Ossowski S.* Analiza socjologiczna pojęcia ojczyzny // *Ossowski S.* O ojczyźnie i narodzie. Warszawa, 1984. S. 15—46, 26—29.

¹² *Zajas K.* Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości // *Wielogłos*, 2009, № 1—2 (5—6). S. 110.

¹³ *Beauvois D.* Mit “kresów polskich”, czyli jak mu położyć kres // *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*. T. IX. Wrocław, 1994; *Beauvois D.* Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793—1914. Lublin, 2005; *Bakula B.* Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego // *Teksty Drugie*, 2006, № 6; *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. *Gosk H.* Opowieści “skolonizowanego/kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku. Kraków, 2010; *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy. Konteksty i perspektywy badawcze*. Kraków, 2011; *Sowa J.* Fantomowe ciało króla. Peryfe-

ryjne zmagania z nowoczesną formą. Kraków, 2011; Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2012; *Sowa J.* Od folwarku na kresach Rzeczypospolitej do Jarmarku Europa. Polska dawna i dzisiejsza w kapitalistycznej gospodarce-świecie // *Polska&Asia*. Od Rzeczypospolitej szlacheckiej do Nangar Khel. Przewodnik interdyscyplinarny. Poznań, 2013; (P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś. Kraków, 2013; Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej. Kraków, 2014; *Gosk H.* Wychodzenie z «cienia imperium». Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Kraków, 2015.

¹⁴ *Tokarska-Bakir J.* Obsesja niewinności // J. Tokarska-Bakir. Rzeczy mgliste. Sejny, 2004. S. 14.

¹⁵ *Mikołajczak M.* Geografia wyobrażona w służbie powojennej polityki miejsca. Przypadek arkadii lubuskiej // *Geografia wyobrażona regionu*. Literackie figury przestrzeni. S. 89.

¹⁶ *Beauvois D.* Mit “kresów polskich”, czyli jak mu położyć kres. S. 94. Цит. по: *Dąbrowski M.* Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne. Warszawa, 2011. S. 300.

¹⁷ Między Wilią a Bałtykiem. Ze Zbigniewem Żakiewiczem rozmawia P. Zbiński // *Gazeta Gdańska*, 1990, № 240.

¹⁸ *Żakiewicz Z.* Gorycz i sól morza. Gdańskie Smorgonie. Gdańsk, 2000. S. 22.

¹⁹ *Jurewicz A.* Lida. Gdańsk, 1994. S. 14.

²⁰ *Zagajewski A.* Dwa miasta. Warszawa, 2007. S. 7—8.

²¹ *Ibid.* S. 8.

²² *Hirsch M.* Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory. London, 1997.

²³ *Zagajewski A.* Dwa miasta. S. 14.

²⁴ *Ibid.* S. 28

²⁵ *Ibid.* S. 30.

²⁶ *Ibid.* S. 20.

²⁷ *Ibid.* S. 7—8.

²⁸ *Ibid.* S. 15.

²⁹ *Jurewicz A.* Pan Bóg nie słyszy głuchych. Gdańsk, 1995. S. 55.

³⁰ *Ibid.* S. 73.

³¹ *Zagajewski A.* Dwa miasta. S. 8.

³² *Jurewicz A.* Lida. S. 106.

³³ *Zagajewski A.* Dwa miasta. S. 24.

³⁴ *Ibid.* S. 44—45.

³⁵ *Ibid.* S. 46.

³⁶ *Turczyński A.* Spalone ogrody rozkoszy. Warszawa, 1998. S. 129.

³⁷ *Хюлле П.* Вайзер Давидек. СПб., 2003. С. 111.

- ³⁸ Там же. С. 20.
- ³⁹ *Iwasiów I.* Miasto-Ja-Miasto. Szczecin, 1998. S. 14.
- ⁴⁰ *Helbig B.* Niebko. Warszawa, 2013. S. 115.
- ⁴¹ *Bator J.* Ciemno, prawie noc. Warszawa, 2012. S. 130.
- ⁴² *Huelle P.* Śpiewaj ogrody. Kraków, 2014. S. 185.
- ⁴³ *Oryszyn Z.* Ocalona Atlantyda. Warszawa, 2012. S. 178.
- ⁴⁴ *Huelle P.* Śpiewaj ogrody. S. 201.
- ⁴⁵ *Helbig B.* Niebko. S. 194.
- ⁴⁶ *Iwasiów I.* Ku słońcu. Warszawa, 2010. S. 14, 257.
- ⁴⁷ *Iwasiów I.* Bambino. Warszawa, 2008. S. 324.
- ⁴⁸ *Iwasiów I.* Ku słońcu. S. 173.
- ⁴⁹ *Helbig B.* Niebko. S. 62.
- ⁵⁰ *Bator J.* Ciemno, prawie noc. S. 166.
- ⁵¹ *Ibid.* S. 141.
- ⁵² *Ibid.* S. 509.
- ⁵³ *Bator J.* Piaskowa Góra. Warszawa, 2009. S. 12.
- ⁵⁴ *Iwasiów I.* Bambino. S. 317.
- ⁵⁵ *Bator J.* Piaskowa Góra. S. 53.
- ⁵⁶ *Helbig B.* Niebko. S. 130.
- ⁵⁷ *Iwasiów I.* Bambino. S. 237, 269.
- ⁵⁸ *Oryszyn Z.* Ocalona Atlantyda. S. 60.
- ⁵⁹ *Bator J.* Piaskowa Góra. S. 137.
- ⁶⁰ *Huelle P.* Śpiewaj ogrody. S. 19, 66, 221, 262.
- ⁶¹ *Iwasiów I.* Bambino. S. 317.
- ⁶² *Helbig B.* Niebko. S. 228.
- ⁶³ *Bator J.* Ciemno, prawie noc. S. 123.
- ⁶⁴ *Ibid.* S. 417—418.
- ⁶⁵ *Bator J.* Piaskowa Góra. S. 353.
- ⁶⁶ *Bator J.* Ciemno, prawie noc. S. 162.
- ⁶⁷ *Iwasiów I.* Bambino. S. 227.
- ⁶⁸ *Iwasiów I.* Ku słońcu. S. 14.
- ⁶⁹ *Helbig B.* Niebko. S. 43.
- ⁷⁰ *Ibid.* S. 180.
- ⁷¹ *Ibidem.*
- ⁷² *Bator J.* Piaskowa Góra. S. 7.
- ⁷³ *Ibid.* S. 9.
- ⁷⁴ *Iwasiów I.* Ku słońcu. S. 29.
- ⁷⁵ *Iwasiów I.* Bambino. S. 285.
- ⁷⁶ *Borowczyk J., Larek M.* Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie z Arturem Danielem Liskowackim. Warszawa, Szczecin, 2014.
- ⁷⁷ Wywiad z Z. Oryszyn. URL: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/51,53662,13882678.html?i=3> Дата обращения: 01.10.2015.

-
- ⁷⁸ Wywiad z Z. Oryszyn. URL: <http://www.nagrodagryfia.pl/Artykul.aspx?a=246>.
Дата обращения: 01.10.2015.
- ⁷⁹ *Bator J.* Ciemno, prawie noc. S. 37.
- ⁸⁰ *Ibid.* S. 428.
- ⁸¹ *Czapliński P.* Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie naracje. Warszawa, 2009. S. 330.
- ⁸² *Chwin S.* Dziennik dla dorosłych. Gdańsk, 2008. S. 36.
- ⁸³ *Odojewski W.* Zabezpieczanie śladów. Paris, 1984. S. 93.
- ⁸⁴ *Zagajewski A.* Lekka przesada. Kraków, 2011. S. 215.
- ⁸⁵ *Oryszyn Z.* Ocalona Atlantyda. S. 17.
- ⁸⁶ *Ibid.* S. 148.
- ⁸⁷ *Huelle P.* Śpiewaj ogrody. S. 106.
- ⁸⁸ *Ibid.* S. 222.
- ⁸⁹ *Hora П.* Франция-память // *П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж.* М. — СПб., 1999. С. 20.
- ⁹⁰ *Путилова Е.* Концепция «мест памяти», или актуальность коммеморативной бдительности истории (на примере произведения П. Нора «Франция-память») // *European Researcher.* 2012. Vol.(29). № 9—2. P. 1407.
- ⁹¹ *Hora П.* Франция-память. С. 17.
- ⁹² См. подробнее: *Адельгейм И. Е.* Аутопсихотерапия исторической и структурной травмы в польской прозе 1990—2000-х гг. // *Славянский альманах,* 2017, № 1—2. С. 268—283.
- ⁹³ *Ricoeur P.* O sobie samym jak o innym. Warszawa, 2003. S. 232—322.
- ⁹⁴ *Zajás K.* Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości. S. 116.
- ⁹⁵ *Domańska E.* Epistemologie pograniczy // *Na pograniczach literatury.* Kraków, 2012. S. 98.
- ⁹⁶ *Sakson A.* Społeczności postmigracyjne // *Siedlisko,* 2001, № 1. S. 2. Цит. по: *Gieba K.* Lubuskie krajobrazy literackie przed 1989 rokiem jako legitymizacja istnienia regionu // *Geografia wyobrażona regionu.* S. 87.

Г. Я. Ильина (Москва)

Возвращение к крупным прозаическим формам: традиция и обновление (на примере хорватской литературы XXI в.)

Конец XX и начало XXI в. — время существенных перемен для всех народов Югославии. Хорватия оказалась в самом их эпицентре:

смена общественного строя, государственного устройства, политической и культурной жизни, затем пятилетняя жестокая гражданская межэтническая война и преодоление ее экономических и психологических последствий. Все это напрямую сказалось на положении литературы в обществе и смене эстетических парадигм.

Уже начиная с 1980-х гг. в атмосфере возраставшей общественной и политической активности в хорватской прозе проступают новые тенденции, связанные с расширением сферы критического начала. Как свидетельствует Я. Погачник, автор нескольких работ о современном хорватском романе, хорватская проза развивалась в общеевропейском русле в направлении реализма¹. Это вело к возвращению в текст повествования (рассказывания), фабульности, усиления автобиографизма и документализма. Правда, при этом параллельно или пересекаясь с этими тенденциями, продолжали функционировать и постмодернистские, прежде всего такие, как синтезирование жанровых структур, разрушение жанровой иерархии, стирание граней между «высокой» и «низкой» литературой и интегрирование всевозможных стилей. Так закладывались основы эстетических процессов, которые получают большее распространение в 1990-е гг., но при этом с серьезными изменениями в содержании, вызванными историческими и общественными событиями. Критика отмечает возникновение в эти годы буквально бума невымышленной литературы: автобиографической, мемуарной, дневниковой, биографической и документальной, разного рода свидетельств военного и послевоенного времени. Одно за другим выходят произведения исповедального плана писателей разных поколений о детстве и взрослении в социалистические годы, о лично пережитом и пережитом обществом. Чаще всего это были небольшие по объему, фрагментарные, мозаично построенные произведения, в разной степени соединяющие документальное и художественное начала («Шапудл»*, «Вуковарские открытки» П. Павличича; «Ранние дни. Как мы росли на фильмах и телевидении», «Трава и плевел» Г. Трибусона; «Зачем я вам лгала?» Ю. Матанович; «Наши влюбленности и наши болезни» И. Врклян и др.). Немногочисленная, возникавшая по горячим следам военная проза, главным образом репортажи, очерки, хроники,

* Топоним, название улицы в Вуковаре, где прошло детство писателя.

считала своей основной задачей свидетельствовать о драматическом времени. Исключением были романы Аленки Миркович «Голосом против пушек: 6 MHz, на волне 91,6» (1997) о вуковарских событиях и Ратко Цветнича «Краткая поездка. Записки с Отечественной войны (военный дневник с фронта в Дубровнике с августа 1992 по август 1993 г.)», 1997. Они вливались в появляющуюся со второй половины этого десятилетия «литературу действительности», которую представляли уже преимущественно писатели нового поколения. Поначалу это была новеллистическая проза, посвященная проблемам текущей жизни («Сараевское Мальборо» М. Ерговича, 1994; «Мышеловка Уолта Диснея», З. Ферича, 1996; «Я забыл, где парковался» А. Томича, 1997, и др.), которая стала для хорватской критики не только «прозой действительности», но и «прозой сурового факта». Названные авторы, не отрицая своих симпатий к американскому мастеру короткого рассказа Р. Карверу, говорили и о своем интересе к более широкому и разнообразному литературному кругу, связанному с именами А. Чехова, М. Крлежи, Д. Киша, а также хорватскими фантастами и критически настроенной прозой 1970—1980-х гг.² С целью популяризации общественно значимой литературы молодые писатели (кроме вышеназванных — Б. Радакович, С. Андрич, Э. Попович, Ю. Павичич, Р. Перишич, К. Локотар, Н. Ризванович, к ним присоединились несколько писателей старшего поколения — И. Брешан, Трибусон) в 2000 г., объединившись в литературное сообщество «Фестиваль альтернативной литературы» («ФАК»), разъезжали по стране и устраивали на разных площадках чтение своих произведений, взаимные презентации.

Это небольшое введение необходимо, чтобы представить тот плацдарм, с которого начинала проза XXI в. Общепризнанным рубежом между периодами оказался 2000 г., он стал точкой отсчета для наступления новой литературной эры. Новизна ее состояла в достаточно быстром выдвижении на первый план жанра романа самых разных типов, в том числе и крупных художественных форм, охватывающих огромные временные пласты, жизнь разных социальных и национальных групп, большого числа людей, которым довелось жить в переломные исторические эпохи. После достаточно длительного перерыва в переживавшем с конца 1980-х гг. кризис романе, несмотря на отсутствие единой эстетической парадигмы, появляется также своеобразный эпический размах, напоминающий произведения М. Божича, Й. Баркови-

ча, Ю. Франичевича-Плочара, И. Дончевича первых лет после Второй мировой войны, но с совершенно другой идеологической и этической доминантой и другим художественным инструментарием³. В романах XXI в. главенствует не революционный или абстрактный гуманизм, а гуманизм как таковой, понимание первостепенной ценности человеческой жизни. Теперь внимание авторов сосредотачивается на важных для отдельных людей национальных, религиозных и психологических темах, многие из которых еще недавно были запрещены. Нельзя не вспомнить также о таком уникальном для хорватской литературы явлении, как пятитомный роман Крлежи «Знамена (1962—1976), особенно об опыте писателя в создании многожанровой формы, вобравшей в себя семейное, историческое, автобиографическое, общественно-политическое и интеллектуальное повествование, сочетание разных стилевых потоков, объективированного и подчеркнуто личного планов, линейного и цикличного построения, концентрического возвращения к ключевым сюжетным моментам, переплетения голосов автора, повествователя и голосов многочисленных героев. Не случайны, на мой взгляд, возникающие после смерти писателя и продолжающиеся до наших дней многолетние баталии не только вокруг его общественных позиций, но прежде всего его творческого наследия. Несмотря на все попытки низвести Крлежу с пьедестала крупнейшего хорватского писателя XX в., он и сейчас сохраняет первенство по числу поставленных на хорватской сцене пьес и инсценировок прозы⁴. Его продолжают воспринимать как писателя, который «через героев своих драм, да и всего совокупного своего опуса, ставит проблемы и перед нами, а поэтому остается живым писателем» (С. Петлевская)⁵.

Более того, и это утверждение особенно важно, глубокое изучение произведений Крлежи стимулирует «возвращение к художественному многоголосию и новую переоценку разных поэтик» (Г. Матович)⁶. Драматургом и режиссером М. Меджиморцем, поставившим многие пьесы Крлежи и сделавшим инсценировку «Знамен» в 1978 г., то есть еще при жизни автора, была даже предпринята попытка дописать роман, продлив его действие до 1990 г., и сделать новую его инсценировку⁷. Все это говорит о том, что «Дни Крлежи в Осиеке», «Фестивали Крлежи», хотя и посвящены юбилейным датам, не являются просто ритуальными действиями, а выражают потребность понять значение художественного вклада писателя в развитие хорватской литературы. Еще в

1990-е гг. Ч. Прица, соратник А. Шоляна по журналу «Кругови», обратил внимание на актуальность неприятия Крлежей «хорватского хорватства», то есть национализма, считавшего его «наркомом опаснее любой религии». Даже когда с ним не согласны, полагает Прица, «его надо читать и не говорить: “Крлежа — больше никогда!” Он все больше с нами и в нас. И даже тогда, когда мы думаем, что можем обойтись без него»⁸.

Я остановлюсь на одной группе романов последнего времени, которые, на мой взгляд, иллюстрируют поставленную проблему, — традиции и ее обновление на современном этапе. Эту группу составляют произведения авторов разных поколений, и в то же время они обладают чертами, позволяющими выделить некоторые общие особенности в развитии современной хорватской прозы. Отправной точкой повествования является в них многонациональная семья, поставленная в исторический контекст, судьба ее членов становится своеобразным индикатором общих проблем. Это традиционная для реализма тема. Не обходили ее, однако, и постмодернисты, непосредственные предшественники современной прозы (например, «Адриатическая трилогия» Н. Фабрио, 1985—2002). На эти две эстетические традиции, в основном, и опираются современные хорватские прозаики. Речь, впрочем, идет не о механическом использовании приемов того и другого метода, а об их мировоззренческом и эстетическом симбиозе для решения новых художественных задач.

Даша Дрндич (р. 1946), литературный критик, переводчик, автор романов и рассказов, принесших ей известность на родине и за рубежом, вступила в литературу в 1980-е гг. Ее роман «Sonnenschein» («Солнечный свет», 2007), названный ею документальным, был отмечен двумя национальными премиями, а в 2013 г. международной премией за лучшую, по мнению читателей, иностранную книгу («Independent Foreign Fiction Prize»). Это беспощадная, этически откровенно ангажированная книга о Холокосте на территории итало-словенской границы (Триест и близлежащие городки — итальянская Горизия и словенская Нова Горица, поэтому переводы на иностранные языки выходили под названием «Триест»). Эстетическую суть произведения Дрндич выражает предпосланный ему эпитафия из Борхеса. Он гласит: «Довольно одного мгновения, чтобы раскрыть тайну жизни, а ключ всех тайн лежит только в Истории, в том вечном, прекрасном повторении всего,

что называется ужас»⁹. Писательница создает коллаж из многочисленных микроисторий жертв и палачей, а также тех, чья жизнь прошла в незнании происходящего вокруг или позднем знании, как это случилось с героиней романа Хайей Тедешы. Еврейка католического вероисповедания, избежавшая трагедии, постигшей других представителей ее народа, она влюбляется в красавца-эсесовца и в 1944 г. рождает сына (жениться на еврейке он, конечно, не собирается). Ребенка крадут и отправляют в созданный по проекту Гимmlера детский дом для детей, рожденных от немецких офицеров и неарийских матерей, названный рейхсминистром «Lebensborn» («Источник жизни»). Затем его, как и других похищенных детей, отдают на усыновление в немецкую семью. Тайна усыновления долго предавалась молчанию, ее хранили не только нацистские власти, но долгие годы также и власти ГДР, и Международный Красный крест в Швейцарии. Лишь в 2000-е гг. начали открывать архивы, и стал проясняться масштаб преступления: пропавших во время войны детей из Польши, Украины, Словении, Италии и других стран было более 250 тысяч, и пока только 50 тысяч из них нашли свои семьи. История поисков Хайей своего сына, продолжавшаяся 62 года, сливается с раскрытием преступлений одних и трагедий других, ошибок и заблуждений «нейтралов». Сама героиня только во время процессов над военными преступниками узнает, что ее возлюбленный Курт Франц до приезда в Триест был начальником концлагеря в Треблинке. Автор не раз замечает: «Хайя понятия не имела о том, что происходит вокруг нее»¹⁰. Теперь она читает газеты по-другому, чем во время войны и понимает, что была тогда среди «тех тихих наблюдателей, невидимых соучастников войны»¹¹. А ее сын, Антонио Тедешы-Траубе, начинает поиски родных корней только в 1998 г. после того, как его умирающая приемная мать признается, что он не родной ее ребенок. В 2006 г. они приводят героя в Горицу. Последняя часть романа представляет собой рассказ Антонио о себе, своих приемных родителях, которых он любит и уважает за их отказ от нацистского прошлого и поддержку его антифашистских взглядов. Он, журналист левых убеждений, хочет «восстановить свою биографию, какой бы она ни оказалась, и рассказать своим детям и внукам, что в их генах есть гены эсесовца, военного преступника, и гены еврейки — пусть они сами разберутся с этим»¹². Заканчивая рассказ о своем расследовании, по ходу которого он узнает многие истории других похищенных де-

тей, Антонио обещает продолжать его и дальше — теперь вместе с матерью — и выступать против забвения неудобного для человечества прошлого. В своей книге Дрндич смело соединяет вымышленное повествование, усложненное постмодернистским нанизыванием различных эпизодов, с его основательным документальным подтверждением. Героиня романа знает, замечает писательница, «что ее история, всего лишь небольшой рассказ, маленькая частица бессчетного числа рассказов о встречах, о сохранившихся следах человеческих отношений; она знает это, как знает и то, что пока все подобные рассказы мира не сложатся в огромный космический пэчворк, который опояшет Землю, чтобы Земля могла уснуть, история, этот призрак действительности, и дальше будет распарывать стежки, кромсать вселенную на кусочки, красть их и вшивать в собственный саван. Она знает, что без ее рассказа история не будет завершена [. . .]. Она также знает, что существует не случай, не пресловутый падающий на голову кирпич; существуют связи — и самоопределение, — о которых, мы не подозреваем, но которые ищем»¹³. И таких историй множество. К семейной линии Тедеси в лице не только главной героини, но и ее близких — отца, матери и их родителей — и дальних родственников, порвавших с ними связь, — Дрндич подключает чисто документальный материал: исторически важные события, судьбы известных и простых людей в муссолиниевские времена, истории украденных детей. Вторую часть книги она так и называет: «За каждым именем скрывается своя история». Автор считает необходимым привести даты, статистику жертв Холокоста, поведать о судебных процессах военных преступников, более того, включить в текст список из 9 тысяч имен евреев, депортированных из Италии или убитых на ее территории и на оккупированных ею землях в 1943—1945 гг. Он занимает в книге 100 страниц. Дрндич переходит к открытой публицистике, рассказывая о поведении людей, сотрудничавших с нацистским режимом и потомках нацистов, об их стремлении предать забвению прошлое своих предков. Сознательно объединяя разные стилевые потоки, писательница создает мощную обличительную картину времени господства зла, проникавшего в души обычных людей, что и позволило ей назвать свой роман документальным.

Первый прозаический сборник Миленко Ерговича (р. 1966) «Сараевское Мальборо» принес ему известность на родине и за ее пре-

делами*. Роман «Род» (2013)** — обширная история семейного рода писателя, ведущего начало от выходца из румынского Баната, немца Карла Штублера, переехавшего в Боснию, когда она стала одной из провинций Австро-Венгрии. Роман охватывает более столетия (весь XX в. и начало XXI в.) и четыре поколения семьи, где дети и внуки родоначальника заключали браки с хорватами, словенцами, дружили с сербами, боснийцами, евреями, немцами, чехами, русскими эмигрантами. Этической основой этой многонациональной семьи, где говорили на нескольких языках, была этническая и религиозная толерантность. Убежденный немец прадед Карло, сохранявший в семье родной язык, в то же время с уважением относился к своим зятям — хорвату и словенцу — и говорил с ними на их языке, хотя они превосходно владели и немецким. В доме во все сложные периоды истории XX в. царила атмосфера признания за всеми людьми равных прав, вне зависимости от их веры и имущественного положения. Будучи железнодорожным начальником, Карл поддерживал в 1920-е гг. бастовавших рабочих, а в годы Второй мировой войны, будучи фольксдойче, прятал в своем доме сербов от погромов усташей, а они в 1945 г. спасли его от экстремизма из Югославии в Германию, буквально вытащив из вагона. Прямых идеологических оценок в книге немного, но позиция автора в отношении партизанского движения (одобрительная), отрицательная к Гитлеру, Павеличу, НГХ, усташам, национализму в Республике Хорватии в 1990-е гг. абсолютно очевидна. В целом такой подход сохраняется при создании образов главных героев. При этом автор далек от упрощения, увязывая свои оценки с конкретными обстоятельствами: один внук Карло Младен, призванный как фольксдойче в немецкую армию, погибает на вражеской стороне: он не успевает, как это сделали его товарищи, перейти к партизанам. Второй внук — домобран, их двоюродный брат, начав летчиком в усташской авиации, перелетает к англичанам, сражается в народной армии и погибает уже в Югославии, младший дядя писателя и его отец, после освобождения Сараево при-

* В 1995 г., кроме премии Л. Ш. Джальского, Ергович получил Международную премию за мир имени Э. М. Ремарка (Оснабрюк), в 2003-м — Международную итальянскую премию Гринцане-Кавур за лучшую иностранную книгу.

** В 2015 г. за роман «Род» Ергович получил премию Негоша (Цетине).

званные в народную армию, оканчивают гимназию как демобилизованные партизаны. Мать и сестра отца автора, активные члены усташского движения, после войны были осуждены. И хотя оставшиеся в живых члены семьи в социалистические времена вступали в КПЮ, поддерживали существующий строй, в их досье оставались темные пятна, они вынуждены были скрывать, например, историю гибели Младена и менять национальность¹⁴. А ведь это члены только одной семьи.

Между тем семейная сага Штублеров-Ерговичей обрастает историями множества людей. Кроме двадцати основных в романе рассказывается еще о пятидесяти персонажах. Ергович признается, что после переселения немца Карла Штублера в Боснию «он приобрел, как и все мы, тягу к страстному повседневному рассказыванию»¹⁵. Сам писатель так же щедр на рассказы — и рассказчик он прекрасный. Прекрасная рассказчица и его мать, воспоминания которой о близких и далеких родственниках и совсем чужих людях: соседях, борцах с фашизмом и палачах, знакомых и незнакомых, об исторических деятелях, чьими именами назывались улицы, он записывает. По мысли автора, «рассказ о себе часто переходит в повествование о том, чего уже нет или чего лично ты не знаешь, и ты начинаешь сочинять и превращаешься в следующего ты, который продолжает рассказ о себе»¹⁶. Подтверждением этому может служить подробная история семьи известного марксистского философа Ивана Фохта, родные которого во время войны действовали в подполье и были казнены усташами 12 марта 1945 г. Писатель останавливается также на истории разных городов (Штублеры — семья железнодорожников, часто переезжавших с места на место), но прежде всего, Сараева, его зданий (например, оперного театра и его создателя), дополняя, таким образом, картину многонациональной балканской среды. Продолжая восточную, боснийскую, традицию рассказывания, когда один сюжет перетекает в другой, отвечает и вновь возвращается к началу, он строит так и свой роман. «Повествование о Штублерах, — пишет автор, — я начал как роман, который можно было прервать в любой момент. То, что начато в одной главе, может никогда не быть продолжено. Но рассказанное имеет свой смысл и свой намеченный конец»¹⁷. Разнородные тематические и стилевые эпизоды оформляются в разные жанровые формы, которым сам создатель дает определения:

1-я часть. Там, где живут другие люди — *лекция*.

2-я часть. Штублеры — *семейный роман*.

3-я часть. Рыбаки, кузнецы, пьяницы и их жены — *квартиры* (о дальних родственниках и знакомых) — «в отличие от романа, квартиры имеют свой ритм и структуру»¹⁸.

4-я часть. Мама Ионеско — *репортаж*. (Эта часть названа так, поясняет автор, потому что телефонные разговоры с умирающей матерью напоминали ему разговоры героев Ионеско).

5-я часть. Инвентарная книга. Жанр обозначен в самом названии. Один из критиков назвал «Инвентарную книгу» посвящением сербскому писателю-постмодернисту Данило Кишу, некоторые произведения которого о своем отце, работавшим, как и многие Штублеры, железнодорожником, вызвали соответствующие ассоциации. Ергович не имел в виду такого сравнения, хотя публично и не отказывался от него, с иронией замечая в книге: «[...] может быть жизнь моего деда Франи Рейца была палимпсестом какого-нибудь написанного или ненаписанного романа Киша. Может быть и мы, остальные, живем жизнью каких-то будущих или прошлых литературных героев»¹⁹. Однако, добавляет он, существует то, что действительно связывало его деда и отца Киша — это император Фердинанд I, при нем активно строились железные дороги, где оба трудились. Далее следует новелла о деде.

6-я часть. Календарь повседневных событий — *вымысел*.

7-я часть. *История, фотографии*.

В подобном построении и комментариях автора чувствуется влияние постмодернизма с его свободой структурирования разных в тематическом, жанровом и стилевом отношении частей текста. В самом повествовании, представляющем симбиоз вымысла, автобиографии и документов, Ергович явно тяготеет к реалистическому жизнеописанию, к характеристике социальной, национальной и личной психологии персонажей, этнических особенностей, но не описывает их подробно, а передает в деталях быта, взаимоотношениях в семье и ее связях с окружающим миром, датах, не только семейных, но и исторических, которые включают жизнь индивида в общий контекст и объединяют его со многими судьбами в их хронологической последовательности или одновременности существования, а то и «вне времени, но во времени»²⁰. В романе «Род» мы не раз встретим имя Крлежи, и само это

упоминание в современной литературной ситуации включает в себе оценочный момент. Та же Погачник увидела связь Ерговича с крлежанской манерой еще в предыдущем романе «Gloria in excelsis» (2005) в изображении трусливого мещанского Загреба²¹. Вместе с тем не раз возникающее имя Киша явно указывает на наличие другой традиции — постмодернистской, с ее свободной жанровой вариативностью, свободным перемещением во времени, интертекстуальностью и автореферированием, правда, явно трансформированными. При сохранении некоторых структурных признаков этого метода заметно меняется отношение к истории. Она для писателя не злой фатум, а объективная реальность, между историей и событиями, поведением персонажей существует прямая связь. Иной характер, чем в постмодернизме, носит автореферирование и обращение к литературным предшественникам: нет прямого и скрытого цитирования, аллюзий на уже написанное, игры с известными сюжетами и тому подобного. Меняется смысловая направленность текстовых связей, упоминания предшественников, как и у Крлежи, открыты и объяснимы. Например, мечтая о собственном доме, автор хотел бы, чтобы окружавшая его среда напоминала «топонимы “Баллад Петрицы Керемпуха” и иллюстрации К. Хегедушича к их первому каноническому изданию»²². Он упоминает Крлежу и как защитника книги Киша «Гробница Бориса Давидовича» (1976)²³ и с горечью пишет о непонимании творчества Крлежи в социалистические и постсоциалистические времена. Имена В. Т. Шаламова и В. С. Гроссмана с замечанием о том, что рукопись романа «Жизнь и судьба» была впервые продемонстрирована отечественным и иностранным журналистам преемниками КГБ в 2013 г.*; возникают в рассказе об утерянной в подвалах югославской охранки рукописи Игнатия Прпича «Память одного отшельника» — подвергавшегося репрессиям в Югославии священника²⁴.

Важнейшей в романе Ерговича становится проблема национальной идентификации, положения в инонациональной среде, ощущения оказавшегося в ней эмигранта. Вопрос национальной принадлежности, остро стоявший и в предшествующие эпохи, не потерял своей актуальности и в социалистические времена, когда после 1945 г. немцев

* Летом 2013 г. ФСБ передала рукопись романа в Росархив (*прим. ред.*).

депортировали из страны, или в конце 1950-х гг., когда многие сараевские жители — чехи, словаки, немцы, словенцы и даже армяне — переселяясь в Загреб, «временно перерождались в хорватов»²⁵. Проблема сохраняется и в Республике Хорватия, с ней пришлось столкнуться самому писателю, переехавшему во время войны из Боснии в столицу. «Эту книгу, — пишет Ергович, — я воспринимаю как часть собственной идентичности, хотя я никогда не ощущал немства своего прадеда Карло, как и словенства своего деда Франи». Его идентификация была сложнее: она определялась, по его словам, «в большей степени тем, кем я не был. Может быть, даже больше, чем тем, кем я был»²⁶. Поэтому он, боснийский хорват, хорватские корни которого были переплетены со словенскими, немецкими, итальянскими и другими народностями, входившими в бывшую Монархию, не чувствует себя в Загребе своим, «так как его родины больше нет, а может быть, и никогда не было, и каждая пядь земли была для нас чужой»²⁷.

Та же тема волнует и Слободана Шнайдера (р. 1948), известного драматурга, первые произведения которого вышли в конце 1960-х гг. Мировую известность ему принесла трагическая драма «Хорватский Фауст» (1982). В 1990-е гг. по политическим причинам Шнайдер был вынужден покинуть Республику Хорватию и на десять лет оказался вычеркнут из театральной жизни своей страны, хотя его пьесы игрались на сценах Германии, Австрии, Италии, Польши, Венгрии, Сербии. На хорватскую сцену они вернулись лишь в 1999 г. Тогда же Шнайдер обратился и к прозе. Его роман «Медный век» (2015) тоже построен как семейная сага, но по-иному, чем у Дрндич и Ерговича, принципу. Сюжет в нем строится на судьбе не множества персонажей, а двух главных героев, прототипами которых послужили родители писателя*, действующие под вымышленными именами — Георга и Веры Кемпф. Автор выступает комментатором описываемых событий или лично, или от лица неродившегося ребенка. Судьба главных героев романа выглядит просто фантастически, но реальность часто превосходит любую фантазию. Георг Кемпф родился в богатой семье торговца, потомка немецких переселенцев, в 70-е гг. XVIII в. перебравшихся из разрушенной семилетней войной Германии в Славонию, тогда австрийскую

* Отец писателя — Джоро Шнайдер (1919—1993) — известный хорватский поэт.

провинцию. Кемпф был далек от политики, когда с 1930-х гг. немецкие эмиссары все активнее начали вести в свою пропаганду среди представителей немецкого меньшинства в Королевской Югославии, и когда его представителей стали называть фольксдойче. Он любил книги (но среди них не было авторов левых взглядов), пробовал писать сам, изучал в Белграде медицину. Его «немство» заключалось только в двуязычии, а также в двойном имени — в хорватской среде он был Джюка. Эта двойственность сохраняется на протяжении всего романа, то или другое имя употребляется в зависимости от той среды, в которой действует герой, — немецкой или хорватской, польской и русской. «Но хотел он того или нет, — замечает автор, — немство бдело над ним, и что оно для него значило, он вскоре узнает»²⁸. Война не оставила ему выбора, как фольксдойче он был призван в войска «Ваффен-СС» (таких как он, именовали «добровольцами — силовольцами»²⁹) и отправлен в Польшу. После отказа участвовать в расстреле польских заложников он с помощью польской медсестры, поддерживавшей Армию Крайову, бежит из госпиталя и дезертирует из армии. Многомесячные скитания по оккупированной Польше, работа у польских крестьян, встречи со скрывающимися евреями и столкновение с польским антисемитизмом случайно (опять не добровольно) приводят его, в конце концов, в польско-советский партизанский отряд. Потом он назовет то время «своей маленькой польской войной»³⁰. Скрыв свое пребывание в войсках СС, герой провоевал с этим отрядом до победы и с «бумажкой», в которой комиссар подтверждал его партизанскую деятельность, вернулся в 1945 г. на родину. Эта «бумажка» послужила охранной грамотой для югославских спецслужб, спасла от депортации в Германию как немца, помогла занять положение литератора-участника партизанской борьбы. Но она не могла уберечь его от косых взглядов сограждан, от постоянного страха разоблачения и чувства вины, от вынужденного притворства и приспособленчества даже в своей поэзии, которую в первые послевоенные годы он посвящал новому строю, молодежным бригадам и счастливому труду (сборник «Пот за сталь»). Позднее он вычеркнул этот сборник из списка своих произведений, как после решений Информбюро по Югославии сжег и свою ставшую опасной «бумажку»³¹. В новой Хорватии, «когда в дверь вновь постучала война», он совсем отходит от общественной жизни. «Кемпф, — свидетельствует автор-сын, — не преуспел ни в чем, кроме того, что так и остался чуяком»³².

Скрывать многое Георгу-Джюке пришлось и от своей жены. Ей, связанной народно-освободительной армией, прошедшей подполье и концентрационный лагерь, он показал свою спасительную «бумажку». Встретясь они раньше, комментирует писатель, оба без колебания выстрелили бы друг в друга. Вера была и из совсем другого общественного слоя: хорватка, католичка, она родилась в семье железнодорожника и с юных лет вместе с братом «возлагала надежды на советскую звезду»³³. Она бесспорно, сознательно и искренне была среди победителей и осталась верна этому выбору до конца своих дней. Как пишет автор, «она была субъектом революции», тогда как Георг «был только объектом многих революций от Муссолини и Гитлера до Ленина, Сталина и Тито. В этом и заключалось несходство между теми, кого как щепку несло ветром, и теми, кто управлял своей волей, даже в лагере»³⁴. Такая семья долго просуществовать не могла и распалась вскоре после рождения сына. С отцом, признается писатель, общение было редким, «чаще они беседовали как два интеллектуала и очень редко — как отец и сын»³⁵. После публикации романа в одном из интервью Шнайдер сказал: «Я не хотел быть судьей, но считал необходимым обозначить черту и защищать ее как линию фронта между тем, кто без вины стал объектом истории, и той, которая в ней сознательно активно участвовала. А я — и то, и другое»³⁶.

Шнайдер с первых своих произведений слыл крлежианцем. Не отрицается он от своей внутренней связи с предшественником и сейчас. Как и Крлежа, он всегда общественно ангажирован и не скрывает своих взглядов. Как в «Хорватском Фаусте» с его явно антинационалистической позицией, так и в романе «Медный век» писатель открыто и страстно выступает против власти над человеком тоталитарной идеологии. Время ее господства он назвал «медным веком», отталкиваясь от библейской легенды о медном змее, выплавленном Моисеем по велению Бога и водруженном в пустыне на Т-образный шест; взглянув на него, люди спасались от смертельных укусов змей и что, еще важнее, освобождались от малодушия и сомнений. С этой легендой писатель соотносит насильственно насаждаемые в XX в. идеологии. «В “медный век”, — пишет он, — во имя идей начались непостижимые ужасы. Самые страшные из них были те, что принуждали силой приносить жертвы, но еще страшнее были те, что совершались по доброй воле и самостоятельному решению»³⁷. В школе, где проходил набор в эсе-

совскую армию, висел портрет Гитлера, он словно бы призывал новобранцев: «Смотри на меня и ты будешь избавлен от всех сомнений»³⁸. «Медный век», считает Шнайдер, сохраняется и в годы господства социалистической идеологии. И тогда люди должны были понимать, «чего они стоят в сравнении с теми, кто возвышается там, наверху, на трибуне. Осознание этого, по мнению властителей, было прекрасным средством борьбы с теми, кто заражен сомнением, и в не меньшей мере, лекарством против сомнений собственных»³⁹.

На вопрос, является ли его роман вымышленным или исключительно документальным, Шнайдер ответил: «Это вымысел, но хорошо организованный вымысел. “Медный век” — это художественное произведение, что, однако, не освобождает меня от обязательств перед действительностью»⁴⁰. Свободно оперируя биографическим и автобиографическим материалом, письмами, историческими сведениями, писатель расширяет контекст и придает художественному повествованию новое качество. Его усиливает их соединение с чисто вымышленными составляющими, такими как введение голосов героев и голоса самого автора, выступающего в роли повествователя, комментатора (например, «Я, Кемпф-сын, мать которого звали Вера»⁴¹), и даже неродившегося ребенка, который от своего имени и имени других неродившихся детей, оценивает происходящее и выражает беспокойство о своих потенциальных родителях. «Среди неродившихся душ, — читаем мы в одном из графически выделенных текстов, — не было ни одной, которая бы не окаменела при упоминании Сталинграда. Мы проводили сотни тысяч неродившихся немцев и русских, так как те, кто должны были стать их родителями, пали под тем злополучным городом»⁴². Введение голоса неродившегося ребенка говорит о пристрастии писателя к фантастическим элементам, широко использовавшимся им в предыдущих драматических и прозаических текстах.

Возрождая литературу, не боящуюся своей миссии хранительницы человеческой памяти, авторы рассматриваемых произведений обладают еще одним общим качеством — крлежианской верой в силу печатного слова. Напомним слова Крлежи, сказанные им в антитоталитарном романе «Банкет в Блитве»: «Шкатулка со свинцовыми буквами — это то небольшое, но единственное, что до сих пор служило человеку оружием в защите своего человеческого достоинства»⁴³. К нему прибегают и авторы названных романов. «Невозможно отбросить последствия событий былых лет, — говорит Шнайдер, — но можно ясно сказать

о том, кто есть кто в эти страшные времена»⁴⁴. Герой романа Дрндич Антонио Траубе-Тедеси обещает — теперь вместе с матерью — продолжить поиски пропавших детей, чтобы поведать людям «об истории человеческого бесчестья»⁴⁵. Для Ерговича «против забвения существует только рассказ, который должен стать рассказом хотя бы за мгновение до того, как все будет забыто. Тогда, перед окончательным забвением, он полностью созреет [...]. Мир спасет только рассказ»⁴⁶. Будучи написан, такой рассказ, по его мнению, «перестает быть действительностью, он переселяется в сказку, вымысел, даже если весь был списан с реальности. Не существует рассказа, который изображает так называемые реальные события и рассказы выдуманные. Есть только правдивые и ложные рассказы, настоящие и придуманные»⁴⁷. Подобная тенденция в последнее время широко представлена в современной мировой прозе.

Чтобы добиться максимальной достоверности, писатели расширяют сферу присутствия авторского голоса и голосов героев, рассказывающих о собственной жизни и реально живущих людях. С этим мы встречаемся в произведениях С. Алексиевич, Л. Улицкой, Д. Рубиной, Т. Толстой. Эту прозу отличает откровенная авторская позиция, отбор и структурирование текста, склонность к циклизации и коллажу, внутреннему пересечению историй многих обычных людей, одновременное внимание к их повседневному быту и психологии, говоря словами Алексиевич, «истории души. Быту души, тому, что большая история пропускает»⁴⁸. Улицкая, представляя книгу «Детство 1945—53: а завтра будет счастье», где она выступает как составитель и автор, пишет: «Все больше забытого, и все мы беднее от этого забвения. Кроме большой истории, которая сохраняет даты и события, важные для страны, есть “малая” история каждой семьи. Если мы не расскажем своим детям, они не будут знать, что значили слова Сталин, победа, коммуналка, этап, свидание партсобрание [...]. То, о чем мы не смогли рассказать словами, дополняют потрепанные и выцветшие фотографии из семейных альбомов. И мы часто даже не можем вспомнить имена этих людей. Мы должны, мы обязаны делать это усилие — воспоминания»⁴⁹.

Это литература свидетельствования о времени, открыто взывающая к человеческой памяти. В творчестве некоторых современных хорватских авторов эта тенденция сейчас основополагающая.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Pogačnik Ja.* Novi hrvatski roman (Jedno moguće skeniranje stanja) // Sarajevske sveske 13. 2010—212. S. 2.

² *Pogačnik Ja.* Za antologiju je važan tekst, a ne kontekst // *Vijesnik*, 08.09.2008.

³ См. подробнее: *Ильина Г. Я.* Вторая мировая война в современной хорватской прозе (идейно-художественная эволюция темы) // *Славяноведение*, 2016, № 3. С. 102—110.

⁴ *Nikčević S.* Krležoduli I krležoklasti u ratu, a krležofile nitko ne voli // *Kolo* 413 URL: www.matica.hr/kolo Дата обращения: 01.03.2017.

⁵ Цит. по: *Ergović M.* Novi list. Sjećanje na Krležu: uvjerliv I neugodan kritičar kapitalizma. 30.12.2014. URL: www.novi.list.hr/kultura/knjizevnost/sjecanje-na-krlezu-uvjerliv-i-neugodan-kriticar-kapitalizma Дата обращения: 01.03.2017.

⁶ Ibidem.

⁷ *Međimorac M.* Produženi život Krležinih junaka. Od Krležinih Zastava do zastava barjaka, stegova Miroslava Međimorca. *Kolo* 1, 413 (Тема броја: zastave, barjake, stegovi Miroslava Krleže / U povodu 120. Obljetnice pišćeva rođenja, 1893—1981—2013). *Kolo* 413.

⁸ *Prica Č.* Margina Krležiana // *Republika*, 1993, № 11—12. S. 145.

⁹ *Drndić D.* Sonnenschein. Zagreb, 2007. S. 5.

¹⁰ Ibid. S. 117.

¹¹ Ibid. S. 278.

¹² Ibid. S. 431.

¹³ Ibid. S. 9.

¹⁴ *Jergović M.* *Rod.* Zagreb, 2013. S. 663.

¹⁵ Ibid. S. 73.

¹⁶ Ibid. S. 421.

¹⁷ Ibid. S. 276.

¹⁸ Ibid. S. 276.

¹⁹ Ibid. S. 319

²⁰ Ibid. S. 86.

²¹ *Pogačnik Ja.* Novi hrvatski roman. S. 10.

²² *Jergović M.* *Rod.* S. 383.

²³ Ibid. S. 564.

²⁴ Ibid. S. 701.

²⁵ Ibid. S. 97.

²⁶ Ibid. S. 13.

²⁷ Ibid. S. 21.

²⁸ *Šnajder S.* Doba mjedi. Zagreb, 2015. S. 51.

²⁹ Ibid. S. 57.

-
- ³⁰ Ibid. S. 243.
- ³¹ Ibid. S. 311.
- ³² Ibid. S. 359.
- ³³ Ibid. S. 39.
- ³⁴ Ibid. S. 309.
- ³⁵ Ibid. S. 341.
- ³⁶ *Šnajder S.* Zavičaj je bolno mjesto // Политика. Online. 13.10.2015 URL: www.politika.rs/sr/clanak/3406886/specijalni-dodaci/zavicaj-je-bolno-mjesto. Дата обращения: 01.03.2017.
- ³⁷ *Šnajder S.* Doba mjedi. S. 169.
- ³⁸ Ibid. S. 61
- ³⁹ Ibid. S. 276.
- ⁴⁰ Цит. по: *Derek D.* О autobiografskom romanu “Doba mjedi”. Zagreb, Večerni list, 9.11.2015 URL: www.vecerni.hr. Дата обращения: 01.03.2017.
- ⁴¹ *Šnajder S.* Doba mjedi. S. 253.
- ⁴² Ibid. S. 62.
- ⁴³ *Krleža M.* Banket u Blitvi. Sabrana djela. Sv. I. Knj. 3. Zagreb, 1964. S. 414.
- ⁴⁴ Цит. по: *Derek D.* О autobiografskom romanu “Doba mjedi”.
- ⁴⁵ *Drndić D.* Sonnenschein. S. 476.
- ⁴⁶ *Ergović M.* Rod. S. 234.
- ⁴⁷ Ibid. S. 264.
- ⁴⁸ *Алексиевич С. А.* Всем мужества и идеализма // Новая газета, 25.12. 2015, № 143—144.
- ⁴⁹ *Улицкая Л. Е.* Аннотация // Детство 1945—1953: а завтра будет счастье. М., 2013. URL: www.labyrinth.ru/books/396042. Дата обращения: 01.03.2017.

