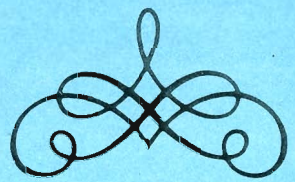

РАЗВИТИЕ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

в литературах

стран Центральной и Юго-Восточной ЕВРОПЫ

inslav

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

РАЗВИТИЕ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ *в литературах* стран Центральной и Юго-Восточной ЕВРОПЫ

МОСКВА НАУКА
1991

inslav

ББК 83.34
Р 17

Редакционная коллегия:

И.И. Калиганов, А.П. Соловьева, Б.Ф. Стахеев

Рецензенты:

кандидат филологических наук *Н.А. Богомолова*,
кандидат филологических наук *Я.В. Станюкович*

Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной
Р 17 и Юго-Восточной Европы. М.: Наука, 1990. – 248 с.
ISBN 5-02-011480-4

Коллективный труд посвящен проблемам эволюции и трансформации жанров и жанровых форм в литературах Польши, Чехословакии, Болгарии, Румынии, Венгрии и Югославии. В книге рассматривается специфика возникновения и развития жанров и жанровых систем, взаимодействие и взаимообогащение жанровых форм, явления жанрового синтеза, жанровые поиски отдельных писателей.

Р $\frac{4603020200-024}{042(02)-91}$ 689-91-I полугодие ББК 83.34

ISBN 5-02-011480-4

© Издательство "Наука", 1991

inslav

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Предлагаемый вниманию читателей сборник сектора славянских литератур Института славяноведения и балканистики АН СССР посвящен проблемам исторического развития жанров и жанровых систем в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Составившие его статьи касаются специфики возникновения и эволюции таких прозаических жанров, как жития, хроники, новеллы, очерки, повести, романы, мемуары и т.д. Широкие хронологические рамки охвата материала – с IX столетия до середины XX в. – отнюдь не означают, что авторы претендовали на то, чтобы дать в книге полное и систематическое изложение истории названных выше повествовавших жанров. В центре их внимания – вопросы, представляющие историко-литературный и теоретический интерес, а именно генезис жанров и жанровых форм, их взаимодействие и взаимообогащение, жанровый синтез, функции жанров на разных этапах исторического развития литератур. Решение этих вопросов невозможно вне сравнительно-исторического анализа, без учета мирового литературного опыта, без типологических параллелей с западноевропейскими и русской литературами.

Типология жанров, национальная жанровая специфика в литературах Болгарии, Венгрии, Польши, Чехословакии, Румынии и Югославии, привлекавшие внимание многих литературоведов, изучены еще недостаточно. Поэтому исследование такого рода могло бы содействовать дальнейшему изучению истории национальных литератур, осмыслению их места в мировом литературном развитии.

В книгу вошли как работы общего характера, основанные на панорамном рассмотрении или системы жанров на протяжении большого исторического периода, так и исследования частного характера, посвященные специфике одного жанра или жанровой разновидности. Одни статьи написаны в "чисто" историко-литературном ключе, в других авторы стремились сочетать историко-литературный аспект с теоретическим, генологическим.

Предпринятый коллективный труд авторы рассматривают лишь как первый подступ к последующим разработкам проблем исторической поэтики жанра и других художественных форм в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы. Обращение к материалу разных национальных литератур, стран и эпох должно, как представляется, дать читателю возможность судить о том, что уже сделано в этой области и что предстоит сделать в будущем.

Многообразие проблем, связанных с жанровым развитием, и роль их в постижении общих закономерностей литературного процесса отчетливо видны уже при обращении к начальным этапам истории литератур стран

inslav

Центральной и Юго-Восточной Европы. Исследователь сталкивается здесь с необходимостью оценить значение приходящих извне жанровых образцов, роль и характер переводов и переделок, рассмотреть пути приспособления жанров к потребностям воспринимающей их литературы, соотношение между устойчивостью, каноничностью жанра и его способностью к трансформации. На материале комплекса памятников болгарской письменности IX–XII вв. эти вопросы рассматриваются в статье И.И. Калиганова. Как при охвате совокупности произведений той или иной литературы древнего периода, так и при анализе ее отдельных жанров мы наблюдаем процесс вызревания внутри того целого, куда входят и памятники конкретно-прикладного назначения, элементов беллетристического повествования, процесс, приводящий со временем к формированию жанров, позволяющих отнести себя уже к собственно художественной прозе. В статье В.В. Мочаловой прослеживается взаимодействие повествовательных жанров в польской литературе XII–XVI вв., переход от жанрового синкретизма к более определенным, четко обозначенным литературным формам, способным опять-таки к взаимовлиянию и взаимопроникновению.

Отношения между прозаическими жанрами, основанными на художественном вымысле, и жанрами, возникшими как фиксация личностного опыта, как запись о реально случившемся, сохраняют свою важность при обращении к проблемам жанрообразования и эволюции жанров в литературах нового времени. Ю.Д. Беляева рассматривает в своей статье процесс развития и жанровое своеобразие сербской мемуарной прозы конца XVIII – первой половины XIX в., занявшей важное место в литературе своего времени, прежде всего потому, что она явилась не только источником сведений о минувшем, но и служила более глубокому пониманию человека, его психологии, его связей с действительностью и способствовала жанрово-стилевому обогащению художественной прозы.

Одним из путей такого обогащения в прозе XIX в. была, например, сознательная имитация в художественном повествовании воспоминаний и записок, рассказов "бывалого человека", лишь зафиксированных литератором, использование "сказовой" манеры в передаче событий. Примером может служить своеобразный жанр так называемой гавенды, получившей развитие в польской прозе эпохи романтизма и исследованный в статье Д.С. Прокофьевой.

Малые прозаические формы (рассказ, повесть, очерк быта и нравов и т.д.) в литературах рассматриваемого в книге региона сыграли весьма заметную роль, особенно в период зарождения, становления и развития реалистического направления. Иногда они функционировали параллельно с более крупными формами, иногда подготавливали их появление, зачастую выступали в своеобразном переплетении документальности и художественности. Роли этих жанров в чешском и словацком литературном процессе посвящена статья А.П. Соловьевой, обратившейся к прозе второй половины XIX в.

Ведущими среди прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы стал – со времени синхронизации литературного процесса в этих странах с общеевропейским – роман в его

inslav

многообразных тематических и структурных вариантах. В одних литературах он сдвинулся на первый план лишь в XIX в., а там, где имелась развитая повествовательная традиция, раскрыл свои богатые возможности уже в эпоху Просвещения, отражая – разумеется, в своей жанровой специфичности – важнейшие закономерности литературного развития, проявившиеся в становлении, сосуществовании и смене литературных направлений. В связи с проблематикой польской предромантической прозы конца XVIII в. обращается в своей статье к жанру романа А.В. Липатов.

Расцвет реалистического романа, наступающий – начиная с последней трети XIX в. или несколько позже – во всех литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы, характеризуемых авторами этой книги, отмечен многообразием жанровых особенностей и разновидностей, что было обусловлено не только различиями в объектах художественного анализа, в соотношении между мировоззренческой его направленностью и художественным воплощением, но и восприятием традиции (национальной и общеевропейской), многовариантностью выбора повествовательной манеры, композиционных и стилевых поисков, сюжетных конструкций. И.К. Горский, обратившийся в своей статье к польскому роману 70–90-х годов прошлого столетия, анализирует это жанровое многообразие в его соотнесенности с рядом проблем истории и теории романа.

Роман первой половины XX в. в ряде отношений опирается на традицию, воспринятую от прозаиков предшествующего столетия. Сохраняет, например, свою актуальность задача художественного осмысления и переосмысления национального прошлого, что показывает в своей статье, анализируя особенности венгерского исторического романа этого времени, Е.Н. Масленникова. Из других жанровых разновидностей успешно развивается, стремясь ко все большей глубине и тонкости анализа, психологический роман. На материале румынской литературы к нему обращается в своей статье Н.С. Осипова.

Особый интерес для литературоведческого исследования представляют произведения, возникшие в результате резкой и осознанной писательской неудовлетворенности, утвердившейся и ставшей нормою традиции отталкивания от унаследованной от XIX столетия романной формы, стремления разломать ее рамки, найти принципиально новые возможности повествования и анализа. Одно из таких произведений, роман К. Ижиковского "Химера", исследует в своей статье О.Р. Медведева, показывая его новаторское значение, осознанное далеко не сразу, но являющееся одним из примеров такого художнического поиска, который во многом предугадывал один из путей развития жанра в XX в.

Оригинальные художественные решения возникают в литературе первой половины нашего столетия и в результате дальнейшего преодоления жанровых разграничений, движения к широкому жанровому синтезу. Эту тенденцию анализирует в своей статье С.В. Никольский, уделяя особое внимание всемирно известному роману К. Чапека "Война с саламандрами", произведению, в центре которого проблемы и судьбы человечества и современной цивилизации.

inslav

Художественный опыт литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы значителен и многообразен. В его изучении вопросы жанрового развития должны рассматриваться как одни из важнейших для понимания литературного процесса в целом. Этот аспект литературоведческих исследований существенно важен не только для выяснения специфики развития отдельно взятых национальных литератур или литератур региона Центральной и Юго-Восточной Европы в целом. Литературы данного региона дают богатый материал для уяснения места и роли целого ряда прозаических жанров в мировом литературном процессе. Ведь уже сейчас можно с уверенностью сказать, что если не все, то большинство жанровых поисков в прозе нового времени затронули – в большей или меньшей степени – литературы зарубежных славянских народов, Венгрии, Румынии, что возникшие в результате этого оригинальные жанровые решения достойны внимания литературоведов, исследующих проблемы отдельных жанров на более широком материале. В этом авторы настоящей книги и хотели бы убедить читателя.

inslav

И.И. КАЛИГАНОВ

ЖАНРЫ В БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ IX–XII ВВ.

В данной статье мы хотели бы коснуться некоторых проблем жанрового развития болгарской литературы IX–XII вв. Она не ставит целью прослеживание эволюции какого-то одного жанра – в средневековых литературах эволюционные сдвиги происходили крайне медленно и могут быть эффективно очерчены лишь в более широких хронологических границах[1]. Едва ли окажется плодотворной и попытка анализа жанров как некоей единой системы[2]. Такая попытка стала бы весьма уязвимой из-за спорности времени и места создания многих литературных памятников[3], а также из-за автономности ряда жанров и отсутствия у них точек пересечения с другими[4]. Главное внимание в нашей работе уделено "инвентаризации" жанровой структуры болгарской литературы IX–XII вв., фиксации случаев жанрового взаимодействия, вопросам репрезентативности и удельного веса отдельных жанров в болгарском литературном контексте указанного исторического периода. Небезынтересны в этой связи и проблемы соотношения переводного и оригинального пластов, взаимодействия средневековой литературы с фольклором и другими формами несловесного творчества. Наличие в статье многих аспектов, каждый из которых заслуживает особого внимания, может быть оправдано лишь присутствием единого стержня. Изложение историко-литературного материала должно быть подчинено единому углу зрения и осуществляться с учетом его жанрово-структурного уровня. И все же при "инвентаризации" древнейшей переводной литературы (в сущности, фундамента, на котором возникает литература оригинальная) неизбежна известная перечислительность, ибо ничто ни с чем еще жанрово не взаимодействует и, кроме того, первоначальное появление ряда переводных памятников на славянской почве было локализовано сравнительно недавно.

* * *

Зарождение литературы у славянских народов происходит благодаря усвоению опыта других народов. Не составляла исключения и Болгария. Первый этап ее приобщения к иноземному литературному опыту продолжался около двадцати лет, начиная с 865 г., после введения в стране христианства и до прибытия учеников Кирилла и Мефодия в 886 г. Условно его можно назвать периодом "ученичества"[5]. В это время местные болгарские книжники находились в тесном контакте с прибывшими из Византии священнослужителями для отправления богослужения на греческом языке. Став подручными своих греческих пастырей в качестве церковных служек и послушников, они понемногу овладевали

inslav

греческим языком не только посредством устного общения с ними, но и постепенного выучивания наизусть текстов богослужебных книг, постоянно произносившихся в церквах. Канонические богослужебные книги заключали в себе огромный заряд литературной культуры древних народов: евреев, сирийцев и греков. Сравнительно небольшое количество книг, требовавшихся тогда для ежедневных церковных ритуалов[6], обладало известным жанровым разнообразием содержавшейся в ней литературы: Псалтырь, например, несла в себе превосходные образцы древнееврейской поэзии, Деяния и Послания апостолов являлись прообразами будущих "хождений" и произведений эпистолярного жанра и т.д. Помимо богослужебных книг, греческое духовенство имело в личном пользовании и другую религиозную литературу, к которой при желании могли обращаться болгарские послушники и служки. Кроме того, некоторые из них наверняка отправлялись для обучения в константинопольские духовные центры, где выбор религиозной литературы был гораздо богаче. Именно там в их распоряжении оказывались греческие рукописи с творениями столпов христианской церкви: Василия Великого (330–379), Григория Богослова (329–390), Иоанна Златоуста (347–390) и др.

Период ученичества не смог сразу привести к возникновению оригинальных памятников болгарской литературы. На это было несколько причин: а) отсутствие славянской азбуки; б) кратковременность данного периода; в) ограниченность числа грамотных болгарских служек и послушников; г) нацеленность последних преимущественно на богослужебные тексты. Тем не менее этот период следует воспринимать как одну из важных страниц ранней истории болгарского книжного просвещения. Он закладывал фундамент будущего двуязычия, ибо в дальнейшем почти на протяжении всего болгарского средневековья знание греческого языка станет неотъемлемой чертой культуры местных книжников.

Качественно новый этап начался в 886 г. Приход учеников Кирилла и Мефодия, принесших с собой славянскую азбуку и способных подготовить замену греческого богослужения славянским, был как нельзя на руку князю Борису I (852–889), который был обеспокоен усиливавшейся византийской церковно-религиозной и культурной экспансией. Точно такую же позицию занял и его сын Симеон (893–927). Эти обстоятельства способствовали быстрому возникновению и расцвету болгарской литературы конца IX – начала X в.

Первоначальной задачей учеников Кирилла и Мефодия являлось обеспечение недавно христианизированной державы корпусом книг на славянском языке, необходимых для богослужения и потребных для приобщения болгарского населения к основам христианской догматики, нравственности и морали. Эту задачу они не смогли бы решить без создания переводческих центров и привлечения многочисленных помощников. Такие центры стали формироваться в Плиске, а чуть позднее в Преславе и Охриде. Наиболее талантливыми учителями и переводчиками среди кирилло-мефодиевских учеников проявили себя Климент Охридский (ок. 840–916), Константин Преславский (вторая половина IX – начало X в.) и Наум Охридский (ум. в 910 г.).

inslav

Под руководством Климента, Константина и Наума первоначально, видимо, были восстановлены частично утраченные кирилло-мефодиевские переводы богослужебных книг. Кроме того, началась работа по переводу еще непереведенных церковных книг. Константин Преславский и Климент Охридский занялись переложением на славянский Триоди – гимнографического сборника, означающего в переводе с греческого "Трипеснец"[7]. Он стал складываться в греко-византийском мире до появления у славян собственной письменности: VII, VIII и IX вв. Входившие в него культовые песнопения создавались в разное время в огромной Византийской империи широким кругом лиц, различных по своему социальному происхождению.

Пресвитер Григорий осуществил перевод части книг Ветхого завета: Пятикнижие Моисея, книги Иисуса Навина, Судей и Руфь[8].

Константин Преславский потрудился над переложением с греческого Учительного Евангелия[9]. Оно состояло из 51 толковой беседы на все воскресные дни. Композиция слов проста и доступна, обычно они строятся из краткого введения в форме вопроса, толкования и заключения. Беседы предназначались для чтения в церкви и должны были обладать доступностью для недавно обращенного в христианство народа. В них часто используются прямые обращения к пастве и содержатся призывы крепить веру, хранить благочестие, не забывать о милосердии, помнить о том, что добродетели помогают обрести вечное блаженство и т.д.

К Учительному Евангелию Константина Преславского в некоторой степени примыкает по тематике и ряд проповедей Иоанна Златоуста. Подборка из его слов была переведена в Болгарии по распоряжению царя Симеона. Из них составился сборник под названием "Златоструй", получивший впоследствии широкое распространение среди южных и восточных славян[10]. Число слов в сборниках колеблется от 138 до 71, причем часть их была добавлена позднее. Произведения в "Златоструе" представляли собой извлечения из бесед Златоуста на новозаветные книги: Деяния и Послания апостолов, а также Евангелия от Иоанна. В них советовалось, как следует вести себя в церкви, рекомендовалось соблюдать пост, послушаться старейшинам, чтить родителей, помнить о милосердии, щедрости, терпимости – т.е. проповедовался весь кодекс идеального нравственно-этического поведения, которого должен был придерживаться истинно благочестивый и христолюбивый читатель и слушатель.

В конце IX – начале X столетия в Болгарии стали основываться монастыри, пользовавшиеся меценатской поддержкой болгарских властителей. В этой связи возникла потребность в переводе "монашеской" литературы, дававшей представление о религиозно-нравственном кодексе посвятившей себя богу братии.

К такой литературе относился Азбучно-Иерусалимский[11] патерик – сборник рассказов и изречений отцов церкви, возникший в среде египетского монашества в IV–V столетиях и дававший представление об идеальном человеке. Этот огромный свод включал в себя более 1050 произведений, расположенных в алфавитном порядке по именам авторов (разумеется, в том случае, когда они сохранились, ибо ряд рассказов и

inslav

изречений анонимен). По мнению большинства исследователей, Азбучно-Иерусалимский патерик был переведен в Болгарии, скорее всего, учениками Кирилла и Мефодия в начале X столетия.

Чуть позднее, но, очевидно, в том же веке болгарские книжники перевели и Египетский патерик[12]. Этот свод сформировался в IV–V столетиях с нравственно-назидательными целями и проповедью аскезы. Помимо собственно патериковых рассказов, в него вошли сочинения Палладия "О народах Индии и брахманах", написанное в форме диалогов Александра Македонского с брахманами, одно из поручений Василия Великого, отрывки из церковных историй Феодорита Кирского, Сезомена и другие произведения.

До сих пор не утихают споры о времени и месте перевода на славянский язык Римского патерика, включавшего в себя сочинения Василия Великого и Григория папы Римского. Этот свод состоял из четырех книг, разделенных на 448 глав, и описывал подвиги каталонских монахов. Он был написан в форме диалогов самого Григория и диакона Петра. Кроме того, в патерике читается агиобиографическое повествование Бенедикта Нурсийского и предсмертные видения монашествующих. Некоторые ученые склонны видеть в Римском патерике загадочный "отечник", о переводе которого Мефодием сообщается в его пространном житии. Однако большинство исследователей поддерживает точку зрения Н. Ван-Вейка[13], согласно которой Римский патерик был переведен в Болгарии усилиями учеников Кирилла и Мефодия в начале X столетия.

Кроме указанных сводов на болгарской земле осуществился перевод с греческого и Синайского патерика[14], в который влилось объемное произведение "Луг духовный" писателя VII в. Иоанна Мосха. Общее количество глав сборника превышает три сотни. Через некоторое время патерик был сокращен, получив название "Лимонис". Создание сокращенной редакции, по всей вероятности, происходило в Болгарии приблизительно в X столетии[15].

Огромным сводом патериковых произведений являлся и патерик Скитский[16], состоявший из 1136 рассказов и изречений, разделенных на 29 глав и 2 дополнительные группы. В нем содержались и более десятка сочинений не патерикового жанра: извлечения из произведений Стефана Фивейского, Макария Великого, Моисея Египетского, аввы Исайи, Иоанна Златоуста, Евсевия и других авторов.

Говоря о переводной литературе Болгарии конца IX – начала X в., невозможно обойти вниманием и "Паренесис"[17] – сборник из более чем ста нравоучительных слов, написанных в IV столетии Ефремом Сириным (т.е. Сирийцем). Подборка произведений этого автора, обращенных главным образом к египетским монахам, быстро приобрела популярность не только в Болгарии, но и в других славянских странах.

Одним из наиболее ранних "монашеских" памятников, переведенных в Болгарии, стала и Лествица Иоанна Синайского[18], сформировавшаяся в Византии в VI–VII столетии. Ее костяк образовали 30 глав-степеней восхождения монашества к совершенству, причем 23 степени посвящались преодолеванию грехов, а остальные 7 развитию добродетелей. В рукописных, а позднее и печатных книгах восхождение к совершенству

inslav

обычно изображалось как вскарабкивание по крутым ступеням лестницы, ведущей к "вратам небесным". Судя по посланиям, предшествующим основному тексту, Иоанн написал Лествицу, будучи игуменом Синайского монастыря по просьбе другого Иоанна – игумена монастыря Раифского.

В жанровом отношении состав традиционного сборника под названием Лествица довольно пестр. Поучения Иоанна содержат несколько десятков пословиц и поговорок, каждое из них начинается небольшим вступлением и завершается стихотворным резюме. Кроме того, в начале сборника обычно помещается краткое житие Иоанна Лествичника, сочиненное его учеником Даниилом, послания, которыми обменялись два Иоанна, и четыре патериковых рассказа, описывающие подвиги автора. Перевод Лествицы был осуществлен в Болгарии, по-видимому, еще в конце IX – начале X в., поскольку в соответствии с церковными постановлениями извлечения из нее следовало читать в Великий пост.

Огромным сводом произведений, переведенных с греческого в Болгарии в первой трети X столетия, был "Изборник" царя Симеона[19]. Он включал в себя сочинения 25 авторов, помещенные в 380 статьях книги. Основную часть его представляли Ответы Анастасия Синаита – выписки из библейских книг и сочинений известных византийских деятелей церкви: Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Нисского, Максима Исповедника. Изборник являлся и своеобразной славянской средневековой энциклопедией X в.[20]: в нем можно было найти сведения по астрономии, минералогии, ботанике, зоологии, медицине, философии, грамматике и поэтике. В качестве примера можно упомянуть помещенный в сборнике научно-филологический трактат "О образех" византийского писателя VI–VII в. Георгия Хировска[21]. Здесь приводились 25 поэтических терминов и иллюстрировалось содержание каждого из данных понятий на конкретных литературных образцах. Древнеславянские книжники впервые для себя узнавали, что есть метафора, аллегория, метонимия, перифраза и другие поэтические приемы. Иллюстрациями при толковании служили не только образцы из Библии, но и из гомеровских поэм "Одиссея" и "Иллиада".

Название данного сборника ("Изборник" – от слова "избирать", "выбирать") подсказывает, что переводческая деятельность в период Первого Болгарского царства являлась плодом планомерного поиска произведений, наиболее полно отвечавших нуждам недавно христианизированного болгарского государства.

Большую роль в формировании представлений об идеальном христианине играла агиографическая литература. В агиографических памятниках описывалась жизнь различного рода христианских подвижников: основателей монастырей, пустынножителей, высших церковных иерархов, государей-крестителей языческих народов, чудотворцев, мучеников за веру и т.д.

Выше уже упоминалось о переводе, помещенном в Лествице, жития Иоанна Синайского. Переведено было и житие Алексея Человека Божьего, входившее в состав "Златоструя". В связи с основанием монастырей в Болгарии был осуществлен перевод жития отшельника Антония Вели-

inslav

кого (IV в.), написанного известным писателем Анастасием Александрийским. Его полная аскезы жизнь, сознательное самоограничение, строгость и добровольные тяжкие испытания должны были стать примером для подражания. Перевод этого жития выполнил болгарский пресвитер Иоанн, как и перевод жития Панкратия Тавроменийского – мученика, пострадавшего за веру в I столетии. Оно было актуально, если принимать во внимание приверженность многих болгар к прежним языческим верованиям[22].

По всей вероятности, еще в X в. было переведено житие Иоанна Златоуста. Высказывались предположения, что перевод этого памятника принадлежит Иоанну Экзарху[23]. Оно являлось образцом "святительского" жития – описание жизни патриарха, на долю которого выпал сложный жизненный путь. Иоанна Златоуста неоднократно изгоняли из Константинополя, но благодаря своей христолюбивости, благочестию и проповедническому таланту он в конце концов был канонизирован византийской церковью.

Весьма поучительным было и житие Саввы Освященного[24], составленное Кириллом Скифопольским еще в VI столетии. В нем описывалась жизнь благочестивого монаха Саввы в пещере, вокруг которой со временем образовался монастырь.

Произошло в то время и знакомство болгар с "Мучением Димитрия Солунского"[25] – подвижника и чудотворца, жившего в IV в. при императорах Диоклетиане и Максимиане. В отличие от других святых, подвизавшихся вдали от болгарских земель, этот страдалец явил свои чудеса поблизости, в Солуни (Фессалониках), где имелось много славян. Интерес к Димитрию Солунскому был повышен благодаря и тому обстоятельству, что уроженец Солуни первоучитель Мефодия составил канон этому подвижнику. Позднее, в конце XII в., болгарские боляре Петр и Асень объявили Димитрия Солунского покровителем болгарского государства.

Из переводных византийских житий постепенно складывался четьи-минейный цикл – свод жизнеописаний, читавшийся в течение целого года. Представление о составе такого свода отчасти дает так называемый Супрасльский сборник[26] и некоторые рукописные сборники устойчивого содержания[27].

Упорядоченная церковно-религиозная жизнь была немыслима без знания конфессионально-юридической литературы – свода церковных постановлений и рекомендаций, которые регламентировали ритуалы и быт священнослужителей и монахов. Для этой цели в греко-византийском мире существовал "Номоканон", переведенный на славянский первоучителем Мефодием еще в Великой Моравии.

Принятие христианства создавало необходимость преобразования и светского права. Его требовалось привести в соответствие с нормами христианской морали и нравственности: ввести, например, законы, предусматривающие наказание за совершение языческих обрядов, многоженство, распутство духовных и светских лиц. И здесь официальные болгарские власти пошли по проторенному пути, утвердив подборку законов византийского императора Юстиниана (VI в.). Свод этих законов

inslav

под названием "Закон Судный людем"[28] появился в Болгарии в славянском переводе в конце IX – начале X столетия.

Так же как и конфессионально-юридические, памятники светско-юридические отличались твердостью и стабильностью. Они не претерпевали существенных изменений, тем более что возможность для самостоятельной законодательной деятельности вскоре исчезла: в последней трети X – первых десятилетиях XI в. болгарские земли были захвачены Византией.

Вхождение болгар в семью христианских народов, обладавших письменностью, включало страну в мировую историю, создавало потребность проследить судьбу рода человеческого от "самого начала" до "современности". Полезным подручным материалом здесь служили византийские хроники. Одной из таких "историй" являлась хроника Иоанна Малалы[29], составленная на греческом языке в VII столетии и в начале X в. переведенная болгарскими книжниками. В ней было 18 книг и приводились известия с древнейших времен до эпохи правления византийского императора Юстиниана. Большое место отводилось в хронике пересказу древнегреческих мифов о Зевсе, Кроне, Ио, Персее и других античных богах и героях. Читатель обнаруживал здесь историю Троянской войны, описание подвигов Александра Македонского, Юлия Цезаря и других исторических лиц.

Чуть позднее была переведена и византийская хроника Георгия Амартола[30], излагающая события всемирной истории от "сотворения мира" до 842 г. Она строилась на материалах библейских книг и хроник более древних авторов: Иоанна Малалы, Юлия Африкана, Диона Кассия, Евсевия и других. Хроника состояла их четырех книг и отличалась весьма разнообразным содержанием. Помимо изложения исторических фактов, в ней присутствовали обширные отступления богословского характера: полемика против различного рода ересей, споры с иконоборцами и тому подобное. В целом хроника имела справочно-познавательное значение, она богата фактическим материалом, который, однако, не выстраивается в развернутые сюжеты.

В дальнейшем, видимо в связи с утратой Болгарией собственной государственности, византийские летописи не переводятся. Лишь в последней трети XII столетия была переведена хроника Зонары[31], в которой приводились сведения о всемирной истории от "сотворения мира" до царствования византийского императора Иоанна II Комнина. При переводе греческий текст подвергался значительным сокращениям, причем они затрагивали те места, где речь велась о римских и византийских императорах.

Принятие христианства в Болгарии неизбежно влекло за собой переход к новым воззрениям на создание мира и его устройство, природу и существующие в ней стихии, божьи твари и все вселенную в целом. Такие познавательные сведения в классической византийской литературе обычно содержались в "Шестодневах" – сводах комментариев к библейскому рассказу о сотворении Господом мира за шесть дней. Они создавались начиная с IV в. и к IX столетию уже имели сложившуюся традицию. Их авторами выступили признанные христианские писатели:

inslav

Василий Великий (320–379), Севериан Гавальский (IV – первая треть V в.) и Георгий Писида (VII в.), составивший свое сочинение в стихах. Выборку из "Шестодневов" первых двух авторов по поручению болгарского властителя Симеона произвел трудившийся в Преславе книжник Иоанн Экзарх[32]. К произведениям Василия Великого и Севериана Гавальского он присовокупил также различные сочинения Григория Богослова, Григория Нисского, Иоанна Златоуста, Иоанна Дамаскина, Феодорита Кирского и таких античных философов, как Аристотель, Парменид, Демокрит, Фалес, Платон и др. Компилятивный труд болгарского книжника не носил сугубо богословский характер. Он служил важным источником естественно-научных знаний и повадках животных, рыб и птиц, анатомическом строении человеческого тела. Иоанн Экзарх горячо спорит со многими античными философами, отталкиваясь от их учений он тем самым дает возможность болгарам познакомиться с различными мировоззрениями. Прямые обращения к читателю и стремление к поучению приближает стиль некоторых мест "Шестоднева" к торжественной ораторской прозе. Все произведение пронизывает мысль о совершенстве и гармоничности мира, созданного Творцом.

К разряду таких памятников относился и знаменитый "Источник знания" византийского писателя VIII в.Иоанна Дамаскина. Это был объемный труд, состоявший из множества глав. Иоанн Экзарх перевел из него наиболее интересный раздел, который начал распространяться среди славян под заглавием "Небеса"[33]. Богословские рассуждения в нем перемежались с астрономическими и географическими знаниями.

Даже частичный перечень произведений византийской литературы, переведенной в Болгарии в конце IX и X столетий, позволяет судить об огромности того фундамента, который был заложен для возникновения и развития у славян литературы оригинальной. Количество переводных византийских сочинений, доступных славянским книжникам, поистине впечатляюще. Оно исчисляется несколькими тысячами, и, если взглянуть объективно, довольно долго превосходило количество оригинальных славянских памятников, которые создавались древнеболгарскими и другими славянскими писателями. Переводная византийская литература содержала в себе произведения практически почти всех тех жанров, которые стали развиваться не только у болгар, но и у других славянских и неславянских народов Pax Slavia Orthodoxa. Древнеболгарским книжникам IX–X вв. были известны следующие литературные жанры: конфессионально-литургический, конфессионально-гимнографический, агиографический, панегирический, конфессионально-учительный и патристический, конфессионально-юридический, апокрифический, исторический, повествовательный, натуралистический и философско-филологический, светско-юридический, а также жанр деловой письменности[34].

Деятельность болгарских переводчиков эпохи царя Симеона и их последователей способствовала формированию своеобразной "литературы образцов"[35] для всего славянского мира, оказавшегося в сфере культурно-религиозного влияния Византии. В дальнейшем по мере приобщения славян к кругу литературно-образованных народов литера-

inslav

тура болгарская по сути дела стала посредницей, создав "золотой фонд" византийских литературных образцов.

Это произошло в силу благоприятного стечения исторических обстоятельств, позволивших быстро осуществить строительство первой славянской литературы в полном значении этого слова – литературы с развитой ситемой жанров, устойчивыми литературными традициями, одаренными литературными творцами, создавшими собственные школы со множеством учеников и продолжателей их литературного дела. Но став первопроходцами в освоении многих для славян новых византийских литературных жанров, болгарские книжники отдавали слишком много сил переводческой работе. Это привело к сравнительной тонкости слоя оригинальных литературных сочинений древней поры.

Интенсивная переводческая деятельность, однако, обладала и положительной стороной[36]. Она облегчала работу книжников по созданию оригинальных произведений, повышая их искусность в обращении со словом. Переводные памятники служили образцами для будущих творцов на самом различном уровне: сюжетно-жанровом, идейно-тематическом, образно-поэтическом.