Л. Ф. Широкова (Москва)

Стереотип или индивидуальность: образ русского в словацкой прозе XXI в.

Русские персонажи встречаются в словацкой литературе на протяжении, по крайней мере, последнего столетия с большей или меньшей регулярностью. Как правило, это эпизодические фигуры, однако на них ложится определенная смысловая и фабульная нагрузка, а кроме того, они представляют тот или иной тип общего, часто стандартного, представления о русском. Таков, например, тип русского (советского) солдата или партизана, нередко встречающийся в словацкой военной

прозе 1950—1960-х гг. В романах последнего времени вновь стали появляться русские герои, однако в их характеристиках индивидуальные черты все чаще преобладают над стереотипами.

Речь может идти о разных типах персонажей. В зависимости от их функции и значимости в произведении они могут быть центральными (что встречается намного реже), второстепенными, играющими вспомогательную роль, и эпизодическими, когда они представляют некую условно «традиционную» черту русского (советского) человека, являясь своего рода карикатурой или иллюстрацией представлений о «типичном русском». Различны русские персонажи и по идейному наполнению: они могут представлять универсальные ценности, отражать общечеловеческий исторический и личный опыт или выступать носителями черт национального характера и конкретного социального круга. С этим связаны и другие различия, прежде всего — в способах художественного изображения, сложности или одноплановости характеристик, в использовании разных приемов раскрытия образа через внутренние монологи, восприятие других персонажей, авторские характеристики и проч.

Наиболее ярко русские персонажи представлены в книгах последних лет словацких прозаиков Павла Виликовского, Павола Ранкова и Станислава Ракуса.

«Первая и последняя любовь» (2013) Виликовского (р. 1941) — это, по определению автора, «двойной роман», состоящий из почти не связанных друг с другом сюжетно частей. Первая из них («На левом берегу памяти») посвящена проблеме творческого кризиса, смены ценностей и компромисса в искусстве и базируется на материале современной словацкой действительности. Внутренне, идейно связанная с ней вторая часть («Четвертый язык») состоит из нескольких линий повествования — эпизодов жизни разных людей, которые записывает герой, историк-любитель Габриэл. Почти половину повествования занимает монолог-рассказ старого русского эмигранта о своем детстве и юности, которые пришлось на годы Первой мировой войны, Октябрьской революции и Гражданской войны и были затронуты этими историческими катастрофами самым драматическим образом.

Автор подчеркивает истинность, документальность повествования и самого персонажа в отличие от «вымышленного», литературного героя Габриэла: «[...] история, которую рассказывает в гостинной своей

квартиры старый седовласый человек, реальна, как реален и сам этот человек»¹.

Речь старика выделена кавычками, с нее как основной сюжетной линии и начинается вторая часть романа: «Помню начало войны. Мне было в ту пору восемь лет». В детской памяти сохранились лишь отдельные яркие, необычные сцены: «На первый этаж нашего дома в Киеве приходили мобилизованные, большей частью — бородатые мужики из восточной России, “кацапы”, как их у нас называли. Я очень удивлялся, когда внутрь заходили старики, а выходили молодые парни — их там брили и стригли наголо. Потом еще помню большой пожар, во время которого сгорел целый квартал от нашего дома до самого Днепра. [...] Мы, дети, ходили туда смотреть, это было интересно и необычно, как представление в театре»².

Калейдоскоп дальнейших событий, смена властей в родном Киеве, расстрелы и грабежи слились в его памяти в почти неразличимую череду трагических сцен: «Петлюровцы пали, и пришли большевики. Все этому радовались. Но потом последовали насилие, террор и страх. А поскольку военное управление города постоянно менялось, с утра никто не знал, какое обращение следует использовать — то ли “товарищ”, то ли “брат”, то ли “добродий”. Мои воспоминания об этом времени очень хаотичны»³.

После окончательного возвращения в город большевиков мальчик бежит с родными на юг и становится добровольцем-вольноопределяющимся Белой армии, участвует в боях. В этой части повествования от первого лица персонаж раскрывается как человек бесстрашный и целеустремленный, причем он рассказывает о своих поступках без хвастовства, как о чем-то само собой разумеющемся: «Меня устроили в канцелярию, писать увольнительные. Но мне это совсем не нравилось, и при первом же удобном случае я сбежал и попросился на бронепоезд “Екатеринослав”, который в тот же день отправлялся на фронт. [...] Ржавую винтовку я разобрал на детали и смазал салом для лучшего хода затвора. [...] Первый бой с неприятелем состоялся вскоре у станции “Долинская” [...] Взрывом шрапнели меня отбросило внутрь вагона, и я долго еще не мог очнуться»⁴.

Те же личностные качества, смелость, твердость характера, проявляет совсем еще юный тогда повествователь и во время разгрома белых, при отступлении: «Мы оказались одни, повсюду вокруг горы

снега, мороз, голод. Шли пешком, на возу ехали раненые. Неподалеку от Одессы нас встретили пулеметной стрельбой [...]»⁵. Бегство с остатками белых в Стамбул, тиф, постоянный голод и лишения — трагическая история юности повествователя благополучно завершается в Чехословакии, куда русских детей переправляет Красный крест.

Прорисовка характера и личности этого персонажа не сводится только к его собственному «документальному» рассказу о своей юности, в котором проявляется и самохарактеристика героя, и его реакция на окружающее, и его оценки людей и ситуаций. Автор добавляет многое, вставляя в его повествование свои реплики о нем и «перепоручая» это порой Габриэлу: «Седовласому господину больше девяносто лет, он глуховат и почти слеп, но чем хуже он видит то, что перед ним, тем лучше — то, что уже позади. Память и язык ему еще хорошо служат, — думает Габриэл, слушая его рассказ»⁶. Он описывает внешность старика, подчеркивает благородство его облика и хорошие манеры: «Он происходит из старого, кажется, литовского рода, позднее обедневшего и обрусевшего ... До самой старости он сохранил необыкновенное достоинство в общении и поведении, всегда был гладко выбрит и тщательно причесан, никогда не повышал голоса, не использовал грубых выражений... Изысканные манеры были, пожалуй, единственным, что сохранилось у него от семьи»⁷.

Остальная, долгая и относительно спокойная жизнь героя представлена в авторском кратком изложении: «Выучившись на инженера-геодезиста, он осел в глухом углу на севере Словакии, где и прожил всю жизнь. [...] Здесь он сразу же создал семью, к которой был очень привязан, ведь больше у него никого не осталось»⁸.

При всей русской «экзотичности» и печати чужой, трагической истории старик не воспринимается как «чужак», как человек, далекий от словацкой почвы. Автор с явной симпатией отмечает, что «седовласый господин, несмотря на иностранное происхождение, говорит на хорошем, грамматически правильном словацком языке, только произношение у него немного мягче и интонации более певучие»⁹. В словацкую почву он врос не только в переносном смысле, но и буквально: «Ни один коренной тамошний житель не знал этот край настолько же близко, поскольку он, будучи землемером, исходил его поля, луга и леса собственными ногами»¹⁰. Не менее важен для Виликовского в этом характере, наряду с его «русскими» и более поздними, приобретенными

«словацкими» чертами и его универсальное, общечеловеческое содержание, опыт «живого свидетеля исторических событий, повлиявших на весь XX век»¹¹.

В отличие от ситуации героя Виликовского («русский в Словакии»), в романе Ранкова (р. 1964) «Матери» (2010) все наоборот: здесь представлена ситуация «словак в России». В центре романа — история молодой несправедливо осужденной словачки Зузаны Лауковой, интернированной в конце войны в СССР, в «трудовой» лагерь. В сюжете этого произведения, как и в романе Виликовского, используется прием имитации «устной истории», квази-документального повествования героини от первого лица. Основная часть ее рассказа относится к годам заключения, к мытарствам в советском лагере в Поволжье.

Цепочка русских персонажей начинается с первой же сцены романа — свидания героини и ее возлюбленного, советского партизана Алексея. Забыв о войне, они строят планы на будущее, мечтают о семье и детях. Характерны диалоги Зузаны и Алексея, а потом и реплики других русских персонажей романа: речь русских, как правило, передается транслитерацией на латинице («Imja pervovo maľčika budet Alexej. Alexej Alexejevič»). Вскоре Алексея по тайному доносу матери героини (и ее полной тезки, тоже — Зузаны Лауковой), выслеживают и убивают немцы, а в этом предательстве советские военные следователи, пришедшие в Словакию с Красной армией, обвиняют саму Зузану.

По ходу дальнейшего действия в романе появляется целая череда русских персонажей, чаще всего эпизодических — это и следователи, и военные, и надсмотрщики в лагере. Русские персонажи с их противоречивыми характерами неоднозначны, неоднозначно отношение к ним и героини, и самого автора — так, одному из редких в романе мужских персонажей — политруку лагеря, «строму, но справедливому» майору Лебедеву-Ранкову он дал свою фамилию и в целом наделил его вполне человеческими чертами.

Но преобладающий тип русских персонажей — это заключенные, «зэчки»: «В нашей бригаде были воровки, спекулянтки и проститутки, но большинство женщин оказалось здесь не за какое-то конкретное преступление, а за то, кем они были»¹². Из общей безликой и безымянной массы товарок по несчастью Зузана выделяет тех, с кем ее связали какие-то отношения — одни помогали ей, а другие представляли опасность для нее и для ее рожденного в неволе сына Алексея. Они

появляются в более развернутых эпизодах, названы по именам и наделены краткими характеристиками, как правило, сообщаемыми Зузане из уст более опытных, чем она, заключенных: «Вон те две, Таня и Елена, — кивнула головой Наташа, — убийцы, а еще — Песенка. Эта, как разойдется, колотит всех, кто под руку попался. [...] А я — воровка в законе, — сказала она с гордостью. [...] Лизавета, в черной ушанке — троцкистка, террористка. А вон та, в коричневой шапке — Агафья, за попом замужем была. Его застрелили, а ее сюда сунули»¹³.

Эти фигуры возникают и теряются, сменяя друг друга. Единственный из русских персонажей романа, выполняющий в его сюжете более важную функцию — лейтенант Ирина Михайловна, начальница «6-го лагпункта», в который попала Зузана Лаукова. За относительно сносные условия существования местные заключенные прозвали лагерь «Артеком», в чем была определенная заслуга лейтенанта Ирины, проводившей здесь «воспитательно-трудовой эксперимент»: «Тот, кто хорошо работает, может и хорошо есть. И, возможно, даже доживет до досрочного освобождения»¹⁴.

Ирина сыграла в судьбе Зузаны большую роль, став, с одной стороны, ее жестоким тюремщиком, а с другой — спасительницей ее родившегося в лагере сына. Первое впечатление Зузаны при встрече с суровой и деспотичной Ириной не было обманчивым: «Я встретила взглядом с начальницей могучего телосложения. Она заметила, что мы не работаем, и решительно направилась к нам, тяжелая длинная коса ее при каждом шаге качалась, как конский хвост. Она часа два стояла возле нас, заставляя работать быстрее. [...] Я расстегнула пальто, за что начальница больно ударила меня по спине»¹⁵. После рождения маленького Алеши Ирина постепенно привязывается к мальчику. Она предлагает Зузане отказаться от ребенка, а затем усыновляет его, по сути, спасая от верной гибели в тюремном приюте. Зузана становится для сына сначала кормилицей и нянькой, а потом учительницей, «тетей Зузой»: «Наши отношения с Ириной стали спокойными, почти бесконфликтными. Мы представляли собой некое сообщество, вроде семьи, и проводили вместе много времени»¹⁶. Зыбкое благополучие длилось недолго, пока Ирина, боясь потерять приемного ребенка и ревнуя его к настоящей матери, не отправила ее подальше на лесоповал, а потом и в карцер.

После смерти Сталина иностранных заключенных отпускают по их «странам, где победили коммунистические и рабочие партии», и

спустя время ценой огромных усилий и потерь Зузана удастся вернуть сына в Словакию. В финале романа повзрослевший уже Алексей вспоминает нанесенную ему в детстве психологическую травму, когда его силой отняли у матери Ирины и увезли в незнакомую страну: «У меня оказалось тогда две матери. А Ирину Михайловну я все-таки любил. И она меня. [...] В шестьдесят восьмом, в Праге, я вместе с остальными грозил кулаком и швырял в танки камнями. Но при этом среди оккупантов я невольно искал глазами полную женщину в военной форме»¹⁷.

Совсем иного плана русские типажи встречаются в романе Ракуса (р. 1940) «Эксцентрический университет» (2008). Книга с нанизанными в виде концентрических кругов ответвлениями фабулы изобилует самыми разными персонажами — людьми, повстречавшимися в жизни двум центральным героям — студентам-филологам из университета в г. Прешов в Восточной Словакии. Один из них — Виктор Бохня, русофил, влюбленный в русскую литературу и в молодую преподавательницу из СССР. «С тех пор, — иронически замечает автор, — как Виктор Павлович Бохня попросил руки у красавицы Марии Петровны Голочниковой, он начисто обрусел и в обращении к окружающим стал использовать наряду с именем еще и отчество»¹⁸. И, как следствие, в романе встречаются многочисленные персонажи с такого рода псевдорусскими именами, которых повествователь нередко сравнивает с героями русской литературы XIX в. Среди них, как правило, в сатирическом ключе представлены такие эпизодические фигуры, как Иван Петрович Гаштей, Александр Степанович Гурничка, Петер Андреевич Мичинский и проч. На некоторых персонажах повествователь задерживается чуть дольше, создавая более рельефный образ. Так, литератор Валентин Николаевич Собота отличается, по его словам, необычным способом критической деятельности: «[...] он писал рецензии на свои ненаписанные произведения», особенно на «вольную романную трилогию, которую объединяет внутренняя поэтологическая система письма»¹⁹. В этом персонаже просматривается явная параллель с самим автором, Ракусом, и его «романной трилогией», третьей частью которой и стал «Эксцентрический университет».

Мелькают в романе и «эксцентричные» русские персонажи, вроде профессора Ивана Петровича Незвратова, который скоропостижно умер от пьянства и с тех пор бродит по ночам по кабинетам универ-

ситета. Сама же Мария Петровна Голочникова, «вдохновительница» этого русифицированного повествования, появляется в романе лишь в рассказах Бохни, лирическая тональность которых также исподволь окрашивается иронией: «При виде такого ее обаяния я порой даже забывал о своей любимой литературе XIX века, и только следил за тем, как нежно, кокетливо и в то же время стыдливо и смущенно открывает она свои уста, наполняя все помещение, как истинная русская, верно расставленными ударениями, совершенными гласными и редуцированными безударными, которыми нас в свое время тщетно терзал на фонетике и фонологии доцент Дзурник»²⁰. Позднее, из авторского комментария мы узнаем, что романтический облик Марии Петровны был обманчив: она весьма расчетливо оформила фиктивный брак с неким словаком ради более благополучной жизни за границей и пренебрегла чувствами студента Бохни.

Русские персонажи в современной словацкой прозе встречаются не столь часто, однако если они присутствуют в произведении по тому или иному замыслу автора, то, как правило, не шаблонны, а представляют индивидуальные, исторически и психологически обусловленные типы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Vilikovský P. Prvá a posledná láska*. Bratislava, 2013. S. 141.

² *Ibid.* S. 139.

³ *Ibid.* S. 140.

⁴ *Ibid.* S. 144.

⁵ *Ibid.* S. 147.

⁶ *Ibid.* S. 148.

⁷ *Ibid.* S. 161.

⁸ *Ibid.* S. 163.

⁹ *Ibid.* S. 158.

¹⁰ *Ibid.* S. 163.

¹¹ *Ibid.* S. 158.

¹² *Rankov P. Matky*. Bratislava, 2013. S. 54.

¹³ *Ibid.* S. 53.

¹⁴ *Ibid.* S. 47.

¹⁵ Ibid. S. 52.

¹⁶ Ibid. S. 131.

¹⁷ Ibid. S. 245.

¹⁸ *Rakús S.* Excentrická univerzita. Bratislava, 2008. S. 7.

¹⁹ Ibid. S. 177.

²⁰ Ibid. S. 8.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Е. В. Байдалова (Москва)

Раннее творчество Владимира Винниченко и борьба поколений в украинской литературе начала XX века

...Говоря о феномене преемственности, можно констатировать, что традиция есть нечто такое, относительно чего нельзя совершить следующий акт, а именно взять и вступить в нее. Начать традицию нельзя и вступить в традицию, если ее нет, тоже нельзя.

Мераб Мамардашвили.
Эстетика мышления

Начало XX столетия для украинской культуры было периодом интенсивных поисков нового содержания и новой формы художественного творчества. Перед практиками и теоретиками как литературного, так и культурного процесса в целом стояла задача переосмыслить традиционные формы изображения действительности, а вместе с тем и преодолеть замкнутость национальной культуры, присоединиться к европейской культуре, быть принятой в ее «семью». Одним из писателей, находившихся в авангарде этого движения, был прозаик и драматург, а также известный политический деятель Владимир Кириллович Винниченко (1880—1951). Значение творчества этого автора для развития украинской литературы начала века трудно переоценить — недаром один из исследователей его наследия называет первую треть XX в. «винниченковским периодом украинской литературы»¹, а М. Коцюбинский в 1909 г. пишет: «Кого у нас читают? Винниченко. Про

кого везде идут разговоры, как только речь касается литературы? Про Винниченко. Кого покупают? Опять Винниченко!»².

В истории Украины Винниченко остался одним из наиболее ярких экспериментаторов как в политике³, так и в литературе, в которую он буквально «ворвался» в начале прошлого века. Во многом именно этот писатель был выразителем духа переходного периода с его «бунтарским настроением и поисками новых путей развития в жизни и литературе, с переоценкой старых ценностей»⁴. Художественные эксперименты Винниченко неоднозначно оценивались современниками: и писатели (И. Нечуй-Левицкий, Б. Гринченко), и украинские критики (С. Ефремов) часто оказывались не готовы к восприятию его нетрадиционного подхода к литературному материалу и активно критиковали начинающего автора⁵. По меткому замечанию Г. Костюка, «у произведений Винниченко была своеобразная история: ими или безоговорочно восторгались, или их так же безоговорочно отбрасывали, ругали и даже поносили»⁶.

В начале XX столетия в украинском обществе велась острая дискуссия о путях развития национальной литературы и о борьбе поколений в ней. Одним из активных участников этой дискуссии, высказывающим наиболее резкие взгляды, с трудом принимаемые широкой общественностью, был Н. Евшан. По мысли критика, до начала века украинская литература слишком медленно воспринимала новые художественные идеи, в ней отсутствовала такая необходимая составляющая литературного процесса, как борьба поколений: «Борьбы поколений, этого мощного стихийного движения, которое волной проходит каждые 30 лет, у нас не было. Незаметно появлялись новые поколения, незаметно уходили — так, что про смену поколений в полном смысле этого слова едва ли можно говорить»⁷. Цитируемая статья Евшана «Борьба поколений и украинская литература» полемически заострена, ее пафос направлен, в первую очередь, против народнического реализма и программной тенденциозности, которые в избытке присутствовали на страницах периодики того времени⁸, поэтому его суждения зачастую резки и не всегда объективны. При этом критик приветствует появившуюся в украинской культуре молодую творческую генерацию, которая может и хочет бороться с инерцией старого, представленного в статье собирательным образом украинофила, которому не нравится, «когда кто-нибудь не пишет в каждом произведении про бедный

украинский народ, — и потому он всякое творчество называет глупостью, если оно не является проповедью определенных общественных или партийных интересов»⁹. В литературе, уверен автор статьи, движение вперед возможно только при резком и окончательном разрыве с предшествующей традицией: «Каждое поколение — новый, совсем отдельный мир. С его приходом начинается новая жизнь, никакой другой жизни, кроме собственной, оно не хочет признавать. Ничего не хочет знать про опыт старших поколений, уроки истории, само все хочет пережить от начала и до конца. Потому что только собственный опыт для поколения что-то значит, и только то, что оно само пережило, имеет для него ценность»¹⁰. Искусство, полагает Евшан, самоценно, не должно подчиняться никаким идеологическим, утилитарным задачам. На другом полюсе этой дискуссии начала века находился украинский литературовед, критик С. Ефремов, выступавший в тот период в основном на страницах газеты «Рада» (Киев). Для него, напротив, высшая цель искусства — служение народу. Писатель должен влиять на общество, менять сознание людей, чувствовать свою ответственность за происходящие преобразования. Для этого, по мнению Ефремова, необходимо поддерживать неразрывную связь с национальной литературной традицией.

Именно в этой атмосфере споров о дальнейших путях развития украинской литературы, в предчувствии неизбежного обновления художественно-эстетических основ украинской культуры начал печатать свои рассказы Владимир Винниченко. Как справедливо заметил И. Денисюк, новеллистика Винниченко была «своеобразным синтезом художественных направлений и новаторских поисков»¹¹ того периода. Уже первый рассказ «Сила и Краса» (позднее переименован автором в «Краса и сила»*), напечатанный в 1902 г. в журнале «Киевская старина», привлек внимание широкого круга читателей, критиков и собратьев по перу. С этого времени рассказы начинающего писателя стали появляться и в других изданиях: «Літературно-науковий вістник» и «Нова Громада». В 1906 г. вышел сборник «Краса и сила», куда, помимо первого рассказа, давшего название всей книге, вошли «Контрасты», «Помолвка», «Антрепренер Гаркун-Задунайский», «Беднота», «Около

* Некоторые исследователи считают это произведение повестью.

машины», «Мнимый господин». Широко известна рецензия Ивана Франко на этот дебют: «И откуда ты такой взялся? — так и хочется спросить г-на Винниченко, прочитав его новеллы, которых в этой книжке собрано семь. Среди вялого и слабосильного или ordinarily шаблонного и бесталанного поколения современных украинских писателей показалось, наконец, нечто сильное, решительное, мускулистое и темпераментное: за словом в карман не лезет, через сито его не сеет, а льет потоками, валит слова валом, живые, как сама жизнь — вперемешку украинские и московские, правильные и не очень, но всегда чистые, как серебро [...]. И откуда ты такой у нас взялся? — хочется после каждого рассказа спросить г-на Винниченко?»¹². Через год-другой украинский писатель Гнат Хоткевич в остро критической по отношению к писателю статье повторит мысль Франко о яркой индивидуальности нового таланта: «Винниченко — сильный талант; то, что он пишет, не гармонично, шероховато, но вместе с тем сильно и колоритно. У любого другого писателя всегда слышна авторская нота. У Винниченко слышишь не ноту, а “глас трубный”»¹³.

Уже в первом напечатанном рассказе Винниченко в художественной форме начал полемику с традиционным для украинской литературы того времени этнографически-бытовым реализмом¹⁴. Описание главной героини — Мотри Чумарченко — строится на противопоставлении той творческой манере, от которой писатель хочет дистанцироваться: «Эта была красота, что выпестовывается только на Украине, но не такая, как рисуют некоторые из наших художников. Не было у нее ни “губок, как бутончик, красных, словно доброе ожерелье”, ни “подбородка, как орешка”, ни “щеки, как полная роза”, и сама она не “лоснилась, как маковка в огороде”; черная, без лоска толстая коса, невысокий, немного выпячивающийся лоб, нос тонкий, ровный, с живыми ноздрями, свежие, будто детские губы, которые как-то мило загибались на концах, легкий загар на матовых, точно мраморных щеках и большие, необыкновенно большие, с длинными ресницами темно-серые глаза, из которых, казалось, лился какой-то тихий, мягкий, ласковый свет, — вот и была вся краса этой девушки»¹⁵. Описание Мотри эмоционально сдержанно, нарочито не насыщено тропами. Винниченко прежде всего интересуется внутренним миром человека, которому практически не было места в произведениях этнографически-бытового характера украинской реалистической литературы. Сюжет этого знакового для

творчества писателя рассказа разворачивается вокруг взаимоотношений Мотри с двумя претендентами на ее сердце: «красивым и здоровым», но слабовольным и нерешительным Илько и умным, самоуверенным, целеустремленным, но внешне непривлекательным, Андреем. Мотря никак не может выбрать между двумя ухажерами, отдать кому-либо из них предпочтение, сделать выбор между «красотой» и «силой». В конце концов, после того, как в ссоре Андрей наносит серьезные раны Илько, Мотря выбирает осужденного на ссылку Андрея. Леся Украинка в своей незаконченной, написанной по-русски статье о Винниченко, которая, по-видимому, должна была быть напечатана в журнале «Жизнь», заметила, что в «Красе и силе» «фабула и психологические перипетии все-таки оставляют много желать», поскольку «трагическая дилемма выбора между красотой и силой, стоящая перед героиней, далеко неясно выражена конкретным воплощением ее»¹⁶. В то же время украинская писательница подчеркивала «замечательно верные и тонкие психологические штрихи в обрисовке внутренней драмы Мотри»¹⁷. Для Леси Украинки как драматурга было важно, что у героев Винниченко есть свой голос: благодаря их монологам и диалогам, тому, что они могут высказаться сами, читатель получает их психологическую характеристику. Так, во время свидания Мотри и Андрея в тюрьме между героями происходит напряженный диалог, открывающий читателям сложность взаимоотношений всего любовного треугольника:

«— Ты, Мотря? — слегка приоткрыв окно, прошептал Андрей.

Фигура подняла голову, немного размотала толстый платок, и на Андрея глянули большие глубокие глаза Мотри.

— Я. На...

Андрей протянул руку сквозь решетку и взял небольшой сверточек.

— Там десяток пирожков и курица, — добавила Мотря.

— Хорошо... Чего вчера не пришла?

— Ты сердишься?

— Я спрашиваю, чего вчера не пришла, — сухо прошептал Андрей.

— Нельзя было.

— Не ври!

— Ну, вот, “не ври”! Отца не было полночи, ребенка нельзя было оставить одного, а так побегала бы к тебе.

— Где же отец был?

— На «работе»?

— Где?

— Разгромили лавку старого Хаима. Знаешь?

— Знаю. Много взяли?

— Рублей на пятьдесят, говорят. Илько еле-еле вынес мешок.

— А! Вон оно что!.. Хм... — злобно усмехнулся Андрей. — Там были Илья Иванович! Ну, теперь я знаю...

Мотря молча опустила голову.

— Может, Илья Иванович не пускали? Они же теперь тоже, вроде, в роли соломенного жениха. Может, и под ручку с ним ходите? Да?.. Чего молчишь, сука! — грозно прошептал Андрей. — Давай, похвались!

Мотря молчала.

— А ну, говори!.. Может, рушники уже подала?

— Ну, вот еще! — Мотря подняла голову и снова опустила»¹⁸.

За несколько лет до появления первого рассказа Винниченко, Франко, анализируя сложившуюся в современной украинской литературе ситуацию, писал, что новаторство молодых писателей «не в темах, а в способе их трактовки, в литературной манере или, скорее, в том, как эти писатели видят и ощущают жизненные факты»¹⁹. Если предыдущее поколение «великих эпиков», среди которых П. Мирный, А. Свидницкий, И. Нечуй-Левицкий, И. Карпенко-Карый, «всегда ставило себе целью описать, изобразить те или иные общественные или экономические порядки, иллюстрируя их теми или иными типами, или представить такой-то и такой-то характер, как он развивается среди того или иного окружения, то новые писатели ставят себе другую задачу. Для них главное — человеческая душа, ее состояние, ее движение в тех или иных обстоятельства [...]»²⁰. Для европейской литературы начала XX в. было характерно пристальное внимание к внутреннему миру человека, эта же тенденция наблюдается и в украинской литературе, поэтому Винниченко оказывается в самом авангарде художественно-эстетических исканий родной литературы. При этом в своих ранних повестях и рассказах он стремится показать внутренний мир не только украинских крестьян, но и представителей «низов» (одна из лучших повестей «Беднота»), солдат («Борьба», «Мнимый господин», «Честь»), людей, сидящих в тюрьме, в том числе политических заключенных («Темная сила», «Луч солнца», «Талисман», «Маленькая черточка»), революционеров («Студент» «Зина», «Работы!»), интеллигенции, ме-

щан, провинциальных актеров («Помолвка», «Антрепренер Гаркун-Задунайский», «Малоросс-европеец»). Герои его новеллистики — личности, как правило, цельные, зачастую действующие в экстремальных ситуациях; оказавшись в сложных жизненных обстоятельствах, они способны выйти победителями из морально-этических испытаний. Чтобы показать человеческие качества своих героев во всей полноте, Винниченко помещает их в пограничные обстоятельства. Палитра созданных писателем характеров дает основание критику-современнику написать: «Масштаб и разнообразие тематики, диапазон проблем и множество человеческих типов, безусловно, ставит Винниченко на уровень лучшей литературы европейской»²¹.

Для украинской словесности, стремящейся получить статус одной из европейских литератур, Винниченко оказался автором, который, прокладывая дорогу в пространство европейской культуры, оставался глубоко самобытным национальным писателем. О его миссии «открывателя окна в Европу» сразу же стали писать современники, подчеркивая, что своими произведениями Винниченко «быстрее, чем все остальные писатели, ввел украинскую идею в русло общечеловеческих устремлений, сразу же поставил украинскую литературу на одну ступень с другими и показал, что одежды, в которые всякие псевдодоброжелатели из милости рядят украинство, ему уже тесны и не годятся для тех украинцев (которых пока меньшинство), кто не считает разрисованные горшки и гопак самым сильным национальным оружием»²². О современной, импрессионистической манере письма Винниченко писал в 1923 г. А. Дорошкевич: «Прерывистый, энергичный, ярко образный в своем своеобразии, хоть и не всегда формально правильный, часто “расхристанный”, необработанный — таков художественный стиль писателя, стиль типично импрессионистический. Такое же импрессионистическое и высокохудожественное толкование автор дает и природе, которая у него удивительно трансформируется в зависимости от настроений и переживаний людей»²³. Так, рассказ «Около машины» начинается описанием невыносимой жары, за которым отчетливо угадывается невыносимое состояние работников, доведенных до крайности унижениями и постоянными лишениями: «Полдень. Солнце печет, словно подрядилось сделать сегодня из земли лепешку. Где ни встанешь, кажется, что вокруг тебя и сверху, и снизу пылает какая-то гигантская печь, без отдыха извергающая адское пламя. Дышать тяжело»²⁴.

Леся Украинка в своей упомянутой выше статье сравнивает повесть «Беднота» и рассказы «Около машины», «Контрасты» Винниченко с драмой Г. Гауптмана «Ткачи», то есть помещает творчество соотечественника в европейский контекст, где господствующим направлением искусства в это время становится модернизм. Сам Винниченко однако всегда подчеркивал, что не считает себя писателем-модернистом. Возможно, такое желание дистанцироваться связано с тем, что в то время понятия «модернизм» и «декаданс» воспринимались им как тождественные, при этом черты «декаданса» были абсолютно чужды его творческой манере. Преодолевая инерцию этнографически-бытового реализма, Винниченко создавал произведения преимущественно в русле неореализма, часто использовал элементы натурализма, импрессионизма, неоромантизма*, символизма, экспрессионизма. По меткому замечанию В. Панченко, писатель, как и герой его одноименного рассказа Олаф Стефензон, мог бы воскликнуть: «[...] “Импрессионизм, примитивизм, натурализм, черт-бес, все, что может наилучшим образом описать человека, — давайте все сюда!”». Он прочувствовал и впитал современные тенденции искусства начала века не на уровне манифестов, как это делали представители “Молодой музы”, а как творец, способный к модернистскому восприятию действительности и отражению ее в своем творчестве»²⁵. Как и В. Стефаник**, Винниченко показал, что не тема определяет новый тип художественного мышления. Его произведения о жизни крестьянства (тематика предельно традиционная для украинской литературы) демонстрируют такое же новаторское использование художественных средств, как и остальные тексты. Так, например, в экспрессионистской манере описывается машина для уборки урожая в рассказе «Около машины»: «Сквозь туман, что стоит вокруг, видно что-то большое и красное, слышно, как сердито гудит и грохочет оно. Только немного оправившись, начинаешь понимать эту простую картину. Стоит себе здоровенная, ненасытная зверюга, гудит, грохочет, а люди пихают ей в пасть еду и не успевают накормить ее. С радостным ревом хватает она сноп за снопом, перемалывает его

* О неоромантизме в творчестве Винниченко пишет и Леся Украинка.

** В. Стефаник писал на традиционную для украинской литературы тему жизни сельских людей, но делал это на художественно-эстетических основах модернизма.

своими железными зубами и снова голодно и жалобно ревет и гудит»²⁶. Казалось бы, разрыв с традиционной украинской реалистической литературой здесь очевиден. Однако многие эстетические принципы модернизма Винниченко не признавал, искал свой путь в литературе. Так, он не принимал эстетизм модернизма, всегда протестовал против принципа «искусство для искусства», что не удивительно с учетом его политических взглядов: для Винниченко важна возможность изменения жизни с помощью литературы, поэтому его ранние рассказы, как правило, построены на социальных катаклизмах. Будучи не только литератором, но и политиком, он всегда открыто артикулировал не свойственное модернизму главенство идеи в художественном произведении (позднее, когда писатель начнет создавать, главным образом, драмы и романы, тенденциозность, «трактатность» его произведений увеличится в разы²⁷).

Несмотря на то, что соперничество поколений в украинской культуре начала XX в. все же имело место, молодые писатели-новаторы находились в мощном поле притяжения классической национальной литературы. Панченко вполне справедливо отмечает, что ирония Винниченко по отношению к «патриархальной», описательной манере письма Нечуя-Левицкого, творческая полемика с его стилем продиктованы опасениями начинающего литератора, что он и сам «отдает дань этнографически-бытовой традиции»²⁸, не может избавиться от нее окончательно. Интересный эксперимент проводит Денисюк в своей монографии «Развитие малой украинской прозы XIX — нач. XX ст.», помещая рядом отрывки из рассказов Винниченко («Тайна») и Нечуя-Левицкого («Рыбак Панас Круть»)²⁹. Сопоставляя тексты этих, казалось бы, очень разных авторов, литературовед приходит к выводу, что пейзажные зарисовки, содержащиеся в анализируемых отрывках, «родственны культурой видения, но различаются темпераментом»³⁰. Именно темперамент, «буйство стиля», молодецкую удаль, свежесть, юношескую страсть многие современники Винниченко отмечали как наиболее яркие черты его художественного стиля³¹. Возможно, это связано не только с возрастом начинающего творца, но и с тем, что в эти годы он живет необыкновенно насыщенной жизнью, зачастую находится в экстремальных условиях, пересекая границы государств, ведя полулегальное существование подпольщика-революционера. С годами эти оригинальные составляющие творческой манеры будут утрачены.

Постепенность перехода к новой форме творческого мышления и новому его содержанию связана не только с индивидуальностью автора, но также с тем, что украинский модернизм не копирует европейский, у него свой особый национальный путь развития. Вопрос о границах и сущности модернизма в украинской культуре до сих пор является открытым, поскольку «художники или литераторы Украины творили на границе, на перепутье тех движений, которые осознанно декларировали европейские деятели культуры», поэтому «осознанной позиции и плавности в их новаторских стремлениях»³² не наблюдается. Данное утверждение справедливо и по отношению к Винниченко, который, стремясь к обновлению содержания национальной прозы и художественных средств выражения, творит все же в рамках реалистической традиции с привлечением новых художественных приемов и средств выразительности, создает собственный авторский стиль, опираясь на достижения предшественников.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Погорілий С.* Неопубліковані романи Володимира Винниченка. Нью-Йорк, 1981. С. 164.

² *Листування М. Коцюбинського з В. Винниченком* // Радянське літературознавство, 1988, № 2. С. 50.

³ См. подробнее о значении политики в мировоззрении и жизни В. Винниченко: *Байдалова Е. В.* Политика и поэтика, или О роли сюжетных мотивов в романах В. К. Винниченко 1910-х гг. («По местам!», «Божки», «Хочу!») // Славянский альманах: 2013. М., 2014. С. 281—290.

⁴ *Єфремов С.* Історія українського письменства. Київ, 1995. С. 573.

⁵ Необходимо отметить, что первые рассказы и повести Винниченко, в отличие от более позднего творчества, получили высокую оценку С. Ефремова: «Новый мир, этот мир сломанных людей, которые или задыхаются среди старой обстановки, или добиваются права на полноценную жизнь, показался перед нами в этих произведениях молодого писателя, и даже внешние дефекты — его кудлатый, часто необработанный стиль, как будто нарочитая небрежность — будто бы подходят к его стихийной, несдержанной силе. И вместе с тем — кованые характеристики, глубокие психологические экскурсы, тот искренний украинский юмор, который избегает внешних эффектов и выражается у рассказчика только в интонации, в уголках губ». *Єфремов С.* Історія українського письменства. С. 574.

⁶ *Костюк Г.* Деякі проблеми наукового вивчення В. Винниченка // *Сучасність*, 1971, № 11. С. 79.

⁷ *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література // *Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років. Хрестоматія (за редакцією Л.Т. Сенника). Том 2.* Львів, 2002. С. 141.

⁸ Интересно отметить, что идеи Евшана об отсутствии борьбы поколений в украинской литературе найдут свое продолжение уже в 1930-х гг., когда М. Рудницкий в книге «От Мирного до Хвильевого» напишет об отсутствии в украинской литературе «борьбы школ и направлений» (*Рудницкий М.* Від Мирного до Хвильевого. Львів, 1936. С. 6).

⁹ *Євшан М.* Боротьба генерацій і українська література. С. 144.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Денисюк І. О.* Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. Львів, 1999. С. 243.

¹² *Літературно-науковий вісник.* 1907. Т. 38. С. 139.

¹³ *Літературно-науковий вісник.* 1908. Т. 52. С. 129—130.

¹⁴ Так об этом пишет М. Слабошпицкий: «Винниченко пришел в литературу с новой поэтикой и сам хорошо понимал свое принципиальное отличие от своих выдающихся предшественников. Внимательный читатель встретит в его произведениях скрытую литературную полемику с писателями старой школы». *Слабошпицкий М.* Письменник світового масштабу (Штрихи до портрета Володимира Винниченка) // *Українська мова і література в школі*, 1991, № 2. С. 65.

¹⁵ *Винниченко В.К.* Краса і сила. Київ, 1989. С. 23.

¹⁶ *Українка Л.* Твори. Харків, 1930. Т. 12. С. 238.

¹⁷ Там же. С. 241.

¹⁸ *Винниченко В.К.* Краса і сила. С. 57—58.

¹⁹ *Франко І.* Збір. творів у 50 т. Київ, 1982. Т. 35. С. 107.

²⁰ Там же. С. 108.

²¹ *Річицький А.* Володимир Винниченко в літературі і політиці. Харків, 1928. С. 33.

²² *Кончіц І.* Володимир Винниченко (Ескіз) // *Українська хата.* 1910. Ч. 3. С. 170.

²³ Підручник історії української літератури. Київ, 1927. С. 231.

²⁴ *Винниченко В. К.* Краса і сила. С. 67.

²⁵ *Панченко В.* Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. Книга розвідок та мандрівок. Київ, 2004. С. 133—134.

²⁶ *Винниченко В.К.* Краса і сила. С. 67.

²⁷ См. об этом подробнее: *Байдалова Е. В.* Политика и поэтика, или О роли сюжетных мотивов в романах В. К. Винниченко 1910-х гг.

²⁸ *Панченко В.* Володимир Винниченко: парадокси долі і творчості. С. 123.

²⁹ Денисюк І. О. Розвиток української малої прози. С. 244—245.

³⁰ Там же. С. 245.

³¹ Характерно высказывание Н. Евшана о творчестве Винниченко: «Винниченко был свежий и сильный, как молодой жеребец, в его произведениях чувствовалась такая беззаботная бодрость, такое здоровье творческого организма, что нельзя было не поприветствовать радостно его словами Франко. Он действительно очаровывал своей легкостью, своим темпераментом, своей эластичностью. Главным образом они составляли богатство его таланта и давали ему дорогу. Темперамент Винниченко обезоруживал критику. Там где другому автору нужно было напряжение до мозолей, долгая шлифовка и труд, чтобы выступить, наконец-то, с чистой совестью перед читателем, Винниченко легко и без усилий, одним росчерком пера, набрасывал целую картину, давал ей жизнь и полную прелести красоту. Эти легкость и небрежность были не грехом, а достоинством его таланта, они придавали всю непосредственность жизни его произведениям, делали их близкими для читателей. [...] Винниченко произвел большое впечатление не столько своим художественным талантом, — были и есть в украинской литературе большие художники, чем он, — не содержанием и проповедью новой морали в своих произведениях, ничего нового как мыслитель, он не дал и не может дать, а больше своим темпераментом, размахом и мощью своих молодых сил, своей свежестью». *Евшан М. В.* Винниченко. На весах жизни. Роман. Сборник «Земля». Т. 11. Москва, 1912. С. 27. Цит. по: Критика; Літературознавство; Естетика. Київ, 1998. С. 574.

³² *Огнєва Т.* Відбиток часу у дзеркалі буття. Київ, 2008. С. 83.

Е. А. Яблоков (*Москва*)

В объятиях краснорозетного ангела (исторические аллюзии в рассказе А.П. Платонова «Алтеркэ»)

Одним из аспектов темы «Польша и поляки глазами русских литераторов» можно считать отражение «освободительного похода» РККА 1939 г. в тогдашней советской литературе. Откликов на это событие было немало (положение обязывало), но подавляющее большинство текстов трудно принимать всерьез, поскольку они представляют собой пропагандистские поделки и характеризуются крайне невысоким художественным уровнем. Впрочем, есть произведение, которое выделяется из общего ряда, — рассказ Андрея Платонова «Алтеркэ», напи-

санный, судя по всему, в конце 1939 г. и первоначально опубликованный (в сокращении) в журнале «Дружные ребята» (1940, № 2)¹.

На первый взгляд перед нами нечто вроде традиционного святочного сюжета. «Алтеркэ» — история о том, как живущий на Западной Украине (неподалеку от Тарнополя) еврейский мальчик-сирота, лишившийся отца (тот был арестован и, вероятно, сгинул в тюрьме), искалеченный (из-за побоев Алтеркэ потерял память) польскими «панамии» и едва не убитый ими, спасен советским бойцом, который вместе с другими красноармейцами вступает в Галицию. Спасители несут с собой «грозу»: отсветы выстрелов за окном кажутся Алтеркэ молниями. Характерна и такая деталь, как звезда на рукаве бойца, не вызвавшая у Алтеркэ никаких ассоциаций, поскольку «он не знал, какие бывают звезды вблизи» (С. 96)². В таком контексте красная звезда предстает эквивалентом звезды небесной, а ее «носитель» обретает сакральные (по крайней мере, в первом приближении) коннотации и по отношению к мальчику выступает в роли ангела-хранителя.

Прежде чем обратиться собственно к «Алтеркэ», заметим, что в этом произведении варьируется топика написанного Платоновым несколькими месяцами раньше рассказа «По небу полуночи». В их ключевых финальных эпизодах реализована одинаковая схема: военнослужащий на чужой земле спасает безумного мальчика-«иногородца». Фабула «По небу полуночи» связана с завершившейся весной 1939 г. гражданской войной в Испании, а заглавие представляет собой цитату из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ангел» (1831). Но если лермонтовский ангел спускается с небес («Он душу младую в объятиях нес / Для мира печали и слез. [...] И долго на свете томилась она»³), то в платоновском рассказе видим обратную ситуацию⁴. Его герой, германский военный летчик (настроенный, однако, антифашистски) Эрих Зуммер, приходит к выводу, что в тоталитарном государстве гуманизм потерпел фиаско — люди в массе стали «слабоумными»⁵, превратившись в кукол; а те, кто сохранил живую душу, вынуждены тоже переменить свою «природу»: «...мне пора быть ангелом, человеком надоело, ничего не выходит»⁶. В итоге Зуммер покидает землю, причем не один. Убив в полете своего штурмана и расстреляв несколько самолетов однополчан (с которыми летел на задание)⁷, герой приземляется близ испанской деревни и находит в ней единственную уцелевшую «душу» — мальчика, который из-за пережитых потрясений потерял

рассудок: он «все более погружался в свой внутренний мир и в свое воображение»⁸. Забрав ребенка с собой, Зуммер уносит его на самолете в некую запредельную реальность, названную «республиканской землей», — на поиски матери «или тех людей, которые [...] возвратят в его душу утраченный разум»⁹. Однако в период, когда писался рассказ, республиканцы в Испании уже потерпели поражение. Мать мальчика, судя по всему, погибла, так что обещание Зуммера ребенку: «Ты будешь жить вместе с нею всегда»¹⁰, — звучит двусмысленно. Инобытие, куда «ангел» намерен переместить спасенного, с «земной» точки зрения эквивалентно смерти.

Преемственная связь между рассказами «По небу полуночи» и «Алтеркэ» обусловлена, в частности, тем, что 15 октября 1939 г., через две недели после официального завершения (29 сентября) «польского похода», исполнилось 125 лет со дня рождения Лермонтова¹¹. Обсуждать будущее событие стали значительно раньше, с конца 1938 г.¹²; неудивительно, что драматические обстоятельства гражданской войны в Испании весной 1939 г. «сомкнулись» в творческом сознании Платонова с лермонтовскими ассоциациями. Начавшаяся осенью того же года очередная война почти «совпала» с юбилеем Лермонтова¹³, и топика рассказа «По небу полуночи» актуализировалась с поправкой на изменившуюся историческую обстановку.

Однако в нарративной структуре нового произведения лермонтовский мотив был представлен иначе: если в «По небу полуночи» доминирует точка зрения «ангела», то в «Алтеркэ» на первом плане — внутренний мир «томящейся на свете» души. При этом одинокий Эрих Зуммер, летящий на крыльях с крестами¹⁴ (под фашистским знаком, но враждебный нацистской идеологии), вызывает авторское сочувствие — между тем «звездоносное» воинство в «Алтеркэ», несмотря на хеппи-энд, соответствующий официальной концепции «польского похода» (иначе рассказ просто не мог бы увидеть свет), производит двойственное впечатление. Красной звездой «ангел» буквально выносит Алтеркэ из-под огня, но перспективы спасенного героя неясны, и рассказ оптимистичен лишь внешне.

Одним из первых литературно-пропагандистских откликов на «освобождение» Западной Украины и Западной Белоруссии стал вышедший в октябре 1939 г. сборник В. И. Лебедева-Кумача «Фронтовые песни и стихи» — его автор участвовал в «польском походе» в качестве армейского поэта. В предисловии от редакции газеты «Красная армия»

говорится: «Депутат Верховного Совета РСФСР поэт-орденоносец Василий Иванович Лебедев-Кумач прибыл на фронт к началу операций, и уже 18 сентября бойцы читали его первое стихотворение, “Встреча”. С тех пор почти в каждом номере фронтовой газеты “Красная армия” появлялись стихи Вас. Лебедева-Кумача, неутомимого в своем творчестве»¹⁵.