Оригинальность творчества болгарских книжников проявлялась не в изобретении новых литературных жанров, а в создании новых поджанровых форм. Оно не затрагивало все компоненты литературно-жанровой системы равномерно. В одних жанрах процесс новообразований шел энергично, в других ощущался слабо или вообще не наблюдался. Не подвергались творческой переработке канонические произведения конфессионального литургического жанра. Достоинства Евангелия-апракоса, Псалтыри, Осьмогласника, Апостола и других книг этого жанра усматривались не в изменичивости, а, наоборот, в стабильности и наиболее точном соответствии славянских переводов их древнегреческим оригиналам. Мало изменялись и памятники конфессионально-юридической литературы. Славянский перевод Студийского устава не пересматривался в Болгарии несколько веков. Перемены здесь могли наступать только после высших церковных санкций в ареале Byzantino-Slavica.

Более продуктивными в болгарской оригинальной литературе IX–XI вв. были такие жанры, как конфессионально-гимнографический, панегирический, агиографический, апокрифический и т.д. Перечисление этих жанров дано нами не в соответствии со степенью сакральности и места каждого из них в сакральной "пирамиде", а по хронологическому принципу и в зависимости от степени продуктивности.

Виднейшими писателями, творившими в конфессионально-гимнографическом жанре, проявили себя Климент Охридский и Константин Преславский. Работая над составлением славянской Триоди, Константин Преславский выступил не просто переводчиком, но и творцом. Сравнительно недавно в результате изучения древнейших славянских списков Триоди болгарский исследователь Г. Попов открыл ее оригинальную часть[37]. Она впечатляет своими размерами. Ученым было выявлено более четырехсот тропарей с акростихом, начало которого сообщает нам имя автора: ГРАНЕСА ДОБРА КОНСТАНТИНОВА (т.е. "Стихи хороши Константиновы").

inslav

Вместе с Константином Преславским над переводом гимнографических сочинений трудился и Климент Охридский. Он также внес свой оригинальный вклад в этот жанр. Ему принадлежит ряд песнопений, связанных с предпразднествами Рождества Христова и Богоявления[38]. Открытия Г. Попова имеют огромную ценность для истории болгарской литературы. Крайне важным является его вывод о том, что работу над песнопениями оба книжника выполнили в болгарской столице Плиске, почти сразу же после прихода из Великой Моравии, то есть еще до того, как их отправили одного в Охрид, а другого в Преслав. По наблюдениям Д.С. Лихачева, древнеболгарская литература с самого начала своего зарождения была литературой зрелой[39]. Этому феномену до сих пор не было реального объяснения. Теперь оно обрело доказательную силу. Создав оригинальную часть триодных и минейных песнопений, использовавшихся при богослужении не только в Болгарии, но и во всем православном мире, Константин и Климент стали вровень с самыми признанными песнотворцами греко-византийского региона. Их произведения относились к сакральному конфессионально-гимнографическому жанру, который наиболее близок к конфессиональной литургике. Следует, однако, не забывать, что почти мгновенный взлет болгарской литературы после появления в стране славянской азбуки обязан прежде всего кирилло-мефодиевским ученикам. Они уже успели пройти в Моравии стадию ученичества и к приходу в Болгарию сформировались как творцы[40].

Константин Преславский составил впоследствии канон архистратигу Михаилу[41] и , очевидно, в связи с канонизацией в Болгарии славянских первоучителей, службу Мефодию.

Гимнографическое творчество Климента более затрагивало минейный цикл песнопений. В переведенной им на склоне лет Цветной Триоди оригинальных песнопений пока не обнаружено. Для общей минеи он составил службы пророку, апостолу, святителю, мученику и мученице[42]. Им был также написан канон Евфимию Великому, ему приписывается служба Кириллу и общая служба Кириллу и Мефодию.

О творчестве Наума Охридского еще мало что известно. Единственное выявленное его сочинение относится к конфессионально-гимнографическому жанру: канон апостолу Андрею[43].

Климент Охридский больше всего тяготел к составлению учительных и похвальных слов, которых у него насчитывается несколько десятков[44]. Их отличала простота изложения и отсутствие каких-либо усложненных элементов экзегетики – т.е. толкования труднопонимаемых мест Библии или главных христианских догматов. Византийский биограф Климента писатель XIII в. Димитр Хоматиан писал позднее, что подвижник "составил на все праздники простые и ясные слова – не сложные, не требующие осмысления, а доступные даже самому неискушенному из болгар"[45].

В соответствии с античной традицией слова как жанр ораторского искусства разделялись на три вида: поучительные, похвальные и полемические. Слова третьего вида в творчестве книжника не представлены. По своей тематике Климентовы слова первого вида условно группируются на общие и слова-образцы. В первых речь идет о христианских праздни-

inslav

ках или подвижниках. Таковы слова о святой неделе, Григории чудотворце, великомученике Георгии, евангелисте Марке. В них также давались наставления, как вести себя перед причастием, покаянием, исповедью, рассказывалось о религиозных таинствах. Слова-образцы имеют универсальный характер и объясняют, что нужно говорить в подходящем случае об апостоле, пророке, преподобном отце, мученике и т.д. Их имена книжник обычно не называл, а лишь давал указание священнослужителю: "назови имя".

Кроме того, как отмечалось, Климент сочинил ряд похвальных слов наиболее известным христианским подвижникам и праздникам: Слово о пророке Захарии и зачатии Иоанна Крестителя, Клименту Римскому, архангелам Михаилу и Гавриилу, Воскресению Лазареву, Успению Богородицы и другие. При написании слов Климент Охридский следовал византийским композиционным моделям и стилистическим образцам, но не просто копировал их, а творчески варьировал сообразно теме и обстоятельствам произнесения слова. Поучительные слова книжника, как правило, трехчастны[46] или четырехчастны[47], а похвальные – пятичастны. Первые из них образуются чаще всего из краткого вступления с общей характеристикой и библейской цитатой, предысторией и мотивировкой события, изложением чествования (евангельской беседой), нравоучительной части и краткого заключения. Вторые – из вступления, основной повествовательной части, переходной, похвалы и заключения. Границы между похвальными и поучительными словами Климента не всегда отчетливы, порождая колебания в определении их жанра. Это ощущалось уже древнеславянскими книжниками при составлении рукописных сборников. В одних случаях слово на Пасху, например, озаглавливалось ими как поучение, в других – как слово похвальное. Да и сам Климент переделывал свои сочинения (разумеется, если перед нами не результат поздней редактуры книжников) и превращал свои поучения в похвальные слова и наоборот.

Среди похвальных слов Климента Охридского наибольший интерес справедливо вызывают похвала Кириллу и похвала Димитрию Солунскому. С точки зрения композиции и стилистических приемов они, однако, мало чем отличаются от других произведений книжника, относящихся к конфессионально-панегирическому жанру.

Распространение славянской письменности, видимо, вызывало сопротивление некоторой части болгарских книжников, привыкших к греческому языку. Их оппонентом выступил болгарский писатель X в. Черноризец Храбр, создавший свой знаменитый трактат "О письменах"[48]. Это произведение условно можно назвать трактатом филологическим. В нем даются исторические справки о происхождении финикийской, греческой и славянской азбук и проводится мысль не только о равенстве, но и о превосходстве славянской азбуки и языка над другими "священными" языками мира. Произведение строится в соответствии с четким композиционным планом: постановка проблемы (нападки на славянскую письменность), ответ с филологической аргументацией и логическое заключение. Этот композиционный прием чрезвычайно эффективен и совпадает с правилами полемической ораторской прозы. Трактат лишен риторичес-

inslav

ких повторов и украшений – повествование Храбра сжато и лаконично, каждое его слово обдуманно и взвешено. В тексте памятника мало библейских цитат, и он в целом является, пожалуй, самым "светским", а не церковно-религиозным сочинением во всей болгарской оригинальной литературе IX–X вв.

Довольно быстро начал развиваться в Болгарии и жанр оригинальной агиографии. Еще в древности, он, видимо, обладал довольно разветвленной структурой, от которой, к сожалению, остались лишь незначительные фрагменты. До нас не дошло, например, ни одно из житий владетельского типа, прославляющих тех болгарских князей и царей, которые утверждали христианство в стране. По внутренней логике развития агиографического жанра в оригинальной агиографии должны были появиться жития Бориса I – Крестителя[49], его сына царя Симеона, одержавшего славные победы над византийцами, и столь щедрого мецената церкви и славянской книжности царя Петра[50], о котором сохранилось столько лестных характеристик в более поздней апокрифической литературе. Отрывки жития Бориса были индентифицированы лишь недавно. Из цикла сочинений, связанных с именем царя Петра, уцелела лишь служба ему. Следы же агиографических и конфессионально-гимнографических произведений о Симеоне не обнаружены и поныне. Почти так же обстоит дело и с сохранностью преподобнических житий. Древнейшее агиобиографическое повествование первого болгарского пустынножителя и основателя общежитийного монастыря Ивана Рильского (ок. 876–946), по мнению Й. Иванова[51], существовало еще в X столетии, однако списки памятника пока не найдены.

Таким образом уже в древнейший период становления оригинальной болгарской литературы в ней присутствовали владетельские и преподобнические жития, положив начало традиции, которая с перерывами продолжалась в течение всего болгарского средневековья. Нет, однако, никаких указаний на создание в Болгарии X–XII вв. оригинальных житий мучеников и чудотворцев. По крайней мере, ни одно из них науке до сих пор неизвестно.

Наиболее продуктивным агиографическим поджанром в Болгарии явился тип житий борцов за славянское просвещение. Этот тип житий не знала греко-византийская агиография, и его возникновение служит отличительной чертой древнеславянских литератур. Создание подобных памятников преследовало конкретную цель – защиту права славян славить Бога на собственном языке и пользоваться собственной славянской азбукой. Наибольший интерес здесь вызывают пространные жития Кирилла и Мефодия. Хотя они, скорее всего, были написаны не в Болгарии[52], а в Великой Моравии, их тексты влились в болгарскую книжность, поскольку ряд других сочинений болгарских книжников связан с ними текстологически и образует единый тематический цикл. Пространные жития в отличие от проложных создавались не для богослужения, а для чтения и обладали большей раскованностью формы. Их авторы проявляли большую творческую свободу. Они имели возможность развить свои основные мысли, реализовать различные грани своего таланта, вставить при необходимости собственные пояснения и дополнения.

inslav

Пространные жития Кирилла и Мефодия нельзя считать традиционными образцами трехчастной житийной схемы (вступление, основная часть и похвала с посмертными чудесами). Они являют собой гораздо более сложные композиционные образования. В текст жития Кирилла, в частности, вошли произведения, которые, по всей вероятности, были написаны самим агиографическим героем: молитва Григорию Богослову и молитва перед отъездом в Константинополь, фрагменты конфессиональных споров с мусульманами, иудеями и латинянами и др. В памятник включена и часть апокрифического сказания о Соломоновой чаше, загадочную надпись на которой сумел расшифровать Кирилл благодаря своим блестящим филологическим способностям. В текстах житий Кирилла и Мефодия обнаруживаются и образцы эпистолярного жанра. Обмениваются между собой посланиями моравский князь Ростислав и византийский император Михаил III, римский папа Адриан II отправляет послание князьям Ростиславу, Святополку и Коцелу, мораване шлют письмо римскому папе с просьбой о рукоположении и отправлении к ним Мефодия, тот в ответ издает буллу, подтверждающую права подвижника на архиепископский престол. Тексты этой корреспонденции не аутентичны, но в них для достижения эффекта достоверности воплощаются особенности эпистолярного жанра. Прения Кирилла с мусульманами, иудеями и латинянами разнообразны по форме. В них используются приемы диалога, монолога и традиционной средневековой формы "вопросы-ответы". Производит впечатление и обширное вступление к житию Мефодия, напоминающее богословский трактат. Оно занимает около четверти текста памятника и по предположению ученых отражает "исповедание" Мефодия в Риме на церемонии посвящения его в архиепископы. Часты в двух памятниках и случаи цитирования Священного писания. Иногда из цитат составляются целые композиционные обособленные части житий. Молитва Кирилла перед отъездом в Константинополь почти полностью построена из отрывков книги Притчей Соломоновых. Причудливое сочетание парафраз и цитат из Притчей Соломоновых, а также некоторых других библейских книг представляет собой сон Кирилла, в котором он выбирает себе невесту по имени София (Премудрость).

В целом конструирование произведений из готовых кусков, отрывков и компиляций – один из распространенных творческих методов в литературах средневековья. Наличие таких сочинений отметил Ю.М. Лотман, определивший их терминологически как "центоны"[53]. При анализе таких произведений необходимо подчеркнуть еще одно важное обстоятельство. Речь, видимо, должна вестись не просто о приемах заимствования и компиляции, а о творческой мозаичности. Этот поэтический принцип проистекал из ежедневной богослужебной практики древнеславянских книжников и особой композиционной организации конфессионально-гимнографических текстов. Служба, например, включала в себя множество микрожанровых единиц и форм: тропари, кондак, стихиры, икосы и канон. Наиболее комплексной, объединяющей частью службы в конфессиональной византийской поэзии выступал канон. Он вбирал в себя песни, тропари, стихиры, икосы и кондак. Службы обладали мозаичным характером, который позволял исключать из них при желании отдельные

inslav

фрагменты и использовать их в новых гимнографических сочинениях со сходной тематикой.

Творческий процесс осуществлялся сразу на нескольких уровнях: составлялись не только новые композиции из готовых чужих образцов, но и сочинялись собственные микрожанровые формы, искусно инкрустируемые в заимствованные тексты или "интервалы" между ними. Порой эти "интервалы" весьма внушительны и превосходят в количественном отношении компилируемое, и, наоборот, иногда оригинальная часть выглядит очень скромной и как бы дополняет заимствованное. Но и в том и в другом случае проведение резкой границы между оригиналом и переводом чрезвычайно затруднительно. И действительно, к какому разряду, например, следует отнести "Шестоднев" Иоанна Экзарха? Подавляющее большинство составляющих данный сборник статей были переведены с греческого, но Иоанн Экзарх немало потрудился, собирая разрозненные материалы в единое целое для выполнения стоящих перед ним задач. Помимо переводов, в композиционную структуру "Шестоднева" входят оригинальные части: "Пролог" (Вступление) и описание дворца Симеона, не уступавшие по литературным достоинствам соседним материалам. Описав целостную картину мира, Иоанн Экзарх уделил в ней место и великолепным царским чертогам с сидящим на престоле болгарским властителем в окружении раскошно облаченных боляр.

С такими же случаями сталкиваются исследователи при изучении "Азбучной молитвы"[54], "Прогласу к Евангелию"[55], "Похвалы царю Симеону"[56] и ряда других болгарских оригинальных памятников. Все эти произведения не имели самостоятельного значения. Они писались с вполне конкретными целями как своеобразные введения к внушительным рукописным сборникам. Общим для них является то, что они представляют собой великолепные образцы древнеславянской поэзии. Памятники не велики по объему, их размеры колеблются от 27 до 108 стихотворных строк. Они написаны двенадцатисложным стихом с цезурой после пятого или, реже, седьмого слога (в "Похвале царю Симеону" цезура свободная). Специфика каждого из них была связана с особенностями тех сборников, в которых они были помещены. "Азбучная молитва" предваряла "Учительное Евангелие" и была призвана помочь читателю запомнить славянскую азбуку, поскольку ее стихи начинались с очередной буквы славянского алфавита. Ее автор Константин Преславский молит Бога дать ему силы на завершение его благого дела, славит славянское племя, устремившееся в духовный полет.

"Проглас к Евангелию", созданный, скорее всего, также Константином Преславским (хотя нередко приписывается и первоучителю Кириллу), имел другую задачу. Первоначально он, видимо, предварял только что переведенное Евангелие-театр и был пронизан духом миссионерства. Славянское письменное слово сравнивается в нем с божьим даром, который спасает человеческие души и обладает непреходящей ценностью.

"Похвала царю Симеону" была помещена в начале "Изборника" и славила болгарского властителя, по поручению которого и был составлен этот сборник. Если первые два памятника несут на себе заметную печать религиозности, то "Похвала" – вполне светское сочинение. Сос-

inslav

тавивший ее анонимный болгарский книжник делает акцент не на благочестии и набожности Симеона, а на его ученолюбивости и стремлении к просвещению.

Эти оригинальные поэтические произведения, словно яркие "мозаичные" вкрапления, выступают из окружающего их переводного прозаического материала. В устойчивости жанровых традиций судьба памятников оказалась различной. "Азбучная молитва" и "Похвала Симеону" положили начало поэтической традиции создания акростишных молитв и владетельских похвал не только в болгарской, но и в других славянских литературах, а "Проглас к Евангелию" так и остался уникальным явлением в силу однократности самого апостольского свершения (осуществление первого полного славянского перевода Евангелия).

Таким образом, "мозаичный" характер ряда средневековых памятников сочетался в средневековых литературах с "мозаичностью" более широкого плана: возможностью органического сочетания в крупных рукописных формированиях поэзии и прозы, жития и беседы, похвального слова и филологического трактата и т.п. Способность к соединению и слиянию в средневековых литературах неразрывно связана со способностью к разделению и вычленению. Отдельные произведения могут переходить из сборников одного типа в другие. Отдельные куски памятников иногда в состоянии получить самостоятельный статус.

Здесь уместно вспомнить житие пресвитера Наума[57]. Оно было составлено во второй половине X в., и очень лаконично. Памятник хранит молчание о моравской миссии Кирилла и Мефодия, в свиту которых, наверное, входил Наум. Повествование начинается с отправки царем Симеоном подвижника в Македонию, где он должен был заменить Климента, рукоположенного в епископы. Наум основывает там монастырь св. Архангелов у Орхидского озера; в течение семи лет занимается обучением учеников, а затем принимает монашеский чин и умирает. Известия о деятельности Наума занимают в житии лишь несколько строк. Остальное место отводится краткому описанию судеб кирилло-мефодиевских учеников, божьему наказанию, которое по пророчеству Мефодия постигло Моравию за ереси и беззаконие, и покаянной молитве с объяснением причин, побудивших книжника взяться за перо.

Такая скудость сообщений о подвижничестве Наума и отсутствие описаний его посмертных чудес приводят к версии о том, что данный памятник первоначально не был самостоятельным, а являлся фрагментом неуцелевшего жития Климента.

Некоторые агиографические произведения возникли в результате своеобразного симбиоза официально-ортодоксальной и народно-демократической тенденций. Иллюстрацией этому служит созданное в конце XII в. "Народное житие Ивана Рильского". По справедливому мнению исследователей, в этом памятнике фольклорные мотивы преобладают над агиографическими клише. "В нем, – писал А. Гильфердинг, – гораздо более, так сказать, фактического, беглых указаний на местности, на народные поверья"[58]. В житии наблюдается наличие нескольких различных пластов. Составлявший его анонимный книжник был достаточно образован и хорошо знаком с официально-книжной агиографической традицией.

inslav

Описание подвигов пустынножителя Ивана Рильского временами напоминает житие известного пустынника Антония Великого. Происходивший из бедной семьи Иван покидает родных и удаляется в непроходимые чащи, где изнуряет свою плоть постом и всенощными бдениями. Он обитает то в темной пещере, то на вершине высокой скалы, где непрестанно молится и борется с соблазнами дьявола. На знание автором жития образцов агиографической литературы указывает также использование житийных формул, библейских цитат и образов. Среди персонажей произведения – ангел, приносящий с небес шиповник Ивану для пропитания; Иоанн Богослов, укрепляющий дух подвижника в минуты тяжких испытаний; божий глас, вещающий с небес и направляющий стопы святого на пути подвижничества. Вероятно, эти моменты позаимствованы автором из древнего жития Ивана Рильского.

Имеется в памятнике и фольклорный пласт, присутствие которого вполне зримо и доказательно. Об этом свидетельствуют прямые указания книжника, когда он говорит о следах ног и крови Ивана на скале, где того истязали бесы, или сохранившемся до наших дней отпечатке веревки, которой подвижник привязал к дубу своего единственного вола. Разумеется, автор почерпнул эти факты из легенд, ходивших о святом в той местности, где тот подвизался[59].

В памятнике отсутствует традиционная заставка с описанием рождения и отроческих лет героя. Его начало просто и безыскусно: из страха перед Богом Иван "взял да оставил мирскую жизнь". Подвижник не остается подолгу на одном месте – он постоянно перемещается: из Рильской пустыни отправляется к горе Руен, в местности Скрино, затем уходит к Пернику, потом оказывается на реке Струме, некоторое время живет на горе Витоше и снова возвращается в Рильскую пустынь. Хотя переходы Ивана совершаются главным образом по велению божьего гласа, они, видимо, связаны и с желанием подвижника обрести более спокойное безлюдное место. Люди не оставляют подвижника в покое. После ухода Ивана из дома они настигают его в поле и пытаются силой возвратить. Лишь после молитвы святого преследователи ретируются, но отбирают у него вола, которого тот взял с собой. Разыскивает Ивана в пустыни и его подученный дьяволом брат. Он бьет, унижает и осыпает подвижника проклятиями, требуя отдать назад сына, который решил присоединиться к пустынножителю. Больше всего святому досаждает дьявол. Это он науськивает на него брата, является в образе ангела с искушением, принимает личину разбойников, которые истязают Ивана, волочат его по камням и, наконец, сбрасывают со скалы. Эти пассажи отчасти походят на истории о бесовских наваждениях из патериков, где также чувствуются фольклорные начала.

Явно легендарный характер имеет и эпизод встречи Ивана с царем Петром. Прослышав о подвижнике, царь посылает ловчих на поиски святого, а затем и сам отправляется в путь, чтобы лично его узреть. Однако из-за непроходимости круч свидание не состоялось. Подвижник и царь лишь подали друг другу знаки (царь раскинул шатер на одной из горных вершин, а Иван на соседней явил столб дыма, устремившийся к небесам) и обменялись взаимными поклонами.

inslav

Этот и некоторые другие эпизоды жития, наподобие нападения разбойников на святого и прихода брата за ребенком, нашли свое отражение в изобразительном искусстве – в болгарских иконах XIII–XIV вв., фреске башни Хрельо в Рильском монастыре, стенописях Куриловского и Зографского монастырей[60].

Меньший интерес с жанровой точки зрения имеет созданное, очевидно, в конце XII в. "Успение Кириллово". Его можно считать краткой редакцией пространного жития славянского первоучителя. Оно лаконично передает сюжетную канву данного памятника: прения подвижника в Константинополе, с сарацинами, моравскую миссию Кирилла, его поездку в Рим, кончину и погребение. Есть в "Успении" и некоторые новые нюансы. Здесь впервые называется имя матери Кирилла – Марии. Утверждается также, что после спора с иконоборцами в Константинополе подвижник отправился на реку Брегальницу, где крестил 54 тысячи болгар. Эти нюансы свидетельствуют об усилении в болгарской литературе периода византийского владычества (1018–1187) патриотических тенденций.

Во время византийского владычества местные церковные иерархи в Болгарии постепенно были вытеснены греческими, в богослужении стал вводиться греческий язык. С целью насаждения византийской культуры создавались на греческом языке и произведения, посвященные местным святым и событиям. Иерарх Феофилакт, возглавлявший Охридское архиепископство в 1084–1107 гг., написал несколько сочинений, адресованных болгарской пастве. В одном из них описывалась подвижническая жизнь Климента Орхидского[61]. Феофилакт опирался главным образом на древнее славянское житие Климента, а также на устные предания о подвижнике. В соответствии с ними первоучитель Кирилл создал славянскую азбуку для болгар. Его моравская миссия вообще не упомянута. В положительном свете предстают в житии болгарские владетели Борис I и Симеон, хотя византийские хроники отзывались о них крайне негативно. Климент выступает прямым продолжателем дела Кирилла и Мефодия. Житие очень неровно по стилю и композиции. С одной стороны, в нем чувствуется стремление придать произведению классическую житийную завершенность. Оно снабжено обширным вступлением и заключением с обилием цитат из Священного писания и авторских сентенций. С другой стороны, в основной части жития имеется много конкретно-исторических, фактов, излагаемых просто и безыскусно. Это наводит исследователей на мысль об использовании Феофилактом недошедших до нас болгарских летописей и других литературных источников.

Подобные стилистические и композиционные особенности характерны и для Феофилактова жития Тивериупольских мучеников. Оно посвящено событиям болгарской истории IX–X вв.: языческому периоду, крещению страны князем Борисом I, обретению мощей мучеников у Струмицы, перенесению их в Брегальницу и последовавшим затем чудесам.

Во второй половине XII столетия в роли писателя выступил софийский наместник из Византии Георгий Скилица (1143–1180). Он создал на греческом языке житие Иоанна Рильского, используя древнее и народное жития подвижника. При этом Скилица обработал их в соответствии с приемами византийской агиографической традиции, опустив ряд эпизодов и

inslav

моментов, которые не отвечали житийным канонам (например, легендарную встречу Иоанна Рильского с царем Петром).

Большинство греческих произведений, адресованных болгарской пастве, впоследствии были переведены на славянский язык – некоторые (в частности, житие Тивериупольских мучеников) – не влились в славянскую книжность.

При анализе жанровой структуры болгарской литературы IX–XII вв. нельзя обойти вниманием патерики. Мнения об их жанровом составе разнообразны. Входящие в них произведения называют житиями, новеллами или анекдотами[62], которые иногда сопровождаются изречениями и легендами. Среди множества точек зрения более правомерным представляется разделение этих произведений на патериковые поучения и рассказы[63]. Жанровая их форма отличается чрезвычайной гибкостью и подвижностью. Она способствует проникновению этого рода сочинений в рукописные формирования иного вида: прологи, сборники смешанного содержания, четьи-минеи и т.д. Установлено, что патерики распространялись в Болгарии в X–XII и XIV столетиях. В XIII же, XV и XVI веках они переписываются редко или даже совсем исчезают из болгарской рукописной традиции. Патериковые рассказы иногда действительно отчасти напоминают жития, но одновременно существенно от них отличаются. В них могут действовать не только положительные, но отрицательные герои, причем последние порой выступают на передний план, превращаясь в главных персонажей. Одним из таких героев становится дьявол, воплощающийся в обычного человека и активно вмешивающийся во взаимоотношения людей. Основная тема утверждения добродетелей и христианской нравственности в патериках зачастую заглушается явственным звучанием социальных мотивов, ведущих свои истоки от монашеского быта и своеобразного монашеского фольклора.

Близость к фольклору многих патериковых рассказов прослеживается в общности композиционных особенностей и использовании одинаковых сюжетных схем. Повествование в них обычно ведется очевидцем или непосредственным участником действия. Их авторы часто прибегают к диалогам, лишенным риторики и усложненности. Некоторое типологическое сходство патериковых рассказов со сказками (например, троекратное повторение действия) приводило к их миграции в сферу устного народного творчества. Исследователями было установлено, что два патериковых рассказа – "Божье правосудие" и "Монах и архангел Михаил"[64] – получили широкое распространение в болгарской народной среде, превратившись в сказки. При переходе из книжности в сферу устного народного творчества патериковые рассказы утрачивают черты литературных произведений. В силу устной передачи сюжета от них остается лишь общая схема, обрастающая конкретно-предметным фоном, который придает большую живость повествованию. Таким образом, жанр патерикового рассказа служит иллюстрацией удивительного круговорота: фольклор – литература – фольклор. Возникнув в среде, близкой к народной, за несколько веков до своего появления на славянской почве и пройдя через литературно-книжную традицию, отдельные образцы этого жанра могли вновь возвращаться в фольклор, но уже другого народа.

inslav

Обилие переводных византийских хроник и повышенный интерес к сочинениям такого рода у болгарских феодалов логически должны были привести к зарождению и продуктивному развитию жанра болгарских оригинальных летописей. В них следовало отразить такие эпохальные события, как крещение Болгарии князем Борисом I, борьбу против кочевников, нападавших на болгарские земли из-за Дуная, и более локальные: строительство новых дворцов и храмов, их освящение, стихийные бедствия – наводнения, землетрясения, засухи и так далее. Наличие древних болгарских летописей подтверждает, например, небольшая заметка, помещенная в рукописном Номоканоне из библиотеки Бухарестской митрополии[65]. Отсылки к болгарским летописным источникам неоднократно встречаются и в древнерусских хронографах[66]. Однако от былого летописного богатства уцелели лишь незначительные фрагменты.

К числу таких редких уцелевших памятников относится "Именник"[67] болгарских ханов. Он появился еще в дописьменный период и, по всей вероятности, существовал вначале как устное предание или одна из наскальных надписей, которая была высечена с использованием букв греческого алфавита, приспособленных для передачи протоболгарской речи. В дальнейшем "Именник" был переведен на греческий, или сразу на славянский, и сделался достоянием славянской книжности. Памятник невелик по объему. В нем даны предельно лаконичные исторические справки о сменявших друг друга 13 болгарских ханах: имя, число прожитых лет или лет правления, указание на род, от которого вели свое происхождение ханы, а также протоболгарское название года вступления на престол. Некоторое разнообразие этому скудному перечню придает известие о том, что первые пять ханов правили за Дунаем и были бритоголовыми и лишь шестой по счету (Аспарух) переправился через реку, сделавшись правителем новых земель.

Несмотря на свою краткость, "Именник" представляет ценность для истории болгарской литературы с нескольких точек зрения. Во-первых, он являет собой яркий образец перехода устных сказаний дописьменной поры в литературу. Во-вторых, он демонстрирует неизбежность трансформации устной легенды при обретении статуса литературного памятника (переводивший ее впервые на греческий пленник-христианин из византийцев, или на славянский безымянный книжник круга царя Симеона, очевидно, слегка оформил ее в духе библейской монументальности). И в-третьих, он служит примером синтеза протоболгарской языческой культуры со славянской христианской.

Если "Именник" охватывал чуть более семи столетий, то следующий дошедший до нас, болгарский летописный памятник – "Историкии" Константина Преславского[68] – имел гораздо больший исторический диапазон. Это сочинение было составлено около 893/894 г. на основе "Летописца вкратце" византийского патриарха Никифора. В нем перечислялись имена и годы правления библейских, персидских, греческих и византийских властителей от "сотворения мира" до византийского императора Льва Философа (886–912). По форме летописного повествования данный труд Константина Преславского походит на "Именник", но имеет и некоторые отличия. Перечень владык порой прерывается объяснением, как при

inslav

помощи солнечного и лунного круга исчислять день наступления Пасхи, или обогащается добавлением, непосредственно связанным с болгарской историей.

Сведения об устройстве мира, дававшиеся в Священном писании и сочинениях христианства, не могли полностью удовлетворить пытливую мысль средневекового читателя. Его богатое воображение дополняло, обогащало и детализировало эти знания благодаря полету фантазии и вымыслу, нередко приближающегося к художественному. Вместе с потоком переводной ортодоксальной литературы о мироустройстве и библейских героях в болгарскую книжность вливались произведения, своим содержанием существенно отличавшиеся от одобренных церковью канонических. Такие сочинения назывались апокрифами (от греческого αποκριφος – тайный, недоступный, позднее – запрещенный). Большинство апокрифов, получивших хождение в славянской книжности, являются переводными и имеют палестинское, египетское и сирийское происхождение. На славянский юг они попали через византийское посредство, зачастую уже в видоизмененных вариантах или новых редакциях.