Платоновский рассказ во многом перекликается со стихами неутомимого поэта, у которого советские бойцы — «люди со звездой во лбу»¹⁶ — представлены чуть ли не небесным воинством. Звезда красноармейца выступает как сакральный предмет, миниатюрный эквивалент главного в мире «светоносного» объекта:

*Над панской вотчиной, подавленной и хмурой,
Забрезжил свет звезды, сияющей в Кремле.
Носителями правды и культуры
Советские бойцы проходят по земле!*¹⁷

Соответственно, она служит амулетом, оберегом:

*Развевалось наше знамя,
Точно алое крыло,
Вышли девушки с цветами,
Улыбались нам тепло.*

*И одна из них с любовью
Поглядела на меня,
Повела густую бровью
И погладила коня.*

*И сказала мне: «Товарищ!
Я давно вас в гости жду...
Ты на память мне подаришь
Пятикрылую звезду!»*¹⁸

Есть у Лебедева-Кумача и тема спасаемого Красной армией еврейского населения:

*Старик еврей в убогом котелке
Нам молча кланялся, с улыбкой приседая,
И котелок дрожал в морщинистой руке,
И развевалась борода седая.*

*В ответ мы козырнули и прошли.
Идем назад — он кланяется снова,
Библейской бородой чуть не достал земли,
Вновь улынулся нам, и вновь — ни слова.*

*Что он старается? Какой чудной старик!..
Вдруг девочка с огромными глазами
К нам подошла и тихо говорит:
— «То мой есть дедушка. Он очень рад за вами...»*

*Он говорит... Он просит передать,
Что если б вы хоть на день опоздали,
То был бы нам погром... Так правильно сказать?
И вы бы нас живыми не видали...»*

*Мы разделили радость старика
И девочке тепло сказали: — До свиданья!
По узкой улочке шли конные войска...
Как хорошо, что мы пришли без опоздания!¹⁹*

Столь же характерное произведение, в котором явление Красной армии представлено с точки зрения ребенка (правда, не еврея, а белоруса), — стихотворение С. В. Михалкова «Пастух Михась», вышедшее отдельным изданием в октябре 1939 г. Его герой — «голодный и босой / Батрацкий сын»:

*Грибов не трогает Михась,
Не ловит окуней:
Всему хозяин — пан и князь,
Нет никого сильней!*

*На всех лугах — его трава,
Во всех лесах — его дрова,
Вся дичь в лесу и на полях,
Река, и мост, и пыльный шлях —
Все, все принадлежит ему
И только одному!²⁰*

Кульминационный эпизод — освобождение угнетенных крестьян, которых пришельцы-спасители именуют «земляками» (очевидно, по признаку классового родства):

*Вошли в бедняцкое село
Советские полки,
И с моста в гору тяжело
Вползли броневики.
И вся деревня собралась —
Пришли со всех концов.
В худых лаптях стоит Михась
И смотрит на бойцов.*

*Вот руку поднял командир
И крикнул: — Земляки!
Вам не войну несут, а мир
Советские полки!²¹*

В детских изданиях конца 1939 г. немало подобных текстов. Так, в октябрьском номере журнала «Пионер»²² имеется стихотворение А. И. Копштейна «Украине», датированное началом «похода», 17 сентября 1939 г.:

*Свершилось! И на запад мчится счастье,
Оно в колонне, за рулем, в седле.
Идут моторизованные части
По безграничной, по родной земле²³.*

В декабрьском номере «Пионера» напечатана поэма А. Борисова «Подарок» — про западноукраинских детей, мечтавших о приходе Сталина и дождавшихся исполнения своих желаний:

*Вышли хлопцы на дорогу
И пошли с бойцами в ногу.
— Где граница?
— Нет границы!
И у танков быстроходных
Открываются бойницы,
С мерной песнею походной
Шаг чеканят пехотинцы.
Звонкой песнею народной
Их встречают украинцы <...>
По Волыни шли колонны,
Ясно небеса блистали.*

- *Славься, Армия Червона!*
- *Хай живе товарищ Сталин!*²⁴

В журнале «Чиж» (№ 11—12) помещен рассказ В. И. Валова «Жалоба» (С. 4—7) о злом пане, от которого крестьян избавляют красноармейцы. Далее (С. 8) следует анонимная «украинская народная песня» под названием «Ясный месяц»:

*То не звезды вышли в небо,
Это — наши доли.
Вывел их товарищ Сталин,
Вывел из неволи.*

Столь же оптимистичен финал стихотворения С. Я. Маршака «Распахнула Украина пограничные ворота...» в журнале «Мурзилка»:

*На ходу красноармеец
Поднял на руки ребенка,
Босоного парнишку²⁵,
И сказал ему: — Не трусь,
Не смущайся, голопузый,
Будешь ты студентом втуза,
Первым форвардом Союза
Будешь, маленький Петрусь!²⁶*

В октябрьском номере журнала «Костер» напечатан очерк С. Креницына «Наши братья» (С. 3—8), сопровождаемый не только фотографиями, но и «картой границы обоюдных государственных интересов на территории бывшего Польского государства и границы СССР и Литвы» (С. 7) — по существу, это карта раздела Польши из приложения к пакту Молотова — Риббентропа (еще раньше, 30 сентября, она была опубликована в газете «Пионерская правда»²⁷).

Широко представлена «освободительная» тема в ноябрьском номере журнала «Дружные ребята» (где спустя три месяца появится рассказ «Алтеркэ»). На его обложке — красная звезда танка и «экипаж машины боевой», который радостно встречают западноукраинские или западнобелорусские дети. На обороте — стихотворение П. Дружинина «Братская помощь». Затем помещены письмо детей из Белостока, освобожденных Красной армией «от ига польских панов и капиталистов» (С. 1), короткий очерк «Как жили дети в панской Польше» с фотогра-

фиями, демонстрирующими наступившую новую жизнь (С. 6—7), и стихотворение М. Ивенсена «В бывшей панской Польше...» — про маленького Ивасика, к которому из Москвы пришла спасительная «червона армада» (С. 8).

Особое значение для нас имеет напечатанный в этом же номере «Дружных ребят» рассказ Н. С. Кауричева «Остап»: его герой — сын красноармейца Андрея Омельчука, призванного в 1920 г. из Западной Белоруссии на войну с панской Польшей и оставившего младенцу в качестве игрушки-талисмана красную звезду²⁸. Мать ребенка вскоре умерла, а его воспитал сапожник, который бережно хранил звезду, объясняя Остапу: «Это тебе оставил отец. Когда он вернется, покажешь ему, и он сразу узнает тебя»²⁹. Подрастая, Остап сам становится сапожником и работает на некоего «пана». Когда герою исполняется 19 лет, начинается война — приближается Красная армия, и «паны» готовятся к обороне; Остап же подговаривает батраков поднять восстание против хозяев. Как раз в это время отец Остапа, командир Красной армии, во главе конного отряда вступает в некогда покинутые им родные места. В окне панского дома он видит расправляющегося с польским офицером молодого крестьянина с красноармейской звездой на шапке — разумеется, это Остап³⁰.

Переклички «Алтеркэ» с рассказом Кауричева очевидны³¹; но дело не столько в них, сколько в биографическом фоне, на котором они возникли. Кауричев был приятелем Платонова; с ним связан драматичный случай, имевший место вскоре после публикации «Остапа» и, по-видимому, незадолго до написания «Алтеркэ». 1 декабря 1939 г. два писателя — Николай Кауричев и Андрей Новиков — пришли к Платонову в гости, и во время застолья Кауричев либо Новиков (есть разные версии случившегося) предложил тост «за гибель Сталина». Хотя дело происходило дома, эпизод получил отражение в доносе некоего осведомителя — началось следствие, в ходе которого Платонов 31 декабря 1939 г. давал письменные объяснения³². В свете этих обстоятельств сходство между рассказами Платонова и Кауричева имеет специфическое звучание; однако рассмотрение данного вопроса выходит за рамки нашей темы.

Итак, в «Алтеркэ» Платонов воспроизвел расхожие стереотипы массовой литературы. Разница, однако, в том, что если в приведенных примерах (число которых можно было бы значительно увеличить)

«возвышенные» коннотации носили дежурно-ритуальный характер, выступая опознавательными знаками пропагандистского «кода», то в платоновском рассказе выстроен системный мифологический подтекст, в свете которого «просоветская» фабула обретает иной смысл.

Типичная для официозных текстов конца 1939 г. установка — отождествление современных событий с советско-польской войной 1919—1920 гг. Нынешний «поход» РККА трактуется как реванш за былые неудачи; соответственно, «воскрешается» прежний враг — в 1939 г. вновь введено в обиход слово «белополяки». Показательно стихотворение Лебедева-Кумача «За любимым командармом»:

*По-над Збручем, по-над Збручем
Войско красное идет,
Мы любых врагов проучим —
Тимошенко нас ведет.*

*Пули он не тратит даром
И с бойцами — как отец,
За любимым командармом
Смело в бой идет боец.*

*Командарм остановился,
Стал суровым ясный взгляд, —
Здесь с панами он рубился
Девятнадцать лет назад.*

*Сабля острая крошила
Конный панский эскадрон,
Здесь товарищ Ворошилов
Бил шляхетский легион³³.*

*Вспомнил воин путь геройский,
Вспомнил он двадцатый год,
Как орел, взглянул на войско
И скомандовал: — Вперед!*

*И пошли мы грозной тучей
Так, как можем мы ходить,
Чтобы братьев там, за Збручем,
От ярма освободить³⁴.*

Однако Платонов идет дальше: в «Алтеркэ» не просто акцентировано типологическое сходство двух исторических ситуаций, но по существу «снята» разница между ними. В рассказе, созданном как прямой отклик на события осени 1939 г., практически нет признаков конкретной эпохи³⁵. Таковыми могут показаться военные атрибуты в финале — стальная каска на голове и красная звезда на рукаве красноармейца да «большая железная машина», из которой исходит «толстый огонь» (С. 96). Но танки, а также пушечно-пулеметные броневые автомобили были и в наступавшей летом 1920 г. на Польшу армии М. Н. Тухачевского. И если во второй половине 1930-х гг. в РККА использовались стальные шлемы СШ-36, то в 1920 г. применялись оставшиеся с Первой мировой войны французские каски Адриана (они, кстати, находились в употреблении вплоть до конца 1930-х гг.)³⁶. Притом в начале 1919 г. для командного состава РККА были введены нарукавные знаки различия, элементом которых являлась красная звезда. Таким образом, можно сказать, что действие «Алтеркэ» происходит сразу «в двух эпохах» — это соответствует «вневременной» мифологичности сюжета (о чем речь пойдет ниже) и вместе с тем выглядит как намек на возможное повторение давних событий, когда победоносно начавшаяся военная кампания завершилась бесславным исходом.

Амбивалентностью внешних признаков характеризуется не только фабульное время рассказа, но и образ главного героя. В первой же фразе он назван «маленьким мальчиком» — между тем имя Алтеркэ на идише означает «старичок» и имеет особую культурную семантику, которую Платонов, несомненно, осознавал: «Если в семье умирает несколько детей³⁷, то очередной новорожденный не получает особого имени, но называется “Alter”³⁸ или “Alterke” — это делается с тем расчетом, чтобы ангел смерти не мог посягнуть на ребенка, не зная его имени³⁹. Достигнув возраста для вступления в брак, такой человек принимает новое имя, чаще всего одного из библейских патриархов»⁴⁰. Таким образом, имя Алтеркэ — принципиально «детское», но его магическая функция в том, чтобы носитель не был «опознан» как ребенок. Это «антиимя», призванное не идентифицировать, выделить конкретного человека, а, напротив, скрыть его, растворить в массе, — фактически псевдоним со значением «имярек», «некто», «другой». Герой рассказа «выключен» из социума (сирота, «ничей») и при этом наделен признаком «всечеловечности» — это соответствует евангельским коннотациям его образа.

«Алтеркэ» примыкает к группе платоновских произведений, в которых повествуется о всемирной «безотцовщине» — персонажах, находящихся за «рамками» человечества, влачащих полурастительное существование, едва поддерживающих жизнедеятельность и, по сути, занимающих промежуточное место между цивилизацией и природой, миром живых и миром мертвых. Таковы прочие в романе «Чевенгур», землекопы в «Котловане», джан в одноименной повести и т. п. Тип изгоя-странника восходит к мифологеме Вечного Жида⁴¹; соответственно, еврейский «мальчик-старичок» — квинтэссенция маргинальности. Общеизвестно, что у Платонова чрезвычайно важна тема сиротства, оно осознается не просто как социальная «роль», но как универсальный антропологический признак; показательна распространенная в платоновских произведениях самохарактеристика персонажа — «никто» или «ничто»⁴². При этом именно с подобными существами без роду-племени связана надежда на светлое будущее — сравним евангельский образ «последних», которые «будут первыми»⁴³, воплощенный в строке «Интернационала»: «Кто был ничем, тот станет всем».

Семантика имени Алтеркэ «реализована» в фабуле рассказа: эвфемистическое «пояснение» старухи-кухарки, что отец вернется, когда сам мальчик станет старым (то есть никогда), тот воспринимает как «руководство к действию»: «Я дождусь его, — согласился Алтеркэ, — я старый буду скоро...» (С. 89) «Детская» цель героя — поскорее достигнуть конца жизни; травестированная суицидальная установка представляет собой вариацию евангельской мифологемы. Сравним платоновскую запись 1944 г.: «Иисус был сирота. Искал отца»⁴⁴, — варьирующую мотив, неоднократно звучащий в Евангелии: «...Слово же, которое вы слышите, не есть мое, но пославшего Меня Отца»⁴⁵; «Отец мой более Меня»⁴⁶; «Я исшел от Отца и пришел в мир; и опять оставляю мир и иду к Отцу»⁴⁷. Алтеркэ, будучи «ребенком-стариком»⁴⁸, не только «сын отца», но и «отец отца»: родственные отношения инвертированы в соответствии с культурно-мифологической «иерархией», где Алтеркэ обладает «приоритетом», поскольку соотносится с евангельским архетипом.

Принципом двойственности определяется сама онтология художественного мира, построенного на оппозиции «взрослой» и «детской» реальностей. Безумный Алтеркэ — изгой не только социальный, но и экзистенциальный: физически находясь среди людей, ментально пре-

бывает с отсутствующим отцом («не от мира сего»). «Раздвоение» подготовлено с самого начала: отец предлагает Алтеркэ заменить подлинное существование вымышленным бытием: «А ты думай, что у тебя есть много товарищей. [...] Сиди и думай, что они тут с тобою, играй с ними в наши гвозди и подметки» (С. 87)⁴⁹. Теме иллюзорного восприятия соответствует мотив «дефектности» органов зрения: «...Алтеркэ боялся чужих ребят, которые однажды ткнули ему в глаз ржавым гвоздем» (С. 86)⁵⁰. Потеряв рассудок, герой полностью замыкается в себе — «внутреннее» зрение становится важнее «внешнего». Почти не реагируя на окружающий мир и утрачивая «подлинность» собственного существования, Алтеркэ сам превращается во всеобщую «игрушку» — «мальчика для битья»: ему предлагают «конфетку», после чего «бьют по голове или валят на землю» (С. 94). С отцом они снимали угол в кухне, а затем мальчик ютится в людской, представляющей собой «большую кухню» (С. 89), где живут (и умирают) рабочие и батраки. Образ «людской кухни» — метафора мира, в котором Алтеркэ «востребован» лишь в качестве объекта жестоких развлечений.

В последнем эпизоде рассказа тема игры получает новое развитие. Отец исчез в день, когда пообещал сыну купить «настоящих игрушек — кораблей, коней и солдат» (С. 87). Эти пропавшие вместе с сапожником военные игрушки «воскресают»⁵¹ в финале в виде совсем уж «настоящих» бойцов и боевых машин, явившихся в момент, когда Алтеркэ, «проснувшись, все еще помнил лицо своего отца» (С. 95). Получив материализовавшихся «волшебных помощников» (живых, но все же «игрушечных»), Алтеркэ стремится достичь главной цели — соединиться с отцом. Соответственно, своим спасителем мальчик распоряжается как подчиненным: «...велел ему идти искать с ним тюрьму и отца. Красноармеец [...] понял мальчика и послушался его» (С. 96). Разумеется, во «взрослой» парадигме неадекватное поведение героя читается иначе: в «миновавшем» бытии он был «последним» — теперь же стал «первым», обретя «абсолютный» статус.

В основе мелодраматического сюжета, осложненного классовым и национальным конфликтами, лежит оппозиция Ветхого и Нового Заветов. Платоновского сапожника зовут Моисеем; его возраст — 40 лет — напоминает о пути сынов Израиля к «земле обитаемой»⁵², увидеть которую сапожнику не дано, как и его библейскому прообразу⁵³. Прямым намеком выглядит и образ «ветхой» материи, которую отец Алтеркэ

бесперывно возвращает в круговорот жизни: «скупал по воскресным дням на базаре обувную ветошь, негодную более к пользе, и затем чинил эту ветошь, чтобы окрестные батраки и крестьяне могли купить у него починенные опорки и снова сносить их, потому что денег на новую обувь у бедных людей не было» (С. 85—86). Сущностное преобразование подменено видимостью новизны — это корреспондирует с мотивом иллюзорной, «игрушечной» жизни, о которой отец говорит Алтеркэ. Заметим, что во фразе сапожника о поврежденном глазе мальчика — «самый лучший тот, кто выбьет глаза тем, кто хотел выколоть их тебе» (С. 86) — звучит реминисценция заповеди, данной пророку Моисею: «...око за око»⁵⁴.

В христианской традиции Моисей — прообраз Иисуса Христа, и в «Алтеркэ» сапожник связан с мифологемой Святого Духа. Фамилия Цвирко ассоциируется с *укр.* «цвіркати», *юж.-рус.* «цвиркать» — чиркать, стрекотать⁵⁵; отметим также *польск.* ćwir-ćwir — «чик-чирик». Б.-О. Унбегаун соотносит эту фамилию с *укр.* «цвіркун» — сверчок⁵⁶, но в платоновском рассказе актуальны не «насекомые», а «птички» — прежде всего «воробьиные» — коннотации⁵⁷. Моисей ставит птичку в пример Алтеркэ, предлагая существовать «по-воробьиному»: «Видишь, он один живет, видишь — от холода съежился, и улететь ему некуда, а он молчит — живет, ему ничего не скучно... У него и отца нету, а у тебя есть» (С. 85). Сближение отца и воробья — травестия Благовещения⁵⁸; обратим также внимание, что покойную жену сапожника, мать Алтеркэ, звали Розой — это имя у Платонова устойчиво сопряжено с богородичной топикой⁵⁹.

Ассоциации с Евангелием подкреплены хлебными мотивами. Действие происходит в местечке Загуменном — топоним напоминает притчу о зернах, метафорически соотносящихся с людьми (ср. героя «По небу полуночи»). «Центром» художественного пространства в рассказе является мельница⁶⁰ — с ней так или иначе связаны все события: отец и Алтеркэ снимают угол у мельничного приказчика; оставшись один, Алтеркэ выходит на мельничный двор, и именно здесь совершается экзистенциальный кризис — герой ощущает полное одиночество в мире; затем Алтеркэ живет в людской при мельнице (во время его появления кухарка месит хлебное тесто); первая встреча с «молодыми панами» происходит, когда Алтеркэ сидит и ест кусок хлеба, — характерна фраза одного из «панов»: «Это он ест наш людской хлеб» (С. 91)⁶¹;

в заключительном эпизоде пулемет, из-за которого Алтеркэ чуть не погиб, находится в амбаре (куда красноармеец бросает гранату).

Существенны и флоральные мотивы рассказа. Хозяева приказывают Моисею Цвирко, «чтобы ребенок жил незаметно, как живет одна верба на ихнем дворе» (С. 84—85), — намек на Вербное воскресенье метафорически соотносит судьбу героя со Страстной неделей и Пасхой. К тому же переломные моменты жизни Алтеркэ связаны с садом: в нем происходит первая встреча с «панами», и в нем же — драка с одним из них, вследствие которой Алтеркэ теряет память; свидетелями этого являются «светящиеся», точно звезды, «цветы — синие и желтые — яркие от света, будто у них были сияющие, видящие глаза» (С. 93)⁶². Сад — «райское» место, становящееся для героя источником тяжелых испытаний (ср. мифологему Гефсиманского сада), но и привлекающее звездоносных «помощников», которые несут гибель «грешникам»: «От каменных ворот двора била в сад огнем какая-то трубка или что другое, а из сада, от панского дома, тоже сверкал огонь» (С. 95).

С учетом евангельских коннотаций обратим также внимание на время, в которое происходят кульминационные события. Проснувшись «от молний», герой выходит во двор, где «начинался рассвет» (С. 95). Соответственно, звездоносный спаситель Алтеркэ эквивалентен «утренней звезде» — данный образ в христианской традиции ассоциируется как с Иисусом⁶³, так и с падшим ангелом Люцифером-Денницей⁶⁴.

Звезда, которую видит Алтеркэ, находится «на рукаве солдата» (С. 96), но астральные ассоциации должна вызывать и «железная шапка» (С. 96) пришельца: во второй половине 1930-х гг. на красноармейских шлемах были довольно большие красные звезды⁶⁵. Таким образом, красноармеец «отмечен» звездой дважды. В евангельском контексте деталь явно значима — сравним образ действий апокалиптического зверя: «...всем... положено будет начертание на правую руку их или на чело их»⁶⁶. Наряду с «железной шапкой» упомянута «железная машина» (С. 96) — эти «наивные» именованья актуализируют сходство с inferнальной саранчой, предводительствуемой «ангелом бездны»: «На ней были брони, как бы брони железные»⁶⁷.

Заметим также, что просьбы-приказания Алтеркэ, адресованные красноармейцу, — «отведи меня к отцу в тюрьму», «велел [...] искать с ним тюрьму и отца» (С. 96) — звучат двусмысленно. Из них непосред-

ственно не следует, что речь идет о вызволении отца из тюрьмы, — можно понять Алтеркэ и в том смысле, что он хотел бы быть заключен туда вместе с отцом; тогда поиски отца эквивалентны поискам смерти⁶⁸ (тюрьма = могила). Соответственно, неоднозначны реакции «спасителя», который «вполне согласился» с мальчиком и «послушался его». Поэтому остается открытым вопрос о том, пройден ли уже «крестный путь» или он еще предстоит герою. Имя Алтеркэ призвано защитить от ангела смерти — однако не исключено, что псевдоним оказался недейственным и ангел смерти настиг мальчика, приняв «красноезвездный» облик. Вопрос о том, «сверху» или «снизу» пришло «железное» воинство, остается открытым.

Двусмысленность финала очевидна с учетом еще одной реалии периода «польского похода»: звезду на рукаве в 1937—1941 гг. носили исключительно политработники, и она неофициально именовалась «комиссарской». Таким образом, красноармеец, который общается с Алтеркэ, — не «простой» боец, а воинствующий адепт официальной идеологии. Для Платонова это имело принципиальное значение: 28 апреля 1938 г. был арестован его 15-летний сын Платон, обвиненный в «руководстве антисоветской молодежной террористической шпионско-вредительской организацией»; 23 сентября 1938 г. он был осужден к 10 годам лагерей. Благодаря усилиям писателя Военная коллегия 16 декабря 1939 г. отменила приговор, и дело было передано на следствие⁶⁹ — возможно, именно это стало психологическим стимулом к созданию рассказа «Алтеркэ»⁷⁰. Вспомним и развивавшуюся тогда же историю с «антисталинским» тостом, которая для Платонова была, разумеется, неотрывна от судьбы сына⁷¹.

В этой связи обратим внимание на две языковые детали, которые тематически «диссонируют» с фабулой и потому могут рассматриваться как автобиографические намеки. В тексте рассказа употреблены диалектизмы, явно связанные с южнорусским ареалом, откуда был родом Платонов. Причем если одна из этих лексем — глагол «отжить» (ожить) — встречается в платоновских текстах неоднократно, то другая — «баз» (хозяйственный, скотный двор⁷²) — использована писателем лишь однажды: именно в первом абзаце рассказа «Алтеркэ» (С. 84), где речь идет отнюдь не о Южной России. Думается, анатопизм⁷³ допущен сознательно, как намек на то, что географию фабулы следует понимать в «расширительном» смысле.

Наконец, упомянем еще об одном круге ассоциаций, которые по их значимости для советского менталитета 1930-х гг. можно считать в равной мере историческими и мифологическими. 18 декабря 1939 г. праздновалось 60-летие И. В. Сталина, вполне официально именовавшегося «отцом народов»⁷⁴. В большинстве произведений Платонова 1930-х — 1940-х гг. семейная тема имеет дополнительный подтекст⁷⁵, проецируясь на взаимоотношения человека и государства, народа и власти. Характерно, что в рассматриваемом рассказе есть деталь, прямо намекающая на «родство» героя со Сталиным: Алтеркэ — сын сапожника; именно такое происхождение было у вождя. Прямое отношение к Сталину имеет и польская тема: летом 1920 г. тот являлся членом Реввоенсовета Юго-Западного фронта⁷⁶.

Если представить «последействие» рассказа в чисто бытовом аспекте, его герою, видимо, уготована роль «сына полка», суждено стать одним из детей сталинской «семьи». Однако, учитывая сложность и неоднозначность коннотаций «небесного воинства», можем сказать, что новое «родство» представлено скорее суррогатным, чем подлинным⁷⁷.

Анализ «Алтеркэ», как нередко в подобных случаях, заставляет задуматься над тем, в какой мере выявленная нами (довольно «опасная», с учетом исторических условий) подтекстная семантика могла осознаваться самим Платоновым. Вряд ли он под видом детского рассказа специально «конструировал» скрыто диссидентское произведение. В сущности, в «Алтеркэ» реализованы традиционные для писателя темы и мотивы. Другое дело, что в силовом поле платоновской поэтики политически «злободневная» (едва ли не конъюнктурная) фабула обретает широкий философский масштаб и проявляет смыслы, далеко выходящие за рамки «сиюминутных» задач.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В полном виде (но под заглавием «Мученье ребенка») напечатан в журнале «Общественница» (1940. № 4—5).

² Здесь и далее рассказ «Алтеркэ» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Платонов А.П. Сухой хлеб: Рассказы, сказки.* М., 2011.

³ *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 5 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 228.

⁴ «Обратный» мотив — явление «ангела» в образе ребенка — видим в более раннем платоновском рассказе «Глиняный дом в уездном саду» (1935): «“Может, это ангел ходит ночью!” — подумал Яков Саввич. [...]»

Он прислушался далее. Ангел по-прежнему постукивал в окно, но все более редко и без ответа.

“Застынет! — подумал Яков Саввич и встал с места. — Зори теперь холодные”.

Он вышел наружу и позвал: “Эй, чертенок, иди сюда!” — однако звука из его рта не раздалось, — от стеснения или от страха он говорил только в уме. [...]»

Ребенок постоял немного, погладил глиняную стену рукой и пошел к кузнице, ступая по крапиве привычными ногами.

— Ты чей? — спросил его Яков Саввич.

— Я ничей, я отца-мать хожу ищу, — сказал мальчик лет четырех или пяти на вид.

— А я думал ты — ангел, стервец!

— Нет, я никто, — отказался мальчик» (*Платонов А. П. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы. М., 2010. С. 348*).

⁵ Там же. С. 558.

⁶ Там же. С. 552.

⁷ Фамилия героя (зуммер — сигнальный прибор, от нем. *summen* — жужжать, гудеть, напевать) ассоциируется с *греч.* ἄγγελος — «вестник» (ср. лермонтовского ангела, поющего «тихую песню» (*Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 228*). При этом в действиях Зуммера по отношению к другим немецким летчикам, которых он убивает исподтишка, актуализированы не только мифологема ангела как представителя «небесного воинства» (3 Цар. 22:19; Лк. 2:13), но и мотив предательства. Впрочем, для героя «соратники» не более чем «живые мертвецы» («они хотят нас искалечить, унижить до своего счастливого идиотизма» [*Платонов А. П. Счастливая Москва. С. 550*]) — их уничтожение искупает душевную «омертвелость» самого Зуммера. В его размышлениях об умирающих хлебных зернах и о том, что сам он подобен бесплодной земле (см.: Там же. С. 545—546), варьируется евангельская притча: «...если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). Зуммер резюмирует: «...я и живу как умираю, поэтому я немного начинаю понимать, как мне следует теперь жить» (*Платонов А. П. Счастливая Москва. С. 546*), — по парадоксальной логике актом утверждения жизни для героя должна стать его смерть.

⁸ Там же. С. 558.

⁹ Там же. С. 560.

¹⁰ Там же. С. 559.

¹¹ Дата отмечалась в СССР, конечно, не так помпезно, как праздновавшееся двумя с половиной годами раньше 100-летие гибели А. С. Пушкина, но

отнюдь не прошла незамеченной (см.: В Лермонтовском комитете // Вечерняя Москва. 1939. 3 сентября; Литературная газета. 1939. 5 сентября; ВТО в лермонтовские дни // Литературная газета. 1939. 5 октября; На заседании лермонтовского комитета ССП // Литературная газета. 1939. 5 октября; Накануне лермонтовских дней // Правда. 1939. 4 октября; Перед юбилеем великого поэта // Правда. 1939. 10 октября; Подготовка к лермонтовским дням // Правда. 1939. 16 сентября). В ознаменование юбилея открылись выставки в Колонном зале Дома Союзов (см.: Выставка памяти М. Ю. Лермонтова // Комсомольская правда. 1939. 2 октября; Выставки, посвященные М. Ю. Лермонтову // Литературная газета. 1939. 15 октября) и Литературном музее (см.: Выставка лермонтовских фондов // Известия. 1939. 12 декабря; Выставка, посвященная М. Ю. Лермонтову, в Государственном литературном музее // Правда. 1939. 11 декабря). 15 октября в Колонном зале состоялось торжественное заседание АН СССР и Союза советских писателей (см.: *Ацев Н.* Речь на торжественном заседании, посвященном памяти М. Ю. Лермонтова // Литературная газета. 1939. 20 октября; Торжественное заседание, посвященное М. Ю. Лермонтову, в Колонном зале Дома Союзов // Известия. 1939. 16 октября; *Толстой А. Н.* Великий поэт // Литературная газета. 1939. 20 октября; Страна чтит память гениального поэта // Правда. 1939. 16 октября); там же организовали детское мероприятие (см.: Утренник, посвященный М. Ю. Лермонтову, в Колонном зале Дома Союзов // Вечерняя Москва. 1939. 3 октября). Юбилейные заседания прошли во многих городах (см.: Торжественные заседания, посвященные М. Ю. Лермонтову // Правда. 1939. 16 октября) — особенно масштабные торжества были, конечно, в Пензенской области (см.: URL: <http://liblermont.ru/pobl75/125/index.html>. Дата обращения: 25.02.2017). В Москве в ИМЛИ состоялась специальная сессия (см.: Лермонтовская сессия Института мировой литературы // Литературная газета. 1939. 15 октября). 14 октября в «Правде» появились статьи П. Г. Антокольского «Живой Лермонтов» и Л. И. Тимофеева «Мастерство художника», в «Известиях» — статья В. Я. Кирпотина «Гордость русской литературы»; 15 октября в «Литературной газете» вышла статья Н. С. Тихонова «Заметки писателя о Лермонтове». Не забыли и юных читателей: в юбилейном номере журнала «Костер» (№ 10) напечатана статья Б. М. Эйхенбаума «Великий русский поэт», в журнале «Пионер» (№ 10) — очерки И. Л. Андроникова «Лермонтов в Грузии», в журнале «Мурзилка» (№ 10) — заметка Г. Л. Эйхлера «Михаил Юрьевич Лермонтов». По радио прозвучал цикл передач на лермонтовскую тему (см.: Радиопередачи к лермонтовским дням // Вечерняя Москва. 1939. 13 июля). Была также выпущена серия почтовых марок с портретами поэта (см.: URL: <http://www.stampcollectors.ru/images/stamps/SSSR1923/sss760.jpg>. Дата обращения: 25.02.2017).

¹² См.: *М. В.* Подготовка к 125-летию со дня рождения М. Ю. Лермонтова // Книга и пролетарская революция. 1938. № 10—11; Перед юбилеем

М. Ю. Лермонтова: На совещании литературоведов Москвы и Ленинграда // *Вечерняя Москва*. 1939. 11 января; Страна готовится к лермонтовским дням // *Литературная газета*. 1939. 15 января.

¹³ Сочетание двух тем отражено в записях М. М. Пришвина 15 и 16 октября 1939 г.: «Дикторы замучили информацией с Зап<адной> Украины и Белоруссии» (*Пришвин М. М. Дневники*. 1938—1939. СПб., 2010. С. 446); «Вчера по радио слушал выступление “академика” (имеется в виду А. Н. Толстой. — *Е. Я.*) по случаю 125-летия рождения Лермонтова. Он не мог и здесь не сподхалимничать» (Там же. С. 448).

¹⁴ С 1935 г. на фузеляжах и плоскостях германских военных самолетов присутствовала характерная эмблема, так называемый «балочный крест» (Balkenkreuz) — черный с белыми окантовками. На германской бронетехнике при вторжении в Польшу в сентябре 1939 г. были обычные белые кресты, однако вскоре их заменили на «балочные», которые до конца войны использовались в качестве основного опознавательного знака вермахта.

¹⁵ *Лебедев-Кумач В. И. Фронтовые песни и стихи*. Львов, 1939. С. 5. Между прочим, после «польского похода» репутация Лебедева-Кумача оказалась изрядно подмочена. В дневнике Пришвина от 16 ноября 1939 г. читаем: «Тяжело переживаю вести недобрые, что будто бы наши “писатели” с другими подобными им “артистами” выступали в Польше как мародеры, приобретали “дешево” золотые часы, бостон, коверкот и на приобретенных машинах привозили добро свое в Москву. <...> В связи с этим Лебедев-Кумач получил новую кличку, как “Лебедев-бостон”. Мародерство, конечно, бывает во всякой войне — не это тяжело, а то, что эти люди стоят во главе интеллигенции и попросту отбивают кусок жизни у порядочных людей» (*Пришвин М. М. Дневники*. 1938—1939. С. 474). Зафиксирован и другой вариант прозвища: «...Лебедев-Кумач понавез из польского похода столько добра, что про него шутили: “Уезжал Лебедев-Кумач, а вернулся Лебедев-Коверкот”» (*Хорт А. Н. Любовь Орлова*. М., 2007. С. 163).

¹⁶ *Лебедев-Кумач В. И. Фронтовые песни и стихи*. С. 13.

¹⁷ Там же. С. 19.

¹⁸ Там же. С. 15—16.

¹⁹ Там же. С. 20—21.

²⁰ *Михалков С. В. Пастух Михась*. М., 1939. С. 3.

²¹ Там же. С. 6.

²² Здесь напечатан также большой очерк «Под сталинским знаменем» (С. 4—9), сопровождаемый фотографиями; заглавный снимок (С. 4) имеет подпись «В Западной Белоруссии: ребята угощают красноармейца яблоками». В ноябрьском «Пионере» опубликовано поздравление (от имени советских детей) «ребятам Западной Украины и Западной Белоруссии» (С. 3), а также очерк Я. А. Хелемского «На пороге новой жизни» (С. 47—50).

²³ *Копштейн А.* Украине // Пионер. 1939. № 10. С. 3.

²⁴ *Борисов А.* Подарок: Повесть в стихах // Пионер. 1939. № 12. С. 44.

²⁵ Текст сопровождается соответствующим рисунком: солдат в каске со звездой, держащий на руках белокурого мальчика.

²⁶ *Маршак С.* «Распахнула Украина...» // Мурзилка. 1939. № 11—12. С. 11.

²⁷ См.: URL: <http://www.oldgazette.ru/pionerka/30091939/index1.html> Дата обращения: 25.02.2017.

²⁸ См.: *Кауричев Н.* Остап // Дружные ребята. 1939. № 11. С. 2.

²⁹ Там же. С. 3.

³⁰ См.: Там же. С. 5.

³¹ Имена Остап и Андрей, тем более в польском контексте, заставляяют вспомнить повесть «Тарас Бульба», в которой существенна и еврейская тема — возможно, эта ассоциация тоже откликнулась в «Алтеркэ».

³² См.: *Шенталинский В.* Охота в ревзаповеднике: Избранные страницы и сцены советской литературы // Новый мир. 1998. № 12. С. 170—171. Как отмечает автор данной публикации, не вполне ясно, вызывали Платонова в НКВД или машинописная копия его объяснений попала на Лубянку из какой-то другой организации (например, партийной). При этом Кауричев и Новиков в январе 1940 г. будут арестованы, а спустя полтора года расстреляны.

³³ В 1920 г. С. К. Тимошенко был командиром дивизии в 1-й Конной армии, а К. Е. Ворошилов — членом военного совета при командарме С. М. Буденном. Зато имя полководца, командовавшего тогда Западным фронтом и сыгравшего в советско-польском конфликте куда более значительную роль, — М. Н. Тухачевского — являлось в 1939 г. абсолютно «неупоминаемым»: двумя годами раньше он был расстрелян за «шпионаж» в пользу того самого государства, с которым СССР теперь разделил Польшу, став его союзником.

³⁴ *Лебедев-Кумач В. И.* Фронтовые песни и стихи. С. 11.

³⁵ Характерно, что в комментариях к недавнему Собранию сочинений Платонова «Алтеркэ» назван «произведением о детях дореволюционной... России» (*Платонов А. П.* Сухой хлеб. С. 376).

³⁶ См.: URL: http://helmets.ru/cat_rus.htm#32 Дата обращения: 25.02.2017.

³⁷ В рассказе данное «условие» отсутствует — ни о каких умерших детях не упоминается; Алтеркэ предстает единственным, уникальным ребенком, что соответствует сакральным коннотациям его образа.

³⁸ Возможна мотивировка и по другой линии. В пьесе Й. и К. Чапеков «Адам-творец» (1926) герой создает из глины двойника по имени Альтер Эго, которого Лилит (также сотворенная Адамом) начинает звать Alterko; рус. вар. — «Альтерка» (*Чанек К.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1976. Т. 4. С. 384). Просторечная форма воспринимается как диминутив, но, возможно, авторы с помощью словесной игры стремились отослать к еврейской культуре (ср., напр., в драме К. Чапека «RUR» [1920] подтекстные связи с образом голема). Пьеса

«Адам-творец» в 1920—1930-х гг. не переводилась на русский язык; однако следует учитывать, что у Платонова есть рецензии на романы К. Чапека «Гордубал» (1933) и «Война с саламандрами» (1936) — см.: *Платонов А. П.* Фабрика литературы: Литературная критика, публицистика. М., 2011. С. 211, 240. Эти рецензии опубликованы в мае — июле 1938 г., за полтора года до создания «Алтеркэ». Не исключено, что Платонов специально интересовался творчеством Чапека и знал сюжеты других его произведений.

³⁹ Ср.: «...Среди многих евреев господствует поверье, что сокрытие от посторонних лиц настоящего имени ребенка, до достижения им совершеннолетия, способствует благополучию его в жизни» (*Глубоковский Н. Н.* По вопросу о «праве» евреев именоваться христианскими именами: Тратат и историческая справка. СПб., 1911. С. 12).

⁴⁰ Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. [В 16 т.] СПб., [1911] Т. 8. С. 149.

⁴¹ См.: *Яблоков Е. А.* На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 138—141. Характерный пассаж — в раннем платоновском рассказе «Бучило» (1924): «Абабуренко Евдоким стал по отчеству именоваться Соломоновичем. Соломоновичем стал он теперь не потому, что роду был иудейского, а потому, что считался нищим, не помнящим родства, сиротой и безотцовщиной» (*Платонов А. П.* Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения. М., 2009. С. 61).

⁴² См. подробнее: *Яблоков Е. А.* На берегу неба. С. 151—152.

⁴³ Мф. 20:16.

⁴⁴ *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 271. Мотив поиска отца в платоновском творчестве активно проявился в середине 1920-х гг., в романе «Чевенгур» (см.: *Яблоков Е. А.* На берегу неба. С. 69).

⁴⁵ Ин. 14:24.

⁴⁶ Ин. 14:28.

⁴⁷ Ин. 16:28.

⁴⁸ Ср. тенденцию Платонова изображать детей как «маленьких взрослых»: таковы Прошка в «Чевенгуре», Семен в одноименном рассказе, Степка в киносценарии «Отец-мать», Петрушка в рассказе «Семья Иванова» («Возвращение») и т. д. Даже если жизнь не заставляет платоновских детей рано взрослеть, они все же «по-взрослому» философичны (рассказы «Железная старуха», «Свет жизни», «Дар жизни» и пр.).

⁴⁹ Обратная сторона иллюзорного существования — склонность персонажей к эмпатии, их умение «вживаться» в чужую личность (см.: *Яблоков Е. А.* На берегу неба. С. 43—50). Об Алтеркэ, в частности, говорится: «...он переставал скучать, потому что чужая жизнь занимала его сердце больше своей» (С. 85), — фактически герой живет «за всех».

⁵⁰ Характерно, что, защищая избиваемого полицейским мальчика-воришку, отец Алтеркэ мотивирует заступничество заботой о его зрении: «Зачем так волноваться — вы глаза можете испортить ребенку!» (С. 87).

⁵¹ Можно усмотреть здесь влияние повести А. С. Грина «Алые паруса» (1920), на которую Платонов в начале 1938 г. написал рецензию (см.: *Платонов А. П. Фабрика литературы*. С. 177—183). У Грина игрушечный кораблик с алыми парусами в итоге «становится» настоящим.

⁵² Исх. 16:35.

⁵³ Ср.: Втор 34: 1—5.

⁵⁴ Лев. 24:20.

⁵⁵ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. [В 4 т.] СПб., 1909. Т. 4. Стб. 1253.

⁵⁶ *Унбегаун Б.-О.* Русские фамилии. М., 1989. С. 242.

⁵⁷ Вместе с тем эпизод, когда сапожник Цвирко, забыв свое униженное непротивление и поступая в духе ветхозаветной заповеди, ударяет полицейского, вызывает фонетическую ассоциацию с *укр.* «звір» — зверь. Характерно, что «бунт» совершается под действием выпитого Моисеем вина, которое буквально «уводит» сапожника в «иной» мир — в результате своего поступка отец Алтеркэ исчезает, утрачивает «телесную» природу.

⁵⁸ Ср. рассказ «Любовь к родине, или Путешествие воробья» (1936) — «о воробье, унесенном ветром в рай и возвратившемся оттуда» (*Платонов А. П. Записные книжки*. С. 187), а затем умершем (см.: *Платонов А. П. Счастливая Москва*. С. 476).

⁵⁹ Кстати, военный рассказ «Девушка Роза» (1944) отчасти варьирует сюжет «Алтеркэ»: героиня, которую фашисты лишили памяти, «ищет себя» и в итоге гибнет на минном поле, воплотившись в «свет».

⁶⁰ Подробнее: *Яблоков Е. А.* Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века. СПб., 2014. С. 416—430. С учетом важной в рассказе темы воздаяния вспомним закрепившийся в христианской культуре афоризм «мельницы Господни мелют медленно, но верно» (см.: URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мельницы_Господни#cite_note-.D0.BF.D0.BB-11 Дата обращения: 25.02.2017).

⁶¹ Учтывая, что Алтеркэ лишился рассудка, когда «пан» ударил его головой о дерево, обратим внимание на такую деталь, как «трости» в руках у «панов» — ср. сцену истязаний Иисуса: «...взявши трость, били его по голове» (Мф. 27:30).

⁶² Ср. написанную Платоновым за несколько недель до смерти «сказку-бэль» «Неизвестный цветок» (1950), где многоцветный светящийся цветок, «сын розы», представляет собой звезду в облике растения (см.: *Платонов А. П. Сухой хлеб*. С. 180).

⁶³ Откр. 22:16.

⁶⁴ Ис. 14:12—17.

⁶⁵ Обе публикации рассказа в журналах 1940 г. сопровождаются иллюстрациями, и в обоих случаях на рисунке — рядовой красноармеец в шлеме со звездой, рукав же никак не «отмечен».

⁶⁶ Откр. 13:16. Восприятие красноармейской звезды как дьявольской пентаграммы было характерно для времен Гражданской войны — эта тема реализована, например, в романе Б. А. Пильняка «Голый год» (1920) и пьесе М. А. Булгакова «Бег» (1928). Командование Красной армии в 1919 г. выпустило даже специальную листовку, разъяснявшую значение эмблемы (см.: *Степанов А.* Красноармейская звезда. 1918—1922: Мифы и действительность // *Старый цейхгауз.* 2010. № 2. С. 55).

⁶⁷ Откр. 9:9, 11.

⁶⁸ Ср. мотив поиска матери в финале рассказа «По небу полуночи».

⁶⁹ При этом Платон Платонов продолжал находиться в Норильлаге — лишь 4 сентября 1940 г. он был переведен в Бутырскую тюрьму в Москве, а 26 октября 1940 г. освобожден.

⁷⁰ Мотивы насильственного лишения памяти, разрыва с прошлым реализованы в созданной незадолго до или вскоре после «Алтеркэ» одноактной пьесе «Голос отца» — здесь inferнальный. Служащий склоняет героя, Якова, отказаться от отца во имя «нового» мира (см.: *Платонов А. П.* Дураки на периферии: Пьесы, сценарии. М., 2011. С. 209—213). Ср. замечание писателя С. Г. Григорьева во время состоявшегося в 1941 г. в редакции детских журналов обсуждения платоновских рассказов, в том числе «Алтеркэ»: «Меня поражает настойчивость, с которой к теме отцовства возвращается Платонов, к теме спасения сына» (цит. по: Семейная трагедия Андрея Платонова: К истории следствия по делу Платона Платонова // *Архив А. П. Платонова.* М., 2009. Кн. 1. С. 635). Под влиянием автобиографических обстоятельств в конце 1930-х гг. традиционная платоновская тема сиротства обрела новый импульс.

⁷¹ Ср. фрагмент написанного Платоновым в НКВД объяснения: «...Кауричев... начал говорить мне, чтобы я не притворялся, ведь мой сын арестован и у меня не может быть хорошего политического настроения. Я ответил, что за это, что сказал Новиков, пить не буду никогда, что без Сталина мы все погибнем, что, наконец, я не такой глупый и темный человек, чтобы свое глубокое несчастье (арест сына) переносить на свое отношение к Советской власти» (цит. по: *Шенталинский В.* Охота в ревзоповеднике. С. 171).

⁷² *Словарь русских народных говоров.* М.: Л., 1966. Вып. 2. С. 46.

⁷³ Смещение места, неверное указание места (*Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.* СПб., 1890. Т. 1а. Стб. 712).

⁷⁴ Титул «отец народов СССР» был введен в передовой статье «Правды» 12 апреля 1936 г. Ср. фрагмент статьи Платонова «Преодоление злодейства», опубликованной в «Литературной газете» 26 января 1937 г. в подборке пи-

сательских откликов на судебный процесс по делу «параллельного анти-советского троцкистского центра»: «Нигде нет большего ощущения связи и родства людей между собою, как у нас. Больше того, у нас, у нескольких советских поколений, есть общий отец — в глубоком, в проникновенном и принципиальном смысле. Мы идем вслед за ним» (*Платонов А. П.* Фабрика литературы. С. 649).

⁷⁵ См. подробнее: *Яблоков Е. А.* Хор солистов. С. 520—523.

⁷⁶ Кстати, согласно распространенной версии, именно недостаточная помощь Юго-Западного фронта Западному (запоздавшая переброска 1-й Конной армии из-под Львова) обусловила поражение армии Тухачевского в ходе Варшавской битвы в августе 1920 г.