Понятие "апокриф" не является жанровым по своей сути. Оно дает название целому роду литературы, который существует наряду с официальной и обладает с последней многими общими точками пересечения. По этой причине колебания по поводу зачисления некоторых произведений в разряд апокрифических испытывали не только малоначитанные средневековые составители сборников, но и авторитеты христианской церкви, полемизировавшие между собой на церковных соборах. В зависимости от содержания апокрифы подразделяются на ветхозаветные и новозаветные. Если же учитывать степень их отклонения от ортодоксальной догматики и функциональную роль, то они, по мнению А. Наумова[69], образуют другие ветви: квазиканоничные (слова и жития, читавшиеся во время службы и входившие в прологи, синаксари и четьи-минеи), аканоничные – апокрифы, не оспаривающие основные церковные истины, а придающие им несколько новое освещение, и антиканоничные – переработки аканоничных с заведомо "еретическими" целями или новые сочинения, создававшиеся для изложения новых еретических концепций. В свою очередь, ветхозаветные и новозаветные апокрифы могут подразделяться на: а) исторические, пророческие и поэтично-дидактические; б) евангелия, деяния апостолов и апокалипсисы. В целом исследователь отрицательно относится к целесообразности жанрового деления апокрифической литературы. В отличие от него Д.Петканова[70] не только признает возможность жанрового членения апокрифов, но и дает их собственную классификацию. Согласно ее точке зрения, апокрифы делятся на художественную прозу, поэзию, послания, молитвы, гадательные книги и апокрифические вопросы и ответы. Внутри этой жанровой структуры допускается дальнейшее вычленение поджанров. Апокрифическая проза, например, может подразделяться на повести, рассказы, апокалиптические произведения и заветы. В поджанр повестей входят деяния, жития, евангелия, в поджанр рассказов – видения, предсказания и т.д.

inslav

В сравнении с официальной литературой апокрифическая отличается большей живостью, остроумием, поэтичностью. Ряд апокрифов давал свою стройную модель устройства земли и небес, их своеобразный вертикальный срез. В "Разумнике", например, утверждалось, что земля плавает на воде, держащейся на огромном плоском камне; тот, в свою очередь, несут на спинах золотые киты, плавающие в огненной реке; река же струится по огню, полыхающему на железном дубе, а корни этого дуба опираются на божью силу. В апокрифической "Книге Еноха"[71] описываются семь небес, каждое из которых обладает собственным строением, размерами и обитателями.

В апокрифах можно уловить некое стремление к точности. В отличие от официальной догматической литературы со свойственной ей расплывчатостью формулировок, слов и понятий, апокрифы преподносили читателю конкретные цифры, точные сведения, мнимо выверенные данные. При сравнении солнца и луны автор "Книги Еноха" не преминул отметить, что яркость солнечного света превосходит яркость лунного в семь раз. Читателю было интересно точно знать, что солнце несут 150 тысяч ангелов, что число григореев – 200 тысяч, что каждый день умирает и рождается по 12 тыс. 24 человека, что всего звезд на небе 8 тыс. и т.д.

Так же как и в официальной, в апокрифической литературе проводилась мысль о гармонии, царящей в природе. Она рассматривалась как божье творение, и поэтому в ней все продуманно, уравновешенно, совершенно. Количество людей на земле не изменяется, ибо одинаковое их число ежедневно рождается и умирает. Горы крепят землю, чтобы та не расшаталась. Огромная змея ежедневно выпивает из морей воды по локоть, чтобы те не переполнились от вливающихся в них рек. Облака орошают землю пресными дождями, потому что берут воду из огромного пресного озера (если бы они получали влагу из морей, то земля бы засолилась и перестала рожать плоды). Над небесной твердью имеется вода, чтобы твердь земная не воспламенилась от жара солнца.

Совершенным божьим творением был, разумеется, и человек, которому в апокрифах отводилось немало поэтических строк. Поэзия наполняла душу анонимного автора "Разумника", писавшего о сотворении первого человека Адама: тело его – из земли, кости – из камня, душа – из ветра и божьего духа, разум – из облака, очи – из солнца и росы, мысль – из ангельской быстроты, смеха и плача[72].

Перевод апокрифов в болгарской литературе X–XII вв. не был чисто механическим и дословным. Некоторые из них видоизменялись и дополнялись новыми мыслями, соображениями и эпизодами. К числу апокрифов, где наиболее сильно сказалось творческое начало, относится "Легенда о крестном древе" болгарского книжника X столетия пресвитера Иеремии[73]. Произведение состоит из ряда эпизодов, умело скомпонованных писателем в единое целое и воссоздавших историю древа, из которого были изготовлены кресты для распятия Христа, и двух разбойников подле него.

Современные научные данные заставляют предполагать, что в IX–XI столетиях в Болгарии доминировали преимущественно космогонические апокрифы о видениях-вознесениях пророков и библейских лиц типа "Откровения Варухова", "Видения Исаиева", "Книги Еноха" или "вопросов –

inslav

ответов" наподобие упомянутого "Разумника" и им подобных. В отношении времени и места перевода ряда других апокрифов расхождения весьма значительны. Так, например, перевод на славянский апокрифических "Детства Иисусова" и "Слова об Адаме и Еве" датируют то XI, то XIV в.[74] Второе мнение выглядит более предпочтительным по причине сравнительно позднего происхождения уцелевших славянских списков данных апокрифов и отсутствия их следов в болгарской рукописной традиции предшествующего периода. Но и в этом случае арсенал апокрифической литературы демонстрирует широкое разнообразие жанровых форм.

Прозаические апокрифы давали образцы повествования от первого лица, от лица очевидца, третьего лица или циклов "рассказов в рассказе". Точки зрения повествователя и автора могли совпадать или различаться. Автобиографический рассказ мог иногда обрамляться повествовательной рамкой от третьего лица. "Как и в современных литературах, – пишет об апокрифах Д. Петканова, – различные сюжеты и мотивы не закреплены (в них. – *И.К.*) за определенной жанровой формой"[75]. Использование композиционно-жанрового приема "рассказ в рассказе" давало болгарским книжникам творческую свободу в усечении или приращении эпизодов. Их относительная автономность и смысловая завершенность порой настолько ослабляли связь между отдельными эпизодами-единицами, что они могли отпочковаться как самостоятельные произведения. Сходна ситуация и с жанровой формой апокрифических вопросов–ответов[76]. Они еще меньше связаны между собой, и им не присуща жанровая монолитность. Последующий вопрос обычно не вытекает из предыдущего и логически с ним не сопряжен. Отдельные вопросы и ответы можно поменять местами, расположить в другом месте произведения или даже убрать. Возможность членения или объединения сюжетов и эпизодов во многих апокрифах являлась предпосылкой для создания новых редакций памятников и их видов. Так, например, "Никодимово Евангелие" возникло в результате соединения двух памятников, распространявшихся ранее по отдельности: Записок об Иисусе Христе, составленных Пилатом, и сошествия Иисуса в ад[77].

Границы между апокрифической литературой и фольклором еще более зыбки, чем у патериковых рассказов. Слушателю легко было запомнить отдельные эпизоды апокрифических произведений и передать их в устной форме, сохраняя сюжет и общую канву повествования. Влияние апокрифов на фольклор проявилось не только в жанре прозы (рассказ → → сказка), но и поэзии. Известны болгарские песни о жертвоприношении Авраама и мучении грешников в аду, созданные под влиянием цикла апокрифов об Аврааме и апокрифического "Хождения Богородицы по мукам". Об условности границы между апокрифической литературой и фольклором красноречиво свидетельствуют и такие гадательные книги, как Месяцеслов, Коледник, Трепетник. В них предсказывается исход болезни в зависимости от дня, когда она началась, судьбы царей, боляр, мужчин, женщин, детей, целых народов и государств, смотря по тому, в какой день пришлось Рождество Христово или какая затрепетала часть человеческого тела. Возникновение такого рода книг было результатом прямого переноса народных верований в письменность.

inslav

Апокрифы накладывали отпечаток и на официальную литературу. Можно отметить случай заимствования Климентом Орхидским некоторых мотивов из "Протоевангелия Якова" при создании слова Иоанну Крестителю. Черноризец Храбр позаимствовал известие о сирийском языке как праязыке человечества, скорее всего, из апокрифического "Откровения Варухова". Влияние апокрифов на официальную болгарскую литературу продолжалось и в более поздние периоды ее развития

К ним относится, например, знаменитая "Солунская легенда"[78], возникашая на исходе XII столетия. Это апокрифическое житие об учителе славян Кирилле приближается по форме к жанру апостольских деяний. Оно написано в виде краткой автобиографии, излагаемой от первого лица. Традиционное житийное начало со вступлением, указанием на имена родителей подвижника и его отроческих годах в нем отсутствует. "Солунская легенда" начинается с явления Кириллу чудодейственного голоса свыше, повелевающего ему приобщить болгар к христианской вере. После путешествия из Дамаска, где Кирилл якобы учился, он наконец достигает Солуни. Здесь в результате чуда подвижник создает болгарскую азбуку. Однако коварные греки прячут Кирилла от болгар и выдают его им лишь после трехлетней осады города. Согласно пророчеству, только болгарский народ способен передать Иисусу христианскую веру незапятнанной.

Период византийского владычества вызвал появление болгарских апокрифических произведений с патриотической направленностью. В их число входит "Болгарская апокрифическая летопись"[79], датируемая приблизительно концом XI – началом XII в. Заставка произведения напоминает известный апокриф о вознесении Исайи на небеса, где божий глас возвестил ему о последних летах рода человеческого. В дальнейшем повествование расходится с содержанием упомянутого памятника. Речь заходит о прошлом болгар, которым отводится роль богоизбранного народа. Перед читателем разворачивается полная вымысла история заселения болгарами Задунавья, царствий мифических и реально существовавших болгарских властителей. В памятнике смешаны различные исторические эпохи, нарушена генеалогия правящих династий, неверно переданы годы правления отдельных царей. Не имея ценности как исторический источник, летопись интересна в другом отношении. В ней идеализируется былое время, когда страна еще не утратила политической независимости после поражения от византийцев. Болгарский царь Борис обрисован как благочестивый и благоверный правитель. Такими же достоинствами наделен и царь Петр, при котором на болгарской земле настало полное изобилие и достаток. Размеры дани, взимавшейся при царе Симеоне, чисто символичны: пучок пряжи, ложка масла и одно яйцо в год. Главное занятие царей не война, а созидательная деятельность. Они возводят города и крепости, строят монастыри и церкви.

Меньше болгарских материалов содержится в апокрифических сочинениях с летописно-пророческим уклоном: "Видении пророка Даниила", "Сказании Исайи о грядущих годах" и "Толковании Даниилове". Они появились вслед за "Болгарской апокрифической летописью"[80] и пред-

inslav

ставляют собой причудливые соединения переводных и оригинальных источников, литературных и фольклорных мотивов и фактов.

К апокрифической литературе[81] непосредственно примыкает и богомильская книжность. Она создавалась представителями богомильского движения, распространившегося в болгарских землях при царе Петре. Богомилы выдвинули свои космогонические, христологические и эсхатологические концепции, отличные от церковно-официальных. Они разработали свои версии происхождения мира, человека, появления Христа на земле и конечной судьбы человечества после второго Пришествия.

Богомилы подвергали острой критике духовенство, официальные религиозные символы и церковные обряды. Они проповедовали идею всеобщего имущественного, нравственного и социального равенства. Отвергая миф о сотворении Евы из ребра Адама, они уравняли женщину в правах с мужчиной – факт исключительный по своей значимости для христианского средневековья.

К сожалению, произведения богомилов почти не сохранились. Целенаправленная борьба против еретиков включала не только сожжение наиболее активных участников богомильского движения, высылку их из страны, анафемы на церковных соборах, но и уничтожение "злокозненных" книг. По этой причине сочинения богомильских произведений в славянских списках до нас не дошли. Некоторое влияние богомильской книжности ощущается в апокрифических "Легенде о Тивериадском море" и "Слово об Адаме и Еве". Благодаря распространению богомильства за пределы Болгарии фрагменты книжности уцелели на неславянских языках. Это "Катарский требник", сохранившийся в списке XIII в. на провансальском языке, и "Тайная книга", переведенная на латинский в XII столетии. Первый памятник не имеет прямого отношения к литературе, поскольку представляет собой образец бытовой письменности, связанный с еретической обрядностью. Второй – по праву считается "библией богомилов"[82]. Повествование в нем строится на вопросах любимого Иисусова ученика Иоанна во время Тайной вечери и ответах на них Христа. Однако композиционную схему произведения нельзя считать диалогической. Вопросы Иоанна имеют наводящий характер, лишь побуждая Иисуса Христа к продолжению повествования. По форме "Тайная книга" напоминает каноническое "Откровение Иоанна Богослова", но речь в нем идет не о грядущем втором Пришествии, а о космогонической и богословской системе богомилов, излагаемой категорично с непреложностью библейских истин.

Больше всего данных о еретическом учении богомилов обнаруживается в "Беседе против богомилов"[83] болгарского писателя X в. Козьмы Пресвитера. Как обличитель богомильства и критик современных ему нравов автор не имел предшественников. "Беседа" – одно из самых пространных болгарских оригинальных сочинений. Оно состоит из двух больших частей. В первой из них разворачивается острая, хорошо аргументированная полемика с богомилами. Козьма отлично осведомлен в истории еретических учений – павликианства, арианства, манихейства, и прекрасно разбирается в тонкостях богомильских "прелестей". Он не жалеет отрицательных эпитетов, награждая еретиков всевозможными

inslav

проклятиями. Вторая часть адресована главным образом белому и черному духовенству. Она тематически перекликается с первой, поскольку Козьма старается оградить своих собратьев от причин, ведущих к "ересям". Эти причины он усматривает в падении нравственности, невежестве, лености, корыстолюбии и другой "греховности" монахов и священнослужителей. Смелость обличения существующих пороков заставляет думать, что Козьма, возможно, был пресвитером при царском дворе. Объектом критики выступает не только духовное, но и светское сословие, писатель бичует надменность, скупость и горделивость светских феодалов.

Жанровой форме "Беседы" присуща своеобразная двуслойность. Она не просто полемический трактат или средневековая "публицистика". Это произведение объединяет апологето-полемическую и гомилетическую традиции. Не случайно в первой его части чувствуется дух полемических слов против ариан Анастасия Александрийского, а во второй ощущается воздействие поучений и нравоучительных слов Иоанна Златоуста.

Слабо в болгарской литературно-жанровой структуре IX–XII вв. была представлена "беллетристическая" переводная литература. Иногда этот недостаток не вполне обоснованно расширяется за счет включения в данный сектор "Повести об Акире Премудром" (которая, очевидно, сначала была переведена на Руси и попала к болгарам позже), "Стефанита и Ихнилата" (была переведена в XIII–XIV вв.) и даже Супрасльского сборника (собрание поучительных слов и житий, принадлежащих Иоанну Златоусту, Епифанию Кипрскому и другим авторам)[84].

Пока научно доказанными можно считать факты бытования тогда в Болгарии псевдо-Каллисфеновой "Александрии" и "Повести о Варлааме и Иоасафе". Содержание этих памятников достаточно хорошо известно ученым и избавляет нас от их литературоведческого пересказа. Здесь мы только отметим, что переводная светская литература стоит особняком в литературно-жанровой структуре Болгарии IX–XII вв. Ее воздействие на болгарские литературные памятники началось позднее и затрагивало не только сферу литературы.

Подводя итоги нашему обзору жанрового состава болгарской литературы IX–XII вв., можно сделать несколько предварительных выводов, которые касаются не только ее одной, но и отражают некоторые закономерности жанрового развития других древнеславянских литератур Pax Slavia Orthodoxa. Оно непосредственным образом сопрягалось с потребностями церковного, государственного и культурного развития средневекового общества. Средневековые литературы по сравнению с современными обладали более прикладным, "прагматическим" характером и несли в себе многочисленные функции: литургическую, гимнографическую, поучительную, историко-познавательную, естественнонаучную, государственно-апологетическую и др. Жанровый состав литературы, как правило, не остается застывшим и неизменным на протяжении всего средневековья. Роль одних жанров в зависимости от поворотов национальной истории может возрастать, других уменьшаться или вообще сходить на "нет".

Так, с введением славянского богослужения в Болгарии на первое место закономерно выдвинулся оригинальный конфессионально-гимно-

inslav

графический жанр, представленный сочинениями Климента Охридского, Константина Преславского и пресвитера Наума, которые в количественном отношении превосходили оригинальные произведения остальных оригинальных жанров. Второе место по праву занимает жанр панегирической и агиографической литературы. Об истинных размерах последней, к сожалению, судить очень трудно из-за неудовлетворительной сохранности ее фонда. Были заложены основы оригинальной славянской поэзии, исторической (летописи), апокрифической и филологической литературы.

Ряд жанров не претерпевает никаких изменений: конфессионально-литургический (апостолы, евангелия и пр.), церковно-юридический (Номоканон) и светско-юридический ("Закон судный"). Из них первый вообще не был подвержен изменениям, второй – крайне медленно, иногда с перерывами в несколько веков, и только по постановлению церковных соборов, а возможная эволюция третьего была прервана по причине утраты Болгарией государственности. Некоторые жанры, присущие византийской и другим славянским литературам, в тогдашней болгарской полностью отсутствуют: "хождения", героико-эпические поэмы наподобие "Дигениса Акрита" и "Слова о полку Игореве", интимная лирика, автобиографии и др. Повествовательная светская литература занимает в жанровой структуре скромное место и не пересекается с остальными литературными жанрами.

Оригинальная болгарская литература неразрывно связана с переводной и образует с ней единую систему. На отдельных этапах литературного развития переводные памятники количественно превалируют над оригинальными. Ряд жанров, причем не только богослужебных, могут иметь сугубо переводной характер: например, жанр натуралистический, то есть естественнонаучный. В целом складывающиеся литературно-жанровые системы (на наш взгляд, все-таки региональные, а не единая славянская православная литературная общность) не терпят лакун. Последние заполняются порой не только византийскими переводными, а памятниками из других славянских стран. Проникновение в контекст болгарской литературы XII–XIII вв. русских житий Бориса и Глеба, княгини Ольги, службы Борису и Глебу, Перенесения мощей Владимира Крестителя, некоторых слов Кирилла Туровского, Хождения игумена Даниила в Иерусалим[85] не являются случайностью. Болгарские жития крестителя Бориса, царей Симеона и Петра, очевидно, к тому времени были утрачены. Слова Климента Охридского уже устарели и не отвечали возросшим читательским вкусам из-за своей преднамеренной простоты. Понятен интерес и к славянским "хождениям", созданным в других славянских литературах.

Наибольшей подвижностью и гибкостью в жанровой структуре болгарской литературы обладали апокрифы, жития, похвальные и поучительные слова, патериковые рассказы. Апокрифы оказались способными принять на себя функции летописного жанра, развитие которого прервалось после установления в стране византийского владычества. "Болгарская апокрифическая летопись", "Сказание Исайи о грядущих годах", "Толкование Даниилово" и некоторые другие апокрифы создавались благодаря причудливому соединению переводных и оригинальных

inslav

литературных памятников с народными представлениями, мифами и легендами, восполняя прерванное официальное летописание. Тесная связь, а порой и полное отсутствие границ между апокрифами и фольклором помогли возникновению такой необычной жанровой формы, как "Солунская легенда" – мнимая автобиография Кирилла.

Подвижность внутрижанровой доминантной шкалы в похвальных словах и поучениях позволяла легко при желании преобразить первое во второе, и наоборот. Она присуща и филологическому и в своей основе трактату "О письменах" Черноризца Храбра, смещая это произведение к жанру полемической ораторской прозы. Жанры агиографии и патериковых рассказов вбирают в себя различные фольклорные сюжеты и мотивы и сами становятся источником народных легенд и сказок, служат отправным фактическим материалом для сюжетов и мотивов некоторых икон и фресок. На изобразительное искусство оказывают влияние также и сюжеты переводных памятников – агиографических, конфессионально-учительных и апокрифических.

Особое значение для межжанровых миграций и превращений имеет принцип "мозаичного" построения литературных произведений. Из отдельных "мозаичных плиток" создаются новые текстовые панно, трансформируя жанровые формы и придавая им новое содержание. Способность к вычленению помогает преодолевать межжанровые и внутрижанровые границы, но здесь она обычно сопряжена с определенными метаморфозами. Фрагмент жития, например, может получить статус самостоятельного памятника, но должен приобрести начало, концовку и пройти соответствующую переработку. (Случай с житием Наума в этом смысле иллюстрирует необработанность краев и шероховатостей отдельной "мозаичной плитки".) Послания могут помещаться в памятниках агиографии, но при этом "ужиматься" по форме, передавая только то главное свое содержание, чтобы не нарушать соразмерность отдельных частей произведения и быть искусно притертыми к другим "мозаичным" составляющим и т.д.

Процесс жанровой трансформации в болгарской средневековой литературе не прерывается в XII столетии, а продолжается вплоть до появления литературы "нового" времени. В XIV в., в частности, значительно возрастает удельный вес агиографического жанра и жанра похвального слова с тенденцией к их слиянию. Воздействие фольклора на литературу в это время заметно снижается. В следующем столетии жанр ораторского красноречия начинает преобладать над агиографическим, чтобы век спустя уступить место последнему и почти совсем заглохнуть. И т.д. На все то были свои причины, но это уже отдельная тема.

[1] См., например: *Наумов Е.П.* Развитие биографического жанра в сербской литературе (от средних веков к новому времени) // Славянские литературы в процессе становления и развития. М., 1987. С. 207–229; *Боева Л.* Традиции Тырновской школы в болгарских и русских житиях XVI в. // Търновска книжовна школа: Ученици и последователи на Евтимий Търновски. София, 1980. Т. 2. С. 253–265; и др.

[2] См.: *Лихачев Д.С.* Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы: V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963 г.): Доклады советской делегации. М., 1963; *Он же.* Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Славянские литературы: VII Международный съезд славистов

inslav

(Варшава, август 1973). Доклады советской делегации. М., 1973. С. 160–177; *Он же.* Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд., доп. Л., 1971. С. 42–71; и др.

[3] Здесь уместно вспомнить периодически вспыхивающие споры о месте и времени перевода на славянский знаменитого Изборника 1073 г. Есть предположения, что памятник был переведен в Болгарии, на Руси, в Великой Моравии, а само "переложение" с греческого произошло в IX, X и даже XI столетиях. См.: *Шевырев С.П.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь: Ваканционные дни профессора С.П. Шевырева в 1847 г. М., 1850. Ч. 2. С. 30–32; *Еремин И.П.* Литература Древней Руси: (Этюды и характеристики). М.; Л., 1960. С. 11–12; *Левочкин И.В.* Изборник Святослава (Симеона) в русской дореволюционной и советской науке (1817–1982) // Старобългарска литература. София, 1984. Кн. 16. С. 40.

[4] Само понятие "система" предполагает взаимосвязь и взаимодействие всех составляющих ее частей. Использование его применительно к жанровой структуре средневековых славянских литератур требует чрезвычайной осторожности и возможно лишь с оговорками.

[5] Об этом периоде и факторах, способствовавших быстрой христианизации страны, см. нашу работу: *Калиганов И.И.* Историко-литературные проблемы южнославянского влияния на Руси // Славянские литературы: X Международный съезд славистов (София, сентябрь 1988 г.): Доклады советской делегации. М., 1988. С. 51–66.

[6] Вопрос о комплекте необходимых для богослужения книг в древнейший период славянской литературы и письменности еще окончательно не решен. Большинство ученых сходятся во мнении, что для этой цели требовались: Евангелие апракос (от греческого ἄπραχος – недельный, праздничный; сокращенный вариант полного Евангелия, содержавший в себе целиком только Евангелие от Иоанна и выборочные чтения из других); Апостол апракос (сокращенный праздничный апостол с выборочными чтениями из Деяний и посланий апостолов); Псалтырь и Служебник (очевидно, не нуждаются в объяснении); Паримийник (сборник отрывков Ветхого Завета; полностью в него вошла только книга пророка Ионы и частично книги Бытия, Премудростей Соломоновых, пророка Исайи и др.). Уже в конце IX–X в. в богослужении были введены Триодь Постная и Триодь Цветная (книги, содержавшие песнопения соответственно: 1) в дни Великого Поста, от недели Мытаря и Фарисея до Пасхи; 2) от Пасхи до Троицы; Евхологион – книга, объединявшая в себе Служебник и Требник (сборник молитв для свершения религиозных таинств типа крещения, венчания, отпевания и т. п.). Позднее обязательными стали и другие книги.

[7] См.: *Карабинов И.* Постная Триодь: Исторический обзор ее плана, состава и славянских переводов. СПб., 1910.

[8] *Евсеев И.Е.* Григорий Пресвитер, переводчик времени болгарского царя Симеона // ИОРЯС. СПб., 1902. М. VII, кн. 3. С. 356–357.

[9] *Тодоров Т.* Епископ Константин Преславски като проповедник – Годишник на Софийския университет. Богословски факултет. Т. XXVI (1948–1949). София, 1949.

[10] *Архангельский А.С.* Творения отцов церкви в древнерусской письменности // Журнал Министерства народного просвещения. 1888. Авг. С. 207–208; *Фомина М.С.* Об одном источнике Великих Четьих Миней митрополита Макария ("Златоструй") // Проблемы литературных жанров: Материалы IV межвузовской конференции. Томск, 1983. С. 12–14.

[11] *Capaldo M.* L'Azbučno–Ierusalimskij Paterik (Collection alphabetico–anonyme slave des Apophthegmata Patrum) // Полата книгописьная. 1984. P. 26–49.

[12] *Pope R.* The old Church Slavonic Translation of the Αυδρωναντωϑ Biblos. In the edition of N. Van Wijk. Edited by D. Armstrong, R. Pope and C.H. van Schooneveld. The Hague; Paris, 1975. P. 76–79.

[13] *Соболевский А.И.* Римский патерик в древнем церковно-славянском переводе // Изборник Киевский. Киев, 1904. С. 1–23; *Mareš F.W.* Welches griechische Patericon wurde im IX Jahrhundert ins Slavische übersetrt? // Anzeiger der Phil.–hist Klasse der D sterreichischen Akademie der Wissenschaften. 1972. S. 205–221; *Сырку П.* К истории исправления книг в Болгарии: Время и жизнь патриарха Евфимия Терновского. СПб., 1898. Т. 1. С. 478–484; *Mareš F.W.* Gregorii Magni Dialogorum libri IV.èdie "Bücher der Väter" der vita Methodii // Slovo. 1974. T. 24. S. 17–39.

[14] *Смирнов И.М.* Синайский патерик в древнеславянском переводе. Сергиев Посад, 1917. С. 227–248.

[15] *Смирнов И.М.* Лимонарь // В память столетия (1814–1914) императорской Духовной академии. Сергиев Посад, 1915. Ч. 2. С. 252–284.

[16] *Veder W.R.* Le Skitskij paterik (Collection systématique slave des Apophthegmata patrum) // Полата книгописьная.. 1981. № 4. P. 51–72.

inslav

[17]*Виноградов В.П.* Уставные чтения. Сергиев Посад, 1914. Вып. 1. С. 151.
[18]*Veder W.R.* Le Protapatericon Scaligeri // Полата книгописьная. Nijmegen. 1981. № 4. P. 76–77.
[19]Изборник Святослава 1073 г. М., 1983.
[20]*Розов Н.Н.* Старейший болгарский "Изборник" и его русская рукописная традиция // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1969. Т. 28, кн. 1. С. 78.
[21]*Гранстрем Е.Э., Ковтун Л.С.* Поэтические термины в Изборнике 1073 г. и их развитие в русской традиции (анализ трактата Георгия Хировска) // Изборник Святослава 1073 г.: Сб. статей. М., 1977. С. 99–108.
[22]*Шафарик П.* Расцвет славянской письменности в Болгарии / Пер. О. Бодянского // ЧОИДР. 1848. № 7. С. 52–53; *Ангелов Б.* Из старата българска, руска и сръбска литература. София, 1967. Кн. 2. С. 106–130; Важнейшие фрагменты из жития Панкратия Тавроменийского изданы Ангеловым Б.: Указ. соч. С. 130–138.
[23]*Hansack E.* Die Vita des Iohannes Chrysostomos des Georgios von Alexandrien... Würzburg; Freiburg im Breissgu. 1975–1980. Bd. 1. S. 11.
[24]*Помяловский И.В.* Житие Саввы Освященного (сост. св. Кириллом Скифопольским) в древнерусском переводе. СПб., 1900.
[25]*Климент Охридски.* Събрани съчинения. София, 1970. Т. 1. С. 234.
[26]*Боева Л.* О житиях Супрасльского сборника // Старобългаристика. София, 1978. Кн. 3. С. 60–71.
[27]*Иванова К.* Агиографско-хомилитични сборници с устойчив състав в южнославянските литератури // Cyrillomethodianum. Thessalonici. 1981. T. V. S. 11–19.
[28]*Тихомиров М.Н.* Закон Судный людем. Краткой редакции. М., 1961.
[29]*Шусторович Э.М.* Древнеславянский перевод хроники Иоанна Малалы: (История изучения) // Византийский временник. М., 1966. Т. 30. С. 136–152.
[30]*Дурново Н.* К вопросу о национальности славянского переводчика Хроники Георгия Амартола // Slavia. 1925. roč. 4. Seš. 3. 801–815; *Мещерский Н.А.* Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности IX–XV вв. Л., 1978. С. 70–79.
[31]*Потапов П.О.* Судьба хроники Зонары в славяно-русской литературе // ИОРЯС. 1918. Т. 22, кн. 2. С. 141–186.
[32]*Георгиев Е.* Разцветът на българската литература в IX–XI в. София, 1962. С. 202–270.
[33]Богословие святого Иоанна Дамаскина в переводе Иоанна Ексарха Болгарского по харатейному списку Московской Синодальной библиотеки. М., 1878.
[34]В своей статье мы пользуемся ценной работой Н.И. Толстого: Отношение древнесербского книжного языка к старославянскому языку: (В связи с развитием жанров в древнесербской литературе). В сборнике статей ученого "История и структура славянских литературных языков" (М., 1988. С. 164–173); Приводимая здесь иерархическая "пирамида" жанров древнесербской литературы характерна не только для последней, но с небольшими вариациями и для всего культурного ареала Pax Slavia Orthodoxa.
[35]*Пикио Р.* Мястото на старата българска литература в културата на средновековна Европа // Литературна мисъл. София, 1981. № 8. С. 34.
[36]*Динеков П.* Преводите в развитието на старите славянски литератури. (Методологически въпроси) // Славянска филология: Литературознание и фолклор. София, 1978. Т. XVI.
[37]*Попов Г.* Новооткрита оригинална старобългарска част в текста на Триода // Български език. София, 1978. № 6. С. 497–507.
[38]*Станчев К., Попов Г.* Климент Охридски. София, 1988. С. 116–120.
[39]*Лихачев Д.С.* Размисли за националното своеобразие и европейското значение на старобългарската литература // Литературна мисъл. София, 1970. Кн. 2. С. 73–85.
[40]*Калиганов И.И.* Историко-литературные проблемы южнославянского влияния на Руси. С. 55.
[41]*Кожухаров С.* ПЪТИ ДОСТОИТЬ АРХИСТРАТИГА: (Новоткритото произведение на Константин Преславски) // Литературознание и фолклористика: В чест на 70-годишнината на академик П. Динеков. София, 1983. С. 59–62.
[42]*Станчев К., Попов Г.* Климент Охридски. С. 135–144.
[43]*Кожухаров С.* Песенното творчество на старобългарския книжовник Наум // Литературна история. София, 1984. Кн. 12. С. 3–19.
[44]*Климент Охридски.* Събрани съчинения. София, 1970, 1977, 1973. Т. 1–3.
[45]*Милев А.* Гръцките жития на Климент Охридски. София, 1966. С. 133.
[46]*Трифуновић Б.* Тројство композиције Климентовић беседа // Књижевност и језик. 1966. № 3. С. 227–322.

inslav

[47]*Иванова В.* Проблеми на индивидуалния стил в похвалните слова от Климент Охридски // Език и литература. София, 1985. № 4. С. 27–36; *Станчев К., Попов Г.* Климент Охридски. С. 66, 78–79.
[48]*Куев К.* Черноризец Храбър. София, 1967.
[49]*Драгова Н.* Фрагменти от старобългарското житие на свети княз Борис в балкански средновековни творби // Литературознание и фолклористика. С. 89–92.
[50]*Филарет Черниговский.* Святые южных славян. СПб., 1883. С. 31.
[51]*Иванов Й.* Български старини из Македония. София, 1971. С. 274–275.
[52]Сказания о начале славянской письменности / Вступ. ст., пер. и ком. Б.Н. Флоря. М., 1981. С. 9–10, 13–64.
[53]*Рифтин Б.Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974. С. 38.
[54]*Куев К.* Азбучната молитва в славянските литератури. София, 1974.
[55]*Соболевский А.И.* Церковнославянские стихотворения IX–X в. и их значение для изучения церковно-славянского языка // Сборник за народни умотворения. 1900. Кн. IX–XVII.
[56]*Станчев К.* Поетика на старобългарската литература: Основни принципи и проблеми. София, 1982. С. 146, 155.
[57]*Иванов Й.* Български старини из Македония. София, 1971.
[58]*Гильфердинг А.* Собрание сочинений. СПб., 1868. Т. 1. С. 124.
[59]*Фекелджиев И.* Народни легенди за Иван Рилски. София, 1979. С. 7.
[60]*Иванова В.* Образи на цар Петър в две старинни икони // Известия на българското историческо дружество. София, 1945. Т. XXI. С. 102–103, 105–109; *Фекелджиев И.* Народни легенди за Иван Рилски. С. 165–167.
[61]*Милев А.* Гръцките жития на Климент Охридски. София, 1966.
[62]*Драгова Н.* Старобългарски извори за житието на петнадесетте тивериуполски мъченици // Studia balcanica. II. Проучвания по случай втория международен конгрес по балканистика. София, 1970.
[63]*Пыпин А.Н.* История русской литературы: Древняя письменность. СПб., 1908. Т. 1. С. 134; *Ерьомин І.* "Сводный патерик" у південно-словянськиъ українському та московському письменствах // Записи історично-філологічного відділу Української Академії наук. 1922. Кн. XII. С. 48–77; Кн. XV. С. 54–101; *Сырку П.* К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. Т. 1, вып. 1: Время и жизнь патриарха Евфимия Тарновского. С. 484; *Николова С.* Ранните старобългарски преводи на патеричните сборници // Константин-Кирил Философ: Юбилеен сборник по случай 1100 годишнината от смъртта му. София, 1969. С. 220–221.
[64]*Драгоманов М.* Забележки ввърху славянските религиозни и етически легенди. Сборник на народни умотворения. София, 1892. Кн. VII. С. 246–265.
[65]*Григорович В.И.* О Сербии в ее отношении к соседним державам, преимущественно в XIV и XV столетиях. Казань, 1859. Приложения. С. 1–2.
[66]*Попов А.* Обзор хронографов русской редакции. М., 1886. С. 99.
[67]*Дуйчев И.* Именникът на прабългарските ханове и българската държавна традиция // Дуйчев И. Сб. статей. Проучвания ввърху средновековна българска история и култура. София, 1981.
[68]*Златарски В.* Най-стариат исторически труд в старобългарската книжнина // Списание на БАН: Клон историко-филологически. София, 1923. № 15. Кн. 27. С. 157–160; *Ангелов Б.* Летописец въкратце в Симеоновия Сборник от 1073 г. // Ангелов Б. Из старата българска, руска и сръбска литература. София, 1967. Кн. 2. С. 75–88.
[69]*Naitow A.E.* Apokryfy w sistemie literatury cerkiewnosłowianskej. Wrocław, 1976.
[70]*Петканова Д.* Апокрифна художествена проза: Видове, класификация, характеристика // Старобългарска литература. София, 1978. Кн. 3.
[71]*Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях // ОРЯС. Т. XVII № 1. СПб., 1877.
[72]*Иванов Й.* Богомилски книги и легенди. София, 1970. С. 259–264.
[73]*Георгиев Е.* Литература на изострени борби в средновековна България. София, 1966. С. 202–233.
[74]Сравни: *Петканова Д.* Старобългарска литература (IX–XII вв.). София, 1986. Ч. 1. С. 282, 286; Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI – первая половина XIV в. Л., 1987. Вып. 1. С. 57; Вып. 2. Вторая половина XIV–XVI в. Л., 1988. Ч. 1. С. 47–51.
[75]*Петканова Д.* Апокрифна художествена проза. С. 20.
[76]*Петканова Д.* Апокрифни въпроси и отговори // Старобългарска литература. София, 1987. Кн. 21. С. 3–25.

inslav

[77]*Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях. СПб., 1890. С. 21–25.
[78]*Ангелов Б.* Из старата българска, руска и сръбска литература. С., 1967. Кн. 2.
[79]*Иванов Й.* Богомилски книги и легенды. София, 1970.
[80]*Божилов И.* Исторически съчинения: Стара българска литература. С., 1983. Т. 3.
[81]*Ангелов Д.* Богомилство в България. София, 1969.
[82]*Георгиев Е.* Литература на изострени борби в средновековна България С. 187.
[83]*Бегунов Ю.К.* Козма Пресвитер в славянских литературах. София, 1973.
[84]Сравни: *Петканова Д.* Старобългарска литература (IX–XII вв.). Ч. 1. С. 360, 362, 364; Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1. С. 343–345; Вып. 3. Вторая половина XIV–XVI в. Л., 1989. С. 417.
[85]*Ангелов Б.* Из историята на руско-българските литературни връзки. София, 1972. С. 46–47.

inslav

В.В. МОЧАЛОВА

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XII – XVI ВВ.