⁷⁷ Ср. вывод Х. Гюнтера: «...по мере того как становится ясно, что после революции безотцовщина организуется в ложное братство, у Платонова совершается раздвоение отцовского образа — на “социального” отца-заместителя, к которому автор относится с недоверием, и на индивидуального “мудрого” отца, служащего сыну первым помощником в жизни. Со временем это расхождение между отцом-вождем и отцом-помощником углубляется» (*Гюнтер Х.* По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова. М., 2012. С. 75).

Е. В. Шатко (*Москва*)

«Следы» национальной традиции в прозе М. Павича (на примере романов «Внутренняя сторона ветра» и «Другое тело»)

Исследования сербской средневековой литературы и литературы барокко, которыми Милорад Павич занимался в рамках своей научной и преподавательской деятельности, нашли свое отражение и в его творчестве: среди персонажей его романов встречаются такие исторические личности, как Гавриил Стефанович Венцлович, Захария Орфелин, в текстах есть отсылки к житиям православных святых, реальные события сербской истории влияют на жизнь павичевских героев и т. д. В данной статье рассматриваются те черты прозы сербского писателя, которые указывают на связь его поэтики с литературой барокко.

Для литературы барокко в целом характерно усложнение художественной формы произведения и смешение жанровых форм, эти же

черты присущи художественной манере Павича, это его «визитная карточка», не случайно до сих пор большая часть исследований павичевского творчества касается формальной организации его произведений. Дебютный роман Павича «Хазарский словарь» (1984) — это роман-лексикон, состоящий из трех книг, трех мини-энциклопедий о хазарском народе, где желтая книга содержит данные из иудейских источников, зеленая — из исламских, и красная — из христианских. «Внутренняя сторона ветра» (1991) — это роман-клепсидра, состоящий из двух повестей, связанных между собой общими мотивами, образами, рядом схожих поворотов сюжета и древнегреческим мифом о Герионе и Леандре, который объединяет обе части романа и в плане содержания, и на формальном уровне. «Другое тело» (2006) — философский роман о поисках пути обретения вечной жизни, который содержит элементы триллера, детектива, религиозного содержания. В данном случае речь идет о соединении постмодернистского инструментария с барочной традицией сербской литературы.

В эпоху барокко оригинальность произведения считалась его важнейшим достоинством, а необходимыми составляющими были трудность восприятия и возможность различных истолкований¹. Такой подход в чем-то перекликается с постмодернистской литературой, в частности с произведениями Павича, который стремился дать каждому своему читателю шанс для игры с текстом. Одна из разновидностей такой игры — отказ от «классического» способа чтения, усложнение читательской задачи (роман-кроссворд, роман-словарь, роман-клепсидра и др.); другая — игра с мотивами, сюжетами и образами национальной и мировой литературы; третья — многовариантность трактовок событий и эпизодов: неоднократно обращаясь к определенной теме, Павич предлагает несколько версий ее прочтения. Неопределенность авторской позиции дает читателю возможность самому искать верный ответ. И читатель движется по своеобразному лабиринту предлагаемых в произведении интерпретаций, однако в этих лабиринтах Павича, как правило, нет единственно верного направления, все предлагаемые траектории развития событий имеют одинаковое право на существование.

В постоянном поиске и движении к истине находится не только сам Павич и читатели его произведений, но и павичевские герои, для большинства из которых поиск и есть жизненная стезя — это также

приближает мировосприятие сербского писателя к литературе барокко: «Поиски и выбор приобретали для человека барокко поистине космические масштабы»². Так, например, в романе «Внутренняя сторона ветра» героиня и ее брат ищут театр, в котором идет спектакль «Жизнь и смерть Геро и Леандра» (героиня романа часто сравнивает себя с древнегреческой Геро), и не находят его, а герой в поисках знания меняет религиозные пристрастия: сначала отказывается от веры предков, богомилства, в пользу православия, затем хочет стать иезуитом, однако война мешает этому. Герой рассказа, написанного Геро, капитан фон Виткович ищет способ понять чужую душу. Для романа «Другое тело» поиск вечной жизни является сюжетобразующим элементом: все герои так или иначе вовлечены в своеобразный метафизический детектив. Практически во всех произведениях Павича герои находятся в процессе поиска какого-либо артефакта, и это всегда связано с путешествием. Складывается ощущение, что для автора именно путь-поиск является основополагающим в судьбе героя, знаком его личностной ценности.

Искусство эпохи барокко отказывалось от стремления стать отражением реального мира, множество нереалистических элементов становились средством выражения идей, а «низовое» барокко часто было сильно связано с народной средой³, неудивительно, что в произведениях барокко можно встретить мотивы магии. В романе «Другое тело» герои в поисках вечной жизни обращаются к магическим артефактам. Орфелин помогает провести ритуал смертельно больной скрипачке Забетте, чтобы узнать, есть ли у нее другое тело. Сам он невольно оказывается втянут в интриги вокруг трех объектов: бокала, воды и перстня. Гондольер предлагает ему приобрести бокал с заклинанием, написанным на дне, его домовладелец умирает во время проведения ритуала, Анна, возлюбленная Орфелина, рассказывает ему суть этого действия: необходимо выпить воду из Богородичного источника в Эфесе, прочитать стих со дна бокала и надеть каменный перстень; если перстень поменяет цвет, значит, у человека есть другое тело. Орфелин собирает все элементы, но в последний момент передает их Забетте. Гавриил Стефанович обращается к другому обряду, называемому «привой», с помощью которого хочет стереть все поступки, совершенные до проведения ритуала, чтобы очиститься от греха: он пускает кровь и прикладывает рану к надрезу на коре ядовитого дерева. Позже, после дол-

гих лет скитаний, он снова проводит этот ритуал, зная, что возможен летальный исход. И тогда его соперник, католический монах, Ружичка, сам проверит, есть ли у Гавриила другое тело, ведь заклинание Гавриил уже произносил вместе с Аксинией, а воду из Богородичного источника они разделили во время званого ужина. Ружичке остается только надеть на палец мертвеца каменный перстень. В романе «Внутренняя сторона ветра» нет отсылок к магии, однако присутствует общебалканский народный мотив принесения жертвы при строительстве: Леандр ранит палец при строительстве башни. Вообще весь его путь можно считать строительной жертвой: без сна, без отдыха, практически без пищи, герой возводит церкви за три дня. Этот мотив роднит «Внутреннюю сторону ветра» не только с народными балканскими сказаниями и легендами, но и с романом И. Андрича «Мост на Дрине».

В романе «Другое тело» помимо барочных мотивов действуют «барочные» герои сербской литературы — Захария Орфелин и Гавриил Стефанович Венцлович. В описании жизни исторических лиц Павич пользуется приемом, выработанным в работе над «Хазарским словарем», когда реальные данные служат лишь отправной точкой сюжета, от которой можно оттолкнуться, чтобы создать новую, часто неправдоподобную историю персонажа. Главным действующим лицом второй части романа является Захария Орфелин, сербский поэт, историк, художник и композитор XVIII в. Воссоздавая черты реальной исторической личности, писатель сообщает наиболее важные известные о нем факты, что дает некоторую историческую основу, на которой строится повествование. Для Павича интересен тот период жизни Орфелина, который герой провел в Венеции, куда его действительно пригласили работать с текстами. В романе Захария предоставляет своему работодателю документы, где отражены основные этапы его карьеры. Этот рассказ по своей структуре напоминает начало словарных статей в «Хазарском словаре», правда, с небольшими добавлениями. Скупой справочный текст дополнен авторскими ремарками: «Из документа следовало, что Захария Стефанович Орфелин (год рождения 1726-й), греческого ортодоксального вероисповедания, принадлежит к числу подданных Австрийской империи, а по национальности славяно-сербского происхождения. Служить начал в Нови-Саде, одном большом городе на Дунае, в качестве “славянския школы маги́стра”. В середине века проживал и учился граверным художествам и

живописи в Будиме, Вене и Аугсбурге. (Здесь, как обычно в документах подобного рода, обойдены молчанием две жалобы на него местным властям за неоплаченные уроки музыки, которые он брал у одного словацкого чембалиста, изгнанного в свое время из Пешта)»⁴. Единственная неточность, которую можно найти в биографических данных об Орфелине, это то, что живописи и гравированию он учился именно в Венеции, в романе же герой владеет этими навыками с самого начала. Что же касается еще одного исторического лица романа «Другое тело», Гавриила Стефановича Венцловича, то в воссоздании его жизненного пути нет прямых нарушений достоверности. В отличие от Захарии Орфелина, сведения о биографии Гавриила, выходящие за рамки действия романа, представлены весьма скупо, при этом есть упоминание о его духовном наставнике Киприане (Рачанине)⁵. В своих научных исследованиях о барочной словесности Павич несколько преувеличил заслуги Стефановича, назвав его родоначальником литературы барокко в Сербии, тогда как работы Гавриила в основном были переводами или обработками уже существующих текстов, о чем писал в частности известный сербский историк литературы Й. Деретич⁶. В художественном произведении Павич более аккуратен, здесь герой предстает перед читателем прежде всего как книжник, переписчик.

В романе «Другое тело» присутствует барочный мотив соединения противоположностей: это и мистический мотив симбиоза физического и астрального тел, мотив сосуществования разных культурных моделей (Орфелин в Венеции), мужского и женского начал (рассказчик и его жена, Орфелин и венецианка, Венцлович и его возлюбленная), православного и католического взглядов на мир (Ружичка и Венцлович), сочетание гедонизма (Орфелин в Венеции) со служением богу (главы, посвященные Венцловичу) и др. В романе «Внутренняя сторона ветра» соединение противоположностей заложено в самой структуре текста, в образах главных героев Геро и Леандра. Они живут в разные эпохи (Леандр в конце XVII — начале XVIII в., Геро — в первой половине XX в.), у них разные цели в жизни (Леандр строит церкви для поддержания духа сербского народа, Геро живет в праздности). География их жизни различна: Леандр находится на территории войны (в основном, сербские земли), Геро много путешествует (Сербия, Чехия, Италия). В романе встречаются две противоположные эпохи: время австро-турецких войн и межвоенный период XX в. с его относительным за-

тишьем. Однако именно из этих различий между двумя повестями и рождается целостность всего произведения: множество тем и мотивов, по-разному разворачивающихся в каждой из частей, вместе создают единое художественное пространство романа.

В сербской литературе барокко важное место занимают путевые заметки, к которым относятся описания паломничеств к святым местам (в Константинополь или Иерусалим), служебные донесения из путешествий и дипломатические письма. Интересно, что герой романа «Внутренняя сторона ветра» Леандр дважды проходит путь до Константинополя и обратно, первый раз в составе бродячего квартета, второй — вместе с купцами. Придавая большое значение мотиву путешествия, Павич сознательно направляет своего героя туда, где по преданию происходит действие мифа о Геро и Леандре, наделяет его архетипическими чертами персонажей сербской барочной литературы.

Действие барочных романов часто переносится в вымышленный мир античности, в Грецию. Павич, как правило, отправляет своих героев или в вымышленный мир, не называя при этом ни места, ни времени действия, или же в XVII—XVIII вв. Его персонажи, живущие в Средние века или в эпоху барокко, зачастую не только знают сюжеты античных мифов, но и существуют согласно предлагаемым в них обстоятельствам. Расширенное название «Внутренняя сторона ветра или роман о Геро и Леандре» отсылает читателя к одноименному древнегреческому мифу. Павич использует миф на нескольких уровнях: в обеих повестях упоминается история любви древнегреческих героев, имена Геро и Леандр сохраняются за главными героями романа и названиями повестей. Павич идет вслед за Овидием, первым предложившим форму «парных посланий» для переработки этого мифа. Герои его романа в поисках родственной души также ведут диалог друг с другом, хотя делают это опосредованно: через размышления о поэме Мусея, о смысле бытия, о жизни и смерти. Если в древнем сюжете мифа Леандр встретил Геро и затем, несмотря на запреты ее родителей, каждую ночь переплывал Геллеспонт ради встречи с возлюбленной, ввоя свою судьбу своеобразному маяку — факелу в руке Геро, то по версии Павича, герои незнакомы, более того, их встреча невозможна, поскольку они живут в разные эпохи. Писатель существенно меняет миф-первоисточник, встраивая свой авторский вариант в структуру романа: две повести о том, как влюбленные стремятся навстречу друг

другу и соединяются в смерти, объединены общими образами, темами, мотивами и самим древнегреческим мифом о любви. Заканчивая каждую из повестей смертью главного героя, Павич фактически моделирует исходный трагический сюжет: в начале зимы Леандр пытается переплыть пролив, Геро, стоя на берегу, едва может защитить пламя факела от ветра, холод и волны оказываются непреодолимым препятствием, и девушка, увидев бездыханное тело любимого, бросается со скалы. Павич не прибегает к цитированию самого оригинального произведения, а отсылает к переводу или пересказу первоисточника: так Леандр во время учебы заучивает латинский перевод поэмы Мусея наизусть, а Геро объясняет своему подопечному времена французских глаголов на примере ее перевода на французский язык. Последняя цитата приводится на языке перевода. В повести «Леандр» упоминается, что герой во время путешествия с бродячим квартетом исполнял песню о Геро и Леандре, а в повести «Геро» героиня, отвечая на вопросы ученика, не точна в передаче фактической основы поэмы: она утверждает, что Леандр так и не добрался до своей возлюбленной, так как ее брат, защищая честь семьи, помешал ему. Для столь вольного обращения с античным сюжетом есть две возможные причины: героиня не хотела объяснять ученику, что влюбленные делали по ночам, или же, что более вероятно, упоминание о брате предвосхищает смерть павичевской Геро. В этой же повести есть еще две ложные цитаты. Геро во время совместного с братом путешествия в Рим видит афишу спектакля «Любовь и смерть Геро и Леандра», где приводится фраза из драматизированного текста древнегреческой поэмы: «Человек, с тех пор, как существует он на свете, вынужден выбирать между двумя “не”»⁷. Так как впоследствии героям не удается посмотреть представление, брат с сестрой в поисках пропавшего театра начинают свое расследование. В итоге они находят хвалебную рецензию на спектакль, которого не было, а также несколько афиш, на одной из которых приведен список изданий поэмы, на другой — еще одна цитата из пьесы, представляющая собой посмертный разговор Геро и Леандра.

Отсылки к древнегреческому мифу постоянно присутствуют в тексте Павича: Леандр во время путешествия по Греции проходит через Абидос, Сест и Геллеспонт, упомянутые в поэме, возводя башню в Белграде, он читает по одной строке поэмы в каждый построенный оконный или дверной проем, чтобы навсегда забыть ее текст, во время болезни ему снятся волны и факелы, Геро разыскивает театральную

труппу в Риме и использует текст поэмы Мусея на занятиях, оба героя сравнивают себя с персонажами мифа. Даже свои имена они получают благодаря им. Героиню романа зовут Героней, но «все называли ее именем Геро»⁸, как становится известно на первой странице повести «Геро». «Леандр, который в детстве носил имена Радача и Милько [...]»⁹, свое древнегреческое имя заслужил в юности. Русский учитель, обучавший сербов в белградском училище, спросил, что разделило влюбленных греческой поэмы, на что Радача ответил: «Возможно то, что разделило Геро и Леандра, было волнами времени, а не воды»¹⁰, после этого все стали называть его Леандром. Реплика героя дает ключ, к пониманию философии романа — павичевские Геро и Леандр не могли преодолеть волны времени, но это не помешало им стать единым целым, так же, как две самостоятельные повести о каждом вместе составляют единое произведение — роман-клепсидру.

Отношение к богу в эпоху барокко было особым, бог воспринимался не как Спаситель и защитник, но как Создатель, творец. Литература барокко отказывается от принципа подражания действительности, она не воспроизводит ее, а создает заново, что позволяет автору добиться большей свободы и написать книгу, которая станет отражением его собственного видения мира, т. н. книгу-энциклопедию¹¹. Следуя барочной традиции, свой первый роман «Хазарский словарь» Павич назвал «Книга-Бог»¹².

В эпоху барокко писатели и поэты часто воспринимали реальный мир как иллюзию или сон. Сны занимают важное место в художественном пространстве Павича: в его произведениях события, произошедшие во сне, а не наяву, часто имеют большее значение. Например, в романе «Другое тело» (глава «Библиотека») писатель предлагает свой способ обретения бессмертия, который приходит к повествователю во сне. Тому снится, что его книги разметало ветром по всему городу, и что читатели начали возвращать их обратно. Физическая смерть, по мысли Павича, преодолима, пока существует нечто ценное, что человек оставил после себя. Для литератора — это его книги, они и есть «другое тело», возможность жить вечно. Писатель считал роман «Другое тело» одним из лучших своих произведений: «В “Другом теле”, — заметил он в одном из интервью, — вы можете найти то, что дает вам новое понимание Библии. Но Библию невозможно понять до конца. Эта книга всегда жива и дышит. Основа — тот факт, что

Иисус показал нам второе тело, восстав из могилы. [...] Религиозный роман снова в моде. Во всем мире»¹³.

Тема поиска бессмертия в последнем павичевском романе не случайна. Во время его создания пожилой автор тяжело болел, не скрывал, что размышляет о надвигающемся конце: «В моем возрасте естественно задаваться этим фундаментальным вопросом: что с нами будет после смерти? Я считаю, что вы можете ощутить поцелуй или что-то иное, что посылает вам ушедший, который вас любит. И я не один на этом пути»¹⁴. Герои Павича обращаются к религии, к мистическим учениям, к метафизике, часто стремятся создать новое, соединяя компоненты уже существующего. Это же качество присуще и самому писателю: используя приемы и средства современной массовой литературы, постмодернизма, средневековой и барочной словесности он создает собственный художественный метод, который в определенном смысле стал его способом достижения вечной жизни, «другим телом» Павича.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Новиков В.И. Энциклопедический словарь юного литературоведа. М., 1998. С. 26.

² Софронова Л.А., Липатов А.В. Барокко и проблемы истории славянских литератур и искусств // Барокко в славянских культурах, М., 1982. С. 4.

³ Там же. С. 7.

⁴ Павич М. Внутренняя сторона ветра. СПб., 2013. С. 52.

⁵ Материал из Православной энциклопедии, под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. URL: <http://www.pravenc.ru/text/161317.html>
Дата обращения: 15.01.2017.

⁶ Деретић Ј. Мистификације око Венцловића и старе поезије // Књижевна историја. Београд, 1972. [Књ.] 4. № 16. С. 705—722.

⁷ Павич М. Внутренняя сторона ветра («Геро»). С. 41.

⁸ Там же. С. 9.

⁹ Павич М. Внутренняя сторона ветра («Леандр»). С. 10.

¹⁰ Там же. С. 50.

¹¹ Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://www.litdic.ru/barokko/> Дата обращения: 10.01.2017.

¹² Марићевић Ј. Рефлекси барокног медијевализма у прози Милорада Павича // Летеће виолине Милорада Павича. Нови-Сад, 2015. С. 15.

¹³ «Павич нашел другое тело». Интервью с М. Павичем // Московский комсомолец, № 0, 17 января 2007 г. URL: <http://www.mk.ru/editions/daily/article/2007/01/17/172932-pavich-nashel-drugoe-telo.html> Дата обращения: 10.02.2017.

¹⁴ Там же.

З. И. Карцева (Москва)

По законам контрапункта (о структуре одного «музыкального» романа)

В 1995 г. в Болгарии вышел в свет *роман-фуга* Эмилии Дворяновой «Passion, или Смерть Алисы», первый поистине «музыкальный» роман в ее условном гендерном цикле¹ о судьбе женщины в современном мире. Пытаясь понять особенности «другого» (женского) сознания, автор с болью и тревогой пишет о не востребованности женщины в единстве ее духовности и телесности, о греховности, одиночестве и мучительных поисках смысла, о разочаровании, разладе с собой, с миром и, как следствие, о ее ПРОТЕСТЕ — «бегстве» женщины в страсть, в творчество, к Богу или в смерть.

При этом проза Дворяновой (имеющей, помимо серьезного философского образования, еще и вполне профессиональные знания в области живописи и особенно — музыки) буквально *пронизана музыкой*, что проявляется не только в повышенной эмоциональности текста, создаваемой в том числе и за счет ритмической организации художественной речи (звукописи, звуковых повторов, аллитераций, ассонансов) или с помощью инверсированного синтаксиса и графического оформления текста, ассоциативных «рифм»-лейтмотивов, но главное (как в случае с анализируемым романом) — в *структуре* произведения, соответствующей законам *фуги* и использующей ритмообразующую технику *контрапункта* (когда основная тема в процессе ее интерпретации и варьирования раскрывается через контрапунктно звучащие «голоса», темы и мотивы).

Жанровое определение романа «Passion, или Смерть Алисы», данное самим автором, содержится в подзаголовке — *роман-фуга*. И в нем уже проявляется намерение писательницы связать воедино литературу и музыку — как в проблематике, так и в поэтике романа (его струк-

туре, движении сюжета, в системе персонажей и их взаимодействии, в языке и пр.).

Действие романа развивается вроде бы по законам детективного жанра. В день страстной пятницы накануне Пасхи убита молодая девушка Алиса. Добровольно объявился и убийца — ее любовник Иосиф. Казалось бы, все ясно, преступление можно считать раскрытым, но сомнения одолевают Следователя Х. И он остается в доме жертвы — зачем-то ждать Святого Воскресенья и (на свой страх и риск) предпринимает новое расследование (полностью противоречащее законам традиционного сыска), чтобы найти истинного убийцу и обнаружить возможный обман: его заинтересовала странная подсказка, данная ему бывшим учителем музыки девушки и любовником ее матери Себастьяном, живущим в этом же доме. На вопрос Следователя о настоящем виновнике трагедии Себастьян почему-то произносит слово «фуга», мало что говорящее неискушенному в музыкальных терминах детективу. И, собственно, разгадка этого слова и составляет содержание романа: его смысл проясняется постепенно, на протяжении всего действия романа — т. е. в процессе раскрытия преступления.

Но при чем тут фуга? И что это такое?

Итак, *фуга*, если верить энциклопедическому словарю, — *музыкальное произведение имитационно-полифонического склада, основанное на многократном проведении одной или нескольких тем во всех голосах; наиболее сложная форма полифонической музыки*².

Второе, буквальное значение итальянского слова «fuga» — *бегство*.

Есть и еще одно, болгарское слово «фуга» — *пустота, щель, сквозная дыра* (об этом значении слова напоминает Следователю служанка в доме героини, очень своеобразно и часто комично воспринимающая все страшно серьезные события в этой тягостной и загадочной истории и как бы «снижающая» ее трагизм и таинственность). И все значения слова «фуга» очень тесно связаны между собой на всех уровнях романа — как проблемно-тематическом, так и формальном.

Бегство... С самого детства Алиса стремилась куда-то убежать: из детской кроватки, ограничивающей ее мир; от своей тени, которая ее очень пугала; из своего тела, скованного столь ненавистной ей кожей, такой тесной, «царапающей» душу.

Когда-то «сбежала» из своего тела и ее мать Амалия: в мгновение будто бы лишившись своего скелета и всех костей, поддерживающих

ее тело в пространстве, она бесформенным мешком сползла по ступеням лестницы вниз на глазах потрясенной служанки, убежденной в том, что в хозяйке было слишком много таких вот фуг, пустот, которые и разрушили ее изнутри. Пустота ее вдовьей жизни, пустота равнодушия в глазах, за которой угадывался безумный страх новой меняющейся жизни, ее неустроенности, постепенно разрушали Амалию. Поэтому она редко выходила из дома, боясь людей, отнявших после 1944 г. у ее семьи всё — немалую собственность и надежды на будущее. Эта боязнь пустоты и людей передалась и ее дочери — Алисе, которая была убеждена, что для нее просто не осталось места в этом мире, где так много насилия и несправедливости. И она отворачивается от этой постылой и скучной жизни, «убегает» в свой, изолированный мир — мир музыки, заполнив свои пустоты-фуги: пустоту однообразного существования и мучительную, болезненную пустоту, пропасть между душой и «бесконечно одиноким» телом, которую она ощущала крайне болезненно.

В ночь своей смерти Алиса играла свою любимую, никак не дававшуюся ей фугу Баха, и, кажется, на этот раз всё у нее получилось: ее душа и тело слились в звуках фуги, на мгновение в экстазе заполнив все «пустоты».

Как известно специалистам, основной прием фуги — *импровизация*, опирающаяся на *контрапункт* и *имитацию*. *Контрапункт* подразумевает контрастность, это мелодия-голос, присочиняемый к основной теме и вступающий с ней в спор, диалог. *Имитация* же — точное или видоизмененное повторение в каком-либо голосе мелодии-темы, уже прозвучавшей ранее.

Вообще в мире фуги существует нерушимый порядок, и его знает лишь тот, кто владеет искусством контрапунктирования — искусства, в котором запрещенных соотношений больше, чем разрешенных. «Эти правила беспощадны, — пишет автор, — но, к счастью, безупречны, и овладевший ими достигает исключительных высот, а главное — может выбирать вариант своего бегства» (С. 177)³.

Контрапункт и имитация, действительно, лежат в основе проблемного поля романа и его главных оппозиций: тело/душа, хаос/порядок, страсть/страдание.

Бегство для Алисы — возможность нейтрализовать генеральную (для нее) оппозицию души и тела, и в самом деле ограничивающего ее

душу. Но тело можно имитировать с помощью зеркала (в доме Алисы множество зеркал, они притягивали ее, заставляя снова и снова вглядываться в свое отражение). Зеркало — убийца души, берущее ее в плен, символ имитации, олицетворяющий, в свою очередь, и категорию пустоты (образ зеркала, возможно, связан с именем героини — аллюзия к «Зазеркалью» Л. Кэррола). Зеркала заставляют Алису еще острее ощущать неразрешимость своего внутреннего конфликта, усугубляя ее отчаяние — *неудовлетворенность тела*. Так появляется в романе-фуге о способах бегства от пустоты и мучительного конфликта души и тела некий *второй голос*, контрапунктно присоединяемый к основной музыкальной мелодии, — тема любви, эротики, вторая попытка героини убежать от пустоты.

Взаимоотношения Алисы с Иосифом, ее любовником и будущим убийцей, стали для нее «Временем Большой Эротики» (С. 106). Именно он помог ей понять, что у нее есть тело и кожа. Ей даже казалось, что их отношения — это путь избавления от замкнутости, закрытости. В минуты любви тело приобретало для нее новое значение: «...Господи, спасибо, что у меня есть тело и мечты не придуманы... Как я хочу, чтобы пришла та отчаянная полнота, которую нежность обещает в снах...» (С. 125).

Но обещания не сбылись. Ее тело по-прежнему оставалось замкнутым, закрытым: «...когда он проникал в нее — какая иллюзия, Господи! — ее тело внутренне сворачивалось в клубок, замыкалось в своей невыразимой, непередаваемой чувственности, которая сводила Иосифа с ума своей потусторонностью» (С. 110).

И он убивает ее, страстно желая освободить от бескрайнего одиночества ее собственного тела, так и оставшегося «закрытым». А умирающая Алиса принимает свое убийство любовником как избавление — долгожданное и радостное, как бегство от этой тягостной и ненужной жизни, как воплощение своей детской мечты — выбраться из кожи, так мешавшей ей быть самой собой, выйти из тела, которое «отчаянно желало навсегда перетечь за барьер собственной телесности, за решетку, которая лишь смутно отражала тот, внешний мир» (С. 203).

Таким образом, *категория закрытости*, замкнутости определяет основную проблему романа: иметь кожу — значит иметь границы. И тогда человеком овладевает мания бегства, а любить, стремиться к слиянию двух голосов невозможно в мире страшно одиноких «людей с кожей».

Дом Алисы весь зарос кустарником, надежно скрывающим его от посторонних глаз, он как бы оторван от мира, от Вселенной. Это голос одиночества, лишенный гармонической связи с другими голосами. И у проблемы замкнутости, закрытости всего два решения: смерть (т. е. непримиримость Алисы) и условность (шифры и коды примирения). Но эта проблема — для тех, кто ее осознал. Три поколения жителей дома — аристократы духа. «Их кровь была господской, и они не хотели смириться» (С. 137), — говорит служанка Ио о деде и бабушке Алисы. И эта непримиримость, ощущение своей элитарности передалось их внучке. Ее мать Амалия редко покидала дом и жила тем, что сдавала комнаты. Она старалась уберечь, защитить себя от внешнего окружения, полностью погруженная в мир книг и музыки, который с детства Алисы стал для нее «своим». Выбравшая вслед за матерью путь ограничения от внешнего мира, путь закрытости, Алиса дошла до его конечной точки, в полной мере осознав внутреннее одиночество человека, трагедия которого зашифрована в названии романа — «Passion, или Смерть Алисы». Это название состоит из двух частей: проблемной и сюжетной, определяющей содержание. «Passion» в переводе с французского означает «страсть», но и «страдание». Страсть Алисы принесла ей страдание. Страдая, она шла путем страсти (любовь, музыка), чтобы спастись. Эти понятия — страсть и страдание (как основная тема и ее контрапункт) — и определяют неразрешимость трагедии замкнутости, невозможности слияния и взаимопроникновения, приведшей героиню к неминуемому итогу — смерти. *Принцип контрапункта*, лежащий в основе фуги (как музыкальной формы), определяет и структуру романа Дворяновой. Если принять за основной голос, исполняющий тему фуги, мелодию Алисы, то голоса всех других героев (пять основных и дополнительные) контрапунктны по отношению к ней. В фуге каждый голос самостоятелен, одинок, но одновременно он непременно соотносится со всеми остальными голосами по естественным правилам, повторяющим законы Вселенной. А вот между голосами «есть пространство пустоты, промежутки, щели — “межголосье”, место молчания, муки и скорби, где можно ненадолго спрятаться в поисках утешения» (С. 177). Женской партии Алисы противопоставлены две мужских — голос Себастьяна (Яна), учителя музыки в доме Алисы, и голос ее любовника Иосифа. Образ Себастьяна в романе соединяется с образом Баха. Он любит Алису по-отечески и одновременно как мужчина. Себа-

стьян — своеобразный резонер, объясняющий Следователю Х. смысл происходящего, правила фуги и детали Священной истории. Он также принадлежит к категории «людей с кожей», но вынужден мириться с трагедией плоти. Себастьян и Амалия (мать Алисы и любовница Себастьяна) — изрядные музыканты, и между ними часто возникал музыкальный диалог — диалог двух фортепьяно: его на нижнем этаже, где он жил, ее — на верхнем. Им даже удалось установить своеобразный ритуал общения, наполненный кодами и шифрами, предохраняющими их от разрушительной Схемы фуги. Алиса, разгадавшая смысл игры Амалии с Себастьяном, сама с удовольствием включается в нее, повзрослев.

Иосиф, любовник Алисы и ее убийца — мастер имитации. Он создает игрушки — неплохие копии удивительных фарфоровых фигурок, стоящих на комод в гостиной и изображающих участников Священной истории Нового Завета — старинного сокровища семьи Алисы и «души» их дома. Но все его игрушки с холодными (из осколков зеркала) глазами почему-то имитируют (все до одной) тело Алисы, вызывая у нее дикий ужас. Искусственный мир игрушек Иосифа противостоит живому миру семейных фарфоровых фигурок, подчиняющихся какому-то особому «порядку» — порядку самой Священной истории, который нельзя нарушать, не повредив (как кажется Алисе) устоев Мироздания. Иосиф был первым, кто дал Алисе возможность ощутить (пусть и ненадолго) ее собственное тело, став источником ее страсти и страдания. Но, невольный исполнитель предписанного Схемой, он становится и ее вынужденным убийцей.

И Себастьян, и Иосиф одинаково сильно желают овладеть Алисой. Иосиф — ее телом, а Себастьян — через слово, с помощью записок Алисы, ее своеобразного дневника (и третьей — после музыки и страсти — формы «бегства» от себя), который он хранил. И оба желают ей смерти. Но Иосиф, создатель мирка мертвых имитаций, ближе к идее смерти, ведь его конечная цель — сделать из Алисы совершеннейшую куклу, нечто прекрасное и статичное.

Еще один мужчина в романе — Следователь Х. — один из самых интересных персонажей романа, его «незвучащий» голос. Он — детектив, и потому вовлечен в процесс поисков истины, но он и посторонний — «Х». Как следователь он владеет ремеслом выявления причинно-следственных связей, но все они теряют свою силу в мире,

куда он попал. Искусством фуги он не владеет и не знает порядка Священной истории. И пусть он, по словам Себастьяна, «самонадеянно играет в интерпретации не вне партитуры, а внутри нее» (С. 167), пусть ему, мужчине, уже влюбившемуся в Алису, так и не удалось постичь тайну и инородность женского тела, ему не пришлось пройти через круги ада внутренней жизни Алисы и тех, кто был связан с ней.

Забавен и интересен образ Ио — служанки в доме Алисы. Ее голос — своеобразная интермедия, в которой снимается напряжение романного действия. Образ Ио связан с мифологическим образом нимфы Ио, любовницы Зевса, которую тот превратил в корову, чтобы скрыть от ревности своей жены Геры. Но Гера наслала на Ио чудовищного овода, от которого той пришлось бежать далеко-далеко — в Египет. Т.е. образ Ио тоже связан с мотивом бегства, пусть и неосознанного. «Ио, глупая корова, гонимая» — рефрен, определяющий сущность героини.

Роман-фуга «Passion, или Смерть Алисы» состоит из «Прелюдии» и собственно «Фуги». В «Прелюдии» фиксируются допросы свидетелей — служанки Ио, Себастьяна, рассказывающих о том, как произошло убийство и было обнаружено тело Алисы. Здесь уже намечены все основные проблемы романа. Они даны вскользь, как набросок к будущей большой и основательной картине. Здесь же начинают звучать и «голоса» всех героев, вовлеченных в драму убийства, кроме голоса Следователя Х., который позже, в самой «Фуге», станет связующим мотивом.

«Фуга» состоит из 8 частей и представляет собой рассказ о расследовании, которое проведет оставшийся в доме Следователь Х. Одиноким голосом Следователя (внутренний голос героя) в то же время органично вплетается в общий хор голосов и аккорды мотивов, делая его причастным к случившейся трагедии. Действие романа происходит в течение 3 дней: с пятницы до воскресенья. Как известно, в Страстную пятницу Христос был распят, а в воскресенье воскрес. Но ведь в Страстную пятницу нельзя убивать, потому что в воскресенье мертвые воскреснут! Не очень-то веря в это, Следователь все же остается в доме — ждать. И его терпение вознаграждено — в полночь с боем часов Алиса воскресает, время повторяется, и он во всех подробностях *видит* сцену ее убийства Иосифом.

Время в романе — циклическое. Расследуя убийство Алисы, Следователь идет как бы вспять, подчиняясь обратной, «божественной» и

зеркальной перспективе, и это помогает ему понять суть преступления. Обратный (от воскресенья к пятнице) и прямой (от пятницы к воскресенью) ход времени сливаются в одной точке. И это тоже обусловлено особенностью фуги как музыкального произведения, в котором основная тема всегда звучит в самом начале и в конце фуги в виде *репризы*, повторяющей ранее заявленную тему.

Если главная тема романа-фуги — смерть Алисы (с нее и начинается произведение), то в конце его, в репризе, она как бы усложняется, концентрируется. В промежуточной же части эта тема многократно обыгрывается во всевозможных вариациях, и напряжение растет — вверх, к *кульминации*. Таким кульминационным моментом романа-фуги станет отчаяние Следователя Х., запутавшегося в темах и голосах, и его просьба о помощи, обращенная к Себастьяну.

Далее следует заключительная часть, где собраны воедино все ранее прозвучавшие темы (в фуге их может быть и две, и три). К репризе в конце фуги обычно примыкает *кода* — итог, вывод. Этот итог формулирует в коде Следователь, отказавшийся в конце концов от дальнейшего расследования: «Не верьте, все это блеф!» (С. 206), отправляя в архив, эту «комнату вечного молчания», папку с документами по делу, равнодушно и безучастно вобравшую в себя человеческие страсти и страдания. Синтез литературы и музыки в полной мере ощущается и в *языке* романа Дворяновой. Писательнице удалось добиться удивительной музыкальности фразы, отличающейся *текучестью* и *непрерывностью*, столь характерными для фуги и полифонических музыкальных произведений вообще. Предложения в тексте как бы перетекают, вливаются друг в друга, бегут, догоняя друг друга и создавая иллюзию непрерывного движения. Отсюда — и особое оформление прямой речи в романе: она заключена в троеточия и начинается со строчной буквы — как часть непрерывно звучащей мелодии. Речь говорящего обычно разделяется запятыми, точки же используются крайне редко. Напряжение в романном действии и ощущениях героев подчеркивается фразами, как бы продолжающими друг друга, увеличением самой их длины и заметным усилением метафоричности текста.

Эффект интерпретации и имитации достигается с помощью повторений отдельных ключевых фраз в различных контекстах. Это, в частности, фразы «невозможно выдержать» или «не выдержал», под-

черкующие трагичный, минорный настрой произведения. Лейтмотивом звучит и часто возникающий вопрос «Что есть истина?» — вопрос Пилата — Христу (согласно Евангелию от Иоанна). Расположение текста на странице также подчеркивает своеобразную ритмику текста — как бы начало и конец музыкальной фразы.

Очень частотными и по сути основными в тексте являются болгарские лексемы «тека» (глагол «течь») и «тѣка» (ткать, плести), а также глагол «тичам» (бежать). Все они близки фонетически и составляют своего рода смысловую ткань романа. Если *течение* — это *генеральный принцип организации текста романа, подразумевающий свободу*, то плетение — это, скорее, ограниченное или круговое движение, связанное уже со значением «оплестать», «паутина» (так, распятие в комнате Себастьяна было оплетено паутиной, а слова признания Иосифа текли в хаосе слов и, как паутина, обволакивали Алису). Глагол «тичам», бесспорно связанный со смыслом фуги, подчеркивает ее движение, течение во времени и пространстве. Есть и еще одна значимая группа лексем, связанных с понятиями втягивания, затягивания, захвата: «опутать», «затянуть», «поглотить».

Вообще в романе Дворяновой можно выделить как бы два вида движения текста — свободное и ограниченное (направляемое). И как раз первое, свободное, движение связано с типично женской «текучей» сущностью главной героини (текучестью смысла, ощущений, переживаний, ассоциаций), которую тонко подметил критик Б. Пенчев: «Именно фуга в этом романе-фуге призвана отразить такую новую для болгарской литературы флюидную идентичность Алисы»⁴.

Авторский стиль Дворяновой отличается именно таким свободным отношением к языку и образности, что возвращает нас к определению «женского письма» как предельно раскрепощенного, сверхэмоционального, расточительно-ассоциативного.

Таким образом, *поэтика* романа-фуги (персонажи и средства их раскрытия, расстановка, взаимодействие; композиция, сюжет; тип повествования; язык — на уровне лексики и синтаксиса; техническое оформление текста, расположение фразы на странице; оформление прямой речи героев) активно *«работает»* на раскрытие проблемы идентичности женщины, волнующей автора, с помощью средств *вне-литературного синтеза литературы и музыки*, ставшей структуроопределяющим принципом романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Къщата» (1993); «Passion или Смъртта на Алиса» (1995); «La Velata» (1998); «Госпожа Г.» (2001); «Земните градини на Богородица» (2006); «Концерт за изречение: опити върху музикално-еротическото» (2008); «При входа на морето» (2014).

² Энциклопедический словарь. URL: <http://tolkslovar.ru/f3103.html/> Дата обращения: 10.10.2016.

³ Здесь и далее роман «Passion, или Смерть Алисы» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Дворянова Е.* «Passion» или Смъртта на Алиса. София, 1995.

⁴ *Пенчев Б.* Модерните срещу съвременните // Тъгите на крайвековието. София, 1998. С. 179.

М. Б. Проскурнина (*Пермь*)

Мир детства и мир взрослости. Особенности проявления национально-ментального начала в творческом хронотопе Тани Урошевич

Творчество Тани Урошевич (р. 1937), известной в Македонии как блестящий переводчик русской классической литературы, поэзии Серебряного века, современной прозы и поэзии, составитель антологий русской поэзии, современной прозы и автор романов «Акварин» (2004), «Промых» (2008), сборника рассказов «Красная нить, кольцо с магнитом» (2009) и др., дает возможность увидеть специфику проявления национально-ментального начала в организации времени и пространства в художественном мире современного македонского прозаика.

В центре исследования — роман «Акварин», а также сборник рассказов «Красная нить, кольцо с магнитом», которые демонстрируют, как художественное времяпространство становится ключом к пониманию этико-эстетической концепции Урошевич. В обоих произведениях автор пытается дать художественное осмысление различных ментальных миров — мира детства и мира взрослости, которые находятся в непростых отношениях взаимного притяжения и отталкивания

ния в пределах сознания одного героя, как в «Аквармарине», в рамках восприятия либо рассказчика-ребенка, либо рассказчика-взрослого, чей взгляд обращен в собственное детство, как в сборнике «Красная нить...».

И «Аквармарин», и сборник «Красная нить...» встают в один ряд с немалым количеством произведений македонских авторов, чье внимание привлекает обращение к истории, осмысленной как личный, частный, интимный и весьма субъективно поданный опыт героя. Назовем такие произведения, как «Одиннадцать женщин» (2011) Снежаны Младеновской-Ангелков, «Снег в Касабланке» (2005) Кицы Колбе, сборник рассказов «Левая сердечная камера» (2008) Оливеры Николовой, сборник рассказов «Связанные рассказы» (2003) Оливеры Кёрвезировской и др. Воссоздавая буднично-бытовой хронотоп и рисуя трудные поиски героями себя (своих корней, родины, правды о родителях и т.п.) в собственном (детском) прошлом, авторы этих и других произведений делают попытку воспроизвести сложную картину национальной жизни в Югославии и Македонии в XX в.

Казалось бы, для литературы нет ничего нового в художественном освоении бытия сквозь призму быта, но показательное обращение к подобному способу воссоздания прошлого именно на рубеже XX—XXI вв. — времени транзycji, которое некоторые македонские критики связывают в том числе и с ностальгией современного македонца по временам Югославии. Об этом довольно активно на протяжении 2000-х гг. рассуждали македонские литературоведы и критики Л. Георгиевская-Яковлева, Д. Ангеловский, М. Бояджиевская и др.¹

Появление романа «Аквармарин» Урошевич стало одним из ярчайших литературных событий 2000-х гг. в Македонии. Его практически одновременно опубликовали два крупных издательства Македонии — «Магор» (Скопье) и «Микена» (Битола). В 2006 г. роман Урошевич был включен в число номинантов на престижную национальную литературную премию «Роман года». «Аквармарин» нашел широкий отклик у читателей и в национальных критике и литературоведении. Македонские критики и литературоведы отмечали яркую авторскую индивидуальность, проявившуюся в своеобразном художественном стиле писательницы, в специфической авторской интонации, в обращении к философско-историческому осмыслению проблемы изгнания.

Напомним также, что посвященная роману Урошевич работа известного македонского литературоведа В. Мойсовой-Чепишевской «Номадизм диаспоры в лучах аквамарина» была переведена на русский язык и опубликована в 2009 г. в сборнике Института славяноведения РАН «Славянский мир в третьем тысячелетии. Россия и славянские народы во времени и пространстве»². Мойсова-Чепишевская сосредоточила свое внимание на мотивах эмиграции, категориях «свой» и «чужой» в романе Урошевич, совершенно справедливо полагая, что «[...] “Аквамарин” — яркий пример сложных и тонких размышлений о восприятии македонской культурной средой славянства и славянского мира как комплексного явления. Славянство понимается как категория, объединяющая в себе противоположные тенденции: с одной стороны, оно представляет близость, общность, единство, но с другой — связано и с понятием “инакость”. Образ славянства в македонской литературе имеет амбивалентный характер, с одной стороны, это образ чего-то иного и до известной степени чужого, а с другой стороны, этот образ включает в себя и представления о себе, о своем истоке, [...] о своих корнях и о едином значительном, базовом слое самоидентичности. В связи с этими причинами картина славянства в македонской культуре — явление комплексное, объединившее образы внешние и внутренние, себя и другого, своего и чужого одновременно. Образ славянства в Македонии в каком-то смысле проистекает из рецепции русского народа македонской литературой и культурой. [...] Жизненный путь русского эмигранта писательница изображает убедительно и достоверно, что в большой степени связано с ее личным жизненным опытом, поскольку сама Таня Урошевич — русская по происхождению»³. Выбор «русской темы» дал писательнице материал для серьезных размышлений о драматичном XX столетии. Роман «Аквамарин» привлекает обращением Урошевич к историческим событиям XX в., показанным через призму субъективного духовного опыта героя. Македонская романистка, чья судьба связана с Россией, рассказывает о жизни белоэмигранта Бориса Андреевича Кузнецкого, оказавшегося в Македонии, потом на Корфу, а оттуда отправившегося в Советский Союз и сгинувшего в сталинских лагерях. История скитаний Бориса воссоздается в истории жизни его сына Андрея Кузнецкого. Драматичная судьба Бориса представлена в восприятии немолодого уже Андрея, который пускается в путь по следам своего давно пропавшего отца, стремясь разузнать хоть что-то о

нем, понять свое к нему отношение, попытаться изжить собственные комплексы, ведь разлука с отцом серьезно повлияла на мальчика, лишив его уверенности в себе, веры в ценность человеческих взаимоотношений и наконец веры в отца. «Разматывая» сложный жизненный клубок отцовской судьбы, Андрей в то же время пытается выявить и обозначить свою идентичность через идентичность отца⁴.

Урошевич удается через трудные поиски героями своих корней, родины, правды о собственном прошлом рассказать не только о судьбе русского эмигранта, оказавшегося участником трагических исторических событий в Македонии, Югославии, СССР, но и в конечном счете о восприятии русского менталитета македонской культурной средой. Роман «Аквамарин» дает возможность увидеть неразрывную историко-культурную связь македонского и русского народов, который, по меткому выражению Мойсовой-Чепишевской, «настолько же близок македонцам, насколько и мало им известен»⁵.

В связи с образом русского эмигранта Мойсова-Чепишевская обращает особое внимание на работы С. Стойменской-Элзесер «Литературные стереотипы: русский эмигрант в македонской прозе» (2003) и «Сравнительная славистика» (2005)⁶, где — особенно в последней работе — идет речь не только о романе Урошевич «Аквамарин», но и о романах Србо Ивановского (р. 1928) «Жена белогвардейца» (2001), Томе Арсовского (р. 1928) «Зубы ветра» (2003), в которых представлен образ русского человека, белогвардейца, эмигранта, аристократа, укрывшегося в Македонии (Югославии).

Если развить идеи Мойсовой-Чепишевской и Стойменской-Элзесер, то при разговоре о романе «Аквамарин» кажется значимым осмысление классического хронотопа дороги, который является в этом произведении доминантным, имеет сюжетообразующий характер и в полной мере подтверждает слова Бахтина о том, что на дороге «своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются, [...] здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги)»⁷.

Это тем более верно применительно к роману «Аквамарин», что произведение, по словам самой Урошевич, она строила буквально по принципу гомеровской «Одиссеи». «Аквамарин» — это современная одиссея, в которой миф использован как интертекстуальная база для изображения жизненного пути Бориса Андреевича Кузнецкого.

В интервью газете «Нова Македония» (13.10.2004) Урошевич говорит: «Большим заблуждением является то, что мы верим, будто в нашей жизни что-то может быть перечеркнуто, уничтожено, забыто. В каждую минуту своей жизни человек хранит в себе и прошлое, и настоящее, и будущее. Именно поэтому Андрей Кузнецкий [...] должен отправиться на поиски своего прошлого, чтобы постичь собственную целостность, вернуться к истокам и быть готовым к новым заблуждениям, которые явно ему угрожают»⁸.

Идя дорогами своего отца, разыскивая и находя следы его пребывания на Корфу, встречаясь с теми, кто когда-то знал Бориса, слышал о нем, не только восстанавливая по крупницам жизненный путь Бориса с того момента, как он оставил Елену, мать героя, с маленьким сыном, но и постигая, наконец, его страдания, душевные терзания, Андрей невольно попадает в особое неустойчивое пространство памяти и балансирует на границе двух ментальных миров — детского сознания, которое, разумеется, сопряжено с прошлым героя и соотносится с идиллическим хронотопом дома, и мира взрослости (настоящего Андрея, его «здесь и сейчас»), который наполнен ощущением неустойчивости, текучести и депрессивности.

В подобное же пространство памяти помещает Урошевич героев (точнее, это в основном героини) цикла рассказов «Красная нить, кольцо с магнитом», объединенных темой детства и постоянного погружения персонажей в прошлое, зачастую болезненного и вытягивающего на свет божий и их комплексы, и душевные раны, и внутренние конфликты. Так, например, героиня рассказа «Запахи» — отнюдь не случайно, кстати, именно этот рассказ завершает весь цикл! — Ясмينا, сотрудница музея, попадает по служебным делам в городок, находящийся в соседней стране (вероятно, Сербии), где когда-то жили ее предки и сохранились дом, вещи и портрет давно ушедшей из жизни бабушки героини — Орхидеи Петровиц. Здесь все — от запаха цветов до вида самого городка — погружает героиню в прошлое, которое она сначала воспринимает отчужденно, но затем начинает проживать как свое. Так же, как и герой «Акварина», Ясмина движется в пространстве и во времени — от себя в настоящем к себе в детстве и обратно, переживая при этом психологическую встряску.

Интересно, однако, что катарсического разрешения внутренних психологических проблем героев после повторного погружения в соб-

ственное детство в произведениях Урошевич не происходит. Казалось бы, идиллический хронотоп должен соотноситься с образом прошлого, воскрешаемого воспоминаниями, мир детства ожидаемо мог бы быть идеализирован. Этого не случается. Ясмينا, например, размышляет о прожитом в городке ее предков странном дне как об «обманутых ожиданиях, точно сказка пошла задом наперед — прекрасный принц в конце концов превратился в лягушку!»⁹

В рассказах Урошевич так же, как и в «Аквамарине», происходит многоплановая метафоризация дороги, когда время вливается в пространство, течет по нему, определяя само содержание пути — «течение времени»¹⁰. Эта ставшая уже классической идея М. Бахтина прекрасно «работает» в произведениях Урошевич, чьи герои выходят за пределы «здесь и сейчас», перемещаясь из неустойчивого состояния взрослости в ментальный мир детства, конечной точкой этого движения становится их собственное «я».

Важно подчеркнуть, сколь существенная роль в формировании индивидуального авторского хронотопа Урошевич принадлежит освоению пространства и времени через вещи. Именно поэтому в произведениях Урошевич так часто встречаются предметные художественные детали, становящиеся лейтмотивами: это и кольцо с аквамаринном, подаренное Елене, матери Андрея, его дедом в день ее знакомства с Борисом Кузнецким («Никогда перстень не излучал столько блеска и сияния, как в тот вечер под светом люстры! Для Еленицы же, которой дорогие отцовские подарки не были в новинку, этот перстень почему-то приобрел особое значение, точно вместе с ним в тот вечер ей был дан какой-то знак и указана дорога — дорога к ее судьбе» (С. 25)¹¹), и перекликающиеся в своих скрупулезных подробностях описания дома чорбаджи Ламбе, куда впервые приходит еще молодой, но уже страдающий от тягот эмиграции отец Андрея («Этот большой дом [...] показался Елене чужим и незнакомым. [...] холодным блеском сияла полированная мебель, которую покупали предмет за предметом; причем все более дорогую — по мере того как шли в гору дела ее отца [...] Витрины, комоды, секретеры, столы и столики с тонкими витыми ножками вселялись в большую гостиную и в другие части дома без всякого порядка и гармонии друг с другом. Они так и остались тут чужестранцами, случайно собравшимися в одном месте, когда безвременная кончина унесла хозяйку дома, чье чутье и руки могли бы найти

связующие нити между вещами [...]» (С. 10)), и последнего пристанища Бориса Кузнецкого на Корфу перед тем, как он сгинул окончательно («[...] На чудом сохранившейся полке над очагом все еще стояла керамическая чашка с синими узорами, вся потрескавшаяся и без ручки, как бы говорившая: да, здесь жили люди, и они пили чай! [...] Почти посреди комнаты, видимо, как раз под тем местом, где когда-то была подвешена, теперь лежала, похожая на страшный капкан, огромная старинная люстра, от которой теперь остались одни обломки. Андрей поежился. Вещи в этом доме совсем не гармонировали друг с другом. Как они оказались в этой бедной рыбацкой хижине из неотесанного камня? Из какого мира привезли их сюда люди, которым явно были свойственны совсем иные, не деревенские привычки?» (С. 192), и символически значимое заглавие произведения, давшего название всему сборнику рассказов — «Красная нить, кольцо с магнитом» (речь идет об оберегах, призванных защищать путника от бурь и гнева богов) и т. п.

Повторяющиеся предметные детали, лейтмотивы носят принципиальный характер в формировании творческого хронотопа Урошевич. Герои «Аквамарина», например, если можно так выразиться, «сделаны» по принципу художественного бытования протогороев — Одиссея из гомеровского эпоса и джойсовского Одиссея, чьи пути, дороги, бесконечное движение по ним, кружение в лабиринтах мысли и духа и должны подчеркиваться лексическими повторами, синтаксическими параллельными конструкциями, анафорическими фигурами и т. п. Путешествие Андрея-Телемаха — это не только и не столько движение в буквальном смысле этого слова, а прежде всего путь героя — причем вертикальный путь — к своим корням, к знанию о прошлом, к самому себе в настоящем. Рефлексия Андрея находит свое отражение в хронотопе романа и в то же время обусловлена им, когда все «статически-пространственное изображается не статически», по выражению Лессинга¹².

Психологический — или, по иной терминологии, личностный хронотоп Андрея — это как временное, так и пространственное воплощение персонажа. Личностное время Андрея Кузнецкого протекает по своим законам: в его памяти прошлое то возвращается, то перетекает в настоящее, то простирается в будущее. Личностный топос Андрея — его индивидуальный способ отношений с физическим пространством.

Прежде всего это преодоление, преобразование, переосмысление пространства: «Время для Андрея словно остановилось. Остановилось вместе [...] с солнцем и прячущимися в кронах оливковых деревьев цикадами, чье громкое стрекотание раздавалось повсюду... Напротив девушки сейчас сидел Андрей, который одновременно был и солидным человеком в годах, преподавателем архитектуры, и маленьким мальчиком, тоскующим и ранимым, испуганно глядящим на жизнь, и загадочным иностранцем, который дымил трубкой на террасе. [...] Время исчезло, а вместе с ним исчезли и мучившие его терзания и сомнения» (С. 166).

Размышления о жизни отца, матери, своей собственной переплетаются в сознании Андрея к финалу романа, когда герой, узнав про последнюю любовь отца — гречанку Навсику — и его трагическое возвращение в Советский Союз, где Бориса обвинили в пособничестве нацистам и сослали в лагеря, столь же драматичной видит и свою судьбу: «Андрей поднялся, [...] все еще погрузившись в себя. Да, возвращение домой. А дома? Что ждет его дома? Может быть, и ему судьба приготовила выбор, перед которым стоял его отец? А сумеет он сам избрать правильную сторону?» (С. 250).

Человеческое сознание с его живой памятью, по мысли Урошевич, становится главным условием сохранения связи времен и единства личности человека.

Существенное место в формировании авторского хронотопа в творчестве Урошевич занимает еще одна составляющая художественного времяпространства произведений — это мир таинственного. Он проявляется в снах, страхах, тревожных предощущениях чего-то неизбежного, таинственных и необъяснимых явлениях. Образу таинственного соответствует особый тип хронотопа. Вот лишь некоторые примеры из романа «Аквармарин»: «Время от времени Елена испытывала легкое головокружение, странное беспокойство заставляло ее удивленно приостанавливаться. [...] Ничто не могло ее вывести из глубокой задумчивости [...]» (С. 8—9); «Но слова не раскрыли ему своего вкуса, их смысл все еще оставался для него загадкой. Только в груди — отчего у Андрея перехватило дыхание — начал расти синий комок, таинственным образом связанный с названием этого моря еще с детства. Желая поскорее заглушить в себе глухое чувство, похожее на боль от застарелой раны, он произнес во весь голос: “Ионическое море”, — и попы-

тался сосредоточиться на вождении» (С. 27—28); «Андрей все больше нервничал, ему казалось, что вокруг происходит нечто необычное. То есть, наоборот, ничего особенного не происходило, никто не появлялся, но Андрея как будто специально оставили в одиночестве, чтобы посмотреть, что же он будет делать дальше, как будет себя вести. Да, именно так: кто-то наблюдал за Андреем, следил за ним... Эта мысль вертелась у него в голове, он почти физически ощущал на себе чей-то внимательный взгляд. Андрей напрягся, начал прислушиваться и подозрительно вглядываться в густую растительность сада за таверной, в темные, а на фоне блистающего дня почти черные стекла окон» (С. 186).

Мир таинственного в «Аквамарине» можно трактовать и как особое проявление в творчестве Урошевич концепции античного рока (здесь параллели с «Одиссеей» особенно значимы). «В античном мире, — как писал А. Ф. Лосев, — свободные сознают себя рабами общего миропорядка, рабами прежде всего судьбы, рока. [...] Античный человек ощущает себя в полной зависимости от круговращения душ, которое неизвестно кто направляет, в полной зависимости от рока, преследующего цели, неизвестные никому, в том числе и ему самому»¹³. Разумеется, мы помним, что человеческое в античности — это прежде всего телесное человеческое, а не *личностное* человеческое, как утверждал тот же Лосев. Однако удивительным образом идея античного рока совпадает с трагическим мироощущением и Бориса, которого Судьба выбросила из России в эмиграцию, и покорной, словно спавшей до встречи с Борисом Елены, воспринявшей его появление в своей жизни как перст судьбы, и Андрея, двинувшегося по следам своего отца словно под давлением: в реальности — Марины, подруги детства, подтолкнувшей его к поискам (как Афина Телемаха), в метафизическом же плане — внутренней потребности узнать своего отца, оправдать его исчезновение.

Интересно, что специфика структуры упомянутых хронотопов определяется тем, что в авторском сознании, на наш взгляд, проявилось наложение двух национальных концепций восприятия пространства и времени: македонской (балканской) и русской. Хронотоп потому становится средством создания национального образа мира, то есть выполняет и культурологическую функцию. Это, конечно, тема отдельного исследования. Специфический национальный миробраз в творчестве Урошевич складывается в том числе и под серьезным воздействием

русской культуры, свою роль здесь играют русские корни самой писательницы, ее многолетняя плодотворная переводческая деятельность.

И в романе «Аквамарин», и в некоторых рассказах сборника «Красная нить...» («Русские имена моего детства», «Туфли Али Кисличенко») представлен хронотоп детства, который сюжетно связан и с идиллическим хронотопом России. В романе «Аквамарин» Россия живет в памяти героев-эмигрантов, русских аристократов, тоскующих по утраченной Родине, даже у Андрея, наполовину русского, чьи детские воспоминания связаны со сложными впечатлениями о русском эмигрантском мире: «Тогда Андрей и начал сталкиваться дома с пахнувшими нафталином русскими дамами, которые как-то вдруг начали считать его мать своей, называть ее “голубушкой” и “Леночкой”, доставляя ему невыносимые муки. Он тогда еще был ребенком и не знал (ему об этом, разумеется, не говорили), что всякий раз, придя в их дом, они, оставшись с его матерью с глазу на глаз, открывали свои старомодные и потертые сумочки, которые называли смешным словом “ридикюльчик”, и дрожащими руками доставали оттуда завернутые в тряпочки, испачканные помадой и пудрой и пропитанные тяжелым запахом старости свои последние драгоценности: браслеты, кольца, брошки, серьги и те особенные русские золотые медальоны, похожие на яйца, украшенные драгоценными камнями и эмалью, с которыми им было тяжелее всего расставаться, говоря матери: “Что выручишь — пополам”, а когда мать пыталась отказываться, добавляли: “Ведь и тебе, голубушка, нужны деньги, на что ты будешь кормить Андрюшу?” И крестили ее на прощание» (С. 35).

Идиллический хронотоп статичен, он стремится к вечной, закольцованной повторяемости, он генетически связан с древними воззрениями человечества, в которых время предстает в виде спирали постоянно повторяющихся событий, состояний, где «всё возвращается на круги своя». В идиллическом хронотопе главное — это прошлое, а не настоящее или будущее. Таким и предстает пространство и время России в воспоминаниях героев произведений Урошевич. Пространство же и время македонского (балканского) мира сопряжены с неустойчивостью, хаотичностью, энтропией мира взрослости. Идиллическое времяпространство осваивается мысленно как пространство детства (в том числе и духовного, эмоционального детства), дальнее, ностальгическое. Балканское — как времяпространство взрослости, постоян-

ной изменчивости, борьбы, сомнений, противоречий, но главное — действия.

Подводя итог, отметим, что творчество Урошевич подтверждает известные идеи Бахтина о полифонизме и многослойности культуры в целом, когда диалог поколений, стимулирующий понимание и переживание культурных ситуаций прошлого и проецирование их на будущее, служит непременно раскрытию культурно-исторических смыслов в отношении к пространству и времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Бојаџиевска М.* Фрагменти помеѓу копнежот и носталгијата: еден македонски случај. Предговор во «Снегот на Казабланка». Битола, 2008; *Георгиевска-Јаковлева Л.* Книжевнота и културната транзиција. Скопје, 2008; *Ангеловски Д.* Некои имаглошки постапки во македонската и бугарската литература на дијаспора во периодот на транзицијата. URL: <http://philologicalstudies.org/dokumenti/2014/Literature%20in%20intercultural%20context/17%20Angelovski.pdf> Дата обращения: 30.08.2015.

² *Мойсова-Чепишевская В.* Номадизм диаспоры в лучах аквамарина // Славянский мир в третьем тысячелетии. Россия и славянские народы во времени и пространстве. М., 2009. С. 295—301.

³ Там же. С. 295.

⁴ См. об этом: *Бановиќ-Марковска А.* Светот со боја на аквамарин // Групен портрет. Скопје, 2007.

⁵ *Мойсова-Чепишевская В.* С. 301.

⁶ *Стојменска-Елзесер С.* Споредбена славистика. Скопје, 2005; «Книжевни стереотипи (Рускиот емигрант во македонската проза)». Скопје, 2003. С. 199—210.

⁷ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 392.

⁸ Цит. по: *Мойсова-Чепишевская В.* Номадизм диаспоры в лучах аквамарина. С. 296.

⁹ *Урошевиќ Т.* Црвена нишка, магнетен прстен. Скопје, 2009. С. 184.

¹⁰ Об этом весьма интересно писала применительно к творчеству Марины Цветаевой М. А. Чернухина в работе «Хронотопы “пути”, “дороги” в творчестве М. Цветаевой» // Современные проблемы науки и образования. 2012, № 2. URL: www.science-education.ru/102-5705 Дата обращения: 30.08.2015.

¹¹ Здесь и далее роман «Акварин» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Урошевич Т.* Акварин. М., 2016. Перевод с македонского О. Панькиной и М. Проскурниной.

¹² *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. С. 400.

¹³ *Лосев А. Ф.* История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963. С. 50—135.

А. В. Усачева (Москва)

Абсурдистские элементы в романе Петру Чимпоешу «Сказание о Великом Разбойнике»

Петру Чимпоешу (р. 1952) — писатель, уникальность которого в национальной культуре проявляется в отсутствии стремления к преодолению провинциальности родной литературы, столь свойственного его современникам, ориентирующимся на потенциального европейского читателя. Кроме того, в отличие от коллег — писателей самого активного на данный момент в литературе поколения, начавшего литературную деятельность в 1980-х гг., — Чимпоешу не является гуманитарием из академической среды, не занимается изучением ни философии, ни литературы. Именно поэтому книги инженера-нефтяника оказались чем-то новым в ставшем весьма «академичным» в 1990-е гг. национальном литературном пространстве. Пока коллеги (например, Мирча Кэртэреску) воплощают на практике свои филологические теории в тяжеловесных романах, интересных в большей мере специалистам, Чимпоешу создает увлекательные произведения, удивляющие непосредственностью воображения и легкостью, с которой в них сплетается узнаваемая реальность и самый смелый вымысел. Именно таким и является вышедшее в 2000 г. «Сказание о Великом Разбойнике» — фантастический постмодернистский роман, на примере которого и предлагается рассмотреть влияние театра и — шире — литературы абсурда на современную румынскую прозу.

Писатель и филолог Кэртэреску в книге «Румынский постмодернизм» говорит о том, что если литература модернизма — это манифестация «Я», то литература постмодернизма — манифестация ложного,

выдуманного “Я”¹. Писатель-демиург, создающий новые миры и через них претворяющий в жизнь свои философские концепции, уступает место повествователю, рассказчику, а то и вовсе исчезает. Авторы теперь не утверждают, а спрашивают, приглашая разбираться вместе, причем на первый план выходит вопрос не о том, что будет дальше, потому что нас может ждать любой поворот (писатель как бы не властен над действием, оно разворачивается, подчиняясь своим внутренним законам, а не авторской воле), а о том, что вообще происходит². Это мнение перекликается с общей для структуралистов и постструктуралистов идеей о «смерти автора»: на первый план выходит читатель который интерпретирует и ре-интерпретирует произведения по-своему, но для этого он тоже должен быть активным. Одними из первых в литературе XX в. вовлекать в действие ранее пассивного участника процесса начали драматурги абсурда, например, «Лысая певица» Ионеско изначально имела финал, в рамках которого «автор» напрямую обращался к зрителям. Этот прием взаимодействия с публикой не был изобретением абсурдистов — он давно использовался в уличном театре, — однако они придали ему новый смысл: по задумке, зритель должен был уходить со спектакля с вопросами в голове, а не с готовыми ответами. Авторы-постмодернисты тоже любят втягивать читателя в интерпретацию происходящего, а чтобы заставить его задуматься и начать разгадывать головоломки, запутывают, специально направляя по ложному следу. Чимпоешу не исключение: исследуемый роман начинается как детектив, но по мере развития сюжета превращается в антиутопию, побуждая пересмотреть полученное ранее впечатление.

Действие «Сказания...» разворачивается в условиях предельной пространственной ограниченности (что является характерной чертой литературы абсурда), в небольшом вымышленном городе Абракса, расположенном на периферии Империи, однако имена основных персонажей и упоминаемые факты (например, доклад во Дворце Национального военного круга, находящемся в Бухаресте) указывают на то, что речь идет о реальном мире, вероятнее всего, о Румынии 1930—40-х гг. Само название города отсылает читателя к «Утопии» Т. Мора, с первых страниц позволяя предположить, что перед нами не просто детектив.

Абсурдом в «Сказании...» пронизан весь сюжет: размеренный ход жизни горожан нарушен внезапным появлением в парке на скамейке трупа без видимых следов насилия, и этот труп через три дня загадоч-

ным образом растворяется в воздухе, а через некоторое время находится вновь — уже в другом месте. Самое непонятное и пугающее, что это труп одного и того же человека, — к такому выводу приходят занятые в расследовании этого «Дела» комиссар Петраке, доктор Марку, агент Матеуц и секретарь суда Лука (явная аллюзия на библейских апостолов: Петра, Марка, Матфея и Луку). Эта линия, безусловно, представляет собой перевернутую историю воскрешения Иисуса. Автор предлагает взглянуть под другим углом на известный сюжет, а также на концепцию бессмертия: «[...] это не банальное, бесполезное, никому не нужное и недоказуемое бессмертие, предполагающее отсутствие смерти [...], а НАСТОЯЩЕЕ бессмертие, господин комиссар, которое состоит в возможности умереть много раз» (С. 242)³. Как и персонажи литературы абсурда (например, пьес «Носорог» или «Бред вдвоем», романа «Одинокий»), герои с удивительным спокойствием принимают необычное, у них даже не возникает вопроса, как все это может происходить, и уже к середине книги становится понятно, что тайну трупа так и не разгадают, поскольку герои почти ничего не делают, весь сюжет — это разговоры и предположения героев, переданные настолько детально, что читатель увязает в подробностях. Например, в романе есть диалог (прокурор вызвал Луку, чтобы заказать ему сочинение оды на праздник), состоящий из десяти реплик и растянутый на четыре страницы.

Помимо перечисленных выше героев, занимающихся расследованием «Дела», читатель встречает весьма одиозных персонажей, усугубляющих абсурдность мира: горбуна Садима, гермафродита, отвергнутого близкими и занимающегося алхимией; французского инженера, приехавшего «измерить отклонение меридиана возле дома господина Шарля» (С. 179); Великого Разбойника, который когда-то совершал чудеса по умножению мамалыги (как Иисус, накормивший толпу двумя рыбками и пятью ячменными хлебами), но взамен крал души — этот персонаж сродни Лысой певице Ионеско: несмотря на то, что его именем назван роман, он появляется только в мимолетных упоминаниях, и даже легенду о нем никто не знает.

Композиционно «Сказание...» состоит из дюжины разрозненных глав, в которых автор знакомит читателей с основными персонажами — каждая посвящена какому-то одному герою. Поскольку повествование не линейно, эти главы (кроме последней) не зависят одна от

другой и могли бы идти в любом порядке. Они объединены (или разъединены — зависит от точки зрения) стенограммами за авторством Луки, озаглавленными «VERSO» — «оборотная сторона». В отличие от глав, стенограммы идут в хронологическом порядке, большая часть романа — это ознакомление нового судьи с ходом расследования. Тип повествования акториальный, и отходит от него автор лишь изредка — в отдельных замечаниях по ходу событий, выделенных курсивом, в которых описывается событие из будущего героя: «Он не знал, что у него видение. Только поздно вечером, когда он проснется, съезжившись от холода [...], на пороге своего дома [...], он воскликнет: сегодня у меня было видение!» (С. 277), — и в заголовках глав, особенно последней: «Кто читает — поймет», и это название звучит весьма иронично, ведь до разгадки так никто и не докапывается, включая читателя, который видит ситуацию исключительно глазами героев, а писатель принципиально не вмешивается в происходящее и не объясняет его. Данный прием позволяет писателю отстраниться от происходящего — это намерение он подчеркивает и в тексте: «[...] автор этих строк не ясно-видящий» (С. 57). Читателю дают понять, что события действительно происходили и этому остались свидетельства. Подобное отстранение встречается и у Ионеско, например, в пьесе «Бред вдвоем» в течение всего действия неизвестно, является ли абсурдный мир за окном реальностью или выдумкой сумасшедшей пары. Однако более характерен этот прием для других абсурдистов, его использование сближает Чимпоешу, скорее, не с Ионеско, а с Беккетом, Пинтером, Мрожеком, в чьих произведениях зритель слышит только голоса героев, а автор лишь обозначает контекст. Это очень важная особенность постмодернистского искусства, в котором писатель больше не пытается научить и воспитать читателя, а приглашает искать истину вместе. Главной в нем становится не реальность (возможно, всего лишь плод нашего сознания), а наши — и героев — представления о ней и связанные с ней ожидания.

Отстранение логически приводит к введению композиционного приема открытого финала. Действительно, если автор не всеведущ и не знает, что ждет героя за поворотом, концовка будет продиктована не его волей, а ходом повествования и — шире — ходом истории: «История не шадит человека, она его даже не замечает» (С. 482). Как в пьесах Ионеско (например, в «Носороге», «Этюде для четверых» или «Лысой певичке»), действие в романах Чимпоешу, неспешно развивающееся в

начале, внезапно начинает ускоряться и, минуя кульминацию, вдруг приводит к развязке — взрыву, уничтожающему мир. В «Сказании...» это взрыв фигуральный: Абракса завоевана «армией У», герои или сотрудничают с новой властью, как адвокат Каротяну, оказавшийся шпионом, и господин Шарль, закупающий лимонад, или убиты, как доктор Марку, комиссар Петраке и агенты полиции, один лишь Лука бредет по улицам в попытках не заснуть, так как ему предсказана смерть во сне. Мы не знаем, что случится с главным героем дальше, умрет ли он (все предыдущие пророчества сбылись — но, возможно, это просто совпадение?). Автор завершает роман в момент, когда Лука понимает, что «произошедшие события — не более чем ошибочная деталь настоящего» (С. 482). Такие открытые финалы практикует и Ионеско, например, в «Бескорыстном убийце», где занавес опускается в момент, когда убийца замахивается на Беранже ножом, или в «Воздушном пешеходе», в котором герой, взлетев над миром и увидев вдали апокалипсис, надеется, что его и близких это не затронет.

М. Эсслин в своем труде «Театр абсурда» выделяет несколько характерных особенностей абсурдистских произведений (исследователь говорит о пьесах, но его наблюдение можно экстраполировать на всю литературу абсурда, то же мы наблюдаем, например, в рассказах и в романе «Одинокий» Ионеско, в «Никчемных текстах» и «Моллое» Беккета): отсутствие сюжета и фабулы, а также начала и конца действия; персонажи, которые воспринимаются почти как марионетки, поскольку лишены характера и индивидуальных особенностей; язык, зачастую представляющий собой бессвязный лепет⁴. В романе Чимпоешу присутствуют почти все указанные черты абсурда кроме одной, — сюжет и фабула, как мы видели, в нем имеются. Интересно авторское решение относительно персонажей. Они предстают как маски: комиссара, нового судьи (у него даже нет имени), секретаря суда, прорицательницы, алхимика. Все, что мы о них знаем — либо чужие домыслы, либо — если повествование ведется через призму их восприятия — мысли, посещающие героев в текущий момент. У них нет своего мнения («Мне не нравится обсуждать мое мнение. Более того, я рад, что у меня его нет. [...] Моя обязанность — не иметь своего мнения» (С. 306), — говорит Лука), нет прошлого и будущего, они ни о чем не сожалеют и ни о чем не мечтают, они не могут толком взаимодействовать, потому что не имеют общих точек соприкосновения. Такие персонажи помогают

писателю раскрыть тему разрушения коммуникации и одиночества, являющуюся значимой для Чимпоешу.

Именно театр абсурда проблематизировал понятие диалога, поставив под сомнение способность языка адекватно отразить и описать окружающую действительность. Этот вопрос оказался важным предметом осмысления для всей эпохи постмодерна, причем не только в литературе и литературоведении, но и в лингвистике. В 1966 г., в интервью с Клодом Бонфуа, Ионеско говорит, что в пьесе «Лысая певица» «что-то вдруг нарушается, беседа сходит с рельсов, и все съезжает куда-то не туда»⁵. Несколькими годами ранее, в 1961 г., Эсслин, анализируя поэтику театра Ионеско, отмечает, что «язык, в значительной степени состоящий из стандартных застывших символов, скорее запутывает, чем выявляет личный опыт [...]. Это неподлинная коммуникация. [...] Язык в силу своей [...] схематичности, обобщенности [...] становится препятствием, а не способом подлинного общения»⁶. О нарушении коммуникации пишут О. Г. Ревзина и И. И. Ревзин, демонстрируя на примере пьес Ионеско «Лысая певица» и «Урок», как изъятие разных элементов коммуникации влияет на способность взаимодействия. Они указывают на один из важнейших постулатов нормального акта коммуникации: «Между текстом и действительностью должно существовать соответствие [...], то есть текст должен содержать истинное высказывание о действительности»⁷. Поэтому, если люди лгут друг другу, настоящей коммуникации не происходит. А в романе лгут все. Лгут свидетели, которых опрашивает следствие: «[...] они обманывают ради самого обмана, они направляют тебя по ложному следу» (С. 81); лгут новому судье комиссар и секретарь: «Ананьи не существует, он выдумка комиссара! И Правой улицы в этом городе нет, судья напрасно ее ищет. [...] Мы не знали, какие у него намерения, все же его прислали из столицы, мы не могли ему полностью доверять» (С. 463); лжет госпожа Орзан: «Когда я ему [адвокату Каротяну. — А. У.] предсказала, что его застрелят, я обманула, тебе нужно это обязательно знать, я его обманула, чтобы он почувствовал себя таким же, как вы» (С. 266). Даже если это ложь из благих побуждений, она разъединяет героев, приводя их к одиночеству. И абсолютное одиночество настигает Луку, оставшегося в Абраксе без родных, друзей и знакомых.

Опора на язык, который не способен описать реальность, приводит к когнитивным сбоям, которые проявляются в том числе в смешении сна с реальностью. В мире, где симулякр трудно отделим от того, что

симулирует, где кот Шредингера одновременно жив и мертв, где надпись «Яд» на бутылочке говорит правду и жлет*, сон может описываться как абсолютная и объективная действительность. Для абсурдистов сны — это один из способов перехода в абсурдную действительность, пограничная ситуация (например, в романе Ионеско «Одинокий»). Для Чимпоешу же сон в своем предельном проявлении — это метафизическая смерть, которая может превратиться в буквальную: секретарь суда Лука поверил в пророчество о том, что сон повлечет за собой смерть. Однако так и остается неизвестным, сбудется ли оно, потому что, как в случае с бутылочкой с надписью «Яд», чтобы проверить, нужно рискнуть, а Лука к этому не готов. Интересно, что начинается «Сказание...» тоже со сна секретаря суда, и первые несколько страниц читателям непонятно, идет ли Лука по городу на встречу или же это сновидение (сразу приходит на ум притча о Чжуан-Цзы, которому приснилось, что он бабочка) — так что требуется прямое указание: «И все же город существовал» (С. 11).

Когда сны начинают перемешиваться с действительностью, когда все вокруг врут, страдает память, человек уже не может точно понять, помнит он о событии, знает о нем или выдумал его. А лишившись памяти, он теряет способность учиться и извлекать уроки из своего опыта. «Сказание...» — это роман о нестабильности реальности, не подкрепленной памятью. Причиной падения Абраксы Лука считает постепенное забывание самого «Сказания о Великом Разбойнике». На протяжении всего действия секретарь суда пытается вспомнить эту легенду или найти человека, который бы ее знал, но безуспешно: «Многие говорят о Великом Разбойнике, но сказания никто не помнит. [...] С годами мы его забыли понемногу, от него остались только анекдоты, шутки, сплетни, догадки... то, что мы, за неимением другого, более подходящего слова, назвали историей нашего города. Историей забвения, растрачивания».

* «На столе однажды появляется бутылочка с некоей жидкостью, на которой написано “Яд”. Можно отреагировать двумя способами: поверить, что жидкость в ней ядовитая или, наоборот, решить, что это обман или ошибка и жидкость безопасна; в определенной степени каждое из предположений верное. Однако единственный способ установить истину — выпить жидкость. И вопрос в следующем: кто же осмелится это сделать? И пока никто не выпьет из бутылки, каждое утверждение о содержимом будет верным в данной относительной действительности» (С. 289).

И далее: «Оно [сказание. — А. У.] было месторождением нашей памяти. — Почему “было”? — Не знаю, я сам не понял, почему так сказал» (С. 302). Эта тема памяти и забвения важна и для Ионеско, потому что, как доказывают Ревзины, общая память помогает людям сохранять связь с реальностью и взаимодействовать, понимая друг друга⁸ (показательна сцена узнавания в «Лысой певице» — супруги Мартины забыли друг друга, хотя ехали в одном поезде, в одном вагоне и живут в одной квартире; носороги из одноименной пьесы забыли, что значит быть людьми; король умирает, мысль его путается, а вместе с нею рассыпается и реальность; по мере погружения в депрессию воспоминания безымянного героя романа «Одинокий» меркнут, уступая место бреду и галлюцинациям).

Специфика литературы абсурда в том, что с целью оттенить чувство беспомощности, разлада и страха используются комические элементы. В романе Чимпоешу их тоже достаточно. Б. Дземидок разграничивает пять основных приемов комического: видоизменение и деформация явлений; неожиданные эффекты и поразительные сопоставления; несоразмерность в отношениях и связях между явлениями; мнимое объединение абсолютно разнородных явлений; создание явлений, которые по существу или по видимости отклоняются от логической или праксеологической нормы⁹. В «Сказании...» насчитывается больше половины из них. К первому типу относится преувеличение и окарикатуривание (например, фигура горбуна-гермафродита Садима), а также «темп, отклоняющийся от обычного»¹⁰ (одиннадцать глав, подготавливающих к развязке, и внезапно закрутившиеся события в последней главе). История агента Ксавы, который пошел на задание, нашел записи Садима и, решив, что это формула магнитной левитации, спрыгнул с башни здания почты, чтоб полетать, но, естественно, разбился; владелица борделя, знающая несколько иностранных языков, включая латынь; заключенный Балаб, сбежавший из тюрьмы только для того, чтобы посмотреть на нового судью — это, по классификации Дземидока, неожиданный эффект. Несоразмерность в отношениях и связях между явлениями проявляется в образах героев-реалистов, вопреки своему названию верящих в бессмертие и считающих, что океан можно превратить в лимонад. Несоразмерная реакция — ответ Луки на признание доктора в убийстве кота: «— Доктор, кого ты убил? — спросила она [госпожа Орзан. — А. У.] серьезным и решительным тоном [...]. — Я убил своего кота, — признался доктор без малейшего сожа-

ления в голосе. — Как ты его убил? [...] [реакция комиссара. — А. У.] — У тебя был кот? [реакция секретаря. — А. У.]» (С. 151).

Помимо вышеописанных приемов в романе присутствуют и языковые средства комического: шутки, ирония и игра слов. Например, «Зачем они строят Фабрику счастья? С какой целью? — С целью оправдать средства!» (С. 181). Чимпоешу иронизирует над Ксавой, который заявил: «Завтра я вас покину, грешники, и полечу к Господу...» — «[...] и вправду полетел, только не вверх, как хотел, а вниз» (С. 215) — и дальше эта история фигурирует как «обратный полет агента Ксавы» (С. 336). Он также шутит и над героями, верящими в реалистов: «Как можно быть такими тупицами, чтобы верить в то, что *эти* превратят в лимонад океан? — Ну как, в принципе, если у тебя достаточно лимона и сахара...» (С. 389—390).

Как было отмечено выше, введение в текст комического помогает сделать более видимой абсурдность происходящего, но также служит цели несколько разрядить тягостное чувство безысходности, довлеющее в романе. Однако нельзя сказать, что «Сказание...» — веселое чтение, наоборот, остается ощущение горького смеха на краю пропасти. Но Чимпоешу, в отличие от того же Ионеско, любит своих героев и — возможно, в силу собственного религиозного опыта¹¹ — дает надежду вырваться из кошмара прежней жизни. Если в театре абсурда персонажи теряют себя в мире, будучи обречены на одиночество (метафизическая смерть), то у Чимпоешу они, напротив, себя находят, получая шанс на метафизическое рождение через внутреннее изменение. После того как Лука задумался, зачем вообще он лгал, и пожалел о своей лжи, писатель показал ему возможность спастись: секретарю суда обещано, что он разделит участь Абраксы: «Ты останешься и допишешь историю до конца» (С. 465), — а ангел-хранитель, явившийся в образе собаки, успокаивая подопечного, сообщает, что видел знамение и что Великий Разбойник «спасет город еще раз» (С. 477). Эта надежда — способ писателя ответить на вопрос, что будет после крушения всем знакомого мира. По сути, мы наблюдаем символический выход из апокалиптических настроений XX в., когда, благодаря развитию науки и технологий, человек осознал хрупкость и непрочность своего положения во вселенной, и это делает Чимпоешу одним из самых оптимистичных писателей современной Румынии.

В заключение можно сказать, что Чимпоешу развивает основные темы, сформулированные абсурдистами (разрушение коммуникации

и одиночество, память и забвение), а также заимствует у них основные приемы (отстранение, открытый финал, онирические формы, использование комического, чтобы подчеркнуть абсурд), однако служит все это другой цели. Если абсурдисты показывают «абсурдность человеческого удела» «как непреложность в конкретных условиях»¹², то «Сказание о Великом Разбойнике» — попытка понять, как абсурд проникает в реальность и действует в ней, а также найти выход из бессмысленности бытия. По мнению Чимпоешу, этот выход — в вере в ирреальное (не обязательно религиозной), поскольку она дает смысл. А как нам сообщает автор, «человек является знатным потребителем смысла, он может прожить без хлеба, но без смысла — нет: какой смысл иметь хлеб, если его поедание бессмысленно?» (С. 292).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Cărtărescu M. Postmodernismul românesc. București: Humanitas, 2011. P. 74.*

² Ср. с рассуждениями М. Эслина о «dramatic tension» и «suspense»: *Эслин М. Театр абсурда. СПб., 2010. С. 425—427.*

³ Здесь и далее роман «Сказание о Великом Разбойнике» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Cîmpoeșu P. Povestea Marelui Brigand. Ed. a II-a. Iași, 2007.*

⁴ См.: *Эслин М. Театр абсурда. С. 22—23.*

⁵ *Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. Беседы с Клодом Бонфуа (фрагменты) // Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. СПб., 1999. С. 433.*

⁶ *Эслин М. Театр абсурда. С. 199.*

⁷ *Ревзина О. Г., Ревзин И. И. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1971. С. 239.*

⁸ См.: там же. С. 236—237.

⁹ См.: *Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 66—88.*

¹⁰ Там же. С. 71.

¹¹ Об этом он рассказывал в различных интервью, например, в беседе с Аурой Кристи («Scriind, ordonezi altfel lumea»: Dialog cu Petru Cîmpoeșu, scriitor din România // *Contemporanul. Ideea Europeană: Revistă națională de cultură, politică și știință. 2007. №5. P. 16*) или с Овидиу Симонкой («Eu sunt un om cu umor» // *Observator cultural. 2007. №112 (369).*

¹² *Эслин М. Театр абсурда. С. 26.*

КОМПАРАТИВИСТСКИЙ ДИСКУРС ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

С. Ф. Мусиенко (*Гродно*)

«Маленький человек» и проблема революции в европейской драматургии (Бомарше — Выспяньский — Маяковский)

«Маленький человек» и как герой литературы, и как социальная единица общества пережил серьезную эволюцию во времени, пространстве, социально-политических изменениях общества, сознании народа и осознании себя и своего места и роли в жизни. Его «рождение» как самостоятельного и социально активного представителя общества и как героя литературы связано с эпохой Средневековья, периодом создания городов, становления ремесел, торговли и ростовщичества. Население городов состояло, главным образом, из беглых крестьян, избавлявшихся от гнета феодалов, монахов-расстриг, обедневшего воинства, нищих, бродяг и др. Городское население, благодаря труду, превращалось в самостоятельную силу — третье сословие, названное по месту жительства горожанами. Эта социальная общность отличалась необычайной активностью и не только сосредоточила в своих руках деньги и материальные ценности, но и способствовала изменению социальных отношений между сословиями, создала свой фольклор, культуру, искусство на языках своих народов и нового героя — представителя городского сословия. По сути, это было начало становления сословия буржуазии, которая пройдет многовековой путь, отвоювая сферы влияния у аристократии и обретая господство во всех областях жизни.

Буржуазия создаст культуру нового типа с героем-горожанином, который окажется умнее и удачливее не только своих господ, но порой и самого короля. Еще в XIII в. получили известность городской фольклор и произведения повествовательных, драматических и песенно-стихотворных жанров, созданные не на общепринятом латинском

языке, а на местных наречиях, понятных широким массам. Следует отметить, что герой этих произведений наделялся реальными чертами характера, свойственными горожанам, а главное — существенными для этого сословия. Человек узнавал себя в произведениях искусства. Первыми произведениями, воспевавшими горожанина, стали романно-стихотворные циклы, авантюрно-приключенческий «Роман о Лисе» и лирический «Роман о Розе» (XIII в.). В обоих циклах героем был горожанин. В первом — это Лис, Ренар — хитрый, ловкий, умный авантюрист, который выходит победителем из всех сложнейших перипетий. Глупыми и обманутыми показаны в гротескно-сатирическом ключе феодалы, аристократы и даже король. «Роман о Розе» повествует о любви простого человека, поэта-странника, о его даровании, страданиях и верности в своих чувствах. Острие критики в обоих произведениях направлено на феодалов и представителей власти. В обоих произведениях персонажи реального несовершенного мира гармонично «сосуществуют» с образами аллегорическими и символическими. Хитрый хищник Лис и прекрасная Роза живут и действуют в реальном мире и наделены чертами реальных людей. В произведениях используются традиции городского фольклора, литературы античности и Средневековья.

Лис и Поэт являются своеобразными предтечами целой галереи героев-простолюдинов в романах Возрождения. Как правило, подобные персонажи выступают в роли умных слуг и вассалов у наивных, простоватых, а порой и глупых господ. Панург (Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»), который знал 63 способа добычи денег, из них лучшим считал «незаметное воровство»¹. Однако, благодаря уму и находчивости героя, жители целого города были спасены от голодной смерти. Он же победил 300 великанов и пришел к выводу, что целью жизни должно быть познание мира и творчество. Испанским вариантом умного слуги, бесспорно, является Санчо Панса. Ленивый увалень, увиливающий от работы и семейных обязанностей, оказался единственным, кто не предал Дон Кихота. Санчо Панса — человек с трезвыми оценками жизни, мудро правивший островом, губернатором которого его в шутку назначили аристократы². Сервантес впервые в литературе высказал мысль об уме простолюдина, его способностях, рассудительности и т. д.

«Если так умен слуга, — говорит о Санчо один из толпы крестьян, — каков же должен быть господин! Бьюсь об заклад, что если

они едут учиться в Саламанку, то потом попадут прямо в столичные алькальды. Учиться и учиться — вот что нужно... ну, конечно, надобно еще, чтобы тебе порадели и чтобы тебе повезло, глядишь в один прекрасный день у тебя в руке жезл, а то и митра на голове»³.

По сути, это были первые образы буржуа, точнее — их социальные предшественники. В предвидении жизни дальше всех пошел Шекспир. В социальной драме «Венецианский купец» он в образе Шейлока показал не только психологию собственника, но и его жизненное кредо: деньги выше человеческой жизни.

Шейлок:

...напишите вексель...

Когда вы не уплатите мне точно

В такой-то день и там-то суммы долга

Указанной — назначим неустойку:

Фунт вашего прекраснейшего мяса,

Чтобы выбрать мог я тела часть любую

И мясо вырезать, где пожелаю»⁴.

Безжалостность Шейлока подтверждается в сцене суда: он готов без промедления взыскать долг с Антонио.

«Зачем ты так усердно точишь нож?» — спрашивает у ростовщика один из участников события и получает исчерпывающий ответ: «чтоб резать у банкрота неустойку»⁵.

Согласно морали Возрождения, зло еще наказуемо — и Шейлок наказан, но проблема будущего обозначена более чем явственно. Драматург наделяет героя многогранностью натуры («чадолюбив, остроумен, находчив», как заметил Пушкин), но в то же время особо подчеркивает его социальные черты — алчность, коварство, преклонение перед деньгами. Почти классический тип буржуа литературы XIX в., хотя и отягощенный жаждой мести за оскорбление своего ремесла — ростовщичество. Не случайно Шекспир совершает еще одно художественно-социальное открытие: показывает неоднородность, а точнее — разделение внутри третьего сословия. Достаточно вспомнить его историческую хронику «Генрих IV», в которой показан сэр Джон Фальстаф и его окружение — сборище веселых забулдыг, названное критиками «фальстафовским фоном». И, несмотря на то, что Фальстаф в творчестве Шекспира пережил эволюцию от седовласого распутника и пьяницы до старика, «научившегося расчетливости века своего», в

литературе позднейших эпох на его примере сложился своеобразный тип героя — беззаботного весельчака в окружении коллективного героя — народа («Веселые нищие» Роберта Бернса, «Парижские тайны» Эжена Сю, «двор чудес» «Собор Парижской богородицы» Виктора Гюго, окружение и друзья пана Заглобы в «Трилогии» Генрика Сенкевича и др.).

В процессе борьбы за социальные права третьего сословия уже в XVII в., в эпоху абсолютизма, во Франции появляются произведения, в которых не только критикуются аристократы, но и подвергаются осмеянию буржуа — богатые простолюдины за их стремление стать дворянами. Впервые к этому явлению обратился Жан Батист Мольер в комедии «Мещанин во дворянстве», используя два типа критики и осмеяния: гротескно-сатирическое, направленное в адрес аристократов, опустившихся до жульничества и скрытого воровства (граф Дорант), и юмористически-пародийное (мещанин Журден). Последнего автор показывает в двух проявлениях: социальном (обогащение, умение считать деньги и реально оценивать вещи) и нравственно-этическом (слепое преклонение перед аристократами). Что касается литературы XVIII в., то в преобладающем большинстве она была своеобразным гимном, воспевающим третье сословие за трудолюбие и познание мира (Вольтер, повесть «Кандид»: «Каждый должен возделывать свой сад»), за обогащение, трудолюбие, умение покорять природу (Даниель Дефо, «Жизнь и удивительные приключения йоркского моряка Робинзона Крузо»). Этот роман восхитил современников и породил массу подражаний — Робинзонад, превозносивших предприимчивость и жизненную хватку «маленького человека», ловко отвоевывавшего «жизненное пространство» и свои социальные права.