Задавшись целью проследить процесс зарождения, формирования и вызревания различных повествовательных жанров, объединенных доминирующей эстетической функцией, т.е. жанров не деловой, прикладной письменности или письменности вообще, которая одновременно и шире литературы и как бы внеположна ей, исследователь тем не менее не может пройти мимо тех первоначальных форм бытования письменного, еще квазилитературного текста, где уловимо некое эмбриональное присутствие литературы в современном понимании этого термина. Так, сложный конгломерат писанных в польском средневековье латинских хроник позволяет обнаружить в своем составе далеко не только историографическое, но и вполне выраженное "литературное" содержание, даже порой осознанные беллетристические претензии.

Неудивительно, что один из замечательных исследователей старопольской литературы конца прошлого и начала нашего века – А.Брюкнер называл "первым историческим романом"[1] произведение, вставшее у истоков польской литературы, – "Хронику и деяния князей или правителей польских" ("Cronica et Gesta ducum sive principium Polonorum") так называемого Галла Анонима, написанную, по всей вероятности, в 1112–1116 гг.[2] и охватывающую период с X по начало XII в. Оставляя в стороне историческую ценность этого сочинения[3], остановимся на тех характерных элементах его художественного синкретизма, которые позволяют обнаружить уже на столь раннем этапе развития польской литературы (еще на латинском языке) те или иные "литературные" особенности, последовательно формировавшиеся на значительно более поздних этапах польского литературного процесса.

Говоря о синкретизме ранних литературных форм, подобных "Хронике" Галла, мы имеем в виду не только своеобразный синкретизм историографии и литературы, "науки" и "эстетики".

Л.Я. Гинзбург отмечает непрерывную связующую цепь, вообще существующую между художественной прозой и историей, соотношение между которыми в различные эпохи менялось: "Литература, в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнуто эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью. Соответственно промежуточные, документальные жанры, не теряя свой специфики, не превращаясь ни в роман, ни в повесть, могли в то же время явиться произведением словесного искусства"[4].

Первая польская летопись как раз и является чрезвычайно ярким примером "научно-литературного", или "историко-литературного" синкретизма, впрочем, как следует предположить, отнюдь не стихийного, но вполне осознанного, ибо предписывавшегося существовавшими поэти-

inslav

ками. Так, в имевшем хождение в средневековой Европе "Учении ритора" Квинтилиана прямо указывалось на то, что пишущий историю должен отчетливо осознавать ее непосредственную близость к "поэзии" и строить свое повествование как нестихотворную поэму, имея своей целью вызвать интерес читателя (т.е. в известном смысле – эстетическую функцию), а не изображение вещей, как они есть (т.е. историческую, научную истину)[5]. И если мы откажемся от жестких представлений о границах между собственно литературой и нелитературными текстами (обладающими прикладной функцией), то перед нами откроется возможность обнаружить жанровую динамику в ее историзме. Разумеется, относительно более поздних этапов развития литературы отказываться от подобной жесткости в разграничениях, возможно, и нет особых причин (хотя и в современной литературе границы между, например, публицистикой и беллетристикой, мемуарами и художественной прозой, эссеистикой и другими смежными жанрами продолжают подвергаться обсуждению, смещению, переосмыслению)[6], однако при рассмотрении произведений, относящихся к периоду зарождения литературы, оправданной представляется такая методика исследования, которая позволила бы оперировать весьма общим рабочим определением, как дороманная эпика[7] или ранняя эпическая литература. Это, в свою очередь, обеспечивает бóльшую исследовательскую свободу в обнаружении и рассмотрении пусть даже зачаточных жанровых элементов и структурных признаков, которые лишь впоследствии развились в полноценные жанровые образования.

Подобная установка объясняется сложностью, неоднородностью и как бы размытостью самого исследовательского материала. Создавая фундаментальную монографию, посвященную польскому роману XVI в., Ю.Кшижановский принужден был отнести к кругу изучаемых текстов чрезвычайно широкий их репертуар, отнюдь не покрываемый термином "роман" в его современном употреблении. "Я не пытаюсь, – пишет ученый, – рискнуть дать точную дефиницию, тем более что речь идет о временах, когда не слишком заботились о классификации литературных родов, и об очень расплывчатом материале от истории до житий святых, от рыцарской эпики до сказки или анекдота". Поэтому Кшижановский включает в свое рассмотрение, с одной стороны, произведения, "обычно считаемые романами" (!), с другой – обладающие определенным характером, т.е. "все повествовательные произведения, которые были написаны не для воспитания или поучения, а с целью заинтересовать читателя"[8]. Оба критерия лишены определенности, ибо первый обусловлен внеэстетической категорией общепринятости (она так и названа – consensus omnium), второй не может удовлетворить в силу своей неточности, ибо перечисленные функции произведения не исключают одна другую, т.е. возможны литературные тексты, написанные с целью открыто (или скрыто) назидательной, однако сочетающие эту задачу с требованиями развлекательности. Так, например, исключенное Кшижановским из рассмотрения "Житие Святого Семейства" (так называемое "Пшемысльское размышление", известное также под другим, не совсем адекватным названием – "Размышление о житии Господа Иисуса", XV в.[9]) в достаточной степени отвечает и современным представлениям о первоначальных, за-

inslav

чаточных формах развития жанров романа. Издавая его, А.Брюкнер справедливо подчеркнул, что "это наш единственный древний духовный роман (...) бесспорно, самый интересный, единственно средневековый, который еще и сегодня можно читать с увлечением"[10]. Ю.Кшижановский оговаривает, что вопрос о выборе того или иного произведения "тесно связан с тем или иным пониманием термина роман"[11]. Поэтому целесообразно дать то самое общее, так сказать, оголенно-структурное определение романа, которое годилось бы в равной степени и для зачаточных, и для развитых жанровых форм. Как представляется, таким схематическим, зато удовлетворяющим требованию максимальной пригодности определением романа на разных этапах его многовекового развития может быть следующее: роман представляет собой относительно объемное (по сравнению с рассказом, новеллой, фацецией) эпическое произведение, прозаическое или стихотворное, характер которого определяется установкой и позицией автора-повествователя, обладающее центральным героем-персонажем, чьи перипетии (соответствующие правде исторического факта или вымышленные) составляют основу сюжета, и наличием (в разной степени – от весьма подчиненной до преобладающей) эстетической функции (что отнюдь не означает отсутствия всех остальных – познавательной, назидательной, рекреативной).

Давая такое условное определение, мы получаем возможность сопоставительного и генетического изучения самого широкого и разнородного эпического материала, включая сюда хроники, мемуары, дневники, – с точки зрения вызревания в них "литературных" элементов. В стилистической плоскости и в сфере внутренней структуры произведения, по справедливому, на наш взгляд, мнению Г.Дзехчиньской, обнаруживаются подобия и общие черты, которые оправдывают включение столь отличных разновидностей, как "история" и роман, – в одну общую группу – эпическую прозу. На этом уровне обнаруживаются определенные повторяющиеся конструкции (различные формы художественного выражения, зависящие от историко-литературного периода), которые обусловливают тип повествовательной эпической прозы. Три основные беллетристические категории; композиция фабульных мотивов, построение образа героя и личности повествователя – по-своему реализованы в историографии, в апокрифике и в современном романе, что позволяет проследить их развитие как беллетристических форм, формирующихся "инструментов", языково-стилистических средств, которые в далеком будущем и после многочисленных изменений войдут в литературный жанр, возникший уже с участием вымысла как одного из основных признаков романа[12]. Однако, на наш взгляд, роман на позднейших этапах развития не обладает исключительным и монопольным "правом" на вымысел, фикцию, и потому этот признак не может считаться отличительным при сравнении его с другими рассматриваемыми здесь эпическими повествовательными формами. Ибо даже те из них, где декларируется установка на подлинность, достоверность, историческую правду (в разных ее вариантах: от уверений хрониста или мемуариста, от ссылок на авторитеты и источники до истин чувства и веры, иными словами: от правды свидетеля и очевидца, правды документа до правды обычая предков, правды сердца и

inslav

правды откровения), правомерно, на наш взгляд, рассматривать как бы при двойном освещении: и в свете объективной реальности (историческая, политическая, социальная действительность, факты психологического порядка, короче говоря, все то, чему по праву миметического искусства "подражает" литература) и в свете реальности эстетической (литературная эпоха, стиль, направление, господствующий вкус, требования поэтики, литературное сознание, психология творчества и т.п.). В любом случае гетевская диалектика "поэзии и правды" не должна исчезать перед внутренним взглядом исследователя не только в тех случаях, когда перед его внешним взглядом оказываются такие произведения эпического жанра, как "Различие фортуны и добродетели", но даже и такие претендующие на достоверность тексты, как "Анналы или хроники славного польского королевства" (1455–1480) Яна Длугоша (1415–1480), или "История в Польской Короне" (1597–1603)[13] Лукаша Гурницкого (1527–1603), или "Правдивая история финляндского князя Яна" (1570) Мартина Кромера (1512–1585).

Произведения эти суть литературные памятники как в привычном нам, переносном значении (или другом: оставшееся для нашей памяти, сохранившееся в отличие от погибшего), так и в самом буквальном: они изначально создавались для памяти потомкам, для увековечения славы деяний, героев, наконец, самих авторов. Принципы же создания памятников во все времена оставались более или менее сходными и предполагали возвеличивание, мифологизацию, героизацию объекта, изменение в желательном направлении реальных соотношений (например, между излагаемым событием и его историческим значением, образом героя и его подлинной ролью в происходящем и т.п.). Чрезвычайно важный момент, связанный с основной интенцией автора эпического повествования, – это сознательный труд "под знаком литературы"[14]. Воссоздавая в языке подлинные события и реально существующих людей, автор эпического жанра неизбежно осознает (в разной степени), что он создает их словесные образы, что, в свою очередь, безусловно, влияет и на сам творческий процесс, и на его конечный результат.

Эта проблема охватывает и психологию творчества, и литературное сознание эпохи. Последовательно анализируя вызревание и формирование повествовательных жанров эпики от хроники к роману, мы обнаруживаем медленное, хотя и неуклонное смещение точки зрения или преимущественного внимания автора с описываемых событий в сторону себя самого, пишущего данные строки. Оставаясь поначалу за пределами описываемой реальности, не оставляя следов внутри повествования, он все более и более заметно подает собственный голос, выступает с оценкой излагаемого[15], обращается непосредственно к читателю, призывая его в собеседники, соучастники, сочувствующие, наконец, вмешивается в сюжет, становится одним из персонажей – на правах то комментатора, то советчика, то всезнающего демиурага, то, наоборот, равного по отношению к другим героям и не более их знающего о происходящем и предстоящем[16]. Примером многовековой эволюции авторской позиции может послужить контрастное сопоставление изначально объективизированного, "дистанционного" изображения богов и героев (например, у Гоме-

inslav

ра) с крайне субъективированным повествованием (например, "Опыты" Монтеня), где в центре оказывается сам автор, его мысли и чувства, внутренний мир, а отнюдь не мир внешних событий, или с произведениями, где сюжетно-событийная канва хотя и как-то сохраняется, однако совершенно очевидно отступает на дальний план по сравнению с теми непомерно разросшимися размышлениями, мнениями и соображениями повествователя (например, "Тристрам Шенди" Стерна).

Именно в этой многовековой эволюции заключен основной нерв литературного развития, прежде всего развития эпики, ибо лирика и драма по самим своим родовым определениям внутренне не предусматривали возможностей для столь масштабного диапазона изменений. Действительно, "расстояние" от Катулла до современного поэта-лирика, от Ювенала до поэта-сатирика или от Эврипида и Софокла до новейших драматургов неизмеримо меньше, чем от "Окассена и Николетт" до романов Натали Саррот или, возвращаясь на польскую почву, от "Зерцала" Рея до прозы Ивашкевича.

Динамика повествовательных жанров заключает в себе значительно большие качественные изменения литературы, обладает большим богатством и разнообразием, и это можно связать в первую очередь с трансформацией роли и удельного веса в произведении автора-повествователя. М.М. Бахтин смотрит на этот процесс жанровой динамики несколько иначе – в перспективе развития романа как единственной зоны контакта с неготовым, незавершенным, становящимся бытием, с современностью[17]. Однако предположение о ведущей роли эволюции авторской позиции по отношению к изображаемому миру в развитии повествовательных эпических жанров может быть положительно соотнесено с одним из трех существенных для становления романа в концепции Бахтина факторов – распадом "эпического человека" в его наивной целостности, лишенного идеологической и языковой инициативы, чья точка зрения на себя самого полностью совпадает с точкой зрения на него других[18].

Такое условно-схематизированное сопоставление литературных родов с точки зрения их связи с литературной эволюцией в целом и с жанровой динамикой проведено не ради упрощения этого вопроса. Заострение противоположных полюсов проблемы сосуществования, взаимодействия и в конечном счете развития родов литературы хотелось бы использовать в целях более адекватного понимания сложной литературной реальности в ее цельности и полноте, а не в ее схематизме. При попытке определения романа как эпического жанра мы стремились к обнаружению его существенных, "эссенциальных" свойств[19] и к созданию "работающего" типологического понятия. Литературный процесс, как и его составная часть – жанровая динамика, представляется нам как живое, "органическое" саморазвитие, что препятствует его отождествлению в каждый данный момент с той или иной схематизацией. Речь идет прежде всего о том, чтобы сосредоточить преимущественное внимание на движении как таковом, а не на отдельных намеренно "остановленных", статичных моментах или звеньях процесса развития.

В этой связи плодотворными представляются не утратившие своей значимости наблюдения Гете о возможности соприсутствия в конкретном

inslav

литературном произведении всех трех основных родовых элементов – эпического, лирического и драматического[20], существующих здесь с разной степенью интенсивности. Взаимное присутствие элементов одного литературного рода в других (лирического в драматическом, эпического в лирическом и т.д.) отмечает Э.Штайгер.

На польские хроники мы постараемся взглянуть в перспективе их участия в развитии повествовательных жанров. Множественное число – жанры – обусловленно здесь, в частности, тем первоначальным синкретизмом, о котором говорилось выше. Добавим, что в виду имеется не только своеобразный синкретизм историографии и литературы, но и внутрилитературный, жанровый синкретизм.

Это становится особенно заметным при рассмотрении польской историографии в перспективе или ретроспекции романа. Т.Манн в лекции "Искусство романа" (1939) говорил об искушении "опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемым школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос – как примитивный прообраз романа. Такой исторический подход к проблеме безусловно возможен, ибо разложение и распад, так называемая дегенерация – явление весьма своеобразное; это, вообще говоря, проблема сложная, проблема биологии духа, которая отнюдь не совпадает с биологией естества. Здесь разложение и распад могут оказаться пустыми словами или же словами, обозначающими нечто противоположное тому, что они обозначают в обычной биологии: определяя более поздний этап, они определяют в то же время и более высокую, более развитую ступень; в данном случае они могут не иметь никакого отношения к умиранию и гибели, а, напротив, означать подъем, возвышение, усовершенствование жизни"[21].

В другом аспекте рассматривает взаимоотношения эпоса и романа Е.М. Мелетинский, говоря, что роман как большая эпическая форма "ставит и решает идеологические и художественные задачи большого масштаба, сравнимого с теми, которые ставил и решал героический эпос (. . .). Может быть, поэтому собственно романическое начало как-то соотнесено в средневековом романе с эпическим либо число негативно, либо с ним как-то уравновешено, гармонизировано"[22].

Согласно концепции М.М. Бахтина, роман не имеет собственного канона, плохо уживается с другими жанрами, "борется за свое господство в литературе, и там, где он побеждает, другие, старые, жанры разлагаются". Ни о какой гармонии на основе взаиморазграничения и взаимодополнения не может быть и речи: роман вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, в периоды своего усиления способствует "романизации" всех остальных жанров (например, в эпоху позднего средневековья и Ренессанса[23]). Если видеть в этом процессе только борьбу литературных школ и направлений, нельзя не согласиться с Бахтиным, расценивающим данную борьбу как периферийное явление, мешающее исследователям сосредоточиться на судьбах литературы и языка, "ведущими героями которых являются прежде всего жанры"[24].

Относительно более ранних этапов развития повествовательных жанров, когда роман не занимал господствующего положения в литературе, оправданным видится их освещение в перспективе менее радикального,

inslav

чем у Бахтина, представления о романе, а именно такого, которое отражено выше в нашей дефиниции. Возможно, на этапе раннего средневековья в Польше имеет смысл говорить скорее не о жанре романа как такового[25], пусть и во всей его неопределенности, но о категории, условно говоря, "романического". Ее суть, как нам кажется, как раз и передает предложенное определение.

Приложив его к хронике Галла Анонима, мы обнаружим и сознательную авторскую установку, определившую характер отбора и подачи материала, и некоторую манифестацию участия автора в повествовании, и единого героя – Болеслава III, чьи биография и деяния составляют фабульную канву произведения. Поэтому тот факт, что Брюкнер назвал хронику "первым историческим романом", мы можем рассматривать не как метафору, не как натяжку или "комплимент" (сделанный за неимением других образцов жанра этого периода), но как еще одно свидетельство того первоначального синкретизма, о котором говорилось выше[26]. Брюкнер показал, что произведение Анонима вообще должно быть отнесено не к жанру хроники, а скорее к жанру средневекового похвального слова, панегирика Болеславу III Кривоустому[27]. Ученый подчеркивал, что "рассматриваемая польская хроника является законченным романом о судьбах героя Кривоустого, отличающимся чрезмерным панегиризмом, произволом автора, изощряющегося в выдумывании не только речей, писем, стихов, но и фактов, а потому это произведение следует исключить из корпуса исторических, перенеся его в область художественной литературы, риторики и поэтики"[28]. Хотя такой радикальной оценки хроники Галла придерживаются далеко не все историки литературы. Брюкнер в ней все же не одинок, и хроника, на наш взгляд, предоставляет для этого достаточно оснований. Еще за несколько лет до Брюкнера к сходным выводам пришел В.Брухнальский, помещая хронику Галла в энциклопедическую статью"Панегирик". По мнению этого ученого, произведение является speculum principum (т.е. зерцалом правителя) и традиционно неправильно называется хроникой. Оно представляет собой "идеальный образец средневекового риторического жанра, который носит название genus demonstrativum, относительно Кривоуста является genus demonstrativum laudans (собственно панегирик), относительно же Збигнева – genus demonstrativum vituperans (т.е. порицающий)[29].

Итак, исторический роман, риторический панегирик, хроника – столь различны жанровые определения этого текста, что связано не с расплывчатостью терминов, а с гетерогенностью самого произведения. На наш взгляд, в нем присутствуют все эти разновидности, но не на основе взаимоисключения, а на основе комплементарности, жанрового синкретизма, который в данном случае вобрал в себя и рыцарскую эпику, и легенды. Это произведение, написанное ритмизированной прозой, включает в себя и стихотворные жанры, и письма, и народные предания, как бы вбирает жанровое многообразие, подчиняя его единой синтезирующей авторской задаче построения литературного памятника – и своему герою, и самому себе. Вот как формулирует свои задачи сам Галл: "В наше время (. . .) Бог прославил Польшу достопамятными и великими деяниями Болеслава III. И хотя я опущу много славных деяний (. . .) некоторые из них я не премину передать памяти потомства в последова-

inslav

тельном изложении"[30]; "я стал писать этот труд не для того, чтобы возвысить свою родину и родителей (. . .), возвыситься над остальными, показав себя более красноречивым" (106). Обращаясь в одном из "писем" к княжеским капелланам, Галл Аноним обосновывает и свои литературные намерения, и значение такого рода труда, недооценка которого унизительна для государства: "Ведь если вы считаете королей и князей польских недостойными включения их в летописи, то этим вы, без сомнения, приравниваете королевство польское к каким-нибудь некультурным языческим народам". Далее автор этого "единственного светского произведения" на фоне исключительно религиозной латинской литературы польского средневековья того периода[31] обосновывает не только допустимость, но и необходимость этого светского жанра: "И если вы случайно думаете, что недостойно такого человека, как я (т.е. монаха. – *В.М.*) (. . .) писать о таких событиях, то я вам отвечу, что я писал о войнах королей и князей, а не евангелие (. . .) Подобно тому как святых мужей прославляют за их добрые и чудодейственные дела, так и светских королей и правителей возвышают их военные триумфы и победы (. . .) похвально разглашать в школах и дворцах триумфы королей и князей (. . . они) побуждают души рыцарей к мужеству" (107). Светский жанр, таким образом, уравнивается автором в правах с жанром религиозным, в нем видится и ценится особая, своя, мирская дидактичность, назидательность, потребная для воспитания молодежи и рыцарей. Возможно, этот подчеркнуто светский характер памятника обусловлен предлагаемым французским (как указывает само имя-псевдоним) происхождением автора, принесшего с собой в Польшу из Галлии вкус к chansons de geste, к форме их бытования (намек на это содержится в его призыве к тому, что "настоящий труд надо разгласить при помощи посредников").

Литературное самосознание и писательское достоинство получают свое выражение в тех прямых высказываниях Галла, которые посвящены роли литературы в исторической жизни людей: "Никогда слава и войны римлян и галлов не были бы так прославлены по всему свету, если бы писатели не рассказали о них и не передали для подражания потомкам, Великая Троя хотя и пала, разрушенная и опустошенная, однако сохранила о себе вечную память благодаря сочинениям поэтов. Стены сравнены с землей, башни лежат разрушенные, обширные и прекрасные места лишены обитателей, во дворцах королей и князей – логовища и норы зверей; однако троянский Пергам прославляется повсюду благодаря сочинениям (. . .) Что мне вспоминать об Александре Великом, об Антиохе (. . .) Слава их между тем стала бессмертна благодаря прославлению древних поэтов, поскольку бренная жизнь их получила бессмертие в сочинениях" (107). Это первый в польской истории гимн литературе, по силе своей заглушающий традиционные формулы авторского самоуничижения, предписывавшиеся каждому вступлению к литературному сочинению. Литература – вот что является подлинным адресатом апелляций и надежд автора хроники, а отнюдь не те его духовные покровители, к которым он подчеркнуто униженно обращается, и даже не сам властительный герой повествования, ибо он стяжал себе славу в историческом преходящем времени, но лишь поэту дано наделить его славой в веках. По срав-

inslav

нению с этим могуществом литературы оказываются ничтожными, хрупкими, исчезающими и великие города древности, и прославленные архитектурные памятники, и знаменитые герои, и их славные деяния, ибо статус вечности и место в будущем обеспечивает им только одна литература. Таким образом, писатель – выше героя, книга – важнее Трои – так можно кратко сформулировать имплицитно содержащиеся в рассуждениях Галла представления о великой роли литературы. В свете этих представлений нас не должны обмануть конвенциональные восхваления центрального персонажа, якобы являющегося средоточием смысла повествования. В этой связи отнюдь не удивительной, не излишней и неуместной в хронике представится нам тщательно продуманная, артистически выстроенная и чисто литературная композиция произведения, не продиктованная какими-либо нуждами исторического повествования, требованиями жанра хроники (ими-то как раз Галл и пренебрегает, нигде во всем своем историческом сочинении не поставив ни одной даты[32]).

В трехчастной композиции соблюдена внутренняя симметрия каждой отдельной части, неизменно начинающейся "письмом" к придворным представителям клира, за чем следует стихотворный "эпилог", т.е. краткое изложение предстоящего повествования (причем автор всякий раз не забывает отметить эту границу между одним и другим жанром словами: "Кончается письмо. Начинается эпилог"), которому внутри каждой части соответствует также одна стихотворная вставка – песня. Кроме того, внутри каждой из трех частей содержится три монолога разных действующих лиц, а I и II части имеют кольцевую композицию – завершаются прозаическим повествованием о том событии, которое предвещалось в стихотворном зачине. Эта отточенность композиции, постоянная забота автора о чисто эстетическом воздействии текста позволяют в данном случае выдвинуть литературный аспект произведения на первый план.

М.Плезя отмечает, что Галл "сознательно, может быть, в нашем восприятии даже назойливо выдвигает себя вперед как повествователя и чуть ли не организатора событий"[33]. Действительно, присутствие повествователя мы ощущаем постоянно. Он либо обнаруживает себя как создатель текста ("Пусть никому не покажется странным, если я вкратце расскажу о ней", "Но, чтобы не казалось, что мы сделали большое отступление, вернемся к основной теме нашего изложения", "Итак, теперь мы поведем свой рассказ так, чтобы, начав от корня, дойти и до ветви дерева"), либо подает знак своего присутствия на месте события ("Но позволим ему вместе с матерью немного отдохнуть"), корректирует свою повествовательную тактику ("Но зачем забегать вперед?", "Нужно ли перечислять победы и триумфы над языческими народами?"), заботится о занимательности чтения ("Каким образом это случилось и как он вернулся из ссылки, излагать здесь длинно и скучно"), выражает свои эмоции ("Великий мученик Лаврентий! Помилуй народ мой, заслуживший помощь твою! Что же теперь делать христианам?", "Великомученик Лаврентий! Возьми силу у народа наступающего!"), оценки ("Не будем оправдывать изменника-епископа, но не похвалим также и короля, который отомстил так постыдно, и не будем об этом больше говорить"; "Что же? Будем ли обвинять Збигнева и извинять Болеслава? Никоим образом. Но грех, совершенный

inslav

под влиянием гнева, случайно, является меньшим, чем грех, совершенный в результате зрелого размышления"). Учитывая все эти факты авторской активности, отраженной в тексте, мы оцениваем их иначе, чем М.Плезя, ибо рассматриваем их в соответствии с предложенной выше схемой отношения автор – литература. Такая, а не иная повествовательная тактика Галла представляется к тому же наиболее соответствующей той литературной стратегии, которая нами "вычитана" из эпистолярных частей книги: воздвигая литературный памятник на века, обладая достаточно развитым писательским самосознанием для того, чтобы понимать значение этого труда, автор намеренно не скрывает своей причастности к описываемым деяниям.

В данной статье рассматривается польская историографическая литература начального периода существования в определенном аспекте: не с точки зрения ее исторической ценности, отражения реальной действительности в политическом, военном, государственном, социальном аспектах, но лишь в связи с возможностью обнаружить здесь элементы художественного повествования, становление литературной "техники" в самом широком смысле слова.

Поэтому хроника[34] краковского епископа Винцентия Кадлубека (1150–1223) для нас интересна в первую очередь как попытка ввести в письменную литературу богатый материал преданий и легенд о доисторическом периоде существования Польши, как свидетельство писательской фантазии автора и его начитанности в современной ему европейской литературе. Магистр Винцентий, кроме того, как бы ретроспективно выполнил и пожелание Гете: "Хронику пусть пишет только тот, кому важна современность"[35], что обусловило его подход к близкому ему материалу, которому он придает стилизаторскую обработку (аллегорического "романа", библейской притчи, восточного сказания и др.). Для становления повествовательных жанров особое значение имеет развитие в хронике Кадлубека диалогической формы изложения. В диалогах функция повествователя и интерпретатора, комментатора событий поделена между двумя "беседующими": краковским епископом Матеем, излагающим исторические события, и гнезненским архиепископом Яном, извлекающим из повествования моральные поучения, приводящим сравнения из древней истории и Библии. Оба персонажа – это не вымышленные литературные образцы, но реально существовавшие современники автора. Книга I, как и у Галла, включает в себя легендарный, "доисторический" материал, книга IV – стихотворную (и это не единственный случай включения стихотворного текста в прозаический) инкрустацию в духе средневекового аллегоризма, сопровождающую повествование о современной магистру Винцентию действительности, о центральном герое его хроники – Казимире Справедливом (1177–1194). Общий подход автора к своему повествованию характерен для средневековой поэтики в целом: факты интересуют его не сами по себе, но в риторическом контексте, в плане возможностей их последующей нравоучительной, аллегорической, сравнительно-исторической обработки и подачи. Существует даже мнение, что Винцентий изначально писал хронику не как историческое сочинение, но как пособие по грамматике, риторике и этике, украшаемое исторически-

inslav

ми примерами, которые занимают подчиненное положение[36]. Благодаря этому произведение в последующие два века имело широкий успех, отвечая по своей идеологической направленности, риторической подаче материала вкусам, формируемым тогдашним образованием[37].

Таким образом, о хронике магистра Винцентия мы можем говорить прежде всего как о прививке к польской литературе европейской риторики, эрудиционного стиля, как об опыте такой эстетической обработки реальных фактов, которая если не становится самодовлеющей, то выступает на равных или обладает такой же значимостью, как и идейные задачи автора повествования.

Иной тип повествования, в гораздо большей степени личный, обусловленный опытом и перипетиями автора, представляет хроника Янко из Чарнкова (1320–1387), тяготеющая более к жанру дневника. В такого рода жанре симпатии и антипатии автора, его пристрастия и убеждения, эмоции и оценки получают самое непосредственное выражение.

Вершиной польской историографии средневекового периода стал обширный (12-томный) труд[38] многолетнего секретаря краковского епископа З.Олесницкого, Яна Длугоша (1415–1480). С точки зрения нашей темы интерес представляют, однако, лишь некоторые аспекты "Анналов" Длугоша, как, например, литературная обработка легендарных материалов, описание польского Олимпа, принципы повествования не об эпическом, прошедшем времени, но о живой современности. Если позволительна обратная хронологическая проекция литературных постулатов, то можно сказать, что здесь Длугош прекрасно справился с задачей, сформулированной для романиста Т.Манном: "Задача романиста не в том, чтобы рассказывать о крупном событии, а в том, чтобы сделать интересными мелкие"[39]. Это не означает, что Длугош выбирал преимущественно последние, важно лишь подчеркнуть, что его достаточно зрелое литературное сознание, сложившееся под влиянием гуманистической образованности, контактов с культурой итальянского Ренессанса[40], позволяло ему расширять границы описываемого в высокой ученой литературе за счет "не-великого" объекта.

Эта важная в литературном развитии особенность повествования имеет долгую эволюцию: если на ранних этапах пишущий стремился избрать высокий объект повествования, что само по себе как бы обеспечивало произведению масштабность и отраженным светом озаряло автора, то по мере возрастания активности автора как писательской личности в создаваемом тексте все большее значение начинает приобретать сам характер повествования, а не его объект. Итог этой эволюции формулируется позднее в утверждении, что в искусстве важно не "что", а "как". Показателем следущего этапа процесса перемещения основного значения произведения искусства (схематически говоря: с объекта – на характер, средства изображения – на субъект) служит утверждение, что в искусстве важно, не "что" или "как", а "кто".

В хронике Длугоша мы можем отметить лишь первичные ростки этого общего процесса. С точки зрения избранной темы в хронике важно и становление повествовательной техники, и отражение современной ему литературной жизни, вплоть до включения в текст произведений на полити-

inslav

ческие темы, и обширное посвящение кардиналу Збигневу Олесницкому[41], которое является документом литературного сознания автора. С другими польскими хронистами объединяет его понимание высокой роли писателя: "Ведь не существует столь славного деяния, столь восхищающего, которое бы время или забвение не отодвинуло в тень, если не сопуствует ему достойное описание и свет писателей. Так покоятся погребенные и преданные вечному забвению деяния королей и императоров, ибо те, кого тщание писателей не ввело в бессмертие, длятся не дольше человеческой жизни; поскольку деяния человеческие и случайны, и преходящи, письменные же памятники своей прочностью соперничают с бессмертием"[42]. В тексте выражены забота автора об эстетической стороне его труда ("Я хотел бы повествовать кратко, но долгое течение истории, если его представить в сокращении, становится неинтересным, и если его не объяснишь, не живописуешь детальным описанием, то никакого наслаждения читателю это не доставит", 73), понимание необходимости владеть как риторическим, так и многими другими искусствами (74–78). Научно-познавательные и моралистически-назидательные задачи, стоящие перед Длугошом, не исключали в его сознании необходимости такого построения своего труда, которое способствовало бы выполнению эстетической функции.

"В целом же наши средневековые хроники, – замечает Ю.Кшижановский, – составляют цепь тесно друг с другом связанных произведений, которые представляют непрерывность писательской традиции – ибо каждый из последующих писателей обращался к своему предшественнику – и благодаря этой непрерывности позволяют проследить последовательные изменения в отношениях общества к литературному произведению"[43].

Другое важное звено в развитии повествовательных жанров – агиография, расцвет которой в Польше приходится на XIII–XIV вв. По своему характеру польские жития, как и их евангельский прообраз, – это литературная форма, основанная "на относительном равновесии наивной повествовательности и религиозно-морального содержания"[44]. В свете доминирующих религиозных задач тексты распространенных в Польше житий святого Адальберта (Войцеха), патрона Польши святого Станислава, краковского епископа, казненного по приказу Болеслава Смелого в 1078 г. (канонизирован в 1253 г.); княгини Ядвиги, канонизированной в 1267 г., княгини Кинги строились в соответствии с требованиями непременного отражения а) самой жизни святого, б) творимых им чудес, в) мученичества, г) смерти. Отдельные фрагменты этой установленной жанровой структуры[45] могли преобладать внутри текста или обособляться в самостоятельный текст (например, "Passio sancti Adalberti", XI в., "Miracula sancti Adalberti", XIII в.) и т.п.

Однако независимо от религиозной направленности житий для избранной темы важны следующие элементы их повествовательной структуры: в центре произведения находится один герой, чьи жизнь и перипетии и составляют фабулу, целенаправленная литературная обработка которой принадлежит перу автора-повествователя, как правило, анонимного.

В европейском агиографическом творчестве различаются две основ-

inslav

ные тенденции – схематизирующая и развлекательная. В рамках первой из них центральный герой наделен непременным набором одних и тех же качеств или добродетелей, эпизоды стандартизируются; в рамках второй более значимы описания фантастических чудес, вбирающие фольклорный материал[46].

Одним из наиболее зрелых образцов этого жанра является польский "духовный роман" XV в. "Житие Святого Семейства" (иначе называемый "Пшемысльские размышления" – по месту нахождения рукописи) – переводная компиляция различных латинских источников[47]. Его содержание охватывает житие Девы Марии, житие Иисуса, включая детство, не отраженное в Евангелиях, и Страсти (рукопись целиком не сохранилась), "излюбленную область средневековой фантазии и рефлексии, неустанно вращающейся вокруг священного предмета, неудовлетворенной молчанием, лаконизмом Евангелий, ставящей все новые вопросы, выдумывающей все новые детали"[48]. Сохраняя основную евангелическую сюжетную структуру, автор не скупится на живописную прорисовку повествования, широко вводя портреты персонажей, подробно передавая их беседы, воссоздавая пестрый фон, на котором разыгрываются центральные события.

Вот, например, образец описания Девы Марии в молодости: "Как свет среди мрака, как звезда в ночи сияет, как месяц среди туч, так светила Дева Мария среди других девиц"; "подобно тому, как Бог всемогущий украсил ее, благословил добродетелями, также и природной красотой ее украсил, так что тело ее великой красой наделили, и была она телом прекрасна и привлекательна, а лицом дивной красоты. Была она ни очень высока, ни очень низка, но все в ее натуре было приятным; кожа ее святого тела была румяно-белая. . . " и т.д. (112).

Автор "Пшемысльских размышлений" варьирует позицию повествователя: юность Девы Марии в книге I описывается без каких-либо манифестаций его участия не только в повествовании (что естественно), но и в создании текста в духе традиционного эпического повествования, где рассказчик остается "за кадром", вне изображаемой реальности. Во II книге непосредственное участие повествователя в создании текста становится заметным, благодаря введению им ссылок на источники, изложению методики своего труда: "Писание св. Иоанна Ев. свидетельствует, что милый Иисус совершил многие чудеса, которые не описаны в канонических книгах (. . .) Ради этого я брал чудеса из разных книг и переписал прямо в одну книгу[49] (. . .) Поэтому завистник славы не должен укорять меня, ведь каждому дана власть улучшать эти книги по своей воле" (116–117, аналогичный пассаж см. на с. 131).

Уровню повествователя принадлежат в произведении эпитеты, которыми он сопровождает вводимых героев, – "милый Христос", "милосердный Христос", "милая овечка Христос", "светлый облик" Марии и т.д.

Непосредственные высказывания повествователя не ограничиваются ремарками ("и тогда сказал им милый Иисус", "с этими словами неверные евреи, схватив камни, хотели его побить", "отвечала толпа еврейская" и т.п.), но включают и объяснение происходящего, его комментарий ("И хотел милый Иисус дважды сказать это слово: Отче, Отче, как и

inslav

мы говорим по-польски, когда кого-то усиленно просим: брат, брат, можешь ли для меня это сделать. Так же и милый Христос очень просит об этом, говоря: Отче, Отче (. . .) пронеси эту чашу мимо" (163), или выражение эмоций ("О дорогой пот, о знамение избавления человеческого!") или выражение попытки словесного вмешательства в действие ("О Иуда предатель, как не устрашился ты дотронуться устами своими нечистыми лика твоего Христа?", "О Иуда, разбойник и предатель, проклятый, почему ты предаешь избавителя мира сего?", "О Дева благословенная, если б ты знала. . . ").

Кроме того, план повествователя наделяется в житии и функцией назидания, становится субъектом морального поучения: "Этим он (Христос. – *В.М.*) учит нас покорять свою волю, а на господнюю уповать"; "смотрите же, жалкие любители этого мира, которые в наслаждениях и богатстве извращаете сердца ваши. . . ", "и мы тоже, когда хотим молиться, должны иметь троякую вещь, т.е. правду, веру и надежду" и т.п.

Морализаторский пафос автор подкрепляет введением чужого слова, создавая комментаторское многоголосие: "Но как смел святой Петр ударить, когда ему было заповедано, как пишет святой Матфей, не противиться злу? Об этом говорит святой Иоанн Хризостом, или Златоуст, что святой Петр имеет заповедь от Бога не мстить за себя самого, а здесь Петр мстил не за себя, но за учителя своего. Другой учитель говорит, что апостолы еще не были совершенны в вере, чтобы не противиться злу" (179). Таким образом, на уровне повествователя возникают и различные точки зрения, отражающие разные системы оценки происходящего.

Обогащению повествовательной ткани служит введение внутреннего монолога героев: "Архангел выслушал приказ своего создателя и начал про себя думать, говоря: "О таком поручении до сих пор не слыхивали, и потому оно превосходит все мысли и разум" (118). С другой стороны, беседа Девы Марии с Иисусом, четко построенная по принципу вопрос-ответ, вносит в общую "романическую" структуру драматический элемент, лишенный признаков повествовательности: "Мария: Как ты искупишь человеческий род или свяжешь духа зла? Иисус: Моей смертью, которую я должен невинно претерпеть (. . .) Мария: После твоей смерти, милый сынок, увижу ли я тебя когда-нибудь или буду ли иметь от тебя какое-либо утешение? Иисус: Когда я воскресну из мертвых, то покажусь тебе, милейшая моя мать, и все твои печали отведу" (129).

Другая внутрижанровая инкрустация, наряду с драматическим диалогом, – эпистолярный жанр – переписка короля Абагара с Иисусом (131–133).

В данном житии мы имеем дело уже с едва ли не осознанной романической структурой, активно вбирающей в себя многоголосие существующих жанров. Авторская интенция очевидна – морализаторская направленность произведения отнюдь не подавляет его установки на создание увлекательного, наполненного красочными описаниями и богатством деталей повествования, где также присутствуют и лирический, и драматический компоненты.

Для избранной темы агиографический жанр важен и как показатель определенного этапа развития повествовательных жанров, ибо здесь выз-

inslav

ревала существенная для литературной эволюции тенденция, в соответствии с которой сюжет выстраивался на основе биографии героя, от его рождения до смерти. Если в историографическом повествовании присутствует основной персонаж, отнюдь не препятствуя тому, чтобы не связанные с ним исторические факты и события приобрели самостоятельную ценность, то агиограф никогда не теряет из виду центрального героя, вплетая в рассказ о его жизни все остальные события.

Следующий этап в развитии повествовательных жанров можно видеть в биографистике эпохи гуманизма. Вообще литературные биографии отличаются большим внутрижанровым разнообразием, "исключительным диапазоном литературных возможностей", включая в себя столь разные произведения, как, например, историческая биография, панегирик или роман. Изображение жизни, погруженной в историографический контекст, служило продолжением более раннего исторического творчества, представленного произведениями хронистов.Историки (Бельский, Стрыйковский) черпали здесь мотивы, разрабатывали целые фрагменты и создавали образы исторических героев. Такая историческая биография удовлетворяла познавательные, воспитательные, беллетристические потребности, – благодаря включению анекдотов, размышлений и элементов фантастики, хотя "литературность" ее порой неосознанная[50].

Другой тип – панегирической, похвальной биографии периода Ренессанса, ориентированной на античные образцы, был более строго кодифицирован и определял иные, чем в средневековье, способы изображения мира, типы повествования и соотношения между такими категориями, как повествователь, образ героя и фабула[51]. Это не означает, что данная тенденция отменила бытование и развитие средневекового житийного жанра. Возможно и сосуществование жанров, находящихся на разных этапах своего развития, в одном историческом времени. Так, знаменитый проповедник Петр Скарга (1536–1612) создает сборник "Жития святых" (1579), основанный на средневековых произведениях жанра и вполне соответствующий им по духу. Надо учесть, что Скарга создает свое произведение в эпоху зарождающегося барокко, сознательно обратившегося к литературным традициям средневековья, эстетически их осмыслявшего и обыгрывавшего; и что контрреформаторский дух, утвердившийся в польском обществе, предполагал, в частности, борьбу с такими протестантскими идеями, как отрицание культа святых.

Жанр житий как емкая литературная структура, способная к выполнению и нравоучительных, и познавательных, и беллетристических функций, пригодная для освещения как духовных, так и мирских деяний центрального героя, в той или иной разновидности продолжает свое существование в литературе польского Ренессанса XVI в. с его зарождающимся интересом к человеческой личности, ее духовному миру и перипетиям ее судьбы. Так, в 1529 г. Ян из Сонча, или Сандецкий-Малецкий (1490–1567), опубликовал свой перевод двух житий из "Римских деяний" – "Житие Алексея исповедника" и "Житие Евстафия мученика"[52], заметно тяготеющих к романическому повествованию.

К светскому материалу применяет житийную структуру в ее облегченном варианте Мартин Бельский (1495–1575), переводя с чешского (в свою

inslav

очередь, переведенные на чешский с латыни М. Коначем в 1514 г.) "Жития философов, то есть мудрецов естественных наук, и других мужей, украшенных добродетелями, для воспитания всякого человека. . . " (1535). Так, например, житие Сократа из этого сборника содержит в соответствии с требованиями жанра описание происхождения героя (" от отца – резчика по камню и матери – повивальной бабки), его характера, внешности, взглядов, семейной жизни, поступков и высказываний (поскольку "деяния" этого героя заключены в его мудрости, то особое место отводится беседам с учениками и вопрошающими), далее мученичества за правое дело ("Обвинен был Сократ перед афинским обществом за то, что высмеивал дуб, собаку и козла, которым они поклонялись как богам, за это и был он ими схвачен и посажен на цепь, где тридцать дней сидел"), достойного приятия смерти ("Когда ему сказали: Тебя уже присудили к смерти, – то ответил: К смерти тяготеет натура"[53]), посмертной славы и осуждения виновных в его гибели. Другие герои Бельского – Вергилий и Секунд, Боэций – фигурируют в сюжетах, более удаленных от житийных нормативов, однако "память жанра" обеспечивает сохранение таких его структурных констант, как построение повествования на основе биографии центрального героя.

Скрещение жанровых начал, которые мы наблюдали в историографии и агиографии, обнаруживается в раннем романном творчестве эпохи Ренессанса. Здесь принцип последовательного (хронологически) построения фабулы по биографической канве отражен в том жанровом наименовании, которое принадлежит создателям этих произведений: "История Александра Великого, царя Македонского" (1510), "История о жизни и знаменитых деяниях Александра Великого" (1550) – перевод средневекового латинского псевдоисторического романа; "История (. . .) о Счастье" (1522, другое название следующего издания 1524 г. – "Различие фортуны и добродетели") – аллегорический роман, переведенный с чешского (возможно, Бернатом из Люблина); "История о Барнабаше" (1571) – перевод-переделка из "Декамерона "Боккачо"; "История о папе Иоанне" (1560), "История об императоре Оттоне" (1569) – переделка рыцарского романа, "История о Фортунате" (1570) – рыцарско-приключенческий роман, "История о Магелоне" (вторая пол. XVI в.) – перевод французского рыцарского романа и др. Сочетание фантастики и занимательных приключений, сюжетные хитросплетения, передающие прихоти фортуны (разлука, гибель, путешествия, сражения, неузнавания, обмен перстнями, уловки и обманы, коварство, любовные истории), и другие мотивы этих произведений свидетельствовали о качественно новом этапе в развитии повествовательных жанров.

Если герой исторических повествований создавался автором как бы в свете исторической правды и являлся реальным лицом, если герои житийной литературы являлись прежде всего мифологическими персонажами-символами, причем первые выступали репрезентантами государственной идеи, вторые – церковной, то герои романного повествования периода Ренессанса представляют иной этап, не относясь ни к тому, ни к другому типу, и выступают репрезентантами в первую очередь литературной идеи.

Беллетризация повествования характерна и для ранних этапов разви-

inslav

тия литературы, однако в историографии первых веков ее существования доминирующей тенденцией остается прославление героя во имя вящей славы отчизны, а в агиографической литературе – духовная дидактика. И эти доминанты подчиняют себе беллетристические задачи. Лишь в светском романе XVI в. они выходят на первый план, становясь самодовлеющими.

Сюжет исторического повествования (исключая легендарный материал) строился в целом не по произволу автора, но в соответствии с реальным (или правдоподобным) ходом исторических событий; сюжет в житии был обусловлен жесткой схемой "рождение – чудеса – мученичество – смерть", отступлений от которой не полагалось, и лишь в светском романе появляется свобода для творческой инициативы писателя, его фантазии, эрудиции и таланта. "Литературность" перестает здесь быть аккомпанементом, приправой, побочным и подчиненным средством, становясь основной ценностью произведения.

Этот процесс подготавливался и в малых повествовательных жанрах, малой эпике, не ставившей перед собой слишком высоких задач и существовавшей как бы на периферии "большой" литературы. Приклады из проповедей, призванные проиллюстрировать то или иное религиозное положение, само по себе – вне этой назидательной задачи – представляли собой некую картинку из жизни, интересную фабулу, повестушку, анекдот, которые легко могли выделиться из того нравоучительного целого, куда были механически инкрустированы, и соединиться в новой повествовательный цикл (типа "Большого зерцала прикладов", 1484 и др.). Циклизировались и просто разного рода малые эпические жанры в цельных сборниках, наиболее популярным из которых в средневековье и в последующие эпохи были "Римские деяния" (1342, польский перевод – 1543, с польского издания 1663 г. выполнен русский перевод)[54]. Развитие этой тенденции на польской почве дало чрезвычайно богатые в беллетристическом отношении результаты, способствуя, с одной стороны, развитию романного повествования, а с другой – созреванию самостоятельного жанра новеллы (в разных ее модификациях, вплоть до специфически сказового жанра гавенды).

Как представляется, избранный угол зрения на рассматриваемый материал, сгруппированный по определенным жанрам, позволяет осветить их динамические взаимодействия на разных этапах развития, которые характеризуются первоначальным синкретизмом, далее – распадом предшествующего единства и кристаллизацией более четких форм, которые, в свою очередь, оказываются способными вступать в новые жанровые синтезы. Как правило, эти синтезирующие тенденции осуществляются под знаком и под влиянием становления романа.

[1] *Brückner A.* Pierwsza powieść historyczna // Przegląd Humanistyczny. 1924. N III.
[2] См.: *Anonim tzw. Gall.* Kronika polska // Przeł. R.Grodecki; Opr., wst., przyp. M. Plezia. BN Ser. I, N 59, Wrocław etc. 1982. S. XII.
[3] Позднейшие хронисты так или иначе повторяли сказанное Галлом.
[4] *Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 6.
[5] *Quintilianus M.P.* Institutionis oratoriae libri XII.
[6] Более того, даже относительную четкость в разграничении литературных родов в

inslav

новейшее время постоянно размывают разного рода "гибридные" концепции и их художественное воплощение типа "драматического романа", "эпического театра" и т.п. Подробнее об этом см.: *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. М., 1980. С. 169–183.

[7] В данной работе рассматриваются лишь прозаические произведения, в то время как исторически ранняя эпика не разделялась строго на стихотворную и прозаическую.

[8] *Krzyżanowski J.* Romans polski wieku XVI. W-wa, 1962. S. 25.

[9] Хотя и другие жития – "Житие блаженного Алексия", "Житие мученика Евстафия" – Кшижановский включает в круг изучаемых произведений, объединяя их наименованием "моралистический роман".

[10] *Brückner A.* Polska proza średniowieczna. Kraków, 1923. S. 103.

[11] *Krzyżanowski J.* Romans polski ... S. 25.

[12] *Dziechcińska H.* Proza staropolska. Problemy gatunków i literackości. Wrocław etc., 1967. S. 14–15.

[13] Поскольку эти произведения хроникального характера создавались в течение длительного времени, в скобках указаны годы их создания.

[14] Ср. слова Гете: "Художник вовсе не должен быть верен природе, он должен быть верен искусству" (*Гете И.В.* Об искусстве. М., 1975. С. 171).

[15] Ср. определение Гете: "Роман – это субъективная эпопея, в которой автор испрашивает дозволения на свой лад перетолковывать мир (Там же. С. 580).

[16] О типологии повествователя см.: *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. С. 194–196.

[17] См.: *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 447–483.

Иначе смотрит на эту проблему А.Н. Веселовский, ставя ее в перспективе основных эстетических категорий: "То, что мы могли бы назвать эпическим, лирическим, драматическим миросозерцанием, должно было в самом деле выступать в известной последовательности, определяемой все большим и большим развитием личности" (*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 38–39). Однако – и это в данном случае для нас важнее, – даже устанавливая иную иерархическую цепочку категорий, он кладет в ее основу тот же самый критерий – личностное начало.

[18] По Бахтину, три особенности, принципиально отличающие роман от всех остальных жанров, это: 1) стилистическая трехмерность, 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе и 3) новая зона построения литературного образа – зона максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности, причем две последние особенности "ни в чем не проявляются так глубоко и существенно, как в перестройке образа человека в литературе". См.: *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 454–455, 476. Таким образом, наше предположение и концепция Бахтина по сути своей и смыслу сходны, хотя представляют разные аспекты и различны формально. Перестановка акцентов видится нам в том, что в нашем случае во главу угла ставится отношение автор-повествователь – текст, в случае Бахтина – человек в литературе. С личностным началом, находящимся в противоборстве с эпопейным, связывает процессы децикализации, трансформирующие романную традицию, и А.Д. Михайлов. См. его книгу "Французский рыцарский роман (М., 1976. С. 327).

[19] См.: *Маркевич Г.* Основные проблемы науки о литературе. С. 169–183.

[20] В.Ф. Асмус вообще считает, что "из всех поэтических видов определение эпоса является наиболее относительным, так как на практике он включает в себя и элементы лирики и элементы драмы". См.: *Асмус В.Ф.* Эпос // Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 36–37.

[21] *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 279.

[22] *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман: Вопросы типологии // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 257.

[23] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 448–450.

[24] Там же. С. 451, 449.

[25] В польском, как и в английском, литературоведении в отличие от нашего различаются два жанра, соответственно описываемые терминами romans-powieśc, romance-novel. Здесь – при желании провести такое уточняющее разграничение – оговорим, что имеется в виду роман в первом (исторически, хронологически) значении, хотя предлагаемая выше схема дефиниции представляется сквозной. Термин роман в современном понимании относится к жанру нового времени, тяготеющему к отражению скорее внутреннего мира личности в его сложности, "внутреннего че-

inslav

ловека", его сознания и самосознания, психологии. Поступки, поведение, действия героя, становящиеся канвой фабулы, в этом случае оказываются обусловленными изнутри, сюжет может толковаться как проекция внутренней жизни на внешнюю, самопроявление, самовыражение и самоутверждение персонажа. Напротив, в хронологически предшествовавшей романной форме изощренная фабула, перегруженная немыслимыми приключениями, невероятными событиями, элементами фантастического и чудесного, совпадениями, разлуками, случайными узнаваниями, как бы проецируется на героя как на функциональный повествовательный центр, призванный обеспечить единство фабульной пестроты. Необходимо отметить точку зрения на взаимоотношения романа в обоих смыслах термина Е.М. Мелетинского, который считает, что «средневековый роман, открывший "внутреннего человека" в эпическом герое, – вполне равноправная разновидность жанра наряду с романом нового времени. Главное отличие средневекового романа от романа нового времени ("буржуазной эпопеи") не в наличии сказочно-эпических реликтов в первом, а в изображении жизненной прозы во втором». См.: *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман: Вопросы типологии. С. 250.

[26]По-видимому, этот синкретизм сказывается в основе генезиса романа, о чем свидетельствует не только история польской литературы. Например, средневековый китайский роман характеризовался близостью как к легендам и эпическому сказу, так и к летописной литературе; "классический китайский роман развивался в различных формах – первоначально (XIV–XVI вв.) в виде исторических, героических и фантастических эпопей, а впоследствии (...) и в виде бытового романа". См.: *Рифтин Б.Л.* От мифа к роману. М., 1979. С. 8–9.

[27]*Brückner A.* Z dawnych dziejów. W sprawie charakteru i wiarygodności kroniki Anonima // Przegląd Warazawski. 1923. N III.

[28]*Brückner A.* Pierwsza powieść historyczna. Op. cit.

[29]*Bruchnalski W.* Poezja polska średniowieczna // Encyklopedia polskiej AU. T. XXI. S. 69; Idem. Panegiryk. // Ibid. T. XXII. S. 204. (названия риторических жанров: показывающий, или характеризующий; характеризующий похвальный; характеризующий порицательный).

[30]*Галл Аноним.* Хроника и деяния князей или правителей польских. М., 1961. С. 24. Далее в тексте указаны страницы этого издания.

[31]*Pilat R.* Historia literatury polskiej od czasów najdawniejszych do roku 1815. W-wa etc., 1929. T. 1. S. 120.

[32]Хотя его сочинение, создававшееся в 1112–1115 гг., охватывает историю Польши, начиная с легендарных времен и до 1113 г. с особым акцентом на правление Болеслава III, которое длилось три десятка лет (1102–1138).

[33]*Plezia M.* Wstęp do: Anonim tzw. Gall. Kronika polska. Wrocław etc., 1982. S. LVIII.

[34]"Cronica Polonorum" создавалась, по мнению одних исследователей в 1218–1223 гг., других – на рубеже XII–XIII вв. (М.Плезя) и охватывает историю Польши от легендарных времен до 1202 г.

[35]*Гере И.В.* Об искусстве. С. 582.

[36]См.: *Wojciechowski T.* O rocznikach polskich X–XV w. // Pamiętnik AU. 1880. T. IV. S. 144–233.

[37]См.: *Pilat R.* Historia literatury polskiej. S. 132.

[38]"Annales seu cronicae inclyti regni Poloniae" создавались в 1455–1480 гг. и охватывают историю Польши от древности до 1480 г.

[39]*Манн Т.* Искусство романа. С. 281.

[40]В 1428–1431 гг. Длугош изучает в Краковской Академии "свободные науки" – риторику и логику, неоднократно путешествует с дипломатическими миссиями, в частности в Италию.

[41]Обращаясь к своему покровителю, который "благодаря милосердию Божьему и своим заслугам, освобожденный из смертного тела и перенесенный в круг небесных жителей, ведет радостную и спокойную жизнь со своим Создателем, с его ангелами" (71), Длугош непринужденно обсуждает с ним практические вопросы предпринятого труда, перечисляет побудительные мотивы. Так, он хотел бы "прояснить светом повествования" ход истории и одновременно исполнить "хотя бы и после Твоей кончины Твои приказания и удовлетворить настойчивые просьбы. Ведь Ты с невероятной любовью, которая побуждала тебя желать увековечения отечественной истории именно этого единственно, прежде всего добивался от меня просьбами

inslav

и приказаниями, а вместе с тем доставлял правдивые рассказы и в частных беседах материал для творчества — из тех деяний, которые произошли в Твое время" (64). В другом месте "Посвящения" Длугош просит толковать недостатки своего произведения не как следствие самонадеянности неразвитого ума, "но глубокой любви к отчизне, а также Твоего недостаточно продуманного распоряжения, против коего не годилось мне бунтовать, принимая во внимание Твою любовь ко мне и мои обязательства по отношению к Тебе" (75).

[42]*Długosz J.* Roczniki czyli kroniki królestwa Polskiego. Ks. 1–11. W–wa, 1961. S. 71. Далее в тексте указаны страницы этого издания.

[43]*Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej. W-wa, 1964. S. 25–26.

[44]*Аверинцев С.С.* Истоки и развитие раннехристианской литературы // История всемирной литературы. М., 1983. Т. 1. С. 511.

[45]В свое время А.Н. Веселовский справедливо отмечал: "Мы твердим о банальности, о формализме средневековой поэзии любви, но это *наша* оценка: что до нас дошло формулой, ничего не говорящей воображению, было когда-то свежо и вызывало ряды страстных ассоциаций". См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. С. 75.

[46]См.: *Гаспаров М.Л.* Латинская литература // История всемирной литературы. М., 1984. Т. 2. С. 504–505.

[47]"Vita metrica", XIII в., "Historia ecclesiastica" Петра Коместора, XII в., разумеется, Евангелие и др.

[48]*Brückner A.* Żywot Najświętszej Rodziny // Średniowieczna proza polska / Opr. A. Brückner. BN. Ser. 1. N 68. Kraków, 1923. S. 106. Далее в тексте указываются страницы этого издания.

[49]Здесь следует перечисление использованных книг.

[50]*Dziechcińska H.* Biografistyka staropolska w latach 1476–1627. Wrocław etc., 1971. S. 8, 17.

[51]Ibid. S. 18–19.

[52]В науке не существует единства мнений относительно авторства этих переводов: Сандецкому-Малецкому их приписывают Ю.Кшижановский и С. Вртель-Верчиньский, в то время как Л.Бернацкий считает автором Яна из Кошичек, а Е.Янов, приписывая последнему весь перевод "Римских деяний", считает, что оба жития в переводе Яна из Кошичек обработал Сандецкий-Малецкий.

[53]Цит. по изд.: *Bielski M.* Żywoty filozofów // Proza polska wczesnego Renesansu. / Opr. J. Krzyżanowski. W-wa, 1954. S. 309–316.

[54]Кшижановский говорит о существовавшем польском переводе 1540 г.

[55]*Бахтин М.М.* Эпос и роман. С. 449–450.

[56]Ср. о динамике этого жанра в последующую эпоху: *Kruszewska-Michałowska T.* "Różne historyje". Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej. Wrocław etc., 1965.

inslav

А.В. ЛИПАТОВ

НАЧАЛА ПОЛЬСКОЙ ПРЕДРОМАНТИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ XVIII ВЕКА (Эволюция художественного мышления и внутрижанровые изменения в контексте национального и общеевропейского литературного процесса)

1. ПРОШЛОЕ ЛИТЕРАТУРЫ: МНИМОЕ И РЕАЛЬНОЕ

История польской прозы еще не написана. В существующих же обобщениях, посвященных отдельным периодам, наблюдаются определенные, иногда весьма существенные пробелы. В исследовательском подходе дает о себе знать некая выборность, которую условно можно назвать "читательской": ученый интересуется только текстами, представляющими чисто читательский интерес для него – представителя иной эпохи со свойственными именно ей вкусами и идеями, отражающими иную систему ценностей. Тем самым возникает как бы "параллельная" по отношению к реальной история литературы. Ее объектом являются в основном памятники, выдержавшие испытание временем. Между тем подлинная картина прошлого, во-первых, гораздо богаче и разнообразнее; во-вторых, понять это богатство и разнообразие можно лишь привлекая все сохранившиеся ее составляющие, которые, кстати, помогут глубже и объективнее осмыслить не только новаторство, роль и значение для своей современности и будущего крупнейших писателей, но и ту почву, на которой эти таланты произрастали. Отсюда необходимость изучения произведений писателей minorum gentium, или "второстепенных". Но "второстепенными" многие из них, как правило, становятся впоследствии для читателей других периодов, заслоняемые тенью более талантливых современников. Суть в том, что были "второстепенные писатели" – эпигоны и "второстепенные писатели" – новаторы. Эти последние своим творчеством осуществляли литературное движение, не только подготавливая почву, но и делая ценные находки, которые затем в творениях талантов и гениев обретают шлифовку и грани, превращающие драгоценный камень в бриллиант.