Особо важная роль принадлежала Дени Дидро, который, помимо художественных произведений «Монахиня», «Племянник Рамо», «Жак-фаталист и его хозяин» и др., разработал теорию просветительского искусства («Салоны», «Парадокс об актере», «Рассуждение о драматической поэзии», «Беседы о “Побочном сыне”», его статьи в «Энциклопедии» — «Народ», «Прекрасное»). Главные мысли в творчестве и трудах Дидро легли в основу развития новой буржуазной культуры. Отказавшись от следования образцам античного искусства, он заявил, что в литературе современный человек хочет видеть себя, свой дом, своих близких и весь привычный мир жизни. По сути, это были

и первые предпосылки реалистического искусства, и утверждение новых эстетических, идейных и нравственных ценностей, и новый этап эволюции героя — представителя третьего сословия, который превращался из разумного слуги в создателя и хозяина материальных ценностей, сосредоточивавшего в своих руках даже финансы. Не секрет, что «должниками» ростовщиков были не только аристократы, но и монархи. В литературе XVIII в. свершилась идейно-эстетическая революция, предвавшая революцию социальную. Движущей силой было третье сословие — буржуазия и народ, недовольные и абсолютизмом (Франция и Англия), и феодализмом (Германия). Идеологи и писатели создали новую систему духовных ценностей и провозгласили идеал социального равенства, литература утвердила концепцию нового героя — умного простолюдина, которому аристократия мешала реализовать его способности и занять соответствующее место в жизни. Эту идею на протяжении XVIII и даже начала XIX в. утверждала вся культура. Особую значимость обретала драматургия — зрелищные жанры, имевшие двойное воздействие слова и образа. Борьба за новые идеалы велась во многих странах и различными способами, но наиболее выразительно она проявилась во Франции и разрешилась Великой французской революцией 1789 г. Ее идейно-художественными вдохновителями были многие деятели культуры XVIII в. Следует подчеркнуть особую роль драматурга и публициста Пьера-Огюстена Карона де Бомарше. И деятельность самого Бомарше, и его герой — слуга графа Альмавивы Фигаро — являются ярким протестом против несовершенства жизни, но главное — становятся активным фактором в подготовке революции. Фигаро — главный герой драматической трилогии автора («Севильский цирюльник» — 1775, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» — 1784, «Преступная мать» — 1792). Самой популярной частью трилогии была и остается до настоящего времени «Женитьба Фигаро». Несмотря на то, что произведение предвещало революцию, его герой был рожден и ее ожиданием, и социально-политическими причинами, ее вызвавшими, разрастанием борьбы третьего сословия за социальное равенство.

Активизация этих процессов выпала на период заката феодализма и абсолютизма в конце XVIII в. и сопровождалась вооруженными выступлениями и революциями. Общечеловеческое значение приобрела Великая французская революция, для которой герой Бомарше Фига-

ро стал своеобразным кодом, матрицей революционного сознания «маленького человека», слуги, превратившегося в сильную личность, которая поднялась на борьбу с угнетавшим ее миром. Не случайно «Женитьбу Фигаро» ставили в период революционных сражений, а увидевший премьеру король Людовик XVI задолго до революции воскликнул: «Если быть последовательным, то, допустив постановку этой пьесы, нужно разрушить Бастилию»⁶. Король оказался прозорливее своих подданных, воспринявших произведение как легкую комедию. За художественное мастерство аристократия «простила» Бомарше язвительные насмешки в адрес графа Альмавивы, а богатые горожане — сатирическое изображение себе подобных Бартоло, Базиля, Бридуазона. Беззаботно смеялся и народ, который во время революции осуществит предвидение короля и разрушит Бастилию. И все же комедию запретили и печатать, и ставить в театрах.

Великая французская революция свершилась. И в ее подготовке серьезную роль сыграла просветительская литература, в том числе и «Женитьба Фигаро» Бомарше. Ее участникам и обществу в целом импонировал такой герой — умный, деятельный, находчивый. Автор наделил Фигаро социальными чертами, необходимыми для победы революции. Фигаро, по сути, уничтожил постыдное социальное явление — право первой брачной ночи. И, казалось бы, глубоко личный фактор в жизни молодой пары слуг графа Альмавивы — борьба за чистоту любви — не только закончилась их победой, но и стала предвидением победы первой в Европе революции, за которой последовали другие, охватывавшие новые страны и континенты. Революции меняли свой характер и назначение, а с ними претерпевал эволюцию и главный участник — «маленький человек», представитель третьего сословия, горожанин, буржуа, крестьянин, пролетарий, по существу определявший тип последующих революций. Наиболее ярко эволюция как самого явления (революции), так и ее главного участника и движущей силы («маленького человека») прослеживается в трех драматических произведениях, созданных в разное время, представляющих литературу различных европейских народов и различные, но наиболее значимые типы революций: французской (буржуазной) — «Женитьба Фигаро» Бомарше, польской (крестьянской) — «Свадьба» (1901) Станислава Выспяньского и российской (пролетарской) — «Клоп» (1929) Владимира Маяковского.

Названные произведения связаны между собой четырьмя общими признаками: жанром (по определению всех трех авторов это комедия), сюжетом (свадьба), событием (революция), героем («маленький человек»), финалом его судьбы, завершением сюжета и показом результатов революции (Маяковский) или ее предвидения (Бомарше, Высянянский). Бесспорно, умного, находчивого, сильного, молодого оптимиста Фигаро породила Великая французская революция, поэтому его приключения и борьба закончились победой: Фигаро женится на Сюзанне, а революция заканчивается разрушением Бастилии и крушением феодальной системы. Ожидаемая крестьянская революция (начало XX в.) в «Свадьбе» Высянянского не свершилась, и жених и невеста — поэт и крестьянка, а также коллективный герой — крестьянство и интеллигенция (шляхта) погружаются в сон в ожидании лучших времен. Высянянский предвидел революцию, но не предвидел ее победы. В реальной действительности революция 1905 г. была жестоко подавлена. Этим объясняется авторский прием иронической дистанции по отношению к героям и событиям комедии. Результат третьего типа революции — пролетарской (царская Россия, 1917 г.) показал Маяковский в комедии «Клоп». Ее порождением стал гротескно-сатирический типаж Иван Присыпкин, выступавший под «изячным» псевдонимом Пьер Скрипкин — пройдоха, рвач, невежда.

Во всех исследуемых произведениях используется традиционный, даже бродячий сюжет свадьбы, причем свадьбы представителей социальных низов: слуги и служанки («Женитьба Фигаро»), крестьянки и поэта («Свадьба»), пролетария и мещанки («Клоп»). В соответствии с историческими периодами и событиями, показанными в произведениях, герои представляют основополагающую историческую силу своего времени: Фигаро — французскую буржуазию накануне Великой французской революции (XVIII в.); невеста и поэт — разобщенное польское крестьянство и интеллигенцию перед революцией 1905 г.; Иван Присыпкин и Эльзевира Ренессанс — пролетариат и мещанство после пролетарской революции. Победа Сюзанны и Фигаро была предвиденьем победы французской революции, что подтвердилось победой буржуазии. Остановка свадебного торжества и погружение всех персонажей в летаргический сон — бесспорное свидетельство предвидения автором поражения будущей революции. Это подтверждается фактом жестокого подавления революции 1905 г., хотя местом действия «Свадьбы»

было не подвластное России Царство Польское, а деревня под Краковом (в Австро-Венгрии). «Клоп» был создан Маяковским через десять лет после Октябрьской революции, породившей такое явление как Иван Присыпкин — уродливое вырождение пролетариата. Итак, герой, представлявший главную силу каждой из революций, являлся одновременно и тем «человеческим материалом», который порождает эпоха. В каждом из рассматриваемых произведений свадьба имеет три значения: событийно-бытовое (реалистическое), философско-аллегорическое (надвременное) и социально-политическое (социальная обусловленность характеров героя и связь бытового сюжета с событием исторической важности — революцией). Об этом свидетельствуют завершения судеб героев: у Бомарше состоялась свадьба и побеждены все, кто пытался ей воспрепятствовать (аристократы и их прислужники), у Выспянского происходит остановка действия и все действующие лица засыпают. Наиболее трагический финал у Маяковского: свадьба прерывается пожаром и через 60 лет после революции и 50 лет после написания «Клопа» в обезличено-стерильном коммунистическом обществе размораживают и тем самым дают жизнь двум существам прошлого: воинствующему деградировавшему пролетарию и клопу, насекомому-кровососу. Оба помещены в одну плоскость и занесены в одну категорию. Их родственность заключается в паразитическом существовании. Трагедия заключается в том, что Иван Присыпкин в «обществе будущего» нашел много себе подобных.

Итак, проблема «маленького человека» и его роли в революции решается в европейской драматургии на конкретном историческом и национально-бытовом материале, давая возможность понять, что принесла каждая из революций и всему человечеству, и своему народу, поскольку каждая из рассмотренных драм связана со «своим» историческим периодом, а точнее с современностью их авторов, героев и с революциями, происходившими в эти периоды. В «пространстве» литературы на примере избранных произведений интересно проследить эволюцию героя в меняющемся времени и меняющемся мире и понять причины их популярности и актуальности в начале XXI в.

С момента написания Бомарше комедии «Безумный день, или Женитьба Фигаро» прошло 232 года, Выспяньским «Свадьбы» — 115 лет, Маяковским «Клопа» — 87 лет. Главные персонажи каждого произведения являются типичными представителями *своей* (авторской) со-

временности, борются и защищают идеалы *своей* эпохи. Авторы определили их как комедии, но создали, по сути, под покровом комедии социальные драмы *своего* времени. Не случайно все три драматурга, наряду с парами главных персонажей, показали их окружение, общество, социальную группу, *составляющую вместе с главными героями*, собирательный образ — коллективного героя. В «Женитьбе Фигаро»: Фигаро, слуги графа Альмавивы, суд, музыканты, чиновники и др.; в «Свадьбе»: невеста, жених, хозяин, Чепец, поэт, еврей, Марыся и др.; в «Клопе»: Иван Присыпкин, Элизвира Ренессанс, Бочкин, Зоя Березкина, уборщик, молодой рабочий и др.

Это были эпохи социальных революций, обретения прав вначале третьим сословием (буржуазией), затем становлением пролетариата, созданием и разрушением социалистических государств и т. д. Нити истории тянутся к сегодняшнему дню, что в значительной мере определяет популярность названных драм сегодня.

Произведения объединяет и по-своему роднит с нашим временем проблема — революция и герой — «маленький» человек, выражающий социальные, политические и нравственные устои *своего* времени, и являющийся одновременно представителем *своего* класса, *своей* социальной и нравственной общности.

Итак, Фигаро у Бомарше вступает в борьбу со своим господином графом Альмавивой за собственное достоинство. И, казалось бы, достоинство — личный фактор, но Бомарше придает ему значимость социальную. В произведении оно связано с очень значимым для Фигаро явлением. Любя свою жену Розину, граф якобы отменил право первой брачной ночи. Отмена, однако, длилась до того момента, пока ему не приглянулась служанка Сюзанна. И под комическим «покрывалом» ситуации скрывается социальная драма обманутого вельможей простоянина, беззащитного перед феодальным произволом. Накануне свадьбы Фигаро Альмавива делает ему сразу три назначения. Умный Фигаро разгадывает хитросплетения хозяина: «...три назначения сразу: — думает вслух Фигаро, — вы — посланник, я — дипломатический мальчишка на побегушках, Сюзон — штатная дама сердца, карманная посланница, и — в добрый час, курьер! Я поскачу в одну сторону, а вы — в другую, прямо к моей дражайшей половине! Я, запыленный, изнемогающий от усталости, буду трудиться во славу вашего семейства, а вы тем временем будете способствовать прибавлению моего!»⁷

Фигаро относится к плеяде умных слуг, превосходящих своих господ не только разумом, но и умением жить, выходить с достоинством из трудных ситуаций и т. д. Фигаро понимает, что аристократ никогда не уступит места в обществе даже гениальному простолюдину. Не случайно граф предлагает Фигаро «продвинуться по службе», но под его, Альмавивы, руководством. «С умом и вдруг продвинуться? — отвечает Фигаро. — Шутить изволите, выше сиятельство. *Раболенная посредственность — вот кто всего добивается*»⁸ (курсив мой. — С. М.).

Если учесть, что «Женитьба Фигаро» была написана в 1784 г., за пять лет до Великой французской революции (1789), то герой Бомарше стал выразителем ее идеалов и благородных лозунгов: Свободы, Равенства, Братства. Не случайно комедия (а так ее определил автор) была тепло принята и народом, и социальной верхушкой. Народу понравился ум и жизненная сила Фигаро. Не понимавшая серьезности социально-политического напряжения в обществе аристократия «прощала» разбогатевшему Бомарше насмешки над простодушным графом, и не понимала, что под насмешливым остроумием драматурга скрываются призывы к переустройству мира. Это легко заметил зритель-простолюдин, который уже был готов к разрушению Бастилии. Достаточно вспомнить монолог оскорбленного примитивным коварством графа Фигаро.

«Думаете, что если вы — сильный мира сего, так уж, значит, и разумом тоже сильны?.. А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего. Вообще же говоря, вы человек довольно-таки заурядный. Это не то, что я. Я находился в толпе людей темного происхождения, и ради одного только пропитания мне пришлось выказать такую осведомленность и такую находчивость, каких в течение века не потребовалось для управления Испанией. А вы еще хотите со мной тягаться...»⁹.

В этом монологе заключены одновременно два фактора: автобиографичность и типичность. Первый — связан с трудной судьбой самого автора, который испробовал множество профессий, был судим (вынужден был в суде, стоя на коленях, выслушивать приговор), гоним в обществе, пока не разбогател и не обрел известность. Фактор типический связан с судьбами миллионов юношей «незнатного» происхождения, умных и достойных, но не нашедших признания из-за того, что они принадлежали к третьему сословию и могли быть только *слугами*.

Самым прозорливым ценителем «Женитьбы» оказался, как уже говорилось, король Людовик XVI. Пьеса Бомарше ставилась и во время революции, разрушения Бастилии и после казни короля. А кажущиеся опереточно легкие куплеты, завершающие произведение, были откровенным призывом к «веселому» разрушению несовершенного мира.

*В жизни есть закон могучий:
Кто пастух — кто господин!
Но рожденье — это случай,
Все решает ум один.
Повелитель всемогучий
Обращается во прах,
А Вольтер живет в веках¹⁰.*

Легко понять восторженность отзыва о «Женитьбе Фигаро», который дал Дантон в разгар революционных сражений, заявив, что «Бомарше покончил с аристократией»¹¹.

Возможно, труднее было восхищаться произведением Наполеону с острова Святой Елены, поскольку звезда его восхождения закатилась. Тем более поразительно звучит его отзыв: «Женитьба Фигаро» — это «революция уже в действии»¹².

В данном отзыве и заключался первый опыт «неиспользования» или «непредвидения» последствий революции. Не в том ли состоит значимость произведения Бомарше, что оно позволяет с помощью смеха, свадьбы, радости весело расстаться с трагическим и несовершенным прошлым, как пир во время чумы (Боккаччо, Пушкин), как смех в час гибели изжившей себя формы жизни. «Это нужно для того, чтобы человечество *весело* [курсив мой. — С. М.] расставалось со своим прошлым»¹³.

Популярности произведения способствовала прежде всего эпоха кануна революции, выбор героя — активного представителя третьего сословия, стремившегося к революции, которая позволила бы ему занять соответствующее его дарованиям место в обществе. Немалую роль сыграл и личный трагический опыт жизни самого автора, талантливо показавшего свои злключения в творчестве.

Сложная интрига, большое количество героев и связанных с ними сюжетных линий не помешали драматургу логически и последовательно развивать действие, проникать в глубины психологии героев, надевать их убедительными социальными и психологическими характери-

стиками и привести события к оптимистическому финалу — женитьбе Фигаро на Сюзанне. Тем самым Бомарше расшифровал идейную суть комедии: художественно вымышленная женитьба явилась свидетельством, а точнее предтечей и предвестницей реальной революции, открывшей новую страницу в истории человечества.

Свое видение мира в сюжете свадьбы показал и польский поэт, драматург, художник Выспяньский в драме аллегорического характера под названием «Свадьба». 117 лет, составляющие временной интервал между произведениями Бомарше и Выспяньского, для Польши сложились трагически: в прошлом могущественная страна, подарившая миру самую демократическую конституцию, в конце XVIII в. утратила государственность и независимость. Не изменили ситуацию в Польше ни наполеоновские войны, ни перманентно свершавшиеся революции в европейских странах. А две попытки (1830, 1863 гг.) восстаний в Польше закончились кровавым их подавлением.

Героем «Свадьбы» Выспяньского является крестьянство. Как известно, такого героя в литературоведении называют коллективным. Правда, автор необходимых для «движения» сюжета персонажей комедии наделяет индивидуальными характеристиками. Подобный прием будет широко использоваться в литературе XX в. («Огонь» А. Барбюса). Как и Бомарше, Выспяньский своим произведением предвещает революции 1905 и 1917 гг., Первую мировую войну, но не предвидит освобождения Польши, поскольку выражает недоверие к крестьянству, которое упустило историческую возможность обретения независимости (от символа свободы — *золотого рога* остался только кусок шнура), и к интеллигенции, которую «фатум разума лишил», «сбили демоны с пути», а в действительности она тонет в собственном пустом многословии, фантастических желаниях и неясных целях (хочет «мчаться куда попало», «бродить по свету», «вить гнездо из роз»). Выбор героя в произведении не случаен: автор ассоциировал крестьянство со всем народом и не предвидел его переселения в город. Выспяньский видел трагедию народа в его социальной, политической и нравственно-психологической разобщенности, который сплотить невозможно, поскольку у каждой социальной группы свои ценности и они стоят выше общих интересов (*Wyście sobie, a my sobie, kaźden sobie rzepkę skrobi**)¹⁴.

* Вы для себя, а мы для себя, каждый себе чистит репку (*польск.*).

И пробуждение народа от социального сна автор относит к далекому будущему. Относительно предвидения революции Высяньский был прав: она не дала Польше свободы, а лишь обеспечила скромные права.

Более ста лет прошло с момента публикации и постановки в театрах «Свадьбы». Но до сих пор в польской литературе трудно найти произведение, которое сравнялось бы со «Свадьбой» по популярности и количеству самых противоположных интерпретаций. Такую судьбу драме предсказывал современник Высяньского Тадеуш Желеньский (Бой). Со свойственной ему иронией театровед писал: «Уже сейчас я предвижу, как какой-то молодой ученый станет доцентом полонистики за обширное исследование, в котором научно докажет, что Ридель носил пенсне, а курдеш — это была разновидность водки, особенно популярной в кругах “Молодой Польши”. Страшно подумать, какие выдумки будут с восхищением читать наши правнуки на тему той или иной подробности из “Свадьбы”»¹⁵.

Оригинальность и новизна «Свадьбы» заключается и в том, что автор своеобразно объединил сюжет *свадьбы* с сюжетом *танца*. Оба сюжетных приема издавна широко известны и в мировой, и в польской литературах и имеют множество значений и решений — от бытового веселья до философской и символической таинственности. С помощью танца, который непременно сопутствует веселью, решаются социальные и политические проблемы, осуждается несовершенство жизни. Танец и свадьба помогли в польской литературе вселить надежду польскому народу на обретение независимости. Достаточно вспомнить танец победы «Полонез» в поэме Адама Мицкевича «Пан Тадеуш». Романтичность — черта натуры поляка, поэтому так живучи ее традиции. Не случайным было своеобразное возрождение романтизма в литературе «Молодой Польши». Правда, романтизм в этот период (рубеж XIX—XX вв.) был принципиально иным. Об этом свидетельствует и название направления «неоромантизм», и творчество Высяньского, в том числе и «Свадьба». В отличие от многих других романтических и неоромантических произведений, в которых герой и события были авторским вымыслом, Высяньский ввел в «Свадьбу» реальных, взятых непосредственно из жизни персонажей, не изменив при этом ни их внешнего вида, ни характера, ни особенностей речи, ни профессии, а порой и имен. «И каждому, — отметил Желеньский (Бой), — кто смотрел с близкого расстояния на людей и события в “Свадьбе”, казалось

чем-то достойным удивления то, как Выспяньский чуть заметными легкими прикосновениями сумел реальную обыденность околдовать и превратить в поэзию, как, почти не отступая от краткого пересказа содержания, придать ему огромный символический размах»¹⁶.

Этот «символический размах» автор почерпнул из жизни и возвел его до уровня изящной высокой поэтичности. В «Свадьбе» Выспяньский использует две временные категории (прошлое и настоящее), соответствующие двум ракурсам видения событий: далекое (прошлое) — охватывает историю, эпоху величия страны и народа. В произведение вводятся великие, соответствующие им исторические личности (Вернигора, Станьчик, Гетман), символические и фольклорные образы (Черный рыцарь, Призрак, Упырь). В видении близком — современности автора — показаны реальные люди, в реальной деревне Брновицы, в реальной избе, реальная свадьба поэта Риделя и крестьянской девушки. Введение двух временных категорий и двух ракурсов видения событий позволило автору оригинально использовать приемы ретроспекции, аллегии, символики, благодаря которым он с максимальным эффектом противопоставил величие исторического прошлого сонной, сомнамбуличной, безразличной к идеалам, противоречивой современности. О величии прошлого свидетельствуют и великие вожди (Вернигора), и символы величия (шапка из перьев, рог, трубивший победу), современность представлена в критическом свете: демагогичная и космополитичная интеллигенция, бездействующее хвастливое крестьянство, рассыпающее пустые угрозы «панам» и, наконец, кружащееся в танце общество, постепенно погружающееся в сон. В чем причина столь трагичного «перехода» народа и страны от величия к упадку и утрате независимости? Автор видит ее в предательстве аристократов и даже называет их фамилию — Браницкие, что соответствовало правде истории. Совокупность всех причин и привела к тому, что в современности исчезли символы величия, а общество оказалось не готовым к борьбе и революции. Демагогия погубила великую идею. На протяжении всей драмы ведутся разговоры о «положении в Китае», «одевании корсета», но Польшу в «мутном пустословии» найти невозможно. На вопрос невесты: «А где же та Польша?» Поэт отвечает: «Ты можешь искать ее всюду и не найдешь нигде»¹⁷.

В отличие от активного героя Бомарше, коллективный герой Выспяньского — крестьянство — безразлично к величию прошлого и хочет только покоя.

*Пусть повсюду будут войны,
Лишь бы польские деревни
Жили тихо и спокойно*¹⁸.

Уместно вспомнить о роли Высянянского в развитии польской драматургии, в создании театра нового типа и его демократизации. Как и у Бомарше, «Свадьба» Высянянского очень беспокоила высшие власти, запретившие произведение к постановке в театрах. Трудно понять, было ли это историческое совпадение или свидетельство трагичности положения писателя — творца в тоталитарном государстве.

Не предвидя победы в возможной (и свершившейся в реальности) революции, Высянянский показал, что женитьба интеллигента на крестьянке ни в реальном, ни в символическом смысле не приведет к объединению их сословий, как и не приведет к революционному подъему общества. Об этом свидетельствуют высказывания героев, усилия которых направлены к разным целям.

Поэт:

*В каждом дух такой таится,
Что лететь бы вольной птицей,
Мчаться бы куда попало,
так, чтоб сердце ликовало,
чтоб душою овладел
ураган великих дел...
И хотел бы в изобилье
Кровь пролить, расправить крылья*¹⁹.

Чепец:

*Ну-ка глянь на кулаки!
Каждый взвояет от тоски,
если я егоогрею...
...только бы дошло до дела!
Был бы ключ, а уж в овинах
Косы есть у нас...*²⁰

И прекраснодушную мечтательность Поэта, и мнимую воинственность Чепца разоблачает Хозяин: «...длинных языков хватает тоже»²¹ (В оригинале замечание Хозяина звучит более выразительно: «Tościc zawdy mocny pyskiem».)

Если Бомарше «расправился с аристократией», то Выспяньский обличил и осудил интеллигенцию за демагогию и оторванность от родины и народа. Привязанность к земле сохранило лишь крестьянство, но и оно в XX в. стало иным, чем в эпоху романтизма. Крестьянин перестал верить в пророков. Тот же Чепец противопоставляет себя Поэту.

*Землю я пашу... и баста,
и грача от червяка
отличаю, слава богу...
Жаль, что пан не отдыхает
А земля у нас богата.
Пан хозяйство знает слабо,
от деревни в стороне²².*

Антитеза мы—они, или интеллигенция—крестьянство проявляется почти во всех высказываниях героев, оценках событий, трактовках истории и современности, даже в мебелировке и убранстве деревенского дома. Топос его очень своеобразен: дом, как и общество, разделен на две принципиально разные части — крестьянскую и «панскую». Граница между ними такая же выразительная, как и в жизни. На «крестьянской» стороне дома находятся предметы быта, орудия труда, посуда, одежда и т.д., свидетельствующие о сельском быте и жизни. На «панской» или интеллигентской стороне — письменный стол, бумага, перо, изящная мебель. Подобное деление автор осуществляет и среди гостей: на свадьбе присутствуют местные деревенские жители и приезжие гости из города. Хозяевами все же являются крестьяне. Один из важных персонажей, определявший значимость крестьянства, выступает не под собственным именем, а назван по выполняемой функции — *Хозяин*. Этим подчеркивается, что хозяином дома в деревне является крестьянин. И это понимает прибывший из города поэт, и все остальные гости. Это он говорит: «...В мужике мы видим часто чуть ли не величье Пяста», хотя вряд ли понимает поэт значение этого величия. Объяснение мысли Выспяньский отдает Хозяину:

*Потому что в самом деле
что-то есть от Пяста в нем...
Пашет, сеет, кроет хату
он с достоинством таким,
что невольно скажешь: свято,*

*все, что он трудом своим
создает по доброй воле...
Очень много есть от Пяста,
сила наш мужик и баста!*²³.

Поэт — городской житель — не понимает души, труда и привязанности к дому и земле, свойственной крестьянству. Он, как растение без корней, гонимое ветром: «Мой удел бродить по свету». Задира и драчун Чепец дает ему иронический, но дельный совет.

*Пану выстроить бы хату,
подыскать бы пану бабу,
хоть достатку маловато,
да хватило бы вполне!*²⁴.

Топос дома у Высяньского органически связан с топосом Родины и родной земли. Как и дом, тему Родины автор трактует многозначно, подчеркивает сложность социально-исторической обстановки в Польше в начале XX в. Порой довольно трудно отгадывать его идейно-художественные шарады, в которых выражено отношение к социальным категориям людей. Явно нелюбимой была интеллигенция, поскольку назидательный тон автора по отношению к ней имеет не только гротескно-сатирическую окраску, но по-своему и беспощаден:

*Шуты нужны народу...
Стал шуту родным ты братом,
ты отравлен тем же ядом...
Кто поймет? Смелее лги!
И в людской толпе резвись.
Жезл возьми, мути им воду,
душу отравляй народу,
торопись:
Расплескай ты эту кадь,
замути ты эту гладь,
гладь души!*²⁵.

Возвышенно-романтически автор говорит о родине: «...Слово великое: Польша»²⁶, подчеркивая ее величие в прошлом, в истории своего народа. Однако, о родине начала XX в. он говорит с горечью, свои философские раздумья Высяньский выражает крайне пессимистично:

Невеста.

А где же та Польша?..

Поэт.

*Ты можешь искать ее всюду
и не отыщешь нигде.*

Невеста.

Тогда искать я не буду²⁷.

Чтобы вызвать у героев драмы желание бороться за свободу, Выспяньский вводит в круг живых людей реальных и вымышленных персонажей прошлого — периода, когда Польша была сильной и свободной. Они ведут разговоры с гостями и хозяевами свадьбы. Автор будто заставляет встретиться два мира, но в реальности ничего не меняется. Прошедшее исчезает. И будто Соломенный чехол, а на самом деле сам автор с горечью констатирует: «Незаметны пути стали... / Нету чар»²⁸.

Идейно важным является включение в действие Соломенного чехла, в который крестьяне укутали розу от зимних холодов. Роза — символ любви и надежды, но последнюю автор относит к далекому будущему, а сейчас Соломенный чехол упрекает крестьян в том, что они не использовали исторический опыт и не поднялись на борьбу, поэтому и исчезли символы величия, а участники свадьбы в сонном оцепенении медленно кружатся в танце. Их не разбудил ни призыв Яцека к борьбе, ни насмешливая песенка Соломенного чехла, ни песня петуха.

*Эй, мужик, имел ты шапку
и волшебный рог имел...*

Драма кончается крайней безнадежностью: «Кончено! Петух пропел!»²⁹

Но осталась завернутая в солому Роза, живая надежда... Только когда она осуществится? К сожалению революции XX в. заканчивались жестоким их подавлением (1905 г.), гражданскими войнами, разрушениями, массовыми репрессиями (1917 г.). Их последствием были диктатура, преследование инакомыслия и т.д. Поэтому сюжетное «движение» свадьбы в ее аллегорическом значении изменило свой характер от оптимизма и веры в победу (Бомарше) к сомнениям и безнадежности (Выспяньский) даже до отчаяния и утраты иллюзий на победу добра в результате революции (Маяковский). Это и определило место и

значение в сюжетном ряду «движении» свадьбы в драме Маяковского «Клоп», названной автором «феерической комедией». В отличие от Бомарше (предвидевшего буржуазную революцию) и Высянянского (возлагавшего надежды на революцию крестьянскую), Маяковский пережил новый тип революции — пролетарскую, которую он принял и приветствовал всем сердцем, но она не оправдала надежд поэта. Пьеса «Клоп» создавалась не по «горячим» следам событий революции, а была осознанным творческим шагом в безвременье, в мрачное предвидение будущего: до конца жизни ее автора оставался всего один год. Драма «Клоп» прошла серьезную проверку временем, не сходя со сцен драматических театров по сей день. Начал эту «проверку» сам автор 11 октября 1929 г. «Рассматривайте сегодняшний вечер, — сказал он, — как первую черновую работу писателя с читателем и давайте свои предложения»³⁰. Это было первое публичное обсуждение произведения. Среди заинтересовавшихся «Клопом» был и режиссер Всеволод Мейерхольд, который также высказал свое мнение и приступил к подготовке драмы к постановке. «Произведение Маяковского, — отметил он, — для нас ценно [...] тем, что он, ставя очень остро самую наисовременнейшую проблему, ни на шаг не отступает от необходимых формальных задач, стоящих перед театром [...] Перебрасывая нас в 1979 год, Маяковский заставляет нас разглядывать не преобразование мира, а ту же болезнь, что и в наши дни [...] В 1979 году опять отголоски тех же недостатков, что и в 1929 году. Безразлично — 50 или 75 лет. Маяковский хочет показать, что болезни имеют глубокие корни, что нужны большие периоды времени и громадная активность для их изжития. Это произведение такое же значительное и великое, как в свое время “Горе от ума” Грибоедова»³¹.

Возможно, с позиций сегодняшнего времени решать вопрос о целесообразности, а точнее нецелесообразности революции гораздо легче, поскольку стало очевидным ее следствие — «пожирать своих детей». По сути, эта мысль спрятана в подтексте Мейерхольда. Сам же Маяковский считал комедию «публицистической, проблемной, тенденциозной», разоблачавшей «сегодняшнее мещанство»³².

Можно с уверенностью сказать, что Мейерхольд расшифровал скрытый смысл произведения и загадку Маяковского, заключающуюся в том, что оба гения утратили веру в возможность счастливых изменений после Октябрьской революции. Об этом свидетельствуют и факты

жизни, и трагические судьбы их самих, оказавшихся в ситуации «пожираемых революцией» ее детей. Маяковского затравили и довели до самоубийства. Судьба Мейерхольда еще трагичнее: он прошел тюрьмы, пытки и был расстрелян в 1940 г., а реабилитирован лишь в 1989 г.

А тогда, в 1929 г., 13 февраля, в театре Мейерхольда состоялась премьера «Клопа». Можно предположить, что истинный смысл произведения понимали многие критики и рецензенты, но сказать обо всем не решались либо из-за боязни партийной цензуры, либо из-за убежденности в целесообразности политики государства. В 1920-е гг. в советском литературоведении были известные и в стране, и в мире научные авторитеты. Поток рецензий и статей о «Клопе» и творчестве Маяковского был очень многочисленным, но в 1929 г. велась скрытая травля Маяковского, поэтому в некоторых отзывах содержались откровенно политические упреки. Примером может служить рецензия П. Новицкого «О культурной зрелости современного театра», в которой содержались откровенные нападки и в адрес Маяковского, и в адрес Мейерхольда, и даже в адрес известного комедийного актера Игоря Ильинского, сыгравшего в спектакле роль Ивана Присыпкина.

«Текст Маяковского, — пишет Новицкий, — рассчитан на волевое восприятие его острейших, саркастических мыслей и пародий». Актеры приемами натуралистической игры погубили текст, который не дошел до слушателей, а в вещественных деталях обстановки потонуло идеологическое жало памфлета. Игорь Ильинский дал великолепный психологический рисунок деградирующего мещанина... Присыпкин не исключение, не идиот, не дегенерат, а нормальный средний человек, зараженный ядами обывательского загнивания и не сознающий глубины своего разложения. Если первая часть постановки ослабила идеологическую остроту сатиры приемами натуралистического эстетизма, [...] то вторая часть блестяще удалась постановщику [...] Сатирический жанр обязывал схематически и суммарно противопоставить психологической и бытовой грязи современного мещанства гигиеническую, медицински рациональную чистоту быта и психологию будущего человечества. Серьезное социологическое изображение коммунистического общества нарушило бы памфлетическое задание пьесы»³³.*

* В цитируемом фрагменте автором статьи выделены курсивом главные «замечания» рецензента П. Новицкого.

Текст рецензии будто служил своеобразной подсказкой для обвинений автора произведения, режиссера и актера. Маяковскому досталось больше всего: он изобразил коммунистическое общество «схематически», поскольку этого требовали «памфлетические» особенности жанра; постановщик, т.е. известный режиссер Мейерхольт «утопил идеологическое жало памфлета». Всего абсурднее выглядит обвинение в адрес актера Ильинского, который не показал в лице героя Ивана Присыпкина «нормального среднего человека».

Порой, вольно или невольно, рецензенты, наряду с необоснованными критическими замечаниями, высказывали здравые суждения. «Комедия “Клоп”, — читаем рецензию в «Красной панораме», — с одинаковым успехом могла быть написана и задолго до революции. Стоит только выкинуть, что Присыпкин „бывший рабочий, бывший партиец”. Вся семейка парикмахеров может остаться. Без всяких изменений могут быть сохранены сцены 1979 г. [...] В руках среднего писателя “Клоп” превратился бы в нуднейшую канитель. Даже таланта Маяковского хватило бы только на первую половину комедии, где *спасают положение острые словечки и забавные выкрики*» [курсив мой. — С. М.]³⁴.

Автор рецензии сохранил анонимность и не назвал своего имени, но подчеркнул важную мысль, в которой утверждается типичность героя «Клопа» — Присыпкин «бывший рабочий» и «бывший партиец». Еще более непримиримо выступил второй анонимный автор, заявив, что пьесу Маяковского трудно назвать пьесой, что «это — схема, состоящая из двух композиционно и стилистически разнородных частей», что «тематика первой части и [...] замысел всей пьесы теряется и тонет в громоздкой сложности и длиннотах второй части, изображающей утопическую схему предполагаемого общества будущего»³⁵.

Видимо, травля Маяковского санкционировалась властями, поскольку нападки на поэта совершались в присутствии членов правительства. Об одной из таких встреч, проходившей в Колонном зале Дома Союзов 11 февраля 1929 г., вспоминал украинский поэт Павло Тычина. На ней присутствовал народный комиссар А. В. Луначарский. «На встрече писателей, — писал Тычина, — как обычно, не обошлось без нападок на Маяковского. Я говорю „как обычно”, потому что *нападки на него тогда были в моде*» [курсив мой. — С. М.]. Владимир Владимирович смотрел искоса через плечо и спокойно слушая того, кто

в чем-то его обвинял, и когда тот кончил, он попросил слова и начал свою ответную речь. Может быть, Маяковский сказал что-нибудь о себе? Нет. Он говорил о том, как он рад сейчас видеть и приветствовать в Москве литературу украинскую». На этом же собрании Тычина имел «краткую встречу» с Маяковским и впечатление от этой встречи у украинского поэта было принципиально иным по сравнению с общепринятым. «[...] он никак, — писал Тычина, — мне не показался каким-то колючим или вроде того, ни тем более самоуверенным или же неприступным. Наоборот, в нем было много мягкости и нежности, но эта мягкость и нежность были подчинены тому главному в душе поэта, что мы называем целеустремленностью и цельностью. Но мозг его, как и сам он заявил, был «веселый и умный строитель»³⁶.

Эта встреча, выступление наркома Луначарского и травля поэта проходили 11 и 12 февраля 1929 г., а премьеры феерической комедии «Клоп» состоялась 13 февраля. Можно лишь удивляться тому, в какой психологической атмосфере пришлось жить Маяковскому после издания «Клопа» и во время подготовки его к премьере.

В сравнении с героем Бомарше — умным и деятельным Фигаро, и сомнамбулически безразличными к жизни крестьянами и интеллигенцией — коллективным героем Выспяньского Иван Присыпкин выглядит социальным вырожденцем. Он не глуп, напротив, очень ловок, практичен и бессовестен. Для него революция не была имеющим идейное значение событием. Он использовал Октябрьскую *пролетарскую* революцию в сугубо корыстных целях: чтобы «жить красиво», чтобы «дом был полная чаша», чтобы жениться на «изячной девушке», чтобы «свадьба была красной» и т. д. Трудиться Присыпкин не хочет. Он считает, что революция обеспечила ему права на все, чего он пожелает. «За что мы старались, кровь проливали, когда мне, гегемону, значит, в своем обществе в новоизученном танце и растанцеваться нельзя? Для чего я себе преемственное изящное образование выработал? Работать же я ж и до революции мог»³⁷.

Действие в произведении ведется в двух пространственных, временных и социально-политических планах: настоящее время — это реальность послереволюционного десятилетия вместе с текущим моментом (1929 г.); будущее — вымысел автора о жизни общества при коммунизме с точно обозначенной датой — 12 мая 1979 г. Двуплановому построению комедии соответствуют два типа повествовательной

манеры. Первая часть выдержана в гротескно-сатирическом ключе, вторая — в научно-патетическом со скрытой гротескно-драматической окраской. Два плана соответствуют и двум социально-историческим эпохам: первая — реальная, современная — социалистическая; вторая — вымышленная, сконструированная и предвиденная автором как идеальная, в определенном смысле утопическая — коммунистическое будущее. Делит эти эпохи пожар, который завершает реальность, спланированную с жизни. Об этом говорит сам Маяковский: «Мне самому трудно считать одного себя автором комедии. Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки, в голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно в “Комсомольской правде” [...] Газетная работа отстоялась в то, что моя комедия — публицистическая, проблемная, тенденциозная. Проблема — разоблачение сегодняшнего мещанства»³⁸.

Ситуацию в «Клопе» можно назвать драматической и гротескной одновременно: пролетарий Иван Присыпкин — участник Октябрьской революции отрекается от своего класса, порывает с пролетарским окружением, учится «изячным» манерам, буржуазным танцам, одевается по буржуазной моде, даже берет себе новое имя *Пьер Скрипкин*. В монологах и размышлениях героя Маяковский намеренно смешивает благородные революционные принципы с карикатурными жизненными запросами Присыпкина. «За что я боролся? — восклицает Присыпкин. — Я за хорошую жизнь боролся. Вот она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение... Кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть. Во! Может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю»³⁹. Или: «...я против этого мещанского быту — канареек и прочего... Я человек с крупными запросами... Я — зеркальным шкафом интересуюсь»⁴⁰.

В данном случае уместно вспомнить комедию Мольера «Мещанин во дворянстве», в которой автор критикует мещанина за слепое карикатурное подражание аристократии. В «Клопе» налицо интертекстуальное использование ситуации, но с трагическим подтекстом. По сути Присыпкин и продукт, и предатель пролетарской революции и своего класса. В произведении зашифрована, а точнее спрятана в подтексте социальная обеспокоенность автора: через 10 лет после революции сохранились, а возможно, выросли на ее почве столь уродливые формы

жизни и гротескные типы людей таких, как Присыпкин, Бочкин, семья Ренессансов и т. д.

Первую часть произведения можно считать своеобразным предостережением обществу советских людей от разрастающихся тенденций мещанства, предательства идеалов революции и т. д., словом, тех качеств, которыми автор наделил в прошлом пролетария Ивана Присыпкина. Советская критика, хотя и отметила вред мещанства, но для усиления упреков в адрес Маяковского отметила, что у него «социализм [...] тощий, слабый, лефовски-интеллигентский («Известия», 1929, 26.02), что «сатира [...] бьет по мелкой цели» («Комсомольская правда», 1929, 27.02), что «Клоп» — это «написанный наспех фарсовый фельетон без особых литературных и идеологических заданий [...] случайно [курсив мой. — С. М.] попавший на сцену» («Жизнь искусства», 1929, № 11).

Горькое перечисление упреков критики можно продолжать до бесконечности, но не оно определяло значимость произведения. Маяковский, оказавшись в сонме недоброжелателей, показал его значимость сам: «Как мне самому нравится пьеса? Она мне будет нравиться, если она не будет нравиться обывателю»⁴¹.

В сюжетном пространстве «Клопа» важное место занимает *базар*, а точнее торговля, проявившаяся в двух значениях: реалистическом и гротескно-аллегорическом. Реалистический показ базара был списан из обывденной жизни. В 1920-е гг. торговля практически охватила все слои общества, поскольку помогала людям выжить. Базар стал своеобразным местом встреч, общения, обмана, воровства, продажи самых невероятных вещей — от «бюстгальтеров на меху» до духов Коти. Это прекрасно и достоверно воспроизведено в «Клопе». Более интересно второе гротескно-сатирическое значение базара, на котором, оказывается, можно за деньги продать и купить не только вещь, но и место в обществе. Наиболее высоко ценилось место пролетария, обладание партийным или профсоюзным билетами, открывающими широкие возможности в жизни и достижения карьеры, получение квартиры, выгодной службы и т. д. Присыпкин это прекрасно понимает. Собирая и покупая вещи для своего будущего дома, он говорит матери своей невесты Розалии Павловне: «Не называйте меня товарищем, гражданка, вы еще с пролетариатом не породнились»⁴².

Базар незаметно сменяется свадьбой. Место ее действия — парикмахерская, почти не отличающаяся от базара: многолюдность, бес-

порядок, грубые шутки, безвкусица. В центре балагана центральная фигура Присыпкина, изменившего свою пролетарскую фамилию на изящную мещанскую — Скрипкин. Это он все решает и всем командует: «[...] я за свои деньги требую, чтобы была красная свадьба и никаких богов!.. Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову»⁴³.

Гости свадьбы и жених с невестой представляют своеобразный гротескно-сатирический групповой портрет мещанства, на фоне которого наиболее карикатурно выглядит Присыпкин, черты его запечатлены в переделанной под ситуацию народной песне.

*Съезжались к загсу трамваи —
там красная свадьба была...
Жених был во всей прозодежде
из блузы торчал профбилет*⁴⁴.

Грубые шутки, гротескно-политические остроты гостей переходят во всеобщую пьянку, затем в драку, закончившуюся пожаром, который также имеет несколько значений и трактовок: реалистическую (в огне гибнут и пирующие, и квартира Ренессансов); интертекстуальную (пожар в «Клопе» можно считать вариацией пира во время чумы у Боккаччо, Пушкина), идейно-философскую (пожар символизирует очищение общества от мещанской скверны).

Трагический итог событию подводит пожарный: «Среди живых нет никого... Среди трупов недосчитывается один, так что согласно ненахождения полагаю — сгорел по мелочам». Дополняет отчет песня, исполняемая хором пожарных.

*Товарищи и граждане,
водка — яд!
Пьяные
республику
зря спялят!*⁴⁵

Пожар в «Клопе» не является пожаром революции (тем более пролетарской), поскольку она скомпрометирована самим ее гегемоном — рабочим, пролетарием Иваном Присыпкиным. На примере его жизни можно проследить деградацию идеи революции как способа борьбы за справедливость. Этот процесс Маяковский показал на примере самой действительности, в создании которой он сам участвовал и в которой разочаровался, хотя прямо об этом не говорил никогда.

Свидетельством разочарования Маяковского и в идеалах революции, и в ее порождении таких героев, как Присыпкин и Бочкин, служит вторая часть, а точнее второй социально-временной план комедии «Клоп» — коммунистическое будущее, 1979 г., представленное творческой фантазией автора и являющееся его художественным и идейным вымыслом. Коммунистическое будущее в пьесе выглядит будто бы счастливой страной, в которой все люди образованные, наука достигла высот и стала жизненно необходимой во всех проявлениях: от трудовых процессов до технического оснащения для провозглашения призывов и лозунгов и специальных приспособлений, помогающих при голосовании. Чувства, свойственные человеку, здесь не изображаются. Да и самого человека нет. Это впервые заметил научно размороженный Присыпкин: «Куда я попал? Куда меня попали?... Ни людей, ни лошадей! Автодоры, автодоры, автодоры!!!»⁴⁶. И еще есть «огромный зал заседаний», где «вместо людских голосов — радиораструбы», «несколько висящих рук, по образцу высовывающихся из автомобилей», «электрические лампы», «распределители и регуляторы голосов и света»⁴⁷.

Людей нет, вместо них механизмы, регулирующие их жизнь и управляющие ею. Проблемы и вопросы решаются «большинством голосов». Решением такого «большинства» был разморожен и Иван Присыпкин. Не умаляя его карикатурности, можно утверждать, что из всех «счастливых людей будущего» только он сохранил естественные чувства. Для всех он был экспонатом несовершенного прошлого, но он же и сохранил свою, пусть гротескную, но индивидуальность, которая оказалась *опасной* для людей коммунистического общества. Присыпкин принес с собой неизвестные окружающим страдания: он не заплатил профсоюзные взносы за 50 лет, не может к стеклянной стене «прикнопить» карточку любимой девушки, просит «опохмелиться» и т. д. «Страдания» и поведение Присыпкина в коммунистическом обществе — это ущербные пережитки прошлого, но в этом счастливом будущем нет личности, индивидуума, а есть однообразная общность, большинство — медицински стерильное, рафинированное, умное, всезнающее, рациональное, поэтому не понимающее, как можно страдать от любви. «От любви надо мосты строить и детей рожать», — упрекает Зою Березкину профессор.

Итак, в идеализированном, но лишенном индивидуальности и эмоциональности обществе 1979 г. оказались два живых существа —

два экспоната из несовершенного прошлого 1929 г. — «обывателиус вульгарис» и «Клопус нормалис». «Оба водятся в затхлых матрацах времени». Оба отнесены к существам паразитирующим: «клопус нормалис», разжирев и упившись на теле одного человека, падает под кровать. «Обывателиус вульгарис», разжирев и упившись на теле всего человечества, падает на кровать. Вся разница!»⁴⁸.

Итак, по единодушному заключению людей коммунистического будущего Присыпкина нельзя отнести к категории «*homo sapiens*», но тем безнадежнее воспринимается заключительная IX сцена комедии в зоологическом саду. В клетке, «задрапированной материей и флагами», сидит Присыпкин, а подходящих группами зрителей «распорядители» расставляют «по занятиям и росту». Поэтому Присыпкин и узнал в людях коммунистического будущего близких и подобных себе: «Граждане! Братцы! Свои! Родные! Откуда? Сколько вас? Когда же вас всех разморозили? Чего ж я один в клетке? Родимые, братцы, пожалте ко мне!»⁴⁹.

В цитируемом фрагменте каждое восклицание Присыпкина несет смысловую нагрузку. В предыдущих сценах люди коммунистического будущего якобы «заражаются» от героя пороками социалистического прошлого, но не является ли время идеального будущего продолжением порочного прошлого? Ведь коммунизм — это вторая фаза социализма.