Стремление глубже понять гениев и суть их новаторства неизбежно приводило к исследованию "второстепенных" предшественников. Точно так же обстоит дело и с литературоведческой реконструкцией истории определенной эпохи, направления, жанра.

Некая лакуна между классицистической прозой И. Красицкого и его последователей – с одной стороны, и раннеромантической прозой – с другой, существует в литературоведении – в "параллельной", но не в реальной истории польской литературы последних десятилетий XVIII начальных XIX в. Именно выборочный подход к материалам приводит к выводам о "романтическом переломе", а в его рамках – и переломе в развитии художественной прозы. Забвение писателей minorum gentium способствует упрощению подлинной картины литературного развития: не только исчезает сфера преемственности между Просвещением и Романтизмом, но

inslav

гипертрофируется их оппозиция (отсюда концепция "перелома"). Диалектика эволюции литературы подменяется схемой, которая заменяет реальность, а не объясняет ее. Исследование польской прозы 80-х годов XVIII – начала XIX в. подтверждает эти выводы, сделанные нами ранее на более широкой основе[1]. Что касается закономерностей развития прозы зрелой фазы польского Просвещения[2], ее нельзя свести к модели, созданной Красицким. Наряду с берущей начало от его романов классицистической линией развивались другие, и именно они оказались в ближайшей перспективе наиболее плодотворными, подготавливая появление романтической прозы. Одну из этих линий – сентименталистскую – знаменуют произведения Д.М. Краевского "Супруга пана подчашия" (1786), П.К. Бжостовского "Селянка" (1786), В.И. Марэвича "Проект неосуществленный" (1788); другую – "Происшествия или Сны" (т. 1, 1786, т. 2. – 1787) Марэвича, "Говорэк, чей герб Равич" (1789) и "Жепиха, мать королей" (1790) Ф.С. Езерского, "Лешек Белый" (т. 1 – 1789, т. 2. – 1792) Краевского, "Баденские вечера, или Повести об ужасах и приведениях" (ок. 1793–1794, частич. изд. – 1844, 1845, 1846; полное издание – 1852) Ю.М. Оссолиньского. С этой линией связано зарождение предромантизма в польской художественной прозе[3], отражающее существенные изменения в мировосприятии и эстетике последних десятилетий XVIII в[4].

2. ПРЕДРОМАНТИЗМ: РАЗОЧАРОВАНИЕ В РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКОЙ УТОПИИ

Предромантизм составляли течения, складывающиеся внутри разных направлений в литературе, изобразительных искусствах, архитектуре. Это было художественным отражением нового, находящегося в стадии формирования типа мировосприятия, вкусов, наконец, моды.

Рациональная гармония просветительского мировидения начинает ощущаться как нечто иллюзорное в сопоставлении со сложной, противоречивой и – вопреки утверждениям просветительских философов – отнюдь не всегда познаваемой реальностью. Эмпиризм начинает уступать место сенсуализму, рационализм – иррациональности, материалистическое – трансцендентному. Собственно идеалистические тенденции в философии никогда не угасали, они существовали как внутри просветительских учений, так и параллельное с ними (достаточно вспомнить классическую немецкую философию, различные мистические учения), чтобы постепенно, начиная с последних десятилетий XVIII в. возобладать вновь.

Вместе с утратой веры в реальность разумной гармонии и в разумное переустройство "неразумного" мира утрачивается социально-философский оптимизм Просвещения. Действительность начинает представать как нечто чрезвычайно сложное и непостижимое для разума. На первый план в системе мировосприятия выдвигаются элементы агностицизма, что в сфере искусства обретает воплощение в нарастании религиозности, мистицизма и фантастики. Эти процессы происходили в стилевых рамках классицизма, сентиментализма и рококо. Поэтому-то проводимое нами в предшествующих публикациях выделение путей развития польской

inslav

художественной прозы второй половины XVIII в. основано прежде всего не на стилевых принципах, а на характере мировидения. Рассматриваемые же в категориях стиля сентименталистские по своему мировосприятию и предромантические произведения образуют как бы два течения в в стилистически общем русле сентиментализма.

Раскованное воображение, не ограничиваемая теоретическими предписаниями творческая фантазия, стремление к оригинальности, необычности, живой интерес к национальному своеобразию[5] и в связи с этим обращение к фольклору и истокам национальной истории (Средневековью, или, как его тогда называли, "готике")[6] – это характерные особенности, знаменующие зарождение и нарастание качественно нового пока еще в недрах старого мировосприятия и в его стилевых руслах. Таким образом, предромантизм являет собой зачатки тех веяний, эволюция которых приведет к романтизму. Предромантизм (в отличие от классицизма и сентиментализма) – это уже не совсем Просвещение, но еще не совсем романтизм.

3. НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И ВСЕОБЩНОСТЬ

Важнейшей польской особенностью этого общеевропейского процесса было назревание – по крайней мере, с 80-х годов – тенденции к своего рода взаимосочетанию, а затем и синтезу просветительского (в значительной степени космополитического) и национального ("сарматского", отмеченного чертами мегаломании). Это было обусловлено как конкретными политическими событиями[7], так и объективными факторами национальной истории, культуры, самосознания. Конфронтация просветителей и традиционалистов имела **внутринациональный** характер. Ее весьма проблематично рассматривать лишь в категориях тотального конфликта – уж очень сильным и постоянно дающим о себе знать как в рамках противопоставляемых друг другу программ, так и в индивидуальном мышлении было чувство патриотизма, забота о судьбах страны. Это было связующее звено, которое объективно – в сфере национального самосознания – объединяло враждующие группировки и в котором проявлялся их национальный характер, а следовательно, – в данном контексте – национальная общность. Каждая из враждующих партий по-своему интерпретировала кризис, охвативший все сферы государства, и каждая по-своему искала выход из создавшегося положения. Такого рода амбивалентная взаимосвязь просветительского и традиционалистского способствовала нарастанию процесса политического и культурного сближения на основе нового синтеза элементов национального и общеевропейского. Эта тенденция стимулировалась как общей для всех сторон внутреннего конфликта угрозой извне и осознанием продолжающегося в стране кризиса, так и общими для них (но по-разному трактуемыми) устремлениями к возрождению государственного могущества. В свете такого рода закономерностей становится понятным процесс насыщения традиционалистских программ и действий элементами просветительства (по своему характеру космополитического и пронизанного новыми социально-философскими идеями Запада), а просветительских – национальными по

inslav

своей сути элементами традиционализма. Так уже во втором периоде польского Просвещения возникает "просвещенный сарматизм" и "сарматизированное Просвещение"[8], что обрело специфическое отражение в поэзии (яркие образцы – "Ода к усам" Ф.Д. Князьина, "Жалобы Сармата" Ф. Карпиньского) и драматургии (например "Краковяне и горцы" В. Богуславского, "Возвращение депутата" Ю.У. Немцевича).

4. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА И ОБЩЕЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: СТИЛИ, НАПРАВЛЕНИЯ, ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ АНАЛОГИ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Художественная проза Просвещения долгое время оставалась вне поля зрения исследователей. Проблема стилевых течений и направлений в этой области остается открытой. Ее разработка началась сравнительно недавно. Исследования прозы И. Красицкого в Польше[9] и у нас[10] дают материал, на основании которого можно выдвинуть суждение о том, что начало польского просветительского романа (Красицкий "Приключения Миколая Досьвядчиньского" 1775, изд. 1776; "Пан Подстолий" 1778–1798) было аналогично началам польской просветительской литературы в целом: общей основой явилась стилевая доктрина, восходящая к постулатам Конарского, опирающегося на классицистические концепции. Констатируя параллелизм процессов художественной эволюции в поэзии, драматургии и прозе, следует отметить, что последняя именно в этот период довольно быстро начинает наверстывать свое отставание, используя (как и в эпоху Барокко) опыт иных литературных родов и жанров[11].

Элементы предромантизма, не выступая в рамках единой системы, были как бы рассеяны в литературно-теоретической мысли и художественной практике разных направлений. Проявляясь в них с разной степенью интенсивности, они особенно сильно заявили о себе в сентиментализме. Что же касается жанров, то отнюдь не только в поэзии XVIII в[12]. дал знать о себе предромантизм. Параллельно и притом гораздо полнее и глубже он проявился в прозе Марэвича ("Происшествия. . ."), исторических романах Езерского и Краевского. Их произведения являются свидетельством преемственности в литературном движении XVII, XVIII и XIX вв. (от Барокко через Просвещение к Романтизму), а одновременно истоком ряда формально-содержательных особенностей (они будут рассмотрены ниже), дальнейшая эволюция которых конституировала облик романа как одного из ведущих жанров польской литературы XIX столетия.

Сентименталистская и предромантическая линии в художественной прозе польского Просвещения сосуществовали с другой – классицистической по преобладающему стилевому облику и характеру мировидения. Ее истоком и одновременно жанровыми эталонами являются романы Красицкого, продолжением – романы Краевского "Подолянка, воспитанная на лоне катуры" (1784)[13], "Войчех Здажиньский, жизнь и приключения свои описывающий" (1785), Ю.К. Коссаковского "Приходский священник" (1786) и "Гражданин" (1788), а в XIX в. на этапе позднего Просвещения – "Два пана Сечеха" (1815) Ю.У. Немцевича, "Путешествие в

inslav

Темноград" (1820) С.К. Потоцкого, "Сын пана подстолия" (1831–1833) Э.Т. Массальского[14] и др. Как бы на перекрестке этих линий, свидетельствуя об их взаимопереплетении[15], стоит снискавший европейскую известность "Рукопись, найденная в Сарагосе" (1803–1815) Я. Потоцкого. Этот роман, написанный на французском языке, естественно, связан прежде всего с современной ему западноевропейской литературой. Тем не менее нельзя полностью исключать национальную принадлежность автора, его непосредственную связь с польской культурой и у́же – литературной культурой, которая была органичной частью литературы европейской[16].

Обращение к известным и популярным в свое время текстам художественной прозы приводит к выводу, что в этой области литературного творчества проявлялись те же закономерности, что и в сферах поэзии и драматургии: 1) Эволюция художественного процесса эпохи польского Просвещения начиналась в рамках классицизма, подготавливая затем появление сильного сентименталистского направления и предромантические веяния. 2) Литературные направления польского Просвещения не были антагонистичны – они сосуществовали не только в рамках общей мировоззренческой доктрины эпохи, но и в творчестве одного и того же автора. Выбор писателем того или иного стиля, реализация своих замыслов в рамках того или иного направления определялись обращением к определенной теме, связанной с конкретным жанром. И именно жанровая специфика обусловливала связь с тем или иным направлением[17]. 3) Литература польского Просвещения как составная часть европейского процесса[18] по-своему (с точки зрения приспособления к национальной тематике, психологии, истории, возможностям литературного языка, наконец, самой хронологии) пришла к созданию прозаических произведений, которые по идейно-художественному облику были общими для европейскогоо предромантизма. К линии Г. Уолпола по характеру мировидения (иррациональное как существующее реально) примыкает "Лешек Белый" Д.М. Краевского, к линии К. Рив (иррациональное как мнимая реальность) – творения В.И. Марэвича, Ф.С. Езерского и Ю.М. Оссолиньского. В то же время при сопоставлении польской предромантической прозы XVIII в. с образцами аналогичного течения на Западе (линия Г. Уолпола, У. Бекфорда, М.Г. Льюиса Ж. Казота и линия К. Рив, А. Радклиф, Софии и Гарриет Ли) становится очевидным, что наряду с общими признаками, чертами, явлениями проступают и сугубо польские особенности, обусловленные спецификой как польского Просвещения, так и социально-политической, а прежде всего самой национальной ситуацией поляков[19]. Патриотические и гражданственные мотивы, актуализация исторического прошлого для решения современных проблем, социальная и национальная назидательность – эти характерные особенности литературы польского Просвещения проявляются и в порожденном ею историческом романе ("Говорэк" и "Жепиха" Езерского, "Лешек Белый" Краевского). Более того, именно этот роман подготавливает ту традицию, которая обретает мировое признание в исторических романах Г. Сенкевича.

inslav

5. МАРЭВИЧ, ИЛИ НАЧАЛО НОВОГО И ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРЕЖНЕГО В ПОЛЬСКОМ РОМАНЕ

О появлении иной, нежели рационалистическая по духу и классицистическая по стилю, линия Красицкого в эволюции польской художественной прозы второй половины XVIII в. свидетельствует двухтомник В.И. Марэвича "Происшествия, или Сны" (1786–1787). Уже в самом названии стирается грань между рациональным и иррациональным – явью и фантасмагорией; реальностью, постигаемой разумом, ощущаемой органами чувств, и непостижимым для них миром подсознательного. В художественном видении автора не осталось места для "разумной" гармонии просветительского мировосприятия: рационалистическая антиномия реальности происшествий и мнимости сновидений здесь снимается. Ее заменяет непостижимое для человеческого разума взаимосочетание и взаимопроникновение этих двух составляющих единого в своей материальности и духовности мира.

То, что в романтизме обретает программную определенность, здесь проявляется как своего рода чистое (лишенное философско-эстетических спекуляций) художественное предощущение нового мировидения. Реальностью является все, с чем сталкивается человек: противопоставление зримой, эмпирической материальности непознаваемой разумом духовности – искусственное расчленение целого, где одно необъяснимо переходит в другое, предвещая его или ему сопутствуя. В силу ограниченных возможностей разума познать это невозможно. Но это можно чувствовать или предчувствовать.

Вера в могущество чувства вытесняет веру во всемогущий разум, который предстает во всей своей ограниченности и беспомощности перед лицом неразрешимых загадок мироздания.

Новое видение обретает воплощение в самом типе композиции текста: это уже не последовательное – линейное, по прямой – развитие сюжета, а своего рода кольцо, замыкаемое как бы "слиянием" экспозиции и развязки (или их "встречей" и "возвращением" развязки к экспозиции), связанных с изменением состояния автора-повествователя, который сперва размышляет наяву, о своей "явной" жизни, потом, погружаясь в сон, живописует происходящее с ним вне той сферы, где правит разум (собственно сюжетные "происшествия"), а затем, пробуждаясь, возвращается к исходной ситуации. (Впоследствии иной вариант отхода от линейности продемонстрирует Я. Потоцкий, используя в "Рукописи" принцип "шкатулочной" композиции.)

При всей своей "необычности" (или "непохожести") и сам Мариэвич по своим общественным убеждениям, и само его произведение в силу декларируемой автором воспитательной направленности неразрывно связаны с эпохой национального Просвещения и служат ее общественно-политическим потребностям. Важным свидетельством авторского самосознания является предуведомление Марэвича, в котором он декларирует свою позицию: вопреки известной литературной условности здесь подчеркивается, что вещь написана не для саморазвлечения, на досуге и т.п. – ее создание продиктовано гражданским долгом. В духе популяр-

inslav

ной в польской просветительской среде максимы utile dulci miscere автор констатирует: "посвящаю его (произведение. – *А.Л.*) развлечению и пользе общества". (Тут взгляды Марэвича на само предназначение разрабатываемого им жанра аналогичны воззрениям польских авторов классицистических и сентименталистских романов.)

Выраженные в предуведомлении идейные устремления автора, которые проявляются и в художественном тексте (сюжетно – в эпизодах "снов", expressis verbis – в экспозиции и посланиях),ставят "Происшествия. . . " в ряду явлений, характерных именно для польского Просвещения, где борьба за общественные преобразования и воспитание личности, мыслящей и чувствующей в духе новейших западноевропейских представлений, переплетались с борьбой за национальную независимость. В рамках такого писательского соучастия в просветительской борьбе, в рамках таких общих для просветительской среды идей проявились признаки нового мироощущения и новой эстетики. В этой связи знаменательным для формирования нового в сопоставлении с классицистическим понятия оригинальности[20] является подчеркивание автором самобытности своего произведения (Powieść Romansowa Oryginalna)[21] и его эстетическая раскованность, проявившаяся как в создании отмеченного выше нового типа композиции текста, так и во внутритекстуальном смешении разных жанровых единиц (роман, сон[22], послание, монолог), относящихся к разным литературным родам, и стилей (проза – поэзия; рационально-иронический в экспозиции, эмоционально-проникновенный – в "снах", назидательный – в посланиях). Отец польской просветительской прозы И. Красицкий сочетал в "Досьвядчиньском" только разные фабульные типы самого романа (реально-бытового, приключенческого, философско-утопического, назидательного), стремясь при этом к стилевому единству, основанному на принципах классицистической поэтики и риторики.

Особый смысл (если учесть польский общелитературный контекст со свойственными ему эстетическими представлениями[23]) обретает следующая фраза предуведомления: "Произведение это является плодом остающейся невозделанной земли, на которой одна только натура, никоим искусством не подкрепленная, проявляется". Осознанность автором новизны того пути, на который он вступает, придает предуведомлению черты литературной программы, своего рода художественного манифеста. В этом мнении укрепляют и последующие рассуждения Марэвича, где возможные свои слабости и недочеты он объясняет самим фактом своего первопроходства и выражает надежду, что следом пойдут другие, более талантливые, стараниями которых открытая им "земля" породила бы "более вкусный и ценный плод".

Программа Марэвича, на польском фоне достаточно самобытная (как, впрочем, и ее художественная реализация), вписывается в известные и относительно сформировавшиеся на Западе тенденции. Зарождаются они в Англии, затем находят благодатную почву во Франции, распространяясь отсюда в другие литературы.

Постулат оригинальности был выдвинут Д. Аддисоном ("Зритель", № 160, 1711)[24], разрабатывался Э. Юнгом ("Размышления об оригинальном гении и творениях Гомера", 1768), Д. Уортоном ("Опыт о гении Попа и о

inslav

его сочинения". Т. I – 1756, т. II – 1782) и др. Эти идеи, разные их отзвуки (особенно при французском посредничестве) проникали и в Польшу. Разные подходы к оригинальности можно найти не только у представителей польского сентиментализма и рококо, но и в классицистическом кодексе Ф.К. Дмоховского.

Противопоставление натуры и культуры восходит к Руссо, который также был достаточно хорошо известен в Польше[25].

Марэвич не знал иностранных языков, а посему (как он пишет в предуведомлении) "не имел возможности быть подражателем какого-либо из модных заграничных писателей". Таким образом, отмеченные совпадения могут свидетельствовать об общем состоянии и уровне литературной жизни в Польше, где определенные европейские тенденции приобрели достаточную известность, "витали в воздухе", стали общим достоянием. Тут уместно вспомнить суждение Н.Г. Чернышевского, который воздействие Лессинга не сводил к прямым заимствованиям или непосредственным влияниям, отмечая, что "оно развязывало руки талантливым людям, оно вызывало их на самостоятельную деятельность"[26]. В свою очередь, такого рода "самостоятельная деятельность" Марэвича свидетельствует о назревании местных общественно-исторических, литературно-эстетических и индивидуально-психологических предпосылок, способствующих появлению в польской художественной прозе предроматизма как веяния, уже заявившего о себе ранее в крупнейших литературах Запада. Именно так – благодаря "встречным течениям" (согласно концепции А.Н. Веселовского) и вследствие проявления закономерностей обратной связи – изначально индивидуальные (связанные с определенными именами) и национальные (связанные с литературой определенного народа) веяния обретают надындивидуальный и межнациональный отзвук, превращаясь благодаря отдельным национальным разновидностям в общеевропейское явление.

6. ПОЛЬСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОЙ ТЕНДЕНЦИИ

Национальные особенности предромантизма в польской художественной прозе проявляются уже в первом же ее образце, что само по себе является мерой ее своеобразия и оригинальности при явном наличии всеобщего и типичного для предромантизма вообще.

Предромантизм на Западе был не только реакцией на просветительский рационализм (о чем говорилось выше), но и просветительский космополитизм. Просветительский разум уравнял все расы, нации и религии перед лицом общечеловеческих идеалов и во имя осуществления всеобщей гармонии. Предромантизм выходит за рамки этой очередной гуманной утопии, открывая и неповторимость индивидуума, который невозможно растворить в реальном социуме, и неповторимость каждой народности, чьи исторические традиции, верования, язык, культура, быт и обрядность, наконец, родная земля – все, что в непознаваемом своем взаимосочетании порождает дух нации, – не укладывается в общие, разумные, нивелирующие представления просветителей о человеке и человечестве.

inslav

Стремление познать особенности своего народа, увидеть его корни приводит предромантиков к изучению крестьянского быта и фольклора – именно здесь, по их убеждениям, в значительной степени сохранилось то, что было нивелировано в образованной среде всех стран всеобщей христианизированной культурой. Восполнением и продолжением этого своего рода синхронного аспекта изучения проблемы (что дало европейской науке фольклористику) было обращение к Средневековью (что стало одним из истоков историзма в современном научном познании).

Именно в Средневековье (согласно представлениям предромантиков) еще сохранялись специфические черты народов, сформировавшиеся в дохристианские времена. Именно в Средневековье ярко проявлялись собственно национальные особенности начиная с языка, обычаев, одежды, искусства и кончая общенациональным функционированием (и значением) фольклора и местной обрядовости. Изучение средневековой истории, культуры и искусства, породившее ренессанс "готики" ("готический роман", средневекавая тематика в литературе и изобразительном искусстве, неоготическая архитектура) наложили специфический отпечаток на произведения западного предромантизма. "Готика" была здесь одновременно и манифестацией национального духа, и противопоставлением просветительскому космополитизму в его нивелирующем рационалистическом мышлении и нивелирующем классицистическом изображении.

Для польских просветителей XVIII в. проблема национального стояла, так сказать, похоже, но иначе. Внутренняя борьба за реформы здесь осложнялась внешним вмешательством. В отличие от чисто интеллектуальных и эстетических предпосылок в поисках, размышлениях и творчестве западных предромантиков их польские собратья жили и созидали в условиях своего рода осадного положения. Отсюда преобладающий тенденциозный характер, так или иначе сказывающийся во всех художественных направлениях польской литературы Просвещения, ее явная или скрытая политическая ангажированность, отсюда и ее сильный нацонально-патриотический тон (характерный и для предромантизма). В "Происшествиях" он звучит и в предуведомлении, и в заключающем первый том послании к Тацыне, выезжающей за границу, тем самым как бы обрамляя "Сон I" и вводя его универсальные и понадвременные личностные мотивы в актуальный контекст общественной жизни. Он пронизывает и 2-й том.

Сон рассказчика-повествователя об иностранцах, которые силой вывозят его за границу и пытаются склонить на свою сторону, вызывает прямые ассоциации с польской реальностью, по крайней мере, с 1767 г. Тогда по приказу екатерининского посла Н.В. Репнина были схвачены и вывезены в Россию крупные представители оппозиции в сейме – Ю.А. Залуский, К.Солтык, Вацлав и Северин Жевуские.

Гражданственно-патриотическая патетика повествования о злоключениях пленника переплетается с лиризмом личных переживаний, выраженных в послании к другу – польскому офицеру, – где находят выражение столь характерные для сентиментализма и предромантизма моти-

inslav

вы дружбы (которая объединяет людей, мыслящих и чувствующих подобных образом) и неразделенной любви.

Типичные для предромантизма мотивы ужаса (армия, от которой разбегаются похитители, поле битвы, горы трупов) не столько "чистая" эстетизация этой сферы (как, например, в "готическом романе")[27], сколько возможные отголоски национально-патриотического движения времен Барской конфедерации (1768–1772), позже героизируемой польскими романтиками. Аллегоризм драматургии "Поленьки", созданной Марэвичем в этот же период и воссоздающей трагедию, переживаемую в Речи Посполитой после первого раздела, которым завершилось Барское движение, может и по теме, и по форме свидетельствовать в пользу такого предложения. В его пользу может свидетельствовать и монолог Полковника-Патриота ("Сон II"): те же идеи и мотивы, та же метафорика и пафос, тот же драматургический прием (только в романных жанровых рамках).

Придя в сознание и чувствуя приближающуюся смерть, полковник на усыпанном трупами поле, безмолвном поле брани, рядом с телом погибшего сына произносит свой патетический монолог о патриотизме, его речь проникнута горечью размышлений о внутренних раздорах и изменниках (что перекликается с мотивами начальных сцен тома). Эта патриотическая и политическая метафора была более чем прозрачна для современников (как и метафорика "Поленьки"). "Происшествия..." создавались в канун Четырехлетнего Сейма (1788–1792), когда политическая атмосфера вновь раскалилась, а переосмысление уроков Барской конфедерации и первого раздела (1772 г.) привело к консолидации патриотических сил, которым суждено будет провозгласить вторую в мире (после североамериканской 1787 г.) и первую в Европе Конституцию (1791 г.).

Таким образом, "Происшествия..." – и литературно-исторический документ эпохи, и определенный этап вызревания той творческой манеры Марэвича, которая нашла художественно цельное воплощение в известной в свое время не только в Польше, но и в России[28] "трагической опере" – как определил жанр сам автор – "Поленька, дочь колесника, или Освобожденная вольность".

7. МЕЖЖАНРОВОСТЬ ЖАНРА

"Происшествия. . ." и "Поленька" свидетельствуют о межжанровых, или наджанровых, особенностях литературного развития, а также о возможности проявления их впервые в романе. Именно здесь Марэвич реализует свою идею "театральности".

И монолог полковника, и лирический, переходящий в трагизм монолог Клементины ("Сон I"), прерываемый "ремарками" повествователя, описывающего ситуацию, в которой находится персонаж, его позу, движения, поведение, – театральны, ибо единственный адресат героя – читатель (как у монологизирующего со сцены персонажа единственный слушатель – зритель); монолог не прозаический, а стихотворный (используется известный и близкий современникам эталон классицистической трагедии: согласно поэтике именно этот жанр должен отражать идеи возвышенные и характеры героические). Так Марэвич реализует свою вы-

inslav

раженную в предуведомлении эстетическую декларацию о "повести романной, оригинальной, стихом и прозой театральным способом написанной".

Для национально-патриотической устремленности польской просветительской литературы были органичны не только мотивы самоотверженности во имя родины, но и воспитания просвещенного гражданина. Эта линия – при выступающей на первый план сюжетного повествования предромантической трактовке личности и окружения, мотивах непредсказуемого рока и трагической любви – присутствует уже в начале "Происшествий. . .", в самой экспозиции.

Первый, по определению автора, "томик" включает "Сон I". Исходная ситуация (размышления повествователя, рассказ о самом себе) подобна городским приключениям героя первого польского просветительского романа[29]. Однако стиль повествования, аллегоризм и метафорика отражают живую традицию барокко[30], которая в силу своей философско-эстетической специфики органично накладывается на новый – предроматический – тип мышления, еще не выработавшего своего собственного художественного языка.

Обращенный к читателю монолог-размышление переходит в сюжетное повествование, навеянное состоянием сна. Разоблачение беспутной и лишенной гражданственного смысла жизни в духе (но не в стиле!) мэтра романистов польского Просвещения И. Красицкого и публицистики крупнейшего журнала "Монитор", обретает здесь продолжение в барочно-аллегорическом образе корабля, на котором рассказчик отправляется в плавание. Это и символ "житейской ладьи", вышедшей в море-познание, это и новый, в художественно новом духе как бы продолженный путь героя Красицкого: знаменательно, что название корабля "Doświadczenie" (Опыт), помимо аллегорического смысла, вызывает и прямую ассоциацию с Досьвядчиньским – героем-повествователем первого романа польского Просвещения[31].

Предстающий в сонном видении идиллический остров, где после кораблекрушения герой (подобно Досьвядчиньскому) находит спасение, в то же время таит в себе опасность, исключающую саму возможность гармонии даже на лоне натуры (история беззаветной любви Лизымона и Клементыны, завершившаяся их гибелью).

Мотивы и тональность, подобные вышедшему год спустя знаменитому роману "Поль и Виргиния" (1787 г.) Бернардена де Сен-Пьера (который, кстати, некоторое время жил в Польше) здесь обретают иной подтекст, обусловленный польскими судьбами аркадского мифа.

8. В ПОИСКАХ ГАРМОНИИ ДУШИ И МИРА

Польская ренессансная идиллия ("селянка"), подобно западноевропейской, также обращалась к мифу античной Аркадии. При этом наряду с подражательной постепенно сложилась и самобытная тенденция, связанная с переосмыслением античных (ставших универсальными) идеалов в свете национальной мифологии. Это еще один пример своего рода национализации интернационального в процессе взаимодействия местных "встречных течений" с общим для литературного макрорегиона веянием.

inslav

На общеевропейский литературный эталон аркадского мифа идеальной жизни на лоне идеализированной и стилизованной натуры наложились идеализированные же, но только польские культурно-исторические представления, связанные с преданиями о давней славянской патриархальности. Ассоциирование античного мифа со славянским сопровождалось насыщением универсальных атрибутов первого сугубо национальным обликом второго: персонажи, их образ жизни, характер отношений, род занятий, психология и обрядность, природа, климат, архитектура – все это обрело польскую географическую локализацию, историческую традицию, польский национальный колорит. Миф о своих "почтенных предках" стал реальностью, заслонившей экзотику античных пейзан. При этом средневековые – лишенные реальной конкретизации – философско-географические мифы о счастливых краях отторгались, высмеивались как плод фантазии, пародировались.

Польское Барокко,в котором продолжало усиливаться национальное начало[32], развивало "сарматский" миф идеальной древнепольской старины на основе наследия своих ренессансных предшественников, где своего рода роль эталона играло творчество Я. Кохановского, как бы актуализировавшего (самой своей жизнью в имении Чарноляс и ее литературным отражением) идеалы гармоничной жизни.

Крестьянский и шляхетский быт, сельские труды, фольклор, жизнь образованного шляхтича в своем поместье, где хозяйственные занятия органично сочетаются с чтением и философскими раздумьями, – эти восходящие к "чарноляской поэзии" мотивы, воплощаемые с помощью свойственных барочной поэтике средств и приемов (среди которых особое значение придавалось метафоре и аллегории), – характеризуют не только жанровый канон, но и сам тип и характер мироощущения того времени.

Времена Реформации и Контрреформации, частые войны, внешние и внутренние, упадок городов и хозяйственная разруха – все это создавало внутренне напряженный и драматичный психологический климат. Ренессансные поиски универсальной гармонии внешнего и внутреннего мира преобразились в поиски гармонии в самом себе, в своей душе. Новая реальность развенчивала мифы гармоничной жизни в этом мире, новое мировосприятие способствовало перенесению поисков гармонии в сферу трансцендентности.

Просвещение в своем стремлении к рациональному переустройству мира вновь возвращает идеалы гармонии на землю. Просветительский классицизм, отвергая также и эстетический характер барочного канона, противоречащего рационалистским критериям естественности и логичности[33], как бы через голову Барокко обращается к тому же общему источнику – национальному Ренессансу, привнося в созданный им эталон идеи и искания "века разума". Идеал гармонии внешнего и внутреннего рассматривается прагматически. Отсюда скепсис не только в отношении реальности аркадского мифа в новой действительности, но и критика его актуализации (полемика Красицкого с идеалами Руссо в публицистике, сатирах и романе "Приключения Досьвядчиньского"). Отсюда и реальные (осознанно далекие от идеалистического абсолюта)

inslav

концепции претворения в жизнь гармоничных идеалов (в художественной прозе – заключительная часть "Досьвядчиньского" и "Пан Подстолий" Красицкого, "Подолянка" и "Супруга пана Подчашия" Краевского, "Селянка" Бжостовского, "Приходский священник" и "Гражданин" Коссаковского, "Сын пана Подстолия" Массальского).

От этой эволюционной линии "отрывается", отталкиваясь от нее и одновременно используя ее свершения, сентиментализм. Ж.Ж. Руссо и Бернарден де Сен-Пьер на Западе, Ф. Карпиньский и Ф.Д. Князьнин в Польше XVIII в. разрушают философский и эстетический канон идиллии. Мир внутренних переживаний, мыслей и чувств, среди которых главенствующим и всеопределяющим являются любовь и дружба, рассматривается как сфера первоплановая. Сфера же "натуры", эстетизированного пейзажа отходит на второй план. Она уже не столько соподчинена с первой как равноценная и равнозначная, образующая с ней гармоничное, цельное единство, сколько подчинена ей. (Меняется и сам характер эстетизации природы – от классицистической упорядоченности к природе "дикой", "естественной"[34], от описания гармоничного спокойствия и ясности – к бурям, ночным пейзажам, туманам и мгле, от совершенных и величественных архитектурных сооружений – к руинам, заброшенным строениям, хижинам.)

Этот изменившийся характер связи отражает изменившиеся представления о сфере мироощущения: мерой совершенства мироздания является внутренний мир личности, а не внешний мир эстетизируемой натуры. Эти два начала отнюдь не всегда сосуществуют в гармонии – резкий контраст здесь столь же (если не более) закономерен в виду несовершенства внешнего мира, окружающего личность. Так в мировосприятии художника подлинная реальность берет верх над реальностью концептуальной. Открываемая Ренессансом земля людей здесь – в преддверии художественных открытий XIX в. – обретает новые очертания благодаря созданию иной гносеологической "оптики".

Мятущаяся личность в чуждом окружении, трагизм индивидуума, не принимающего мира таким, каков он есть, и поэтому непонимаемого миром, противостояние и борьба этих начал, стремление к познанию сложной и неоднозначной (вопреки рационалистическому мифу и оптимистическим утопиям Просвещения) реальности, невозможность ее познать до конца (опять же вопреки самонадеянной эмпирике и оптимистичной рациональности "века разума", объявившего о широчайших и неограниченных своих возможностях раскрытия тайн всего сущего), возникающие отсюда трагические для индивидуума неожиданности и его противоречия с "усредненной" средой, наконец, борьба за свои убеждения, отстаивание в ней самого себя – вот те "проклятые вопросы", которые были увидены предромантиками и которые они пытались решить. Здесь непосредственные истоки романтизма и реализма в плане проблемном, эстетическом, генологическом.

Идиллия à rebours ("Сон I") продолжает в польской прозе линию, отмеченную на Западе именами Ж.Ж Руссо и Бернардена де Сен-Пьера, а в Польше – Ф. Карпиньского и Ф. Князьнина. Вообще произведение Марэ-

inslav

вича – своеобразный лакмус художественного мышления и литературной культуры своего времени. Оно сигнализирует то, что скрыто от нас пластами времени и деформировано оптикой позднейших представлений о прошлом.

9. MIMESIS ET CREATIO, ИЛИ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ПРОБЛЕМ ГЕНОЛОГИИ И РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ

Использование свойственных разным жанрам и литературным родам типов условности сочетается у Марэвича с осознанной установкой на литературную культуру польского читателя. Отсюда введение в сюжетное повествование и композиционное взаимосочетание известных и достаточно "привычных" для польской читающей публики жанров: романа, идиллии, трагедии, послания со свойственными им содержательно-стилевыми стереотипами (включая разделение на прозу и поэзию). Такая авторская позиция была обусловлена особенностями самого понимания литературы как особого вида искусства в ее отношении к мифу, или, вернее, в ее соотношении с ним. Литература не рассматривается как прямое копирование видимого, подражание тому, что (и как) "на самом деле". Художник обращался не столько к воспроизводимому объекту (тема, связанные с ней проблемы, конфликты, мысли и переживания персонажей) в "чистом виде", сколько к общим представлениям о нем – общим и для автора, и для адресата его повествования. Иначе: литературная условность соотносилась не с предметным миром, а с идеями (представлениями) об этом мире, символизируемом предметами или отражаемом в них. Отсюда и специфическая система литературных форм и приемов, соответствующая такому видению, выражающая и отражающая именно его. Поэтому-то такое воспроизведение было естественным для современного читателя и не вызывало удивления по поводу того, например, что герой говорит стихами или говорит вслух без слушателей. Для читателя, "установленного" еще школьной поэтикой и риторикой на знаковое (выражаясь современным языком) восприятие произведения искусства (а не "реальное" разглядывание его содержания – так, как рассматривается сквозь открытое окно то, что происходит на улице), это было естественно. Адресант (автор) и адресат (читатель) как представители одного времени и одной и той же литературной культуры одинаково понимали и принимали различия между реальной жизнью и литературной условностью отображения жизненных проблем. Этим обусловливалась и поэтика текста: не воспроизводить "все как есть", а создавать условные (с точки зрения сложившихся литературных представлений) ситуации, персонажи, коллизии, вызывающие в читателе определенные мысли, эмоции, ассоциации, что вводит его в определенное (как бы "запланированное" автором) состояние, которое в конечном итоге способствует появлению в читательском сознании сопереживания с идеями автора.

Для достижения такого эффекта важна была не только авторская мысль сама по себе, но и техника ее выражения. В данном случае речь идет не только и не столько об индивидуальном мастерстве писателя, сколько о культурно-исторически обусловленной восприимчивости

inslav

читателя, его пристрастии к определенным жанрам и литературным приемам. В этом отношении средства художественной экспрессии, свойственные лирике и драме, были в польской литературе несравненно более разработаны, нежели язык романа. В самой системе художественных ценностей, в жанровой иерархии они находились на высших ступенях, роман же как бастард литературы, своего рода внебрачное порождение эпоса не впускался даже на порог классицистической поэтики. Жанры лирики и драмы обрели в Польше и всесторонее с генологической точки зрения развитие, тогда как роман существенно от них отставал. Обращение Марэвича-романиста к средствам и приемам других жанров – свидетельство этого отставания и в то же время отражение попыток ускорить развитие романа, расширить его возможности за счет других жанровых свойств.

С психологической и связанной с ней рецептивной точки зрения (аспект установки на читателя, столь важный для автора, прошедшего школу поэтики и риторики) жанры лирики и драмы были для читателей не только привычны – в литературе польского Просвещения они в силу своей разработанности (особенно лирики) способны были отображать глубочайшие переживания, тонкие нюансы, драматические состояния, а поэтому являлись наиболее соответствующими (и для польского писателя, и для польского читателя XVIII в.) средством и методом воссоздания того, что было свойственно именно их жанровому содержанию. Роман, потенциально более объемный с точки зрения возможностей жанрового содержания, воспринял под пером Марэвича приемы и методы других литературных родов, когда "втягивал" в себя характерные для них формально-содержательные моменты. Использовал в достаточно "чистом" (т.е. достаточно не трансформированном в духе собственной художественной системы) виде, что является еще одним свидетельством ранней фазы развития определенного жанрового типа, которое сказывалось как в увеличении (пока еще достаточно механическом) набора формальных средств, так и в расширении сферы содержания. У Марэвича это проявилось в "театрализации" повествования и "лиризации" монологов (а иногда и авторского повествования). Что же касается их стихотворной формы, то тут следует учитывать также и отсутсвие в европейской эстетической мысли и художественной практике того времени резкого разделения на "поэзию" и "прозу" как аналогов соответственно рифмованного и нерифмованного повествования [35]. Традиция "романа в стихах" была в польской литературе XVIII в. (да и не только в ней) достаточно живой. Она давала о себе знать в европейской словесности и в следующем столетии. Тем самым мы имеем дело со специфической литературной культурой определенного времени, когда существовали иные художественные представления и соответствующие им эстетические нормы, а также – что с этим связано – и особенности читательского восприятия.

Рифма в романной форме была столь же естественной, сколь в лирической и драматической, имея в польском романе традицию, восходящую к XVI в. Монологи и диалоги как средства, свойственные литературному роду драмы, "втягивались" возникающим на стыке разных жанров романом еще со времен античности. "Риторизация" романа во времена

inslav

Средневековья и позднее осуществлялась преимущественно за счет монологов и диалогов, формально обращенных "в глубь" текста (т.е. мотивированных описанием происходящих там событий), но по сути авторской установки они адресовались читателю (который – в случае монолога – был и формально единственным слушателем персонажа) с целью воздействия именно на его воображение (а отнюдь не на сюжетное действие). В польской литературе эта тенденция в истории романной формы присутствует со времен Возрождения. Маревич использует ее непосредственно на основе еще живой барочной традиции. О степени же осознанности использования этого приема, восходящего к драме и органично вошедшего в роман, свидетельствует все то же предуведомление, где автор говорит о "театральном способе" написания своего романа. Способ этот выбран не случайно. Активность Марэвича-гражданина в общественно-политической жизни страны получает отражение и в его писательской позиции. В своем стремлении не только к выражению своего мировидения, но и к распространению именно своих, выношенных и глубоко пережитых идеалов он обращается к форме, снискавшей массовую популярность благодаря общедоступному Национальному театру. Опять-таки мы имеем дело с осознанной установкой на исторически конкретного – польского – адресата второй половины XVIII в. и поисками-созданием художественной формы в романе, понятной и близкой именно этому адресату. О силе же воздействия этого "театрального способа" на зрителей того времени, воспринимающих сценическую иллюзию как реальность, сохранилось немало свидетельств. Так, например, шляхта в экстазе сопереживания могла открыть стрельбу по "злодеям" на сцене, чтобы предотвратить их черное дело или, расчувствовавшись, бросать кошельки бедным героям.

Марэвич, будучи верным сложившейся в литературе (и втолковываемой на уроках поэтики и риторики) установке на читателя, использует и сложившиеся приемы этого воздействия. Не все они уже в ближайшей перспективе развития польского романа выдержали испытание на прочность. Так, "мениппово" использование рифмы и прозы оказалось непродуктивным, однако проникновенный лиризм повествования, монологизация, отражающая внутреннюю или внешнюю драму героев, использование формы и поэтики письма, сочленение яви (со свойственным этому состоянию "разумным" типом мышления) и сна (с иррациональным видением и сцеплением эпизодов) – все это получило дальнейшее развитие и трансформацию (как, например, авторская экспозиция – в лирическое отступление) в польском романе и "поэтической повести" времен романтизма. И как общеевропейская тенденция (выразителем которой в Польше был Марэвич) – отнюдь не только в польском. Вспомним сон Татьяны, письмо Татьяны, лирические отсупления из одного только классического для нас "Евгения Онегина".

Итак, произведение Марэвича интересно как польское отражение типологически общей тенденции европейского литературного развития. "Происшествия. . ." – первое национальное, индивидуальное и пока еще не совершенное романное отражение общеевропейских веяний в мировидении и эстетике. В этом его значение для объективного и углубленного

inslav

воссоздания как истории польской литературы (а в ней – романа), так и истории национальных воплощений определенной тенденции, которая именно благодаря этим воплощениям становится общеевропейской.

10. В ПОИСКАХ АДЕКВАТНОГО ВЫРАЖЕНИЯ

Характерные для предромантизма тема и мотивы (предстающие особенно контрастно в сопоставлении с рационалистической линией в мышлении и классицистической – в литературе времен Просвещения) обретают отражение в особенностях сюжетного воплощения. Все это вырисовывается в "Происшествиях. . .", привлекая внимание к художественно несовершенному опыту Марэвича как к необычному (на общем фоне польской литературной практики), свежему и наиболее раннему, а притом достаточно полному отражению нового типа художественного мышления и поисков новых художественных решений открываемой предромантизмом проблематики. Автор ощущает узость традиционных жанровых рамок. Отсюда его осознанное стремление к новому межжанровому синтезу, отражающему и вмещающему богатство тем и проблем, ранее "распределенных" по отдельным жанрам.

Помимо уже отмеченных выше жанров, "трансформируемых" Марэвичем в ткани романного повествования, следует в связи с только что рассмотренной проблемой отметить введение им трагически переосмысленной идиллии (селянки) и трагедии как драматического жанра (характер интриги и тип монологов в истории Лизымона и Клементыны – "Сон I" – и Полковника – "Сон II"). Причем используемые Марэвичем трагические каноны соотносятся не столько со всевластной еще на сцене (равно как и в литературно-теоретической мысли) "регулярной" классицистической трагедией с ее рациональной логичностью, сколько трагедийностью шекспировского театра, который все больше привлекает внимание сторонников новых веяний в Польше[36]. (Повторим еще раз: речь идет не о художественном формате, а о формальных принципах определенного эталона в построении трагичности, а в этой связи о барочности в ее новом – предромантическом – осмыслении.)

"Происшествия. . ." – не только первый, еще слабый исток, которому потом суждено будет превратиться в широкое течение романа нового типа, это и своего рода жанровая призма, в которой преломляются как процессы формирования романа, так и – гораздо шире – новые общелитературные веяния. В этом отношении обращает на себя внимание лиризм повествования, появляющиеся в нем тона элегичности, меланхолии, мотивы грусти, безысходности и трагизма. Атмосфера таинственности, описания "дикой" (классицистически неупорядоченной) природы в сочетании с темой беззаветной и безоглядной любви, прерываемой гибелью героев, тема трагической борьбы за родину – все это обретает воплощение в сюжетно разорванном, фабульно фрагментарном и явно выраженном субъективизированном повествовании. Все это резко отличается от классицистической последовательности развития событий в сюжетно целостном повествовании, от линеарной ясности описания происходящего, его участников и самого фона действия, наконец, от самой установки на объективизм рассказчика в классической (и классицис-

instlav

тической) модели просветительского романа, созданного в Польше Красицким.

Герой-повествователь только временами (в отличие от романов Красицкого, где рассказчик – и постоянно действующее лицо) становится одним из героев повествования, но в отличие от самого типа повествователя (как героя-персонажа) классической польской модели романа Просвещения он не преодолевает свое прошлое, переосмысливая пройденное и воспитывая самого себя (в назидание читателю). Он погружен в свое прошлое, живет воспоминаниями о нем (тем самым будучи верен самому себе, отстаивая самого себя как личность перед посягательствами окружения с его непостоянством, лживостью, практицизмом, лишенностью глубины чувств, чести, дружбы).

Тенденциозный и воспитательный польский роман Просвещения, оптимистично повествующий о преодолении героем пороков и гражданственном врастании его в общество, здесь обретает облик романа о конфликте личности с обществом, романа о трагическом противоборстве индивидуализма со сросшимися с обществом пороками (конфликт, характерный для романтизма), превращаясь в роман о верности самому себе, в роман-самовыражение героя-повествователя. Если классический роман польского Просвещения показывал эволюцию персонажа под благотворным воздействием общественных идеалов, то роман Марэвича показывал стойкость героя в утверждении и отстаивании своих идеалов вопреки распространенным общественным стереотипам. Там было развитие идеи во времени, утверждение временем идеалов, здесь время развеивает мечты и надежды, основанные на идеалах героя (дальнейшее развитие этот мотив обретет в следующем произведении Марэвича – "Проект неосуществленный", 1788). Отсюда антиномия "вчера" и "сегодня" (идеалов и реальности, надежд и разочарований, идеалистических грез и материалистической прозы жизни) – антиномия, проходящая не только через время, расколотое на реальную явь и призрачный сон – фантом этой яви, как подсознательное проявление комплексов повествователя, порожденных конкретными жизненными обстоятельствами, но и через мир и душу героя-автора. Причем в специфически польских условиях (в отличие от подобного мироощущения в произведениях западных предромантиков) это обретает особый, "политизированный" и "социализированный" смысл: взгляд в недавнее независимое национальное прошлое своей страны и общества, память о великой, а ныне находящейся на пороге смертельной опасности родине. Все это обретает некоторый автобиографический характер, а тем самым – особую проникновенность звучания и лиризм в самой тональности повествования. Оно по сути своей отражает целую тенденцию: отмеченные выше межжанровый синтез, тип и позиция рассказчика способствуют тому, что по натуре своей (ввиду принадлежности к литературному роду эпоса) объективированное и объективизированное романное повествование все более и более сближается со свойственным лирике (как литературному роду) самовыражением.

Эти особенности произведения Марэвича, которые затем в той или иной степени полноты и внутренней соотнесенности проявятся в польс-

inslav

кой предромантической прозе, предстают как новаторские и уникальные в сопоставлении с непосредственно предшествующей им национальной традицией. В то же время они ассоциируются с веяниями, непосредственным источником которых стало эпохальное творение Макферсона.

Цикличность повествования, его композиционная фрагментарность, отсутствие единой интриги, сюжетной цельности, мотивы борьбы и любви как нарративно объединяющего начала, ритмизированная проза, включающая монологи и диалоги, субъективизированный, лиро-эпический тип повествования, его мелонхоличный, элегический тон, прерывистость, отражающая внутренне взволнованное состояние души героя, дикая природа, созвучная происходящему, – эти и некоторые другие особенности "втягивают" "Происшествия. . ." в орбиту "Оссиана".

11. В РУСЛЕ "ОССИАНА"

Произведение Макферсона получает известность в Польше уже в 70-е годы XVIII в. Причем речь идет о первых переводах. Непосредственное же знакомство наиболее образованных поляков с "Оссианом" весьма вероятно началось еще раньше. Оно могло осуществляться как через французскую литературу (польская галломания, ведет свою родословную со второй половины XVII в.[37]), так и благодаря прямым контактам с английской культурой (польская англомания появляется в первой половине XVIII в.). Первые ныне известные переводы "Оссиана" сделаны классицистом И. Красицким в 1779–1784 гг. (изд. ок. 1792–1793), который использовал известный французский перевод (1777) П. Летурнера[38], санкционированный авторитетом самого Ж.Ф. Лагарпа. На это же издание опирались и крупнейшие польские сентименталисты Ф. Карпиньский (фрагменты "Песни Сельмы", изд. 1782) и Ф.Д. Клязьнин (перев. до 1795 г., изд. 1828–1829), а также Ю. Тыменецкий (изд. 1791)[39]. Эти четыре перевода отражают разные рецепции, характеризующие различные философско-эстетические типы мировидения эпохи Просвещения.

Красицкий своего "Оссиана" классицизирует, причем это распространяется не только на стиль, но и само содержание (так, например, исчезают даже упоминания о духах и привидениях, которые противоречат и просветительскому рационализму, и публицистической кампании против суеверий на страницах "Монитора", одним из редакторов которого был переводчик).

Карпиньского и Князьнина привлекает трагизм героев и ситуаций, характер описания природы – моменты, близкие синтименталистскому восприятию, а поэтому обретающие сентиментализированный отзвук при переводе и у "поэта сердца" (Карпиньского), и у поэта чье сердце было разбито безнадежной любовью (Князьнина).

Ближе всех к тексту Макферсона приблизился К. Тыменецкий – вероятно, в силу отсутствия собственной сильной творческой индивидуальности, которая "мешала" его предшественникам преодолевать самих себя как поэтов во имя верности другому поэту, открывающему свой художественно новый мир. Переводчик не стремится к "освоению" "Оссиана" на свой лад, поэтому он избегает как существенных тексту-

inslav

альных, так и смысловых смещений, а в стиле пытается приблизиться к свежести и естественности звучания оригинала[40].

В польскую литературно-эстетическую мысль "Оссиан" входит благодаря тому же Карпиньскому, которых в исследовании "О красноречии в прозе или стихе" (ок. 1781–1782, изд. 1782) ставит это произведение как образец новой литературы наряду с классиками и предлагает ввести его в школьную программу. В следующем десятилетии Красицкий в своем опыте общей истории литературы ("О стихотворстве и стихотворцах", фрагменты изд. – 1798–1799, полн. изд. 1803) указал на "Оссиана" как на образец, отражающий значение фольклора для литературы и истории. И совсем "неудивительно"[41], что именно классицист выступил в роли инициатора фольклористических исследований. Польский классицизм – в отличие от французского и английского – был более открытым, не отгораживаясь от ряда явлений, не вмещающихся в строгие рамки классицистической поэтики. Более того, он вступал в контакт с этими явлениями, творчески их используя. Поэтому в польской литературе второй половины XVIII в. наблюдается не борьба, а сосуществование и взаимопереплетение литературных направлений, что нередко отражается в творчестве крупнейших поэтов, драматургов и прозаиков[42]. Говоря об отношении польского классицизма к фольклору, достаточно вспомнить "Мышеиду" Красицкого, где использование-переосмысление национальных преданий вносило сугубо национальный колорит в интернациональные поэтику классицизма (концепция темы и стиля, характер их соотношения, канонический мотив), жанровый эталон (герои – комическая поэма), версификацию (октава). Плодами взаимодействия классицизма с фольклором являются и первые думы Ю.У. Немцевича – "Дума о Жулкевском" (1786, изд ок. 1788–1789) и "Дума о Стефане Потоцком" (изд. 1788), где уже заметны первые воздействия "Оссиана", на которые указывал впоследствии и сам автор в своем предисловии к "Историческим песням" (1816). Отзвук "Оссиана" ощущается и в Барде польском" (1795, изд. 1840) А.Е.Чарторыского. С начала XIX в. волна увлечения "Оссианом" и его отзвуки в польской литературе возрастают. Первый исследователь этой проблемы в Польше отмечает, что поэзия, вобравшая дух "Оссиана", стояла "у колыбели польского романтизма"[43]

Обращение к прозе тех же 80-х и 90-х годов позволяет существенно скорректировать это давно ставшее общепринятым суждение. Как свидетельствуют романы Марэвича, Езерского и Краевского проза шире, глубже и самостоятельнее, нежели поэзия, усваивала и развивала применительно к польским общественно-политическим и духовно-нравственным потребностям, культурно-историческим представлениям, национально-патриотическим традициям и эстетическим вкусам художественные ценности, введенные в литературу Макферсоном.

Д. Макферсон наряду с Ж.Ж. Руссо, Бернарденом де Сен-Пьером, Э.Юнгом, Т.Перси, И.В.Гете как автора "Вертера", Г.Уолполом как создателем "готического романа" и Шекспиром, чье творческое наследие в эту же полосу времени переживает свой ренессанс, составляет то силовое поле, которое, притягивая близкие или подобные элементы, возникающие в европейских литературах, ориентировало их в одном

inslav

направлении. Так появляются внутренне неоднородная, включающая в себя разные стилевые и идейные концепции общеевропейская литературная тенденция. Нареченная в современной науке предромантизмом, она в силу своей идейно-стилевой "размытости" не имеет определенной дефиниции[44] и не является общепринятой. Переплетаясь в стилевой сфере с классицизмом, сентиментализмом и рококо, она конституируется как нечто особое и принципиально новое – в сопоставлении с этими направлениями – в сфере мироощущения, мировидения, миропонимания.

Как с точки зрения такого восприятия проблемы вырисовывается "оссианизм" как составная часть предромантизма? Наиболее перспективным в качестве исходного пункта рассмотрения представляется тип повествования. Именно он обусловливает саму перспективу видения художественной реальности, создаваемой повествователем, который конституирует и саму структуру текста.

Еще во времена Макферсона, проводя параллель между Оссианом и Гомером ("Гомер и Оссиан", 1795), И.Г. Гердер чутко уловил разницу: Гомер сугубо объективен, сугубо эпичен, а Оссиан – сугубо субъективен, лиро-эпичен. Всеведующий, незыблемый в своей иллюзии относительно собственной объективности повествователь – Demiurgos, стоящий вне описываемых событий, возвышающийся над описываемыми героями, сменяется повествователем – Homo, переживающим описываемое, сочувствующим своим персонажам. Он как бы незримо присутствует среди них, он как бы один из них или им подобен, во всяком случае они близки ему. Поэтому-то он не лицезрит происходящее с высоты эмпирея, а ощущает его всем своим естеством, будучи рядом с близкими ему героями и находясь внутри происходящих событий. "Объективизм" ему не только чужд – он для него невозможен. Перспектива повествователя, находящегося на земле, иная по масштабам и по сути, нежели перспектива повествователя, парящего в небесах. Она ограничена возможностями человека видеть и слышать то, что в пределах его естественных сил. Тем самым она очеловечена, а значит, субъективизирована. Это логично. И одновременно это программно. Чуткий и сопереживающий повествователь воссоздает мир в категориях личностных и в свете восприятия мира личностью. Так макрокосмос литературного произведения , где повествователь – Demiurgos, сменяется микрокосмосом, где повествователь – Homo. Это означает, что внешний мир становится проекцией внутреннего мира личности. Он такой, каким именно она его ощущает и видит. В этом радикальное отличие нового художественного видения от видения классического и классицистического. В этом же его близость с сентиментализмом. Однако сентименталистский повествователь при всей своей эмоциональности рационалистичен в стремлении уравновесить разум и чувство. Им правит просветительский миф о познаваемости мира с помощью методов рациональных и эмпирических, отсюда для него открываются иллюзорные возможности разумного переустройства мира и общества, а поэтому-то он целиком во власти оптимистической утопии Просвещения, верящего в возможности достижения гармонии индивидуума и общества.

Повествователь, характерный для предромантического видения, ощущает иррациональность мира, в котором он живет, и в котором

inslav

действуют его герои. Этот мир непознаваем и непредсказуем. Рациональные и эмпирические методы открывают лишь незначительную – видимую, внешнюю, материальную часть бытия. Внутреннее же, предопределяющее суть всего сущего, – запредельно. Это уже трещины на монументальном фасаде идей Просвещения, воздвигнутого философами. Это – возрождение трагической антиномии Барокко, возрождение, символизирующее новую преемственность, которая предвещает рождение новой эпохи.

В таком общем для предромантизма мироощущении и общем для предромантизма обращении к Средневековью (вместо близкой классицизму античности), к национальным культурно-историческим традициям и фольклору, веяние, связанное с "Оссианом", выделяется эмоционально-меланхолической окраской лиризма, элегической тональностью, обращением к природе – дикой, естественной, таинственной и суровой, предстающей, то в полумгле, то в тумане, то в лунном освещении. Эта природа персонифицируется и как бы соотносится с внешними событиями. Тем самым события, происходящие на фоне и как бы во взаимодействии с природой или же ею оттеняемые, способствуют раскрытию микрокосма – души героев: драма событийная преображается в драму душевную. Фрагментарность композиции, отсутствие сюжетного единства, недосказанность, недорисованность, умолчание, наконец, ритмическая проза, отражающая и характер сопереживающего повествователя, и эмоциональую напряженность психологической атмосферы, – эти особенности резко выделяют "Оссиана", особенно на фоне классицизма, предвещая не только новый тип лирической поэмы времен романтизма[45], но и новые типы повествования в художественной прозе[46]. Ее исследование нецелесообразно вычленять из основного русла литературной мысли и художественной практики, где главенствующая роль по-прежнему принадлежала поэтическим жанрам. Роман, несмотря на успехи английских и французских прозаиков XVIII в., создавших новые жанровые каноны, все же оставался пока еще парием литературы. Это, однако, отнюдь не означало, что он существовал вне основных веяний литературы и развивался независимо от них. Наоборот, пользуясь своим статусом "вольноотпущенника" и бытуя вне ограничительных и обязательных для других жанров кодифицированных предписаний, он с легкостью и свободой парвеню усваивал многое из того, что было создано в высоких сферах поэзии, использовал это для себя, в своих целях и по-своему. Именно эта его витальность, динамизм и раскованность способствовали стремительному его восхождению по иерархической лестнице, что в начальных десятилетиях XIX в. вынудило литературные авторитеты впустить на Парнас сие "третье сословие" от литературы, признав тем самым реально сложившееся положение как с точки зрения читательской среды, так и художественной системы ценностей. По сути, гегелевская характеристика романа как "буржуазного эпоса" соотносится не только с его идейно-художественными особенностями времени выхода третьего сословия на первый план общественной жизни, но и с самим общественным и эстетическим статусом этого жанра. Именно в это время он выдвигается на первый план литературной жизни в условиях ломки классицисти-

inslav

ческой жанровой иерархии, основанной на концепции "трех стилей". Доселе занимавшие художественный Олимп высокие жанры – "литературные аристократы" – вынужденно уступают место одному из низких жанров – роману – "литературному буржуа".

Польская художественная проза Просвещения при всех национальных особенностях является частью общеевропейского литературного процесса, квалифицируемого в общих для европейских литератур эстетических категориях. Этим обусловливается и характер польского восприятия детища Макферсона. В литературно-художественной мысли, в поэзии, а также в прозаических произведениях Марэвича, Езерского и Краевского, "Оссиан"сыграл роль своего рода ars poetica. Он позволил иначе взглянуть на мир. Те или иные его формально-смысловые особенности использовались прозаиками при воссоздании своего мировидения, в построении своего произведения. Причем это не было просто подражание или простое копирование, что неминуемо привело бы к появлению слабых копий оригинала, произведений несамостоятельных и вторичных. Это было именно *использование* тех или иных возможностей, которые таил в себе "Оссиан" как художественное воплощение определенной (имманентной) поэтики. Поэтому-то здесь не ставится вопрос о прямом воздействии "Оссиана". Это произведение создало определенную тенденцию в литературно-критической мысли и художесвенной практике всей Европы. Не исключено, что именно эта тенденция – "оссианизм" без (или вне) "Оссиана" – веяние, создавшее в литературной жизни Европы определенную атмосферу, состояние умов, философско-эстетические концепции и вызываемые ими ассоциации национального историко-культурного свойства в художественном мышлении, – были непосредственной причиной творческой реакции польских прозаиков. Рассматривая характер воздействия Макферсона на представителей других литератур, нельзя исключить возможности совпадения определенных особенностей "Оссиана" с некоторыми уже существующими традициями (в таком случае он их как бы актуализировал, увеличивая их удельный вес в данной литературе своим общеевропейским авторитетом). Существует также возможность прямого ассоциирования (в процессе художественного творчества) некоторых особенностей "Оссиана" с уже известным общеевропейским и национальным художественным опытом. Так, ритмизированной прозе в польской литературе патронировал еще Ветхий Завет, отражающий характерный для древнееврейской поэзии параллелизм мысли и формы. Во времена Барокко блестящий ее образец дал В. Коховский в "Польской псалмодии". В эпоху романтизма к ней обратились Мицкевич и Словацкий. Выше уже отмечалась связь Марэвича с живой барочной традицией, существующей параллельно с просветительскими тенденциями. Отсюда можно вывести как прямую линию преемственности от национального Барокко через предромантизм XVIII в. к романтизму, так и накладывание на нее (а тем самым ее усиливание благодаря актуализирующему воздействию) определенных современных тенденций, свойственный ведущим литературам Запада. Так национальное смыкается с общеевропейским, образуя качественно новое художественное явление в определенных литературах, составляющих общеевропейскую целостность.

inslav

12. ИСТОКИ

Встречающийся в "Происшествиях..." "репертуар" некоторых приемов, средств и особенностей, свойственных поэтике "Оссиана", наряду с отмеченными ранее чертами "готического романа"[48] расширяется в исторических романах Езерского ("Говорэк", 1789; "Жепиха", 1790) и Краевского ("Лешек Белый", 1789–1792): национальное Средневековье, местные обычаи, обряды, нравственные устои и общественные отношения как изначальное проявление подлинно национальной культуры, предстающей как образец для несовершенной современности, и, наоборот, проецирование свойственного сентиментализму и предромантикам эмоционального мира и философских представлений XVIII в. на национальную древность как времена "золотого века" и многих якобы утраченных впоследствии идеалов современности.

Ввиду краткого временного интервала между изданиями Марэвича и произведений этих писателей рискованно предполагать его прямое влияние. Соотношение между Марэвичем, с одной стороны, и Езерским и Краевским – с другой являет собой скорее не тип связи родоначальника и последователей, мэтра и учеников, а творчество в общем русле определенных, выявленных здесь общелитературных (а не узкожанровых) представлений и общеевропейских философско-эстетических веяний. Знаменательно уже само появление этих произведений буквально одно за другим, что свидетельствует о нарастании того, что уже выкристаллизовалось в художественном мышлении и ищет выхода в литературной практике. "Происшествия..." Марэвича – хронологически самое раннее проявление новых тенденций в прозе. Причем проявление это по отношению к известным на Западе эталонам не механическое и подражательное, а творческое, вырастающее из личного опыта автора и особенностей именно польских традиций и именно польской действительности. Поэтому-то "Происшествия..." – отнюдь не матрица с известных европейских произведений. Тут уместно говорить не об их влиянии, а о "встрече", соприкосновении с ними. Причем соприкосновение происходит не столько в сюжете и жанре, сколько в сфере поэтики, что, как здесь было выяснено, проявляется в кругу тех особенностей нового эталона, который имманентно заключала в себе художественная ткань "Оссиана". Подобную творческую самостоятельность по отношению к "Оссиану" и готическому роману Запада проявили также Езерский и Краевский. Опыт Макферсона здесь переосмысливается в духе национальной мифологии и просветительской интерпретации польского прошлого времен Средневековья, а "готический" сюжет насыщается актуальными мотивами из сферы философии, истории, политики, общественных отношений, культуры.