На основании сказанного можно сделать следующие выводы:

— проблема свадьбы рассматривалась в исследуемых произведениях в связи с проблемой и характером революции: буржуазной (Бомарше, «Женитьба Фигаро»), крестьянской (Выпяньский, «Свадьба»), пролетарской (Маяковский, «Клоп») и в свете эволюции главного участника революций — «маленького человека» (слуги → крестьянина → пролетария);

— проблема свадьбы представлена в двух ракурсах: событийно-реалистическом и философско-символическом, позволившем понять результаты свершившихся и возможных революций, связанных с завершением событий в каждом произведении: свершившаяся свадьба в «Женитьбе Фигаро» Бомарше — предвидение победы Великой французской революции; погружение героев в сон в ожидании революции в «Свадьбе» Выпяньского — свидетельство неверия автора в ее победу в связи с разобщенностью народа; свадьба в комедии «Клоп» Маяков-

ского закончилась пожаром и разморозкой героя в коммунистическом будущем, в котором люди утрачивают индивидуальность и заражаются социальными болезнями социалистического прошлого;

— на фоне эволюции мира в результате революций XVIII, XIX, XX столетий переживает эволюцию и ее участник — «маленький человек»: от умного, деятельного, активного Фигаро (Бомарше) к погрузившемуся в сон крестьянству и интеллигенции (коллективный герой) у Выспяньского, а затем — к гротескно-сатирически изображенному пролетарию Ивану Присыпкину у Маяковского.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1973. С. 218.

² *Сервантес С.М. де.* Хитроумный идалго дон Кихот Ламанчский. В 2 тт. М., 1977. Т. 2. С. 327—333, 339—347, 356—366, 376—380, 391—396.

³ Там же. С. 490.

⁴ *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1958. Т. 3. С. 238.

⁵ Там же. С. 282.

⁶ *Зонина Л. А.* Жизнь и похождения Пьера-Огюстена Карона де Бомарше // *Бомарше, П.-О. К. де.* Драматические произведения. Мемуары. М., 1971. С. 20.

⁷ *Бомарше, П.-О. К. де.* Драматические произведения. Мемуары. С. 156.

⁸ Там же. С. 204.

⁹ Там же. С. 238.

¹⁰ Там же. С. 257.

¹¹ Там же. С. 21.

¹² Там же. С. 21.

¹³ *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч.: В 50 т. М., 1955. Т. 1. С. 418.

¹⁴ *Wyspiański S.* Wesele. Kraków, 1975. S. 14.

¹⁵ *Żeleński T. (Boy).* Plotka o “Weselu” Wyspiańskiego // *Wyspiański S.* Wesele. S. 189.

¹⁶ *Ibid.* S. 290.

¹⁷ *Выспяньский С.* Драмы. М., 1963. С. 413.

¹⁸ Там же. С. 282.

¹⁹ Там же. С. 312—313.

²⁰ Там же. С. 315.

²¹ Там же. С. 315.

²² Там же. С. 316.

²³ Там же. С. 314

- ²⁴ Там же. С. 316.
- ²⁵ Там же. С. 343, 350.
- ²⁶ Там же. С. 357.
- ²⁷ Там же. С. 413.
- ²⁸ Там же. С. 439.
- ²⁹ Там же. С. 440.
- ³⁰ Рабочая газета. 1929, 13 января.
- ³¹ Цит. по: *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 452.
- ³² Там же. С. 452.
- ³³ *Новицкий П.* О культуре зрелости современного театра // Печать и революция. 1929, №4. С. 104.
- ³⁴ Красная панорама. 1929, 14 февраля.
- ³⁵ Цит. по: *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 457.
- ³⁶ Там же. С. 455.
- ³⁷ *Маяковский В. М.*, 2014. С. 180.
- ³⁸ Цит. по: *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 452.
- ³⁹ *Маяковский В. С.* 153.
- ⁴⁰ Там же. С. 144—145.
- ⁴¹ Цит. по: *Катанян В.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 454.
- ⁴² *Маяковский В. С.* 143.
- ⁴³ Там же. С. 145, 147.
- ⁴⁴ Там же. С. 158.
- ⁴⁵ Там же. С. 161.
- ⁴⁶ Там же. С. 172, 173.
- ⁴⁷ Там же. С. 162.
- ⁴⁸ Там же. С. 189.
- ⁴⁹ Там же. С. 189.

Мировоззрение Ф. М. Достоевского в реконструкции Е. Стемповского: к проблеме метастереотипности

...Формируемый разными обстоятельствами, в том числе случайностями, незнанием, ограниченностью восприятия, образ «другого», часто весьма далекий от реальности, имеет не меньшее историко-культурное значение, чем сама действительность...

В. А. Хорев¹

В самосознании не только отдельно взятого индивида, но и целого народа предметом особого интереса являются его отражения в глазах «других». К особым разновидностям этих отражений относятся стереотипы как возможные способы ментального упорядочивания окружающей действительности, зачастую не поддающейся либо мало поддающейся объективному и всестороннему объяснению и описанию. Как устойчиво-закостенелая форма, стереотип может быть болезненно и даже раздражительно чувствителен по отношению к любому нестандартному мнению, так как, по емкой метафоре У. Липпмана, является «бастионом нашей традиции, и, укрывшись за стенами этого бастиона, мы можем чувствовать себя в безопасности»². В крайнем случае, ломка стереотипов провоцирует крах самой идентичности, в более мягких вариантах — приводит к корректировке устоявшихся мнений либо к адаптации по отношению к изменившимся внешним условиям.

Литературоведческая имагология начала XXI в. представлена работами В. А. Хорева, в которых реконструирована история формирования образов-стереотипов поляков в русской литературе и русских в польской литературе³. Для дальнейшего изучения русско-польского и польско-русского восприятия в литературе и культуре представляется важным понятие «метастереотипности», определяемое как система «представлений человека о стереотипах другой группы относительно своей»⁴. Без аспекта метастереотипности русско-польская имагологическая «картина» представляется неполной, поскольку, занимаясь сте-

реотипностью как таковой, исследователь русско-польских отношений рано или поздно задается вопросом, как тот или иной стереотип, возвращаясь в сферу бытования «своего», «родного», модифицирует наши представления и о своей собственной культуре, и о культуре другой, продуцирующей стереотипы с той или иной эмоциональной окрашенностью.

В русской классике и ее рецепции на Западе метастереотипный прецедент создают образы поляков в творчестве Ф.М. Достоевского и связанное с этим нередко негативное отношение польского реципиента не только к отдельно взятым «антипольским» сценам, но и ко всему творчеству русского писателя, а также возможное экстраполирование этого негативного отношения на русскую культуру в целом. В качестве примера приведем высказывание крупного польского прозаика конца XIX — начала XX вв. Стефана Жеромского, который, испытав очевидное творческое воздействие со стороны Достоевского⁵, в очерке «Снобизм и прогресс» назвал его не иначе как «духовным отцом черной сотни, чисто московским мистиком, ожесточенным пророком»⁶.

Умеренным проявлением метастереотипности является высказывание философа М. Здзеховского из статьи «Русские влияния на польскую душу», в которой подвергается сомнению тезис Достоевского о русской «всечеловечности» из его знаменитой Пушкинской речи 1880 года: «Не всечеловечность поражает нас в русских, а, напротив, душевная ограниченность, чувствительная недостаточность для понимания других народов. Они могут только увидеть в них черты отрицательные. В романах Достоевского поляк всегда представлен вруном и фразером либо трусом, либо и тем, и другим; немногим лучше изображал французов Толстой»⁷.

Эту отрицательную слагаемую польского образа Достоевского следует воспринимать как довольно специфическую часть исторически сформировавшегося образа Достоевского на Западе. В свою очередь, отраженный образ «западного» Достоевского, неотделимый от идей и образов Ницше, Кафки, французских писателей и философов-экзистенциалистов и многих других видных представителей западной культуры, не тождествен собственно «русскому Достоевскому», взгляды которого — идеологические, психологические, этические и религиозные, нельзя рассматривать иначе, как в контексте общественного и духовного климата России XIX в., сформировавшего творческую личность писателя.

Наднациональной тенденцией интерпретации Достоевского не только в русской, но и в западной культуре является его метастереотипизация. Не ставя задачу раскрыть все ее компоненты, назовем существенно важные для данного исследования: во-первых, представление о Достоевском как о «жестоком таланте», исходящее от одноименной статьи Н. К. Михайловского, и происходящие отсюда далеко идущие выводы о садистических интенциях русского писателя, во-вторых, утрированное представление о Достоевском как о «Ницше до Ницше» и, думается, излишне категоричный вывод о том, что Достоевский еще до Ницше взрыхлил почву для «переоценки ценностей», изменившей духовный облик России и Европы в XX в.⁸ Фактором, порождающим метастереотипность в восприятии Достоевского, является свойственная и русской, и западной рецепции тенденция отождествления взглядов писателя с идеями персонажей-парадоксалистов из «Записок из подполья» и «Дневника писателя», а также Раскольникова, Кириллова, Ивана Карамазова, Великого Инквизитора.

Специфика польской традиции рецепции Достоевского в том, что она, следуя в русле западной традиции «раздвоения» Достоевского — художник-мыслитель всемирного значения и националистически настроенный идеолог-публицист — отличается вполне предсказуемой и понятной чувствительностью к «ксенофобскому», прежде всего, «полонофобскому» сюжету. Например, Г. Пшебинда, говоря о публицистике «Дневника писателя», заявляет следующее: «[...] Достоевский выступает как отъявленный националист и популяризатор идеи великой Российской империи, враг немцев, поляков и евреев»⁹. В исследовании Я. Углика категорически утверждается: «[...] для Достоевского поляки представляли собой один лишь *этнографический материал*»¹⁰.

На этом фоне выделяется — источниковедчески и аналитически — исследование М. Ведеманна, освещающее историю польской рецепции Достоевского в XIX в. и отличающееся тонкостью подхода к природе «польского вопроса» в творчестве Достоевского. Как попытку ревизии бытующих в польско-русском дискурсе метастереотипов можно охарактеризовать полемическую сверхзадачу монографии — оспаривание «эффектного, но не подкрепленного никакими доказательствами тезиса А. Брюкнера, будто бы после 1831 года, и тем более после 1863-го, вследствие обострения польско-русского конфликта “уже не только книги, но и вся великая литература великого народа была выставлена у нас словно на *index librorum prohibitorium*”»¹¹.

В связи с «польским» сюжетом в творчестве Достоевского вызывает особый интерес и побуждает к размышлениям опыт писателей и эссеистов XX в.¹², нередко состоящий в том, чтобы путем рефлексии найти «третий путь», путь комплементарности двух правд — польской и русской, исходящий из более общего и, кажется, бесспорного утверждения, что истина сложна, богата оговорками и оттенками, и подчас неуловима и невыразима в слове.

Прежде всего, речь идет о познавательном и аксиологически значимом эссе Ежи Стемповского «Поляки в романах Достоевского». В этой работе, датированной 1931 г., эссеист производит весьма остроумный опыт стыкования частного и общего — польской темы, занимающей в прозе писателя определенное место, с базовыми положениями его религиозно-философской словесности. Стемповский затрагивает одну из смысловых доминант православной традиции в творчестве Достоевского, — идею апокатастасиса, понятого как всеобщее прощение грешников и восстановление райского догреховного состояния тварной природы. Например, в романе «Братья Карамазовы» отголоски этой мысли есть в многочисленных повествовательных вставках — в жизнеописании старца Зосимы, рассказанном им самим, в кратком пересказе Иваном древнерусского апокрифа «Хождение Богородицы по мукам», в «басенке» Грушеньки о луковке, в народной «легенде» о сошествии Христа в ад, пересказанной ямщиком Андреем. Соотнося сложную концепцию апокатастасиса с незамысловатым решением польской проблемы Достоевским, Стемповский вполне осознанно выводит мировоззренческие постулаты Достоевского на грань нонсенса: «[...] у читателя складывается вполне определенное впечатление, что среди общего спасения всех униженных — Мармеладова, генерала Иволгина, капитана Лебядкина — сделано одно исключение, и этим исключением будут не иначе как поляки», для которых вообще должно «не найтись места в ладье метафизического спасения». «В фантастическом мире Достоевского, — подчеркивает Стемповский, — поляки занимают место подобное тому, которое занимал в творчестве Ницше последний, отвратительнейший человек, один вид которого наполнял Заратустру стыдом и навевал ему мысли вроде следующей: “Мне говорят, что человек любит себя самого, — ах, как велико должно быть это себялюбие! Как много презрения противостоит ему!.. Человек есть нечто, что должно превзойти”»¹³.

Этот тезис следует рассматривать как построение Стемповского на основе синтеза идеологием Достоевского и Ницше, но не имманентно присущее мировоззрению Достоевского. Это предпринятый в духе Достоевского эксперимент, который можно назвать «испытанием идеи». В отличие от христианской идеи апокатастасиса, приоткрывшейся в образах романа «Братья Карамазовы», комбинированная идея Ницше-Достоевского, переконструированная польским автором, имеет ярко выраженную антихристианскую, если можно так сказать — метафизически-националистическую направленность в духе одного из персонажей Достоевского Ивана Шатова.

Исследуя причины этого религиозно-идеологического комплекса, имеющего лишь видимое отношение к мировоззрению Достоевского, Стемповский обращается к экзистенциально-трагической концепции Л. Шестова, развернуто изложенной им в работе «Философия трагедии (Достоевский и Ницше)»: «Один из его [Достоевского. — Л. М.] глубочайших знатоков, Лев Шестов, которого Краков имел честь принимать в своих стенах несколько месяцев назад, правильно заметил, что в романах Достоевского ужасов больше, чем в самой действительности». Парафразом философии Шестова является утверждение: «Свой огромный талант визионера кошмаров он [Достоевский. — Л. М.] положил поперек пути, обозначенного рассудком и традицией. Его речь — это пронзительный крик человека, приказывающего нам вернуться в Подполье, принять подлость жизни без оговорок и обобщений»¹⁴. В русле Шестова Стемповский утверждает, что антиморалистические постулаты Достоевского-Ницше заключаются в отказе от любого промежуточного утешения, в достижении дна отчаяния и в фантастическом обретении спасения и жизни вечной: «[...] возрождение настоящих осужденных, бесповоротно погибших не может произойти иначе, как по примеру Феникса, из ничего»¹⁵. Стемповский допускает, что поляки, находившие метафизическое оправдание собственным страданиям в идеологии мессианизма, могли негативно восприниматься Достоевским именно с точки зрения «подпольной» философии, о которой говорит Шестов.

Думается, Стемповский вполне сознательно сужает художественную философию Достоевского до «философии трагедии» Шестова, не допуская возможности контрпозиции, не рассматривая другие варианты интерпретации религиозной философии Достоевского, например,

экзистенциально-персоналистическую концепцию Н. А. Бердяева. Из мировоззренческого горизонта эссе Стемповского выпадает также христианство старца Зосимы, связанное с православными корнями мировоззрения Достоевского. Этот «zosимовский» аспект художественной философии колеблет утверждения Стемповского о чуждости Достоевского идеям космической гармонии, поскольку мировоззрение Зосимы основывается на представлении о жизни как рае, о саде жизни в его «таинственном касании мирам иным», о религиозной этике любви к жизни и признания своей вины и ответственности перед всем и всеми. Всего этого Стемповский во вторично-рецептивном, шестовском видении Достоевского, не опознает в русском классике.

Однако у Стемповского нет и особых пристрастий к шестовской экзистенциальной «философии трагедии», в качестве иллюстрации которой русский мыслитель-экзистенциалист берет образы из Достоевского. Польский автор — это, в первую очередь, холодный скептик-наблюдатель, предпочитавший сохранять верность классическим канонам средиземноморской культуры и потому не разделявший «*lugere et destari*»* библейского Иова, которое Шестов считал новым способом философствования. В связи с этим, по словам Я. Томковского: «Он [Стемповский. — Л. М.] со скепсисом относился к призыву Тертуллиана сделать выбор между Афинами и Иерусалимом. Такая позиция представлялась ему ложной по самой своей сути. Сам он предпочитал выбирать между Римом и Иерусалимом, выбирая, конечно, первое. Вообще-то он принимал Рим писателей древности, а не современного папства, без особого сочувствия относясь к религиозным традициям “вечного города”»¹⁶.

Закономерно, что попытка Стемповского объяснить польские стереотипы Достоевского его базовыми художественно-философскими постулатами не приводит к желаемому результату. Этот отрицательный результат, на наш взгляд, поучителен не только в частном историко-литературном примере, но и в теоретических обобщениях, так как художественно-философская концепция автора неравномерно отражается в разных сегментах романного текста. Сцены и персонажи, далеко отстоящие от художественно-философской концепции

* Скорбеть и проклинать (*лат.*).

автора романа, согласно емкой метафоре Кундеры, выполняют роль «окон»¹⁷. Именно «оконную» функцию в текстах Достоевского исполняет, как нам кажется, «польская» тема, не обнаруживающая прямого причинно-следственного соотношения с художественной философией писателя. Ближе реальному положению дел объяснение казуса «поляков Достоевского» не индивидуально-мировоззренческим или этико-философским, а социологическо-эстетическим фактором эпохи, вызвавшей к жизни обилие клишированных образов поляков в русской публицистике, беллетристике и даже в литературной классике¹⁸. Но и названный фактор не представляется исчерпывающим. Правдоподобно предположение Стемповского, что польские персонажи не были взяты Достоевским из жизни, а представляли искусственно смоделированные конструкции, типологически подобные мольеровскому Тартюфу. Польские типажи «сделаны» скорее по канонам классицизма, чем реализма. Точно так же, как Пушкин противопоставлял «характерам» Шекспира «типы» Мольера, Достоевский воспроизводит упрощенный тип характера, сводящийся к двум-трем доминантным признакам, и в общей конструкции романа полярно противоположный шекспировски и шиллеровски полнообъемным характерам Достоевского.

Но было бы преувеличением полагать, что «ограниченными» в произведениях Достоевского представлены только польские персонажи. Нам не кажется оправданным допущение об их «изолированном» статусе в романах Достоевского. Панорамный взгляд на Книгу восьмую «Митя» романа «Братья Карамазовы» демонстрирует то, что комический дуэт — «прежний» и «беспорный» жених Грушеньки пан Муссялович и его спутник Врублевский — органично вписывается в галерею мошенников, плутов и авантюристов: это «старый купчишка, развратный мужик и городской голова» Иван Кузьмич Самсонов с лицом «как у истукана»¹⁹, купец-лесоторговец Горсткин по прозвищу Лягавый, которому надо смотреть на бороду, чтобы понять, плутует ли он или говорит правду²⁰, наконец, хозяин двора в Мокром Трифон Борисыч, «имевший дар быстро изменять лицо свое на самое подобострастное выражение, когда чувял взять выгоду»²¹. Этот ряд личин, масок, предстающий перед Митей в период его хаотических метаний, подобен даже не столько комическим героям Мольера, сколько комически-гротескному «аду» поэмы Гоголя «Мертвые души», в котором, как известно, представлены персонажи «один пошлее другого»²²,

и странствующий герой которого, подобно мечущемуся Мите Карамазову, вправе сказать словами Ницше: «Поистине, друзья мои, я хожу среди людей как среди обломков и отдельных частей человека!»²³. Гоголевский код книги «Митя» подчеркнут самим автором — в главе «Прежний и бесспорный» на фоне скучающей польской пары вниманием окружающих завладевает помещик Максимов, предпринимающий рискованную попытку самопиара — рекомендуясь «тем самым» помещиком Максимовым, высеченным гоголевским Ноздревым. Сам по себе этот дантовско-гоголевский «круг» персонажей не указывает на наличие критериев избирательности по национальному признаку, в которых подозревает Достоевского Стемповский.

Второстепенный или третьестепенный, заведомо «эпизодический» статус польской темы в романе «Братья Карамазовы» также не представляется самоочевидным. Конечно, читатель обращает внимание на то, что имя и фамилия польского «прежнего» жениха Грушеньки практически на протяжении всего присутствия этого персонажа на сцене являются сокрытыми. Однако его сюжетное появление компенсируется значимым и звучным местоимением: «На диване сидел он...»²⁴. Но кто «он»?

В упомянутом адском кругу авантюристов и мошенников Книги восьмой «Митя» оказывается один из главных героев романа Федор Павлович Карамазов в последние минуты его жизни. В организуемой Достоевским последовательности событий неслучайно появление польского жениха Грушеньки после смерти Федора Павловича. С Митиной перспективы возникает поразительное сходство между поляком и его отцом — возникает похожее отношение Мити к обоим фигурам и сходное внезапное, практически одновременное исчезновение обоих со сцены. «Прежний» и «бесспорный» поляк Грушеньки есть не что иное, как фантомный, инобытийный «отец» Мити Карамазова. Оба, Федор Павлович и поляк, — «конкуренты» Мити, к обоим Митя ревнует, явно или скрыто, и, следовательно, испытывает неприязнь. В обоих случаях неприязнь проявляется в форме зрительного отторжения, при виде Федора Павловича — всеохватывающего: «Весь столь противный ему профиль старика, весь отвисший кадык его, нос крючком...»²⁵, при созерцании поляка («обрюзглое лицо», «востренькие усики», «дрянный паричок»)²⁶ рассудочное «я» Мити пытается сдерживать антипатию, постепенно завладевающую эмоциональной стороной его души: «“Ну

что же такое, ну и хорошо, что он курит трубку», созерцал Митя... “значит так и надо, коли парик”, блаженно продолжал он созерцать»²⁷.

Польский персонаж в подсознании Мити становится «отголоском», «эхом» Отца, следовательно, он лишен бытийной самостоятельности. Не случайно он назван «привидением». В его образе присутствует мотив оборотничества, превращения, как, например, в одноименном рассказе Франца Кафки, герой которого превращается в насекомое. «Он» в романе Достоевского превращается в «оно»: «Теперь с одним по крайней мере *привидением*, страшилищем покончено: этот ее “прежний”, ее бесспорный, фатальный человек этот исчез, не оставив и следа. Страшное привидение *обратилось вдруг* во что-то такое маленькое, такое комическое: его снесли руками в спальню и заперли на ключ. Оно никогда не воротится [курсив мой. — Л. М.]»²⁸. Таков механизм метаморфозы и слияния двух образов — главного — Федора Павловича Карамазова и эпизодического — польского.

Посмертный образ Федора Павловича приобретает фантастический «полонизированный» колорит. Об этом же парадоксально свидетельствует странная и сказанная невпопад фраза прокурора Ипполита Кирилловича, сказанная о Федоре Павловиче Карамазове: «А ведь мы все его знали: “Он между нами жил”...»²⁹ — начало известного стихотворения Пушкина о Мицкевиче.

Но вернемся к Стемповскому. Практически одновременно с его эссе «Поляки в романах Достоевского» появляется эссе-криптопамфлет «Пан Иовяльский и его наследники». Последний некоторые читатели восприняли как текст с ключом, с зашифрованными смыслами и посланиями читателю, далеко отходящими от смыслов буквальных³⁰. Историко-литературный анализ комедии выдающегося польского драматурга XIX в. Александра Фредро содержал в себе скрытую критику политической системы Польши времен Юзефа Пилсудского, а сам образ пана Иовяльского был чем-то вроде маски польского диктатора. По аналогии с упомянутым текстом эссе о Достоевском скрывает возможность прочтения «наизнанку». В частности, обращает на себя внимание высказывание Марии Домбровской из дневника за 1935 г., в котором дается характеристика молодому Стемповскому: «Даже странно, что этот человек ни в чем, кроме себя, не может увидеть хорошего. И тем более странно, что он делает в Польше, которую считает такой низкой и подлой»³¹. Это свидетельство о Стемповском позволяет предположить, что сатирические польские сцены Достоевского могли быть

восприняты им не без оттенков сочувствия. Так или иначе, мессианиззм, идея «Польши — Христа народов», бывшая символом веры польских эмигрантов и деятелей национально-освободительного движения XIX в., романтизм с его национально-патриотическими императивами не были идеологическими кредо Стемповского.

В поэтике романа «Братья Карамазовы» польская тема ориентирована на кардинальный архетип всего произведения — архетип Отцовства, тесно связанный в мировой культуре с представлением о порядке мира и мировой иерархии. Для польской литературы XX в., к которой принадлежал Стемповский, Достоевский может считаться неявным предтечей «литературы насмешки», гротескно-сатирического направления, разоблачавшего мифы «польскости», выступающего с критикой «школы недействительности», занимавшейся производством псевдоценностей и псевдоидеалов. Одним из видных представителей этой школы насмешки над действительностью, а значит, «союзником» Достоевского может считаться Витольд Гомбрович, читавший «Братья Карамазовы» практически синхронно с написанием романа «Транс-Атлантик», в котором жесткому и скандальному осмеянию подвергнуты мифы «польскости». Симптоматично, что в этом романе на смену дорогому сердцу поляка мифу Отчизны (производному от Отца) приходит неомиф «земли обетованной», маркируемой Гомбровичем с помощью неологизма «Synczyzna» — «Сынчизна».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хорев В. А. Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки. М., 2005. С. 12.

² Литман У. Общественное мнение. М., 2004. С. 109.

³ См.: Хорев В. А. Польша и поляки глазами русских литераторов; Хорев В. А. Восприятие России и русской литературы польскими писателями. Очерки. М., 2012. После работ В. А. Хорева имагологические исследования приобрели большую популярность в литературоведческих кругах, см., например: Земсков В. Б. Образ России “на переломе” времен (Теоретический аспект: рецепция и репрезентация “другой” культуры) // Новые российские гуманитарные исследования, 2006, № 1; Михальская Н. П. Россия и Англия: проблемы имагологии, М., 2012; Ощепков А. Р. Образ России во французской прозе XIX века. М., 2015, а также многие другие.

⁴ См.: Нельсон Т. Психология предубеждений. Секреты шаблонов мышления, восприятия и поведения, СПб., 2003. С. 218.

⁵ См., например: *Баранов А. И.* Стефан Жеромский и Ф. М. Достоевский // Литературные связи славянских народов. Л., 1988.

⁶ *Żeromski S.* Snobizm i postęę. URL: <http://literat.ug.edu.pl/xxx/snobizm/0002.htm>. Дата обращения: 18.12.2015. Перевод с польского здесь и далее Л. Мальцева.

⁷ *Zdziechowski M.* Wybór pism. Kraków, 1993. S. 502.

⁸ См. по этой проблеме анализ В. В. Дудкина: *Дудкин В. В.* Достоевский — Ницше (Проблема человека). Петрозаводск, 1994.

⁹ *Пишебинда Г.* Между Краковом, Римом и Москвой. Русская идея в новой Польше. М., 2013. С. 81—82.

¹⁰ *Углик Я.* Образ поляков в романах и публицистике Ф. М. Достоевского // *Toronto Slavic Quaterly*, № 37, summer 2011, S. 142.

¹¹ *Wedemann M.* Polonofil czy polakożerca. Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim lat 1847—1897. Poznań, 2010. S. 10.

¹² См. об этом: *Хорев В. А.* Ф. Достоевский в сознании польских писателей XX века // *Хорев В. А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями. С. 71—98.

¹³ *Stempowski J.* Polacy w powieściach Dostojewskiego // *Stempowski J.* Eseje dla Kassandry. Gdańsk, 2005. S. 283—284.

¹⁴ *Ibid.* S. 293—294.

¹⁵ *Ibid.* S. 297.

¹⁶ *Tomkowski J.* Jerzy Stempowski. Warszawa, 1991. S. 12.

¹⁷ *Кундера М.* Нарушенные завещания: эссе. СПб., 2005. С. 225—230.

¹⁸ См. об этом: *Хорев В. А.* Польский вопрос в России после восстания 1863 г. // *Хорев В. А.* Польша и поляки глазами русских литераторов. С. 78—101.

¹⁹ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 11. С. 435.

²⁰ Там же. С. 445.

²¹ Там же. С. 486.

²² *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1985. Т. 5. С. 469.

²³ *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 100.

²⁴ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. С. 489.

²⁵ Там же. С. 462.

²⁶ Там же. С. 492—493.

²⁷ Там же. С. 493.

²⁸ Там же. С. 513.

²⁹ *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. Т. 12. С. 218.

³⁰ *Tomkowski J.* Jerzy Stempowski. S. 7.

³¹ *Ibid.* S. 39—40.

Болгарская комедиография XX в. в типологических параллелях с русской

Комедия — чрезвычайно востребованный драматургический жанр во все исторические эпохи человеческой цивилизации, неизменно связанный с самыми актуальными проблемами общества. Не является исключением в этом отношении и комедиография Болгарии. В первой половине XX в. она значительно отставала от других драматургических жанров. В то же время в истории болгарской литературы и театра заняли заслуженно видное место комедии Ивана Вазова, Стефана Костова, Антона Страшимирова, которые заложили основы развития этого жанра в послевоенный период.

Вазову принадлежит заслуга утверждения в болгарской комедиографии общественно-политической сатиры. Лучшая из его сатирических комедий — «Службогонцы» (1903) — была написана, вероятно, на основе личных наблюдений автора за общественными нравами современников в бытность его на посту министра просвещения (1897—1899). В обличении нравственно развратившегося в монархической Болгарии чиновничества и его окружения, сонма просителей, жаждущих попасть на государственную службу для получения легких доходов, писатель, очевидно, следовал образцам гоголевской сатиры и, в первую очередь, комедии «Ревизор».

Наиболее удачные в данный период сатирические комедии нравов были написаны Страшимировым («Дом», 1906; «Свекровь», 1907). В пьесе «Свекровь» разрабатывается актуальная и ранее (например, в комедии Вазова «Михалаки чорбаджи» 1897 г.) тема деспотизма, жесткости нравственных норм в болгарской семье. Бытовой конфликт в пьесе между свекровью и снохой перерастает в проблему между поколениями; отживающие патриархальные обычаи приходят в столкновение с новыми веяниями времени. И здесь также заметно влияние классической русской комедиографии, комедио-бытовой драматургии А. Н. Островского.

В 1920—30-е гг. в жанре комедиографии успешно выступил Костов. Используя опыт болгарских предшественников и русских классиков, он разрабатывает свои собственные художественные подходы в

композиционной и образной системе пьес, создает полнокровные типические образы и характеры героев. Комедия Костова «Великоманиев» (болг. «Големанов», 1928) — это острая, едкая социально-политическая сатира на пороки в болгарских властных структурах. Центральный герой, властолюбец и лицемер, своим поведением олицетворяет цинизм, беспринципность и развращенность всего буржуазного общества в Болгарии того времени. В обрисовке персонажей автор не ограничивается только фарсовыми приемами и добродушным юмором, а прибегает к таким средствам комического, как гротеск, пародия, сарказм, которые займут значительное место в болгарской комедиографии второй половины века.

В конце 1940-х — 1950-е гг. интерес болгарских драматургов и театров к комедиографии значительно возрос. Авторы спешили откликнуться на общественные запросы новой Болгарии. Однако художественный уровень таких пьес был невысок. Они часто страдали иллюстративностью, мелкотемьем (особенно в коротких драматургических формах — скетч, одноактные пьесы, сцены и проч.), бесконфликтностью (пришедшей, кстати, из советской драматургии того же периода). К тому же художественная структура этих пьес по сути не отличалась от старых традиционно-реалистических форм начала и середины века. Некоторые из них по своим изобразительным приемам, архитектонике живо напоминают комедии Костова. В критике общественных недугов, так называемых «пережитков буржуазного прошлого» присутствовали острота, преувеличение, шарж, карикатура, но без серьезной аналитической составляющей. Достоверность атмосферы времени, конфликтов достигалась в основном жизненной узнаваемостью сценического действия. В эти годы типологическая близость болгарской и советской комедиографии просматривается именно в таком направлении. Кроме того, метод социалистического реализма в болгарской литературе, ограничивавший свободный выбор тем и расширение круга художественных средств комического, препятствовал творческим поискам, экспериментам, выходу за границы жестких норм этого метода.

Некоторое потепление общественной атмосферы в Болгарии после событий 1956 г. и ослабление требований социалистического реализма привели к очевидному оживлению в болгарской литературе, в том числе и драматургии. В комедиографии этот процесс проявился очень благоприятно. Начиная с 1960-х гг. и до конца 1980-х авторы, отталкиваясь

от жестких догматических канонов метода, создали целый ряд новых направлений в этом жанре. Среди них — интеллектуальная комедия («Женщины с прошлым», «Винный» Д. Димова), лирическая («Когда танцуют розы», «Снег» В. Петрова; «Мир невелик» И. Радоева), «фантастическая» («Машина времени» В. Ханчева; «Одевание Венеры» Д. Жотева), фольклорно-сказочная («Суматоха», «Январь» Й. Радичкова), «абсурдистская» («Римская купальня», «Замшевый пиджак», «Максималист» С. Стратиева). Болгарская комедиография поднялась на новый художественный уровень, завоевав широкое признание не только в стране, но и за рубежом. И в советской комедиографии этого периода также происходят некоторые положительные сдвиги и изменения, но они не столь очевидны. В целом она остается в рамках художественных норм социалистического реализма. В критике нравственных изъянов общества советские драматурги во многом утратили вкус к таким художественным средствам выражения, как гипербола, гротеск, фантастическая условность и др., ранее широко представленные в комедиях Владимира Маяковского (1893—1930), Николая Эрдмана (1902—1970), Евгения Шварца (1896—1958) и некоторых других. Возобновление интереса в российской комедиографии к активному использованию широкого диапазона форм комического произошел лишь на рубеже XX—XXI вв., в болгарской этот интерес проявился раньше.

Перечисленные выше и ряд других болгарских комедиографов решительно отмежевываются от преобладания социально-бытовой направленности в пьесах. Пафос обличения в них старого, по сути, извечного модифицирующегося, но не искорененного общественного порока — мещанства (в результате выхода из тени самых разнообразных средств комического: от шаржа и буффонады до пародии, гротеска, гиперболы, сарказма и абсурда) — значительно повышается. Так, в комедии Ханчева (1919—1966) «Машина времени» (1960) эта машина разваливается (в отличие от ситуации в «Бане» Маяковского) и герои-современники неожиданно попадают в далекое прошлое, в котором пародируются и черты настоящего. А «герои»-чинуши и бюрократы не нужны и там; их наказывают, они получают по заслугам, вплоть до смертного приговора. Это приговор автора. Ситуация в комедии Радоева (1927—1994) «Людоедка» (1978) отнюдь не фантастична: обычный болгарский дом престарелых, но в его жизни происходит нечто поистине абсурдное. Один из его постояльцев, по-видимому, бывший

большой чиновник, сохранил свои прежние привычки — властвовать и требовать подчинения. Он принуждает стариков активно участвовать в самодеятельности, организует занятия по гражданской обороне, заводит для всех визитные карточки (хотя стариков никто не посещает, даже родственники), сооружает теннисный корт, на котором, конечно, никто играть не может, и т.д. Абсурдные действия героя — это пародия на действительную обстановку в стране (за забором дома престарелых). В финале пьесы герой умирает, но как-то незаметно на его месте оказывается другой только что прибывший старик, как две капли воды похожий на прежнего. Круг замыкается — моральные пороки общества неистребимы.

Критика нравственных изъянов в обществе энергично ведется в то время и в советской комедиографии (С. Михалков, А. Салынский и др.) Однако с точки зрения художественных структур типологическая близость с ней болгарской не устанавливается. В этом плане очевидную типологическую параллель можно увидеть между пьесами болгарских комедиографов и комедиями названных выше советских авторов первой половины XX в.

Наиболее ярко и отчетливо эта параллель высвечивается при сопоставлении пьес Стратиева, Эрдмана и Маяковского. С драматургическим творчеством Маяковского («Мистерия-буфф», 1919, «Клоп», 1928, «Баня», 1929) болгарский зритель познакомился, в общем, только в послевоенный период. После 1944 г. комедии Маяковского шли во многих театрах страны, но наибольший успех имели «Баня» (1957) и «Клоп» (1959) в Софийском театре сатиры, которые Стратиев мог видеть. Трудно сказать, насколько близко болгарский автор был знаком и с комедиями Эрдмана («Мандат», 1925 и «Самоубийца», 1928). Премьера «Самоубийцы» состоялась в столичном театре «София» в 1980 г. и с успехом шла несколько лет, а в 2000 г. — в Софийском театре сатиры. На эти спектаклях болгарский драматург также мог присутствовать. В то же время судьба комедий Эрдмана на родине не была счастливой. «Мандат» с огромным успехом был поставлен в том же 1925 г. В. Мейерхольдом, после чего, в сущности, навсегда забыт. Ставить «Самоубийцу» режиссеру тогда не разрешили, не удалось это в конечном счете ни К. Станиславскому, ни В. Плучеку.

Несмотря на значительную хронологическую отдаленность творчества болгарского и русских драматургов, очевидна типологическая

близость их комедий в двух направлениях — разработки основной для всех них темы агрессивности и пагубности мещанства и использования многокрасочной палитры средств комического.

В основе комедий Станислава Стратиева (1941—2000), как правило, лежит довольно реальная (иногда анекдотическая) жизненная ситуация, которая в дальнейшем, в результате заострения, становится нелепой и даже абсурдной. Бытовые, правдоподобные события превращаются из фарсовых в гротескные и парадоксальные. Так, фабула комедии «Римская купальня» строится на курьезном, но возможном случае: при ремонте полов в квартире героя в Софии на нижнем этаже обнаружена античная римская купальня. Но этот факт попадает в поле зрения всякого рода махинаторов, которые норовят нагреть на нем руки. Абсурдные и безвыходные в бытовом смысле эпизоды представлены и в других комедиях автора («Замшевый пиджак», «Максималист», «Автобус», «Мамонт»)

Герои пьес Эрдмана тоже простые обыватели. Тщетно стараясь найти свое место в новой жизни, они пускаются в авантюры. В комедии «Мандат» мандат — это пустая бумажка, собственноручно изготовленная самим героем, в ней он видит свое спасение, шанс выжить. Этот клочок бумажки становится символом бюрократического общества, в котором главное для людей «записаться» в партию или хотя бы иметь родственника или знакомого члена партии. Персонажи «Мандата» вызывают жалость и презрение, это «уходящая натура» общества. Поэтому автор здесь использует добродушный юмор, шарж, клоунаду, а не гиперболу или гротеск. Не слишком жесток к своим героям-мошенникам и Стратиев в «Римской купальне». И в этой комедии юмор и насмешка преобладают над сатирой. Хотя в эпизоде со спасателем, который пришел нести свою службу по спасению утопающих в пустой купальне, ситуация из просто анекдотической перерастает в абсурдно-гротескную, а смех приобретает язвительный характер.

В то же время в другой комедии Эрдмана — «Самоубийца» — уже сам сюжетный зачин о возможном самоубийстве героя по фамилии Подсекальников требует иной художественной формы (трагикомедии) и средств выражения. Потеряв надежду хоть как-то «устроиться» в новой жизни, герой хочет застрелиться. Однако оказывается, что это не так-то просто — страшно и, в общем, не хочется. Но главное —

окружающие стремятся использовать ситуацию в своих корыстных интересах, хотят, чтобы герой умер «не за себя», а за них — за интеллигенцию, чужую любовь, искусство, религию и даже торговлю. Смысловой акцент переносится с бытовых проблем на важнейшие в новой стране вопросы — бытия, менталитета, проблемы личности и общества, достоинства человека, его права на жизнь. В перипетиях героя отражается абсурд советской действительности того времени. Революция герою ничего не дала. И «разжалованный» человек все-таки не захотел умирать «ни за вас, ни за них, ни за человечество, ни за Марию Лукьяновну...»¹. Ведь он просит «только тихую жизнь и приличное жалованье»² и право хотя бы на шепот. Герой «воскресает», но проблемы остаются — стреляется другой персонаж, оставив записку: «Подсекальников прав. Действительно, жить не стоит»³.

В комедиях Стратиева изображена другая эпоха, это 1970-е — начало 1980-х гг. Однако основной мишенью разоблачения и сатирического осмеяния по-прежнему остаются равнодушие, неуважение к личности и, конечно, бюрократизм, карьеризм, потребительство и пр. Герой пьесы «Замшевый пиджак» (1976) попадает в абсурдную ситуацию. В овчарне, где он в шутку постриг лохматый пиджак, ему выдали платежку как за стрижку овцы. И теперь ему надо доказывать, что у него нет и никогда не было овцы, но за нее ему надлежит платить налог (напрашивается переключка с фальшивым мандатом у Эрдмана). В поисках справедливости герой попадает в полуфантастическое Учреждение с лабиринтом коридоров и массой кабинетов, в которых невозможно разобраться из-за постоянной реорганизации. Да и как разобраться, если на двери кабинета, где герою надо решить вопрос о мифической овце, написано: «Водоплавающие собаки с ограниченным надоем молока!»⁴ Здесь вполне уместно вспомнить и подобное учреждение в комедии Маяковского «Баня», в которой автор вывел яркий сатирический образ главначпупса товарища Победоносикова. Как и он, служащие болгарского Учреждения в своем бюрократическом раже закоснели в инерции и механизированности мышления, умственной лени и равнодушии. Так, например, радиоточка в одном из кабинетов работает круглые сутки, потому что предшественник нынешнего его хозяина пятнадцать лет тому назад будто бы сказал, что она выключается только централизованно. А проверить это чиновнику просто не приходит в голову. Абсурдный мир Учреждения смешон, но и опасен.

В нем метафорически запечатлен бюрократический хаос в стране тех лет вообще. Усилия человека тоталитарного общества защитить себя от порочной общественной системы безуспешны.

Гиперболическая пародия, гротеск, введение фантастических эпизодов в комедиях Стратиева не только не заслоняют сущности проблемы, но, напротив, подчеркивают ее реальную угрозу и живучесть. Сопоставляя картины мещанского мира в комедиях Эрдмана, Маяковского и Стратиева, легко увидеть их типологическое сходство в художественной манере сатирического изображения этого мира, в активном использовании всех средств комического.

В творчестве Маяковского тема агрессивности и пагубного влияния мещанства в жизни советской страны была одной из основных. В ее раскрытии он, пожалуй, не обошел вниманием ни одно из многочисленных средств комического. Созданные Маяковским образы Ивана Присыпкина / Пьера Скрипкина («Клоп»), Победоносикова («Баня») и других представителей воинствующего мещанства вошли в историю советской комедиографии и стали нарицательными, а герои пьес Стратиева — махинаторы и приспособленцы из «Римской купальни», бюрократы, карьеристы, равнодушные эгоисты из «Замшевого пиджака», «Автобуса», потребители из «Максималиста» — оказались своего рода их наследниками. Однако Маяковский (в отличие от болгарского автора) искренне верил в победу над мещанством и торжество счастливого завтра. Он рисует его (правда, с достаточной долей иронии) в комедии «Клоп». Спустя всего лишь полвека (!) случайно попавший в будущее клоп кажется очень опасным для новых людей зверем, как и сам Присыпкин. А в «Бане» бравые комсомольцы под руководством молодого изобретателя Чудакова строят машину времени, чтобы попасть в это чудесное будущее. Но в своем настоящем они никак не могут получить денег на ее завершение у Победоносикова, и им приходится прибегнуть к помощи фосфорической женщины, делегатки из 2030 (!) года. Она предвещает: «Летящее время сметет и срежет балласт, отягченный хламом, балласт опустошенных неверием»⁵. Победоносиков и «победоносиковы» скинуты с машины чертовым колесом времени. Но это в пьесе. А на самом деле они остались, уцелели и, как клопы, переползли через десятилетия в новое время.

Это убедительно представлено в комедиях Стратиева. Их герои в борьбе с засильем мещанства по сути проигрывают. В «Римской ку-

пальне» хозяин квартиры, где обнаружена античная реликвия, только наблюдает за творящимся безобразием мошенников и проходимцев, даже не пытаясь им перечить. Главный герой пьесы «Замшевый пиджак» всеми силами старается противостоять чиновникам, доказать полную абсурдность их решений и поведения. Казалось бы, ведь так просто понять и исправить очевидную нелепость! Однако события развиваются по другой логике — бюрократической. Герою все-таки удастся перехитрить чиновников, и они, устроив лжебанкет, «съедают» мифическую овцу. Однако эта победа не кажется убедительной: Учреждение не разрушено и чиновничья карусель в нем продолжает крутиться. В комедии Стратиева «Максималист» агрессивное социально-нравственное явление в обществе — «вещизм» — представлено в гротескно-фантастическом образе Гардероба. Герой безуспешно пытается одолеть «гардеробное» в мышлении своей жены и решается на радикальные меры — просто взорвать Гардероб. Конечно, и в этом случае трудно говорить о каком-то результативном противодействии социальному и нравственному злу в обществе.

В комедиях Маяковского, по сути, тоже нет героя, способного реально противостоять злу. Ведь изобретатель машины времени Чудаков («Баня») и его сподвижники («легкий кавалерист» Велосипедкин, рабочие Фоскин, Двойкин, Тройкин) так и не сумели одолеть бюрократа Победоносикова и заставить его дать денег, хотя Велосипедкин и ходил повсюду. Секретарь Победоносикова товарищ Оптимистенко объяснил им: «Слушали — постановили: отказать. Не входит ваше изобретение в перспективный план на ближайший квартал»⁶. Все это звучит совсем в духе и нашего времени. Потерпев крах, герои просто улетают в будущее, где, как считает автор, пороки прошлого исчезнут. Приемы фантастики у Маяковского направлены на утверждение его веры в то, что победа над мещанством возможна хотя бы в будущем. У Стратиева фантастические образы и ситуации («Максималист», «Мамонт», «Пустые комнаты») подтверждают живучесть и долговечность (если не вечность) этого зла. Цели и задачи различны, но непримиримое отношение обоих авторов к этому негативному социальному и нравственному феномену обозначено в их комедиях одинаково четко.

В комедии Стратиева «Автобус» рейсовый автобус с пассажирами отклоняется от маршрута, поскольку шофер не может найти в вечерней Софии ни одной открытой булочной и на огромной скорости мчится в

какой-то другой город или просто в никуда. А пассажиры из-за страха, пассивности, эгоистических резонов, без серьезного сопротивления подчиняются воле шофера-диктатора, проявляя при этом далеко не самый высокий уровень нравственности. И между ними начинаются споры, возникает сумятица, драка, едва не приведшая к печальным последствиям. Это аллегория, демонстрирующая общий хаос в тоталитарной стране и нравственное падение в обществе. Подобную картину, хотя и в более ранний исторический отрезок времени, легко распознать в «Мандате» и «Самоубийстве» Эрдмана, в «Клопе» Маяковского.

В критике мещанского менталитета в комедиях советских и болгарских авторов наиболее действенными оказываются абсурдистские приемы. Изначально абсурдна сила пустой бумажки-мандата («Мандат»), липового документа о стрижке мифической овцы («Замшевый пиджак»), попытки самоубийства не «за себя», а за кого-то («Самоубийца»), ритуала «спасение на водах» в раскопанном античном римском бассейне («Римская купальня»). Во всех этих нелепых ситуациях, если использовать выражение польского писателя С. Мрожека, «злоба дня» отражает «злобу века». Мещанская философия отравляет общество глобально и в начале века, и во второй его половине. Абсурдизм в комедиях Стратиева соотносим с западноевропейским театром абсурда, с которым болгарский автор был знаком и известное влияние которого, возможно, испытал. Однако между ними существуют и принципиальные различия. С. Игов определяет это направление в пьесах Стратиева (а также и ряда других болгарских комедиографов) как «социалистический абсурдизм» и справедливо отмечает, что «он опирается не столько на пессимистическую философию экзистенциализма, сколько на реалистическую оценку социалистического абсурда и фальши тоталитарных обществ»⁷.

Неповторимая в художественном своеобразии комедиография Йордана Радичкова (1929—2004), как и все его творчество в целом, трудно вместить в рамки какого-либо литературного направления XX в. Писатель использует богатые возможности болгарского народного творчества, создает новые ситуации, новые притчи, прибегая к самому широкому диапазону форм комического. Преобразовательные процессы в стране и мире, когда все, по его выражению, встает «с ног на голову», Радичков представляет как жизненную «суматоху». Сельский быт в его комедиях узнаваемо реалистичен, будничен и одновременно при-

чудлив, фантастичен и даже таинствен. Человек у него органически слит с окружающей средой, предметный и животный мир «живет» и даже «действует» с ним по существу почти на равных. Здесь, пожалуй, можно почувствовать некоторую близость болгарского автора к Гоголю, однако уникальность его поэтики, в том числе и в комедиографии, предостерегают от установления каких-либо четких типологических параллелей.

Прекрасный знаток сказок, легенд, поверий, Радичков часто переосмысливает их или заимствует их структуру. Болгарский театровед С. Панова с основанием определяет его комедии как «систему рассказов, сказок, притч и преданий»⁸. Так, в первой комедии драматурга «Суматоха» (1967) история о хитрой лисице, притворившейся мертвой и съевшей всю наловленную крестьянином рыбу, повторяется в тринадцати вариантах рассказов героев — современных болгарских крестьян. В этих рассказах отражается весь абсурд деревенского космоса в период ухода с исторической сцены патриархальных традиций и обычаев и вместе с тем происходит слияние современного быта и мифа, архетипического восприятия мира. При этом автор использует все многообразие средств комического: добродушный юмор, гиперболу, карикатуру, пародию, гротеск, фантастику на основе фольклора, народных преданий. В комедии Радичкова «Январь» (1974) в сознании героев-крестьян фантастическое фольклорное существо («тенец» — вампир, вурдалак) трансформируется в близкое им и доброжелательное создание, которое живет среди людей и общается с ними. Вместе с тенцом в пьесе входит мотив жизни и смерти, таинственных сил, вечности; причем этот мотив развивается одновременно в комедийном и лирико-философском ключе. Действие в пьесе ограничено занесенной снегом корчмой, где крестьяне, попивая ракию, коротают время за мирной беседой о новостях, чтением газет. Все обыденно, но вот дятел, оказывается, тоже пьет ракию. Случаются и другие таинственные и загадочные происшествия.

Русский писатель Евгений Шварц в своих пьесах также свободно использовал сюжеты народных сказок и сказок Х. К. Андерсена, расширяя при этом их смысловое, социальное и философско-этическое содержание («Голый король», 1934, опубликована в 1960; «Снежная королева», 1938; «Тень», 1940). Органическое соединение в них реального и условно-фантастического, обыкновенного и чудесного, злободневно-

го и вечного позволяет прочертить типологическую параллель между сценическими сказками русского и комедиями болгарского писателей. В их пьесах не стоит искать присутствия непрременной житейской логики или поучений. Писатели вовлекают нас в поэтический мир, в котором жестокая действительность соседствует с мечтой. Главное в них — всеобъемлющее звучание гуманистического пафоса.

В комедии «Попытка полета» (1979) Радичков обращается к конкретно-историческому времени, и тем не менее это философская притча с большим зарядом комического и остродраматического. В ней сопрягаются жизненная конкретность и фольклорная условность. Действие в пьесе происходит в годы Второй мировой войны. Болгарские крестьяне ловят аэростат, неизвестно какими воздушными путями занесенный в их места и приземлившийся у них. Первая мысль героев сугубо практическая — пустить шелк аэростата на одежду. И они уже готовы осуществить задуманное, как порыв ветра неожиданно уносит шар ввысь вместе с повисшими на его стропах крестьянами. После первых минут страха герои постепенно начинают привыкать к высоте и даже испытывать наслаждение от полета. Еще недавно погруженные в будни, в повседневные мелкие заботы, они воспаряют над земной суетой, открывают для себя доньше им неведомый мир, осознают красоту земли, мечтают о чем-то новом, светлом не похожем на прежнюю жизнь. «В этих широких границах — от прозаических будней до полета к звездам, — пишет болгарский театровед Г. Гочев, — властвует радичковский гуманизм, его любовь к простому человеку и в то же время не такому уж простому, раз он привлек перо творца»⁹. Однако действительность очень скоро напоминает о себе: пули полицейских с земли пронизывают аэростат, и он спускается вниз. Крестьян ждет наказание — по десять плетей каждому. Однако уже никакими плетями не выбить из них пережитое, не убить стремления ввысь, жажды полета, чуда. Чудо — это любовь, раскрытие духовного мира человека, моральных и физических сил в противостоянии злу и насилию, победа над ними — в этом основной гуманистический посыл сказочных, притчевых и условно-фантастических пьес русского и болгарского драматургов.

Особое место в творчестве Радичкова и Шварца занимают соответственно пьесы «Образ и подобие» (1986) и «Дракон». В первой сказочность, притчевость, аллегоричность и ассоциативность служат для выражения конкретного политического тезиса и даже в известной мере

конкретной политической ситуации. В ней обыгрывается парадоксальный случай, когда власть случайно попадает в руки невежественного и нравственно неразборчивого человека (дровосек получает «царство за коня»). Однако сатирическое обличение насилия, коррумпированности, силы власти над разумом выходит за рамки недавней болгарской действительности и приобретает общечеловеческие параметры. По силе и точности критической направленности, а также по значимости проблем, не ограниченных рамками конкретного времени и места, эту комедию уместно сравнивать с «Драконом» Шварца. Пьеса советского драматурга была написана в 1944 г. (опубликована только в 1962 г.). Эта сатирическая драма, пьеса-памфлет имеет яркую антифашистскую направленность, но воспринимается гораздо шире — как разоблачение тоталитаризма вообще, во всех его проявлениях и последствиях. В ней раскрывается страшный механизм господства и подчинения, раболепия и покорности масс. То же, но в других формах воплощения прочитывается и в пьесе Радичкова.

Типологическое сопоставление произведений не только в комедии-драме, но и в других литературных родах и жанрах, хотя и созданных нередко в хронологически разные периоды, способствует более глубокому проникновению в их замысел, а иногда и их новому прочтению и интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Эрдман Н. Р.* Самоубийца. URL: http://www.lib.ru/PXESY/ERDMAN/samoubijca.txt_Piece100.02 Дата обращения: 23.03.2017.

² Там же.

³ Там же.

⁴ *Стратиев С.* Замшевый пиджак. URL: http://stanislavstratiev.org/_pdf/The%20Suede%20Jacket.%20Russian.pdf Дата обращения: 23.03.2017.

⁵ *Маяковский В. В.* Баня. URL: <http://ilibrary.ru/text/2143/index.html> Дата обращения: 23.03.2017.

⁶ Там же.

⁷ *Игов С.* В сложня и двусмыслен свят. Творчеството на Станислав Стратиев // *Стратиев С.* Избрано. София, 2002. С. 18.

⁸ *Панова С.* Смях и присъда. София, 1977. С. 197.

⁹ *Гочев Г.* Смахът побеждава насилието // *Гочев Г.* Сцена и живот. София, 1983. С. 562.

Полонизмы в романе А. Я. Бруштейн «Дорога уходит в даль»

Самое значительное число полонизмов в произведениях русской литературы представлено в автобиографических романах писателей, являющихся уроженцами Кресов или связанных с ними родственными узами, т.е. в силу семейных обстоятельств в той или иной степени знакомых с местным польским языком. В этих художественно обработанных автобиографиях польские языковые элементы выполняют функцию локализаторов действия и тем самым подчеркивают реалистический характер повествования. (О функциях полонизмов в гипертексте русской литературы XIX—XXI вв. см., например, в статье «Польские языковые элементы в русской художественной литературе»¹.) К такого рода произведениям относятся I часть «Истории моего современника» В. Г. Короленко (анализ полонизмов, функционирующих в данном тексте, см. в статье «О польском языке в произведениях русской литературы XIX века (на примере творчества В. Г. Короленко)»², «Повесть о жизни» К. Г. Паустовского и «Дорога уходит в даль» А. Я. Бруштейн. В определенной степени к ним примыкают повесть «Старая крепость» В. Беляева и романы Н. Островского.

Если в большинстве указанных произведений польский язык функционирует в украинском окружении (действие происходит на Украине и юго-восточных Кресах, ср. у Короленко — в Житомире, у Паустовского — в Белой Церкви, Галиции и Киеве, у Беляева — в узнаваемом, хотя и не названном Каменец-Подольске), то место событий, описываемых Бруштейн, — дореволюционное Вильно, так называемый Западный край, или северо-восточные Кресы. Соответственно, элементы польского языка здесь приводятся в сочетании с белорусскими.

Авторы сами определяют тот «кресовый» польский язык, характерный для описываемых ими регионов. Ср. у Паустовского: «Я пытался говорить с детьми по-польски [В Польше, в Скаржиско, под Кельцами. — *Н. А.*], но они в ответ только смущенно переглядывались, — они меня не понимали. Я говорил на том ужасном *польско-русско-украинском жаргоне* [выделено здесь и далее мной. — *Н. А.*], какой у нас в Киеве считается польским языком»³. О смешанном харак-

тере населения и языка пишет и Бруштейн: «Юзефа [няня Сашеньки Яновской — героини романа. — Н. А.] сидит на кухне, чистит кастрюлю и ворчит на той *смеси русского языка с белорусским и польским*, на какой говорит большинство населения нашего края» (Кн. 1—2: 9—10)⁴. В другом месте того же произведения читаем: «Но в нашем городе он [татарин Шарафут. — Н. А.] слышал вокруг себя целых пять языков: русский, польский, литовский, еврейский, белорусский...» (Кн. 3: 216).

О непростых отношениях в этом многонациональном крае автор повествует устами мороженщика Андрея, приходящего на сезонную работу из Тверской губернии: «Вот только у нас, господин доктор, все одинакие. Русские то есть... А тут — господи милостивый! — все разные, и все — друг на друга! Русские говорят: “Это все поляки мутят!”. Поляки опять же: “А зачем русские к нам пришли? Здесь наше царство было!”. А литовцы обижаются: “Не польское, говорят, здесь царство было, а наше, литовское!”. А уж жидов... — Евреев, Андрей! — поправляет папа, — “Жид” — это злое слово... Виноват, господин доктор, — оправдывается Андрей. — Все так, и я за всеми... Так вот, евреев этих здесь вроде как и за людей не считают! Почем зря всякий обижает...» (Кн. 1—2: 52—53).

Как и в «Истории моего современника», полонизмы у Бруштейн представлены и в апеллятивной лексике, и в ономастическом пространстве романа. Среди онимов в первую очередь это антропонимы — имена действующих лиц. Ср. набор польско-литовских антропонимов персонажей романа: *Лаурентина Микоша*, *Олеся Мартышевская*, *Стэфания Богушевич* (институтки), няня героини повести Сашеньки Яновской *Юзефа*, полотер *Рафал*, пристав *Кончинский*, городовые *Цыбульский*, *Милуша* и *Кулакович*, доктора *Петрашевич*, *Малиновский* и *Стембо*, *Якуб Юндзвилл*, аптекарь *Родзевич*, оптик *Малецкий*, владелец цветочного магазина *Станислав Банцевич*, портной *Богушевич*, кучер *Ян*, «известный мануфактурист» из Лодзи дядя *Ромуальд*, «старший лакей» *Станислав*, ксендзы *Недзвецкий* и *Олехнович*, семья *Гружеских*, *Владя* (Володя) *Свирский*, часовщик *Свенцянер*, булочница пани *Гринцевич*, семья *Бурдесов*, ресторатор *Тадеуш Норейко*, владелец ателье *Ярошинский*, парикмахер пан *Теодор*, кондитер *Кохановский*, знакомые *Липские*, граф *Кароль Забега*, генерал-губернатор *Оржевский*, пианист *Троцинский* и др.

Наряду с именами действующих лиц это также библейские номинации: имя мессии («Патер ностер... *Езус Христус*») — молитва Юзе-

фы), *Голиат* — «Голиаф» (в высказывании ксендза Олехновича), иконимы («*Матка боска Острабрамска, Ченстоховска...*») — бормочет Юзефа) (Кн. 1—2: 236). Ср. также в восклицании употребление сакральных имен мессии и богородицы: «Езус-Мария» — слова Юзефы. Отмечаются также антропонимы, номинирующие персонажей польской истории и культуры. Ср. во фразеологизме имя польского короля: «начиная, как говорят в нашем крае, “от короля *Яна Собеского*”» (Кн. 3: 190).

Наряду с полными формами имен представлены и типично польские сокращения и модификации: *Меля* (от Меланья), ученицы портнихи Розензон *Стефка* и *Марыська* (от Стефания и Мария), *Юзя*, наряду с Юзефочка (от Юзефа), брат и сестры *Антось*, *Франка* и *Зоська* (от Антони, Франтишка и Зофья), *Зося* (Бурдес), судомойка *Гануся* (от Ганна), *Юлька* (от Юлия), кучер *Стах* (от Станислав), рыжий *Вацек* (от Вацлав). Ср. также гибридное образование (с русским отчеством) *Анеля Ивановна* (Анеля — модификация от Анна). При этом одно и то же имя в наррации может иметь один вид (ср. *Стефка* — ученица портнихи), а в устах персонажа — иной. Ср. поляк Богушевич называет свою дочь *Стэфания*, *Стэфка* и *Стэфа* (наличие э «оборотного» подчеркивает фонетическую особенность польской речи — отсутствие смягчения *t* перед *e*).

Автор романа «Дорога уходит в даль» дает объяснения относительно специфики некоторых польских неофициальных модификаций имен. Например: «Мартышевскую зовут, как меня, Александрой, но не Сашей, не Шурой, — таких имен в польском нет, — а Олесей или Олюней» (Кн. 1—2: 324). Добавим, что *Олюня* (как и *Oleńka*), в свою очередь, образованы от уменьшительного польского *Ola* (полное Aleksandra). Функционирование имени Олеся — скорее всего белорусская особенность местного польского языка.

Бруштейн приводит и специфически польское феминативное образование от фамилии мужа — с суффиксом *-owa* (*Томашова* — от Томаш), делая соответствующее объяснение — «так, по мужу, зовут Юлькину мать». (Кн. 1—2: 71).

Близкий к польскому вариант представлен в названии картинок, продающихся в магазине, мотивированном шекспировским библионимом — «Ромео и *Джулия*» (ср. польск. Romeo i *Julia*). На неправильность формы «Джулия» устами матери Саша Яновской указывается в ходе дальнейшего повествования: «Во-первых, не “Джулия”, а “Джульетта”» (Кн. 1—2: 77).

Хотя непосредственно в романе город Вильно не называется, ономастика региона и реалии явственно указывают место действия. Гидроним Вилия, ороним Замковая гора, годонимы (например, улица Острабрамская — «по-русски — Островоротная»), подробное изложение истории «о чудотворной католической иконе Острабрамской божией матери», названия костелов, пригородные комонимы, экскурсии в историю Западного края и даже реальный персонаж — гимназист Вася Шверубович (будущий актер Василий Качалов) — все это создает соответствующую локальную ауру.

В субстантивах-апеллятивах можно выделить следующие лексико-семантические группы:

1. Названия лиц:

а) По социальному статусу: *пан*, *пани* (чаще оба слова употребляются в прономинальной функции обращения, как в именительном, так и в звательном падеже), *пулковник* и образованный от него феминатив *пулковница* (польск. pułkownik, pułkownica), *арештант* (польск. aresztant), *учни* (некорректный именит. мн. ч. от польск. uczeń «ученик»), *бедак* «бедняк» (польск. biedak), *жандар* (с обычной утратой в польском просторечии *м*, ср. то же в прилагательном «жандарский пулковник»), *бискуп* «епископ» (польск. biskup), вошедший в русский давний полонизм *ксьёндз*.

Примеры контекстов:

- лексемы *пан*, *пани*, вокатив *пане*:

«Уже настоящие *паны* храки [т. е. фраки. — Н. А.] надевают. А чем наш *пан* доктор хуже?» (слова Юзефы) (Кн. 1—2: 214); «Переплатили, *пани*?» (Кн. 1—2: 63). «Кушайте, *пане* учителю! Кушайте» (Юзефа) (Кн. 1—2: 177); «*Пане*, — просит женщина. — Это же мое венчалное кольцо. Подумайте, *пане*» (Кн. 1—2: 63); «Вас, *пане докторже*, другое спасает» (Томашова) (Кн. 1—2: 99).

- лексема *пулковник* («жандарский пулковник»):

«С трудом удается добиться от нее рассказа о том, что она знает. Знает она только то, что сегодня ей говорили на базаре кухарки, а они ссылаются то на горничную пристава, то на кухарку “жандарского пулковника”» (в кавычках слова Юзефы) (Кн. 1—2: 173).

- лексема *пулковница*: «У, яка *пани пулковница!*» (торговки на «толчке») (Кн. 1—2: 52).

- лексема *арештант*: «Не придет твой *арештант*» (слова Юзефы).

- лексема *учни*:

«На уроке с моими *учнями* — наборщиками, мы, конечно, говорим о том же» (Кн. 3: 230). Ударение было бы корректно для им. п. ед. ч. или мн. ч., а в данной форме твор. мн. оно проставлено неверно: падает на предпоследний слог.

- лексема *бискуп*: «неторопливо проплыла закрытая карета “*бискупа*” — католического епископа... *Бискуп* ... — крестится Юзефа...» (Кн. 3: 178).

б) Номинации родственников: *цурэчка* «доченька» (польск. *sóreczka*), *мамця* «мамочка» (польск. уменьш. *matcia*), *сёстра* (польск. *siostra*), *тата* // *таточка* // *татуся* «папа, папочка» (польск. *tata, tatka, tatuś*).

Примеры контекстов:

- лексема *мамця*: «Живут они с *мамцей*, рассказывает Юлька, чудно!.. Они очень уважают Степана Антоновича и к *мамце* тоже хорошо относятся. Некоторые из них даже сами отдают *мамце* для Юльки то, что остается от посетителей на тарелках!» (Кн. 1—2: 152) (пересказ Сашей Яновской слов Юльки).

- лексема *цурэчка*: «Будешь ходить, *цурэчка!* Бегать будешь!...» (слова Томашовой) (Кн. 1—2: 73).

в) Название лица по отношению к другому лицу: *коллежанка* «подруга» (польск. *koleżanka*):

«Вот. Это мой папулька... Папулька, это мои *коллежанки*» (слова Мели Норейко) (Кн. 1—2: 288).

г) По возрастной характеристике: *паненка* «девушка, девочка» (в обращении) (польск. *panienka*), *хлопец*, *хлопчик* «мальчик» (польск. *chłopiec, chłopczyk*).

Примеры контекстов:

- лексема *хлопец*: «Но тут старик повар предостерегающе поднимает указательный палец: *хлопцы*, в зал!» (Кн. 1—2: 216).

- лексема *паненка*: «Вам, *паненка*, кого надо?» (портной Антон Богушевич) (Кн. 3: 267).

д) Названия национальностей: *немкиня*, *румунец* “румын”, *французинка* (региональные номинации).

Примеры контекстов:

- лексема *немкиня*: «А и злая же *немкиня*» (Юзефа) (Кн. 1—2: 351).
- лексема *румунец*:

«— Кто пришел, Юзефа? — терпеливо спрашивает мама.

— Ну, *румунец* тот...

Это очень неопределенно: *румунцами* Юзефа называет всех иностранцев» (Кн. 1—2: 368).

е) Оценочная характеристика лица: (1) отрицательная (пейоративы): *варьятка* «сумасшедшая» (польск. *wariatka*), *гультайка* «лентяйка» (польск. *hultajka*), *лайдак* «негодяй, подлец; шалопай» (польск. *łajdak*), *чупирадло* «чучело» (польск. *czupiradło*); (2) положительная (мелиоративы): *коханочка* (в обращении); в оценочной функции употреблены также такие лексемы, обозначающие животных, как *жабка*, *малта*, *шпрота*.

Примеры контекстов:

- лексема *варьятка*: «Он хоть смешной, и на том спасибо! А Волкова — шьто? *Варьятка!* Как начнет завывать: “Под большим шатром голубых небес, — вижу даль степей расстилается...”, — подумаешь!» (слова польки Мели) (Кн. 3: 97).

- лексема *лайдак*: «Паничку! — шепчет она. [Юзефа. — Н. А.] — Я тут подушку для вас положила, — те *лайдаки* казали, что можно» (Кн. 3: 470).

2. Религиозные термины, связанные с католичеством: старые, вошедшие в русский язык заимствования *костёл* (польск. *kościół*), *католичка* (польск. *katoliczka*), сюда же можно отнести вышеуказанные *бискуп* и *ксёндз* (в группе номинации лиц).

3. Названия городских учреждений: *броварня* «пивоваренный завод» (польск. *browar*), *каварня* «кафе; кофейня» (польск. *kawiarnia*), старое заимствование *ратуша* (в польском по м.р.), *трупярня* «морг» (польск. *trupiarnia*).

Пример контекста:

- лексема *трупярня*: «Больница! — говорит она [Томашова. — Н. А.] с отвращением. — Это ж *трупярня*. Только покойников туда складать, а не живых» (Кн. 1—2: 88).

4. Названия предметов быта, включая одежду и посуду: *дисциплинка* «плетка, нагайка» (польск. *dyscyplina* «ременная плетка»), *забавка* «игрушка» (польск. *zabawka*), *келишек* «рюмка» (польск. *kie-liszek*), *ляleckка* «куколка» (польск. *laleczka*), *лямпа* «лампа» (польск. *lampa*), *пончошка* «чулочек» (польск. *pończoszka*), *хустечка* «платочек» (польск. *chusteczka*).

Примеры контекстов:

- лексема *дисциплинка*: «... и казаки нападут на них, будут их бить «дисциплинками», стрелять в них будут!» (Юзефа) (Кн. 1—2: 174).
- лексема *пончошка*: «Переверни *пончошку* на другую сторону!» (Юзефа) (Кн. 1—2: 56).
- лексема *хустечка*: «Тут платье светленькое, *едвабна хустечка* на голову...» (слова Юзефы) (Кн. 1—2: 138).
- лексема *лямпа*: «Загасила *лямпу*? Ну и умница... Спи, спи!» (Юзефа) (Кн. 1—2: 145).

5. Номинации частей тела: *очи* (как нейтральное соответствие русск. глаза — польск. *oczy*), *кудлы* «всклоченные волосы, лохмы, космы» (польск. *kudły*).

Примеры контекстов:

- лексема *очи*: «Били? Кто бил? Скажи, я тому *очи* повыдираю!» (слова Юзефы) (Кн. 1—2: 281).
- лексема *кудлы*: «“*кудлы*” *всклочены*» (в кавычках слова Юзефы) (Кн. 1—2: 55), «ни *кудлы* ребенку расчесать» (она же) (Кн. 1—2: 56).

6. Названия еды: *бяла кава* «кофе с молоком» (польск. *biała kawa*), *пляцки* «лепешки» (польск. *placki*), *струдель* «штрудель» (польск. *strudel*), *шматочек* «кусочек» (польск. *szmat, szmatek, szmateczek*).

Примеры контекстов:

- лексема *пляцки*: «В корзинках — тепло укрытые, чтоб не остывали, бублики, *пляцки*, осыпанные маком» (Кн. 3: 127).
- лексема *бяла кава*: «Что оказалось на доньшке “*бялой кавы*”» (название десятой главы) (Кн. 3: 127).

7. Названия единиц времени: *хвилечка* «минутка» (польск. *chwileczka*).

8. Названия денежных единиц: *злотый* (польск. *złoty*).

9. Названия уличных объектов: *риншток* «сточная канава» (польск. *gynsztok*).

10. Названия частей дома: *подлога* «пол» (польск. *podłoga*).

11. Названия представителей флоры и фауны: *бзы* «сирень» (польск. *bez, bzy*), *боцюсь* «аистенок» (польск. *boćian*, диалект. *boćko, boćiuś*), *жабка* «лягушка» (польск. *żabka*), *малта* «обезьяна» (польск. *małpa*) (употреблено по отношению к лицу — относится к оценочной лексике), *шпрота* (по ж.р.) (польск. *szprota, szprotka*).

Примеры контекстов:

- лексема *малта*: «Вот, не могу уговорить Юзефу, чтоб не дышала на него [младенца Сенечку — брата Саши Яновской. — Н. А.] бациллами, чтоб завязывала нос и рот марлей. Не хочет, старая *малта* — шутит папа. — И не хочу! — яростно шепчет Юзефа. — Пускай я *малта*, но не собака, чтоб в наморднике ходить!» (Кн. 1—2: 321).

- лексема *жабка*: «Ведь вы ж еще не человек, а *жабка*. . .» (рыжий Вацек) (Кн. 1—2: 93).

- лексема *без*, мн. *бзы*: «Она сказала, что это “*бзы*”, а “*бзы*” по-польски значит “сирень»» (Кн. 1—2: 435).

12. Абстрактные существительные: польско-русский гибрид *дивачество* «чуждачество, причуда» (с заменой польск. *-stwo* — *dziwactwo* на *-чество*), *праца* «работа» (польск. *praca*), *урода* «красота» (польск. *uroda*).

Пример контекста:

- лексема *урода*: «Завивая мамины локоны, пан Теодор все время восхищался маминой красотой. — *Урода!* Ах, яка *урода!* Я было хотела обидеться за свою маму, но оказалось, что по-польски “урода” означает прелесть, очарование!» (Кн. 1—2: 214).

13. Названия, касающиеся социального устройства: *фольварк*. Ср.: «В паньское имение или на *фольварк*. . .?» (Томашова) (Кн. 1—2: 103).

14. Названия танцев: *краковяк*.

Другие части речи менее лексически нагружены, но частотность некоторых из них может быть весьма высокой. Например, вопросительное слово *чи* (польск. *czy*). Из адъективов употреблены местоименные прилагательные *яка* // *якая, яки, якие(сь), який(сь), нияки*, прила-

гательные *файный*, *коханы*, *шановны*, *детинный*, *панский*, *пожсондная*, *едвабна* «шелковая», *бронзовый* «коричневый». Кроме вопросительной частицы *чи*, указательная *от* «вот», отрицательная *не* «нет» (*// ни*, употребленным однократно), полифункциональная *bodaj* «чтоб; хотя бы; лишь бы», побудительная *но* «ну». Из наречий употреблено *хиба* «пожалуй, наверное», *онегдысь* «позавчера», из предлогов — *коло* «около», из междометий — польск-белор. *геть* «вон», из союзов — *як* «как», двойной союз *ани...ани* «ни...ни». Представлен также ряд глаголов разнообразной семантики: *мажилось* «мечталось», *скокнуть* «прыгнуть», *марудить* «мешкать, медлить», *додать* «добавить», *ратовать* «спасать» (в восклицании *ратуйте!*), польск-белор. *пановать*, форма вежливости (*прóше ксендза*) — генетически 1 л. ед. ч. глагола *prosić*, *збави* «спасет», *може* «может», *нашмаровать* «намазать», *хце* «хочет», *кохам* «люблю», *сховать* «спрятать», *зробиць* «сделать», *бензе* «будет».

Примеры контекстов с глаголами:

- лексема *мажилось*: «Утром он [дядя Миша. — *Н. А.*] нанял карету — чтоб спокойно везла, чтоб не трясло! — и отвез старуху [упавшую с чердачной лестницы соседскую кухарку. — *Н. А.*] в больницу. Прощаясь с Мишей, она плакала: “Когда я молодая была, *мажилось* мне: повезет меня королевич в карете...!”» (Кн. 1—2: 408).

- лексема *марудить*: «и не *марудь*, папулька» (слова Мели Норейко) (Кн. 1—2: 288).

- лексема *пановать*: «будут кричать..., что не надо нам царя, не надо нам панов — сами будем *пановать*...» (слова Юзефы) (Кн. 1—2: 174).

- лексема *ратовать*: «Ой, *ратуйте!* *Ратуйте!* Цыпленок хочет зарезать уважаемого негодянта! — Это раздается в дверях насмешливый голос самого “брата Ромуальда”» (Кн. 3: 192).

- лексема *додать*: «Истязаемому “*додали*” остальные восемь ударов: до двадцати пяти» (Кн. 3: 278).

Из синтаксических особенностей — типичная польская предложно-падежная конструкция для указания направления *до* + род. п., соответствующая русской в + вин. п.: «Ходи ко мне *до кухни* — чаю дам!» (Юзефа) (Кн. 1—2: 341); «Ступайте, пани, ступайте *до дому* и ложитесь в постель — прощается с ней наша случайная знакомая»

(Кн. 3: 33); «Приходи до нас! — кричит она [Юлька. — Н. А.]; якийсь там Забега до вас пришел» (Кн.1—2: 111); «там татусенькин брат живет. И он зовет нас приехать до него» (Юлька) (Кн. 2: 317).

Польские грамматические особенности имени существительного — это, в первую очередь, употребление формы звательного падежа. Ср. кроме вышеприведенных *пане, пане доктоже, пане учителю*, вокативы имен собственных: *Юзефо, Яне* (доктор Яновский), ой, *Якубе, Якубе* (доктор Юндзилл), *Юлечко* (Томашова). При помощи частицы *сь* образуются неопределенные формы местоимений и наречий: *хтось, якийсь, якась, якиесь, онегдысь* и под.

Отдельного рассмотрения требуют кальки с польского. Это могут быть целые фразы и отдельные слова. Например: «В одном доме велели прийти после дня святого Георгия, в другом — в день *святого “Никогда”*» (Кн. 1,2: 71) (слова польки Томашовой) — ср. польск. na święty nigdy; «Юзефа...ворчит как *нанятая*» (польск. jak najęta) (Кн. 1—2: 58); ср. также: «но... — тут Моргушка [прозвище классной дамы. — Н. А.] заморгала, как *нанятая*» (Кн. 3: 23); «Зоя и Рита [Шабановы. — Н. А.] божатся, клянутся: “*Как я маму люблю!*”» (т. е. jak matkę // Boga Kocham) (Кн. 1—2: 128); «*Перепелочка моя*» (Томашова обращается к своей дочери Юльке по-польски: “льет и льет ласковые польские слова” (Кн. 1—2: 87), ср. польск. przeróęcieszko moja), ср. также ее обращение к дочери в той же ситуации: «только бы выросла ты, *перепелочка моя!* Только бы стала ходить...» (Кн. 1—2: 72); «непоказанное время» — под влиянием польск. *niewskazany czas* («Торговать? В *непоказанное* время? — гаркает над головой Ханы городской Кулакович» (Кн. 1—2: 54).

В романе есть целые фразы на польском языке, которые переводятся в тексте или в сноске. Например, из урока ксендза Олехновича: «“*Давид сховау камень и пошед битися з тым Голиатэм*”, — это значит: Давид спрятал камень и вышел на бой с Голиафом» (Кн. 1—2: 333). Из разговора полек-институток: «*Ниц с тэго не бензе!** — говорит Микоша. — *Она може так зробиць, як она хце***» (пояснение дается в сносках). Ср. также неоднократно повторяемое в романе клише «*як бога кохам*» (например: «Унюхает она, *як бога кохам* татусь! — Стэфка с силой стучит в дверь» (Кн. 1—2: 43).

* Ничего из этого не выйдет (польск.).

** Она может сделать так, как она хочет! (польск.).

Автор передает и фонетические особенности польской региональной речи, например, «уканье», ср. бурдовый в устах Юзефы: «Покупаю для Юзефы сатину на кофточку — ее любимого “бурдового” цвета» (Кн. 3: 197); «И через улицу ходи остро-у-у-жененько» (слова Юзефы) (Кн. 1—2: 240). Парокситонический характер польского ударения отмечается временами простановкой ударения, главным образом, в словах, совпадающих в польском и русском и отличающихся только ударением. Ср. *algébra* (говорит Сашин дедушка, еврей по национальности); «А то *mója* сёстра Зоська! — показывает она [Франка. — *H. A.*] на девочку, которую держит на руках» (Кн. 1—2: 38). Ср. также ударения во фразе кс. Олехновича (*Dávid, schówaу, póшеd*). Ср. также передачу звука [ц] на месте 1̣ через у в речи ксендза Олехновича: «Неприличные шауости!... Все бывает на беуом свете». Ср. также *schówaу* в вышеприведенном высказывании Олехновича (Кн. 1—2: 335). Отметим, что ксендз Олехнович, по всей видимости, говорил на литературном польском языке, а не на местной региональной разновидности, для которой характерно наличие на месте 1̣ зубного, а не билабиального согласного. Отсутствие смягчения перед е передается нередко э после соответствующего согласного. Ср. «матэматику» в устах поляка портного Богушевича.

Характерной особенностью региональной северо-восточной разновидности польского диалекта является отсутствие категории среднего рода, что обусловлено, по всей видимости, воздействием литовского субстрата. И эта особенность отражена в том числе в русской речи персонажей, причем представителей разных национальностей. Ср. «Но надо же иметь *состраданияю*» (Кн. 3: 56), «Нашли себе *судовольствию!* Какая же это *судовольствия*, я вас спрашую! — А что удовольствие, Юзенька? — *Настоящая удовольствие*, — оживляется Юзефа — это в баню пойти, попариться, нашмаровать (ср. польск. *szmagać*) волосы репейным маслом! А после того чай пить с брусничным соком! Вот это *настоящая удовольствие!*» (Кн. 1—2: 467); «*Новая дела!* — яростно ворчит она [Юзефа. — *H. A.*], натирая в комнате пол» (Кн. 3: 140). У полотера Рафала («вы, тетечко, не ударяйтесь, пожалейте *свою сердцу*») (Кн. 1—2: 10) и у сборщика членских взносов в еврейские благотворительные общества Амдурского, в речи которого слово государство изменяется по женскому роду («*государства* этого не хочет, у *нее*, у *государствы*, за сирот сердце не болит. *Государства* — она только о богатых думает... Дети бедняков не учатся — *государства* для них школ не открыла...», ей на бедных детей наплевать,... Ну что с *ней* де-

лать, с *этой государствой?* Надо на нее тоже наплевать, ничего от нее не ждать,...») (Кн. 1—2: 338).

Активный региональный суффикс *-uk*, обозначающий, в частности, незрелые существа (но не только) проявляется в употреблении Юзефой слова *хамук* («от говорили: Юзефа — мужик, Юзефа — *хамук!*») (Кн. 3: 12).

Региональная разновидность польского языка, функционировавшая в Западном крае, была, по всей видимости, в той или иной степени знакома представителям всех национальностей, населявших эту территорию. Ср. в связи с этим замечание Т. Готье, дважды посетившего Россию (зимой 1858—59 гг. и летом 1861 г.) и на обратном пути во Францию проезжавшего через Динабург (Двинск, современный Даугавпилс), который, как и вся Латгалия, входил в состав Западного края, о том, что это был город, «населенный по большей части *польскими евреями*», которые «понимали и говорили по-немецки [вероятно, на идише. — Н. А.] и *по-польски*»⁵. И в романе Бруштейн полонизмы употребляются не только в качестве маркеров принадлежности персонажа к польской нации, но характеризуют также речь представителей других национальностей. Так, для речи отца Сашеньки Яновской врача Якова Ефимовича Яновского (еврея по национальности) характерны польские вкрапления, как и вставки белорусизмов. Ср. при беседе с коллегой-врачом поляком Юндзиллом: «А откуда их взять, *шановны* коллега? — говорил папа невесело» (Кн. 1—2: 358); при обращении к ксендзу Недзвецкому: «*Прóше ксендза...*, говорит ксендзу папа тоже по-польски... — *Прóше ксендза...*» (далее следует текст на русском языке) (Кн. 1—2: 97).

Помимо того, что польская северо-восточная разновидность «польщизны кресовой», на которой говорят персонажи романа, пропитана белорусизмами (наряду с балтизмами), в романе, особенно в языке низших слоев общества, например, у Юзефы представлены также элементы белорусского идиома, но это тема отдельного исследования.

Смысл полонизма уясняется либо непосредственно из перевода в сноске, либо из контекста, в котором приводится русский эквивалент. Примеры первого — сноски к лексемам *малта*^{*}, *варьятка*^{**}, *ратуйте*^{***}.

* Обезьяна (*польск.*).

** Сумасшедшая (*польск.*).

*** Спасите! (*польск.*).

В тексте русский эквивалент может даваться непосредственно после (или перед) польской лексемой, а может быть приведен в более широком контексте. Пример первого — пояснение лексем *забавка* и *геть* и словосочетания *Остра Брама* русским соответствием в постпозиции: «панским детям, известно, *забавка*, *игрушка* — голодных кормить!» (слова кучера Яна) (Кн. 1—2: 43); «*Геть!* Вон отсюда!» (слова торговки): (Кн. 1—2: 52); «Это и есть *Остра Брама* — *Острые Ворота*» (Кн. 1—2: 75). Пример второго — объяснение слова «коллежанки» в последующем контексте («Вот. Это мой папулька. Папулька, это мои *коллежанки*» — слова Мели Норейко; сноски нет, но далее после нескольких фраз следует предложение, из которого проясняется значение польск. *kolleżanki*: «Это, тетечку, мои *подруги* пришли.... В гости...» (Кн. 1—2: 288—289). Или пояснение близкого русскому эквиваленту, но все же отличающегося от него префиксом глагола и мягким *л* в существительном словосочетания *загасить лампу*: «— *Загась лампу!* — приказывает мне Юзефа, приподняв от подушки растрепанную седую голову. — Спать не даешь! И она снова засыпает. *Погасить лампу?* Прервать чтение?... *Лампу* я, конечно, *погасила*» (Кн. 1—2: 145). Ср. то же дистактное пояснение лексемы *жабка* в следующем контексте: «Ведь вы ж еще не человек, а *жабка*... Я оскорбленно соплю носом. Приятно это слышать, что ты — *лягушонок?*» (Кн. 1—2: 93).

В ряде случаев отсутствует какое-либо пояснение или перевод (например, не объясняется *не марудь* — польск. *nie marudź* «не медли», калька как *нанятая* и др.).

Знаком того, что передается чужая речь, в том числе с полонизмами, являются кавычки. Ср.: «бывает, что, встретив на нашей лестнице Юзефу, папа ее не узнает и церемонно раскланивается с ней, по ее словам “як с чужой *пани*”» (Кн. 1—2: 299); «Юзефа не перестает с утра до ночи ворчать и клясть полицию и “*жандаров*”... Она желает им всяческих напастей, начиная с “*холеры в бок*”» (Кн. 1—2: 184); «Но то, что Юзефа так горько плачет о Павле Григорьевиче, которого она терпеть не может, называет его “*арештантом*”, приписывает ему всякие вины и прегрешения, — это поражает меня!» (Кн. 1—2: 173).

Данные способы пояснения и выделения полонизмов относятся к универсальным средствам репрезентации полонизмов в языке русской художественной литературы.

Проанализированные полонизмы, использованные писательницей в целях усиления реалистичности изображаемых ею событий и

персонажей, одновременно представляют интерес для исследователей северо-восточного подтипа «польщизны кресовой», как функционирующей в среде образованных представителей польскоязычного социума (врачи, ксендзы, институтки и др.), так и в его низших слоях (Томашова, Юзефа, полотер Рафал и др.).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ананьева Н. Е.* Польские языковые элементы в русской художественной литературе // Русско-польские языковые, литературные и культурные контакты. М., 2011. С. 11—23.

² *Ананьева Н. Е.* О польском языке в произведениях русской литературы XIX века (на примере творчества В. Г. Короленко) // Славянский вестник. Выпуск второй. М., 2004. С. 13—26.

³ *Паустовский К. Г.* Собрание сочинений в шести томах. Том третий. Повесть о жизни. М., 1957. С. 361.

⁴ Здесь и далее роман «Дорога уходит в даль» с указанием книги и страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Бруштейн А. Я.* Дорога уходит в даль. В трех книгах. М., 1965.

⁵ *Готье Т.* Путешествие в Россию. М., 1988. С. 334—335.

Об авторах

Адельгейм Ирина Евгеньевна — д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: adelgejm@yandex.ru

Ананьева Наталия Евгеньевна — д.ф.н., профессор
(Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова)
e-mail: ananeva.46@mail.ru

Байдалова Екатерина Викторовна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: kuzmukk@mail.ru

Борковская Гражина / Borkowska Grażyna — д.ф.н., профессор
(Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН /
Instytut Badań Literackich PAN)
e-mail: borkowska.grazyna@gmail.com

Будагова Людмила Норайровна — д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: ludmila.budagova@gmail.com

Гусев Юрий Павлович — д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: juguszev@yandex.ru

Ильина Галина Яковлевна — д.ф.н., профессор
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: galinailjina@yandex.ru

Карцева Зоя Ивановна — к.ф.н., доцент
(Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова)
e-mail: vikar@kartsev.com

Лунькова Наталья Александровна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: lunkova_n@mail.ru

Мальцев Леонид Алексеевич — д.ф.н., профессор
(Калининград, Балтийский федеральный университет им. И. Канта)
e-mail: lamaltsev23@mail.ru

Мочалова Виктория Валентиновна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: vicmoc@gmail.com

Мусиенко Светлана Филипповна — д.ф.н., профессор
(Беларусь, Гродненский Государственный университет
им. Янки Купалы)
e-mail: musijenko@grsu.by

Пономарева Нина Николаевна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: ninaronom@yandex.ru

Проскурнина Мария Борисовна — к.ф.н., доцент
(Пермь, «Центр образования “Академия”»)
e-mail: mariapros@rambler.ru

Рудковская Магдалена / Rudkowska Magdalena — д.ф.н.
(Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН /
Instytut Badań Literackich PAN)
e-mail: magda.rudkowska@gmail.com

Старикова Надежда Николаевна — д.ф.н., профессор
(Москва, Институт славяноведения РАН,
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова)
e-mail: nstarikova@mail.ru

Трошинский Марек / Troszyński Marek — д.ф.н., профессор
(Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН /
Instytut Badań Literackich PAN)
e-mail: mtroszynski@wp.pl

Усачева Анастасия Викторовна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

Филатова Наталия Маратовна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: natalifilatova@yandex.ru

Шатько Евгения Викторовна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: eshatko@gmail.com

Шерлаимова Светлана Александровна — д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: svetsherla@mail.ru

Шешкен Алла Геннадьевна — д.ф.н., профессор
(Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
Институт славяноведения РАН)
e-mail: asheshken@yandex.ru

Широкова Людмила Федоровна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: shirocco@mail.ru

Яблоков Евгений Александрович — д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: eajablokov@gmail.com

The collection of articles by Russian and Polish scientists is devoted to the problem of artistic continuity in present literatures of Central and South-Eastern Europe. The selected perspective, being turned to modernity, makes it possible to take another look at the historical and literary processes of the XX century. The book expands the knowledge about the existence of national and cultural stereotypes, of dialogue and confrontation of generations, about the vicissitudes of modern and post-modern trends, the interaction of the literatures of Central and South-Eastern Europe with a pan-European context. The publication is addressed to philologists and historians of culture, undergraduate and graduate students, to all who are interested in modern European literatures.

Содержание

От редколлегии 4

Динамика литературной преемственности

- С. А. Шерлаимова.** Проблематика литературной преемственности в трудах Яна Мукаржовского и Милана Кундеры 7
- Л. Н. Будагова.** Как решали проблему преемственности течения, от нее отрекавшиеся. Об итогах реализации одного научного проекта 14
- Ю. П. Гусев.** Постмодернизм без берегов? 26

Эволюция романтической парадигмы.

О проблеме преемственности в польской литературе

- Н. М. Филатова.** «Цесаревич Константин и Иоанна Грудзиньская, или Польские якобинцы» Яна Чиньского: образ России в контексте формирования романтической литературной парадигмы 39
- Г. Борковская.** Пепел 1984. О повестях «Станкевич» и «Возвращение» Евстахия Рыльского 58
- М. Рудковская.** Тоска по мимесису в современной польской литературе («Balzacciana» Яцека Денеля) 69
- М. Трошинский.** Польская проза после 1989 г. и романтическая парадигма (о «Юле» Павла Гозьлинского и других романах) 79
- В. В. Мочалова.** Логос «Polonia»: Мария Янион и Малгожата Барановская 87

Преемственность в контексте идейно-эстетического обновления

- Н. А. Лунькова.** Развитие жанра рассказа в творчестве молодых болгарских прозаиков рубежа 1960—1970-х гг. 97
- А. Г. Шешкен.** Традиция и новаторство в македонской лирике второй половины XX в. 107

Н. Н. Старикова. «Новые» ориентиры современной словенской поэзии	125
И. Е. Адельгейм. Диалог пространств. Топос Возвращенных территорий в польской прозе 1990—2000-х гг. и миф Восточных Кресов	138
Г. Я. Ильина. Возвращение к крупным прозаическим формам: традиция и обновление (на примере хорватской литературы XXI в.)	162
Л. Ф. Широкова. Стереотип или индивидуальность: образ русского в словацкой прозе XXI в.	179

Литературный текст: традиции и инновации

Е. В. Байдалова. Раннее творчество Владимира Винниченко и борьба поколений в украинской литературе начала XX века	188
Е. А. Яблоков. В объятиях красноезвездного ангела (исторические аллюзии в рассказе А.П. Платонова «Алтеркэ»)	199
Е. В. Шатко. «Следы» национальной традиции в прозе М. Павича (на примере романов «Внутренняя сторона ветра» и «Другое тело»)	222
З. И. Карцева. По законам контрапункта (о структуре одного «музыкального» романа)	231
М. Б. Проскурнина. Мир детства и мир взрослости. Особенности проявления национально-ментального начала в творческом хронотопе Тани Урошевич	240
А. В. Усачева. Абсурдистские элементы в романе Петру Чимпоешу «Сказание о Великом Разбойнике»	251

Компаративистский дискурс преемственности

С. Ф. Мусиенко. «Маленький человек» и проблема революции в европейской драматургии (Бомарше — Выспяньский — Маяковский)	261
Л. А. Мальцев. Мироззрение Ф.М. Достоевского в реконструкции Е. Стемповского: к проблеме метастереотипности	290
Н. Н. Пономарева. Болгарская комедиография XX в. в типологических параллелях с русской	301
Н. Е. Ананьева. Полонизмы в романе А.Я. Бруштейн «Дорога уходит в даль»	313
<i>Об авторах</i>	327

Научное издание

Серия
**«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»**

**Преимственность
как фактор литературного процесса.
Опыт Центральной
и Юго-Восточной Европы**
(по материалам I Хоревских чтений)

Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН

Компьютерная верстка
Д.В. Мельник

Обложка
М.И. Леньшиной

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский проспект, д. 32-А, корп. «В»
Адрес электронной почты:
inслав@inслав.ru

Подписано в печать 10.10.2017. Формат 60×84¹/₁₆.
Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная.
Печать цифровая. Объем 20,88 печ. л.

Заказ № 169.
Тираж 300 экз.