Особое место в кругу рассматриваемых явлений принадлежит Оссолиньскому как автору "Баденских вечеров", которые создавались в 1793–1794 гг. Сугубо рационалистическое, чисто просветительское соприкосновение с готическим романом, с одной стороны, и сугубо национальной поэтикой гавенды – с другой, ставит его в ряду предтеч предромантической прозы первых десятилетий XIX в. (прежде всего в

inslav

сфере тем и мотивов). В сфере же типа повествования он стоит у истоков повествования-гравенды,классический образец которого создает в эпоху романтизма (1839) Г. Жевуский.

Итак, бурный расцвет художественной прозы первых десятилетий XIX в., которому в современном польском литературоведении уделяется определенное и вполне заслуженное внимание, не был внезапным и неожиданным. Он был не столько "подготовлен" художественными процессами второй половины XVIII в., и в частности некоторыми прозаическими произведениями 80–90-годов, сколько являлся их естественным продолжением в третьей, заключительной фазе эпохи Просвещения.

[1]См.: *Липатов А.В.* Теоретическая проблематика стыка литературных эпох // Сов. славяноведение. 1979. № 6.

[2]См.: *Липатов А.В.* Периодизация литературы польского Просвещения // Сов. славяноведение. 1972. № 6.

[3]См.: *Липатов А.В.* Предромантизм на Западе и в Польше XVIII в. (Опыт дефиниции и сопоставления) // Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973.

[4]См.: *Липатов А.В.* У истоков польского предромантизма (национальное и общеевропейское) // Славянские литературы: VII Международный съезд славистов: Док. сов. делегации. М., 1973.

[5]В отличие от нивелирующей национальные особенности рационалистической по своей философской сути и космополитической по общественно-культурной направленности доктрины Просвещения, получившей художественное воплощение в классицизме.

[6]В отличие от интернационального, программно космополитического идеала античности в классицизме.

[7]Явно выраженное в просветительской идеологии и пропаганде 60–70-х годов противопоставление современной западноевропейской культуры национальному укладу, отождествляемому с отсталостью, встретилось с оппозицией со стороны преобладающей части шляхты (мыслящей в традиционных категориях).

[8]См.: *Липатов А.В.* Европейское Просвещение и концепции национальной культуры в Польше XVIII в. // Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977; *Он же.* Формирование польской культуры эпохи Просвещения: (Проблемы синтеза национальных традиций и общеевропейских веяний) // Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. М., 1981.

[9]*Cieński A.* Problematyka stylistyczna Mikołaja Doświadczyńskiego przypadków Ignacego Krasickiego. Wrocław etc. 1969. (Ср.; *Липатов А.В.* книга о стиле Красицкого // Сов. славяноведение. № 5 1972.)

[10]См.: *Липатов А.В.* Возникновение польского просветительского романа: Проблемы национального и общеевропейского. М., 1974.

[11]См.: *Липатов А.В.* Формирование польского романа и европейская литература: Средневековье, Возрождение, Барокко. М., 1977.

[12]См.: *Libera Z.* Problemy polskiego Oświecenia. W-wa. 1969.

[13]Рассматриваемый иногда как сентименталистский в силу освещаемой в нем проблематики, он по сути своей антисентименталистичен (полемика с Руссо, как и у Красицкого в "Нипуанской утопии" из "Досьвядчиньского").

[14]Этот роман был переведен на русский язык и оказал определенное воздействие на русскую прозу своего времени. См.: *Czernobajew W.* Ignacy Krasicki w literaturze rosyjskiej // Pamiętnik Literacki. 1936.

[15]Если речь идет о классицистической линии, то тут прежде всего имеются в виду философско-назидательная проза Красицкого – "История" (1776–1779, изд. 1779) и восточные повести, которые появлялись в печати с 1786 по 1799 г. Приемы и мотивы готического романа, ориентализм (особенно характерный для философской повести эпохи Просвещения), любовные переживания и томления любящих сердец (разрабатываемые сентименталистской прозой), неимоверные приключения и неожиданные повороты судьбы (свойственные "авантюрным" и реально-бытовым романам XVIII в.) – все это преломляется у Потоцкого сквозь призму рационалистического мировосприятия, выступая (вследствие скептического умонастроения, иро-

inslav

нического склада образа мыслей и юмористической настроенности образа повествователя) как художественно блестящая и интеллектуально остроумная литературная игра в известные романные стереотипы, дающая, помимо чисто развлекательного момента, культивируемого эстетикой рококо, эффект пастише, переходящий порой в пародию и сатиру на литературные штампы, религиозно-философские системы, нравственные каноны.

[16]См.: *Libera Z.* Wiek Oświecenia. W-wa, 1986. S. 203– 212.

[17]См.: *Липатов А.В.* Литературные направления эпохи польского Просвещения и проблема художественного метода // Сов. славяноведение. 1968. № 4.

[18]См.: Литература эпохи формирования наций в Центральной и Юго-Восточной Европе: Просвещение. Национальное возрождение. М., 1982.

[19]См.: Эпоха польского Просвещения: (Литературное развитие и общественно-политическая действительность) // Польша на путях развития и утверждения капитализма. М., 1984.

[20]См.: Липатов А.В. Литературные влияния и типологическая общность (соотношение и критерии) // Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973. С. 391–409; *Он же.* Критерии оригинальности и литературные связи // Литературные связи и литературный процесс. М., 1986. С. 165–189.

[21]Для нового типа художественного мышления это весьма симптоматично, особенно если принять во внимание, что за три года до выхода томика Марэвича вспыхнула первая в польской художественной литературе полемика о плагиате, вызванная романом Д.М. Краевского "Подолянка".

[22]"Сон" как малый прозаический жанр был достаточно распространенным явлением в литературе польского Просвещения. Обычно такое творение было связано с античной тематикой ("Сон Аристотеля, философа греческого") и имело аллегорический характер, выполняя назидательные функции (см. статью П. Матушевской в: Słownik literatury polskiego Oświecenia. Wrocław etc. 1977. S. 545). Марэвич отходит и от рационалистической трактовки поэтики такого жанра, и от самой его литературной условности: сон выступает у него как определенное, естественное состояние, переживаемое автором-повествователем. Именно это естественное состояние обусловливает как правдоподобный характер вкомпоновки снов в общую композицию повествования, так и сцепление отдельных эпизодов самого сна.

[23]См.: *Pietraszko S.* Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. Wrocław etc., 1966.

[24]Этот журнал был хорошо известен в Польше второй половины XVIII в. благодаря французским переводам и публикациям "Монитора".

[25]См.: *Szyikowski M.* Myśl Jana Jakóba Rousseau w Polsce XVIII wieku. Kraków, 1913; *Липатов А.В.* Идеи Ж.Ж. Руссо в Польше XVIII в. и "Нипуанская утопия" И. Красицкого // Польское освободительное движение XIX–XX вв. и проблемы истории культуры. М., 1966.

[26] *Чернышевский Н.Г.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1948. Т. IV С. 171.

[27]В отличие от "готических романов" мотивы ужаса у Марэвича служат не чисто развлекательным целям (пощекотать нервы читателю, всколыхнуть его воображение, увлечь), а для раскрытия идейно-гражданственных мотивов. Писатель показывает героическую гибель тех, кто беззаветно сражался за родину. Тем самым Марэвич новую – "готическую" тему ужасов (если он к ней действительно обратился) наполняет принципиально иным смыслом – совершенно в духе польской просветительской литературы. Однако нельзя исключить, что наряду, а может быть, и помимо западной предромантической "готики" он скорее по-своему продолжает живую еще традицию польской барочной литературы. Вспомним, как во времена романтизма свойственный ей натурализм и живописание ужасных подробностей блестяще продолжил, переосмыслив и стилизовав, Ю. Словацкий в "Поэме Дантышека о пекле".

[28]См.: *Берков П.Н.* Русско-польские литературные связи в XYIII в. М., 1958. С. 43–45.

[29]См.: *Липатов А.В.* Возникновение польского просветительского романа... С. 65–140.

[30]В.И. Марэвич (1755–1822) относится к тому поколению, которое прошло старую (барочную) школу поэтики и риторики. Этот стиль соответствовал и самому характеру мировидения автора (концепция мира), и свойственной этому мировидению системы художественного воспроизведения: аллегоризм и метафорика отражали характер взаимосвязи и антиномии материального и духовного, рационального и иррационального, видимого и запредельного (трансцендентного), а также исторического и современного (вытекающего из прошлого, переосмысленного в свете веры, опыта, разума).

inslav

[31]Эта связь с линией "Досьвядчиньского" и шире — с назидательностью литературы польского Просвещения вновь проявляется во втором эпизоде сна — поэтическое послание повествователя героине.

[32]См.: *Липатов А.В.* Литературный облик польского Барокко и проблемы изучения древнерусской литературы // Славянское Барокко. М., 1979; *Он же.* Польская трансформация прециозности // Там же.

[33]В этом отношении показательно "Поэтическое искусство" (1788) Ф.К. Дмоховского.

[34]Это отразилось в концепции английского парка, противопоставленной парку французскому.

[35]См.: *Липатов А.В.* Формирование польского романа... С. 284—285.

[36]См.: *Zahorski J.* Szekspir w Polsce // Dzieła Wiliama Szekspira. Lwów, 1897. T. IX; *Bernacki L.* Shakespeare w Polsce do konca XVIII wieku. Kraków, 1914.

[37]См.: *Липатов А.В.* Формирование польского романа... Гл. IV.

[38]С Летурнера сделан и первый полный русский перевод (1792) "Оссиана", принадлежащий перу Е.И. Кострова.

[39]См.: *Szyjkowski M.* Ossyan w Polsce. Kraków, 1912. S. 71.

[40]О польских переводах "Оссиана", помимо работы М. Шийковского, см.: *Hernas C.* W kalinowym lesie. W-wa, 1965. T. 1.

[41]См.: *Hernas C.* W Kalinowym lesie. W-wa, 1965. T. 1. S. 223.

[42]Этому вопросу и взаимосвязанным с ним проблемам литературной теории, эстетики и истории посвящены мои работы: Литературные направления эпохи польского Просвещения и проблема художественного метода // Сов. славяноведение. 1968. № 4; Периодизация литературы польского Просвещения // Там же. 1972. № 6; Теоретическая проблематика стыка литературных эпох // Там же. 1979. № 6; Литературный облик польского Просвещения // Литература эпохи формирования наций...

[43]*Szyjkowski M.* Op. cit. S. 81.

[44]Ср. опыт конкретизации и дефиниции этого понятия в моей работе "Предромантизм на Западе и в Польше..." (расширенный вариант в кн.: Polonistyka radziecka. W-wa, 1985. S. 107—138).

[45]См.: *Жирмунский В.М.* Предромантизм // История английской литературы. М.;Л., 1945. Т. 1, вып. 2. С. 578.

[46]В этом отношении симптоматичны "Происшествия..." Марэвича и исторические романы Езерского и Краевского (см. примеч. 3, 4).

[47]Об актуализации см.: *Стахеев Б.Ф.* Актуализация ценностей национального прошлого в славянских литературах XIX—XX вв. // Славянские литературы в процессе становления и развития. М., 1987.

[48]См.: *Липатов А.В.* Предромантизм на Западе и в Польше XVIII в. // Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973; *Он же.* У истоков польского предромантизма (национальное и общеевропейское) // Славянские литературы: VII Международный съезд славистов: Докл. сов. делегации. М., 1973.

inslav

Д.С. ПРОКОФЬЕВА

ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ГАВЕНДЫ В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX В.

«"В писании сказано (...): "Ударишь в скалу и пойдет из нее вода, и будет пить народ". Так вот этой водой, которую пил народ шляхетский, бывала в доме шляхтича и во дворце магната гавенда (...). Было, что послушать: один свою рыцарскую жизнь описывал; другой, как служил у пана, что видел, что испытал (...) Была гавенда академией и школой (...). В гавенде найдещь подробную историю каждой семьи и разных событий (...). Может, когда-нибудь потомки пожалеют, что не знают по-настоящему жизни своих предков, ибо не слыхали наших гавенд, этого верного зеркала своего времени"». "Гавенда для нашей шляхты, как хлеб и соль и будет повседневной потребностью". Так писал собиратель старых гавенд К. Вуйчицкий[1].

Один из создателей нового литературного жанра – Генрик Жевуский гевенду (устный рассказ) называл "нашим развлечением в свободные от дел минуты": "Шляхтич занимается хозяйством (...). Но после того, как он натрудится, натопчется, как же ему развлечься? Библиотек у нас нет, а хоть бы и были, чтение – это и развлечение и труд, а человек нуждается в чистом развлечении"[2].

Занимательный устный рассказ был характерной чертой бытового уклада и культурной жизни польского общества XVIII в., особенно провинциального. Однако и при королевском дворе жаловали рассказчиков, которых Станислав Август приглашал на свои обеды по четвергам, слушали истории, "полные веселого воображения, и живописной фантазии"[3]. Поэт Ст. Витвицкий в предисловии 1839 г. к первому изданию "Воспоминаний Соплицы" Г. Жевуского (1839), называл сочинителей гавенд "устными поэтами"[4]. А Адам Мицкевич сравнивал их с менестрелями[5]. Слова "gawędziaż", "gawęda" или уменьшительное "gawędka" часто встречаются в письмах Мицкевича[6]. Значение первого из них – непринужденно беседовать, болтать на разные темы. Второе обозначает свободную дружескую беседу, болтовню, а также рассказ, занимательную историю (у Мицкевича встречается и как применимое к самому рассказчику). Оно стало и названием литературного жанра. Словом "gawędziavz" называют человека, знающего и охотно рассказывающего разного рода истории, анекдоты, неутомимого рассказчика, собеседника. Такой рассказчик отличался от литератора тем, что он обращался к узкому кругу лиц, знакомых, близких. Слушатели были прямо перед ним: за столом, у костра, в харчевне. Чтобы его охотно слушали и понимали, он должен был не пускаться в абстрактные рассуждения, а пользоваться только конкретными понятиями. Использование пословиц, поговорок, диалектизмов, игра слов – вот характерные особенности языка гавенды. Слова, употреблявшиеся в отдельных местностях, но не

inslav

встречающиеся в литературной речи, воспринимались вместе с тем и как архаизмы. В некоторых гавендах, преимущественно мещанских и шляхетских, встречаюся латинские слова и выражения как свидетельство школьной учености авторов и персонажей.

В XVIII в. появились и начали ходить по рукам записи устных рассказов. Известен, например, рукописный сборник Короля Антония Жеры[7]. Его сотавитель черпал материал для своих занимательных историй как из шляхетских, монастырских, так и из народных источников. Многие тексты сборника восходят к XVI столетию.

Существенной особенностью литературной гавенды, короткого повествовательного произведения, является принцип авторской дистанции по отношению к повествователю, объективного монолога. Жанр этот вырос из устной формы бытования. Интерес литераторов XIX в. к такому рассказу объяснялся и увлеченностью народным творчеством: легендами, баснями, преданиями, песнями, поговорками, и романтическим культом простого человека, который сохранил первозданную и неподдельную свежесть мировосприятия и чувств, способность к интуитивному постижению действительности. Расцвет жанра относится к концу 30–40-м годам XIX столетия. Возможно, сыграло известную роль и влияние формы pastich'a (подражание,стилизация), распространенного в Западной Европе в XVIII в. Можно увидеть и сходство гавенды с греческой диатрибой – типом философского или школьного поучения, картинкой из жизни нередко сатирического содержания. Сходство заключается в свободной композиции, в появлении героя, которого можно встретить на улице, рынке, ярмарке, живом разговорном языке. Другой предшественницей гавенды была фацеция, короткий шуточный рассказ типа анекдота, распространенный в западно-европейской литературе в Средние века и особенно в XVI–XVII вв. В Польше наряду с прозаической бытовала стихотворная разновидность гавенды.

По содержанию и происхождению можно выделить гавенды шляхетские, мещанские или городские, солдатские и простонародные, являющиеся неотъемлемой частью фольклора. Наиболее распространена и наибольшее отражение нашла в литературном развитии XIX в. гавенда, повествующая о жизни шляхты. Темы, которые в ней затрагивались, перечислены в "Кунтушовых беседах": К.Гашиньского[8]: это сеймики, трибуналы, военные стычки, кутежи и попойки. Героями гавенд выступают забияки и хвастуны, лгуны и любители анекдотов, гуляки и любители поединков, ленивцы и спорщики, сутяги и любители новостей, слуги, монахи, судейские. Все они – интегральная часть шляхетской общности. Каждый из них существовал отдельно от своего покровителя, магната, гетмана. Нередко символом этого времени, его обычаев, нравов и культуры был не столько меч или сабля, сколько стол, бокал, кунтуш и усы.

После утраты независимости интерес к прошлому носил не только литературный характер: речь шла о сохранении национальной традиции, памяти о минувшем.

"Масло в огонь, разложенный на алтаре шляхетского прошлого"[9], добавила публикация в 1836 г. "Воспоминаний" Яна Хризостома Пасека, шляхтича XVII в.,красочно описавшего тогдашние обычаи и отношения,

inslav

воспроизведшего образ мыслей, чувства и особенности речи своих современников. Об успехе этого сочинения свидетельствуют его переиздания в 1837, 1840, 1843, 1854 годах и более поздние. Как пишет польский исследователь М. Манн, Пасек, несомненно, оказал значительное влияние на авторов гавенд, начиная с Генрика Жевуского[10].

"Старые гавенды и картины" К. Вуйцицкого (1839) – сборник устных рассказов о быте, нравах, занятиях провинциальной шляхты, об охоте, религиозных праздниках, значительных и незначительных событиях. Некоторые из них имеют подзаголовок "из семейного предания". Такова, например, гавенда "Хлопцы", гда рассказывается о молодых шляхтичах, которые, не стерпев скупости своего отца, подались в разбойники, в масках напали на родительский дом, забрали все, что хранилось в "аптечке", а через шесть лет, уже с женами и детьми, вернулись, чтобы вымолить прощение. Другая гавенда – рассказ об удачливом охотнике на медведя. А в "Кулиге" богатый воевода, страстный охотник и враль, рассказывает о том, как однажды, когда кончился порох, он набил ружье косточками от вишни и выстрелил в оленя. Спустя три года, вернувшись из-за границы, он отправился но охоту в те же места и встретил оленя с вишневым деревом на голове. Чем не польский барон Мюнхгаузен?

Такого рода непритязательные истории складываются как бы в групповой портрет шляхты XVII–XVIII вв. Наряду с рассказами о каких-то событиях, в гавендах можно иногда найти и подробные описания. Вот, например, как изображен интерьер скупого отца в гавенде "Хлопцы": "...посредине стоял дубовый стол с такими толстыми ногами, что он не прогнется, даже если рыцарь в полном вооружении вскочит на него на закованном в броню коне. Богатый персидский ковер покрывал его не полностью, чтобы каждый входящий мог увидеть нарядную резьбу (...). Четыре длинные лавки, обитые черной кожей, а сверху покрытые алой тканью, и несколько стульев, на каждом из которых по три особы нашего поколения смогло бы удобно расположиться..."[11]. В этом описании подчеркнуты прежде всего массивность, прочность предметов, устойчивость быта.

Несравненным рассказчиком слыл Г. Жевуский (1791–1866). События и нравы второй половины XVIII в., времен барской конфедерации и последующих лет, составляли содержание его рассказов. Рассказывал он очень живо, с юмором, языком простым, сочным, ярким. В Риме его гавенды произвели большое впечатление на Мицкевича, который посоветовал записать их и издать[12]. Видимо, после этой встречи Жевуский и начал писать свои гавенды. В свет они вышли в Париже в 1839–1841 гг. в четырех томах под названием "Воспоминания высокородного пана Северина Соплицы, чесника парнавского".

Книга Жевуского оказала большое влияние на многих писателей, вызвала множество повторений и подражаний, стала как бы образцом для творцов шляхетской гавенды. Фигура повествователя здесь является ключом ко всему замыслу и концентрирует в себе суть художественного новаторства Жевуского. Северин Соплица выступает и как участник событий, и одновременно как мемуарист. В его рассказах нет хронологического порядка, какой-либо логики, которая объединяла бы все в

inslav

единое целое. В композиции нет заранее продуманного плана. Что рассказчик вспомнит, то и становится темой очередной гавенды.

Герой-повествователь обязан своей среде всем: воспитанием, состоянием, положением в обществе и женой. Его отличают оптимистическое спокойствие и полное согласие с окружением. Он практичен, умеет ладить с людьми, не забывая при этом о собственных интересах. Соплица многое принимает на веру в силу традиции, поступает так, как принято, как поступают окружающие. Его сдержанность идет от эмоциональной неразвитости. Как сам Соплица, так и действующие лица его рассказов дают представление о литовской шляхте старого времени, о том разнообразии характеров, которое это время порождало (авантюрист Володкович, смелый и жестокий Держаловский, весельчак Боровский, разбойник Павлик и др.).

Обозначены и исторические координаты описываемого: в гостях у пана старосты (гавенда "Пан Ревеньский") "панове развлекались марьяжем (игра в карты. – *Д. П.)*, а мы разговором. Старшие говорили, а мы, младшие, охотно прислушивались к их речам; говорили о сеймах, о депутатах (...), о правах, о свободах наших, о Барской конфедерации, недавно распущенной, о несчастных братьях наших, которые за грехи наши остались за кардоном, о позорном нашем сейме, который подтвердил их неволю"[13].

Северин Соплица в своих воспоминаниях хочет убедить в том, что раньше все было лучше, чем теперь. "Смеются над нами, старыми людьми, что мы всегда рады говорить о давних временах и прежних людях. А если и время и люди, все это было лучше, чем теперь" ("Тадеуш Рейтан")[14]. Воспоминания Соплицы о короле Станиславе, князе Радзивилле, Тадеуше Рейтане, ксендзе Мареке и других известных исторических лицах, которых рассказчик видел собственными глазами, казалось бы, не связаны между собой. Но вместе они составляют яркую, многоцветную картину эпохи. Вся книга проникнута набожностью, восхищением шляхетскими добродетелями, наивным непониманием того, что хваленая шляхетская вольность нередко переходит в смутьянство, раздор, склоку, выслуживание перед магнатами. Сцены домашней, придворной, монастырской, военной жизни сменяются как в калейдоскопе. Соплица повествует о старом времени с преклонением и грустью – и такое отношение к прошлому составляет важнейший элемент его рассказа.

В соответствии со спецификой жанра язык гавенд пестрит пословицами и поговорками: "к панне с седыми волосами – это все равно что к собаке с ежом", "и я, как говорится, не выпал у сороки из-под хвоста", "как постелешь, так и поспишь", "кому суждено висеть, не утонет", "фортуна колесом катится: то ты на верху, то – внизу".

В речи рассказчика нет недосказанности, оттенков, полутонов. Отсутствуют определения, относящиеся к цвету, свету, форме. Нет излишней эмоциональности. Зато герой всегда точно и достаточно подробно характеризует происхождение и материальное положение того, о ком рассказывает. Внимание к титулам, наивное восхищение богатством того или иного персонажа придают повествованию некий глубинно юмористический оттенок.

inslav

Для Соплицы характерен спокойный, неторопливый, ровный тон повествования. Вот так начинается гавенда "Пан Огиньский": "В старые времена с терпением и спокойствием можно было всегда добыть себе кусок хлеба. Служба по польским шляхетским дворам не приносила кривды: пан был паном, но и опекуном слуги, если он по-отечески наказывал, то и как отец наставлял (...). Но не каждому удавалось попасть на панский двор. Нужно, чтобы были заслуги у отца или родственников, или какие-нибудь благодетели, которые бы за тебя поручились"[15]. Иногда спокойный тон повествования прерывается короткими фразами, восклицаниями, чтобы передать или важность момента, или взволнованность повествователя.

Жанр гавенды требует от автора большого мастерства. Она должна быть написана так, чтобы сам герой вспоминал и говорил, выбирал тему рассказа, придавал им тот или иной тон, восхищался или возмущался, принимал или отвергал что-либо. Автору "Воспоминаний Соплицы" это удается. Между автором и повествователем сохраняется дистанция. Но его герой не так уж прост, как могло показаться[16]. В гавенде "Пан Лешиц" герой-рассказчик рассуждает о законодательстве и мы узнаем, что он "читал, и со вниманием", кодекс Наполеона. Более того, он имеет о кодексе свое суждение: "Это очень умная вещь, все охвачено, все предвидено". Однако, замечает многоопытный герой Жевуского, чаще правит не закон, а сила. В давней Речи Посполитой законодательство, по его мнению, было не ремеслом, а призванием. Сентенция Соплицы: "чтобы быть законником, нужно быть гражданином" – звучит совсем не примитивно и может принадлежать не только герою-простаку. Соплица цитирует Горация, Цицерона, рассуждает о вере: "вера из всех чувств – самое сильное и наиболее созидательное. Слава, сила, гордость, мужество, разум добились много (...), а если что и осталось, что ощутимо свидетельствует о существующей когда-то жизни, то только памятники веры"[17].

Другим популярным автором гавенд был Игнаций Ходзько (1794–1861). "Воспоминания сборщика пожертвований" (1843–1845) были представлены как записки брата Михала, монаха бернардинского монастыря, якобы найденные в покинутом монастыре и приведенные в порядок издателем. В соответствии с этим приемом Ходзько прибегает к стилизации текста, приближает язык повествования к языку монахов XVIII в. "Воспоминания сборщика пожертвований" – это галерея портретов, объединенных литературным вымыслом и главным героем-рассказчиком, от умения и ловкости которого зависит "урожай" подаяний для монастыря. Он успешно справляется со своей ролью и возвращается в монастырь с целым стадом овец и баранов, с крупной суммой денег и запасом продовольствия и вина. В странствиях сборщик встречает самых разных людей. Это и вдова-пьянчужка, и воевода, который собирает и записывает латинские сентенции; и приходский священник, находящий защиту от соблазнов мира в словах святого Петра: сила духа заключается в любви, радости, покое, терпении, доброте, вере, умеренности, справедливости, чистоте. Среди них и образец старопольской добродетели, пан староста, в доме которого "людей, что муравьев, но всюду порядок и достаток (...) каждый занят своим делом по желанию, а не от страха, каж-

inslav

дый весел, все живут в согласии друг с другом". В этот же дом рассказчик попадает много лет спустя, после 1812 г. Многое изменилось за это время. На Литве уже не ждут монаха-бернардинца, как аиста весной, встречают равнодушно, нередко религию называют фанатизмом, а веру – предрассудком. Один из гостей сына старосты попытался втянуть сборщика в теологический диспут насчет того, где помещается душа, чтобы смутить его и посмеяться над ним. Вместо этого, "все прикусили язык", услышав от монаха, что у тех, кто вместо оружия держит рюмку, душа пребывает в пятках.

Есть и гавенды, где рассказывается о прохождении французских войск через Литву. В гавендах Ходзько использовал форму дневника. В некоторых их них описания приобретают характер картинки ("obrazka"), как, например, в рассказе о вдове, о сельском приходе священника, о мародерстве французов. Однако эти зарисовки не диссонируют с жанром гавенды и ее стилем, в них не навязываются какие-либо нравоучения. Повествователь – это словоохотливый собеседник, человек бывалый, наблюдательный, которого интересует жизнь во всех ее проявлениях.

В литературе того времени были разные мнения о том, что и как надо показывать из прошлого: блеск и славу королей, магнатов, воинов или жизнь повседневную, домашнюю, проходящую под соломенной крышей шляхетского дома. Именно в таком доме, у домашнего очага отыскивались ставропольские добродетели: честность, набожность, дружелюбие. И. Ходзько любовался домашними "памятниками" старины. В стремлении замкнуться в мире шляхетского прошлого можно увидеть попытку сохранить национальный польский тип, национальную индивидуальность, но не романтическую, активную, жертвенную, а такую, которая не берет на себя ответственности за нацию, за народ.

Ходзько подчеркивал скромность своего замысла и бóльшую, как он полагал, чем у великих поэтов того времени, искренность, демонстрируя солидарность с таким читателем, который от автора гениальности не требует. Он как бы не сомневался, что читатель на его стороне. Ходзько убеждал читателя в том, что в жизни есть не только слезы, но и минуты счастья, радости, веселья, удовлетворения, минуты спокойные, тихие, блаженные, приносящие человеку гармонию с самим собой и с природой. Эта черта, характерная для "антипоэтического" мировосприятия доромантической эпохи. Вот как говорил о "малых радостях жизни" Ф. Скарбек, экономист и литератор, связанный с традицией XVIII в. и вместе с тем прокладывавший дорогу реалистическому бытописанию в прозе и драме: "Счастье человека может быть больше основано на мелочах (...). А мы как раз и не умеем ценить мелочей, по крайней мере, не признаемся в том, что нас могут осчастливить мелочи. Этот род счастья мы оставляем только детям"[18].

Несмотря на наличие описательных элементов, сочетание рассказа и картинки, "Воспоминания сборщика пожертвований" И. Ходзько польские исследователи все-таки относят к жанру гавенды[19]. Характерно, что в написанных позже "Новых дневниках сборщика пожертвований", действие которых относится к 20-м годам XIX в., автор отказывается от "контушового" анекдота и старопольской фацеции, которые были приметой

inslav

эпохи конца XVIII и самого начала XIX в. Новый сборщик и моложе, чем прежний повествователь, и рассказывает он уже в ином стиле и жанре, чем его предшественник. "Новые дневники" уже трудно назвать гавендами.

В дальнейшем элементы гавенды будут в произведениях исторического содержания все больше переплетаться с элементами других жанров.

В творчестве Зыгмунта Качковского (1825–1896) они переплетаются с элементами приключенческой повести, авантюрного и сентиментального романа. По образцу Соплицы автор создает образ своего героя. шляхич-"сармат" Марцин Нечуя выполняет функции рассказчика, порожденного XVIII столетием. Он не может смотреть на то или иное событие с перспективы второй половины XIX в. Повествователь подчеркивает, что он уже старый человек, свидетель и участник важных событий прошлого, переживший свое время. Изображенный как один из многих, Нечуя тесно связан с общественной и культурной структурой своего окружения, со своей эпохой. В современной цивилизации он видит лишь "грязную пену" французского влияния.

Шеститомный цикл "Последний из Нечуев" (1853–1855) представляет собой картины жизни саноцкой шляхты. В нем нет детальных портретов шляхтичей старого времени: автор ограничивается набросками, силуэтами. Ему важно показать не каждого в отдельности, а в совокупности, в некой общности. Главный герой, Марцин Нечуя, в отличие от Северина Соплицы шляхтич зажиточный, владеющий землей и богатством, что и определяет в его характере чувство собственного достоинства и независимости, пожалуй, даже непомерно развитое, его "твердую шею", т.е. неумение и нежелание эту шею гнуть, кланяться.

Качковский вводит в свои гавенды любовные мотивы, отсутствующие у Жевуского. Любовь здесь – фатальная сила, приносящая несчастье и тем, кто выступил против старозаветных норм, и тем, кто получил благословение. Как и его предшественник, Качковский насыщает язык всевозможными поговорками и пословицами, семантическими и синтаксическими архаизмами. В соответствии с требованиями жанра повествование ведется в неспешном темпе, спокойно: "...рассказывая более менее все, что приносит из прошлых лет моя память, не могу не сказать о нескольких событиях (...). Было это в августе, не помню какого года, но восемь или десять лет спустя после войны конфедератской. Был вечер, солнце уже собиралось заходить". ("Сваты на Руси")[20]. Барская конфедерация выступает здесь как точка отсчета времени, ибо в сознании рассказчика она запечатлелась как самый значительный момент его жизни (во многих гавендах различных авторов сюжетную основу составляют ее батальные эпизоды). Обозначением времени можно считать и появление персонажа, наделенного легко узнаваемыми чертами исторического лица (в данной гавенде речь идет об известном своей жестокостью каневском старосте).

В отличие от своих предшественников Качковский повысил роль фабульного начала, и не случайно тенденции перерастания гавенды в самостоятельный роман ("вальтерскоттовского" типа) особенно четко проявились именно в его "Мурделионе" (1853)[21].

inslav

"Успех Качковского, – писал К. Эстрейхер, – был в то время равен успеху Сенкевича. Его образы из жизни саноцкой шляхты вносили в повесть оригинальный элемент, родной, пахнущий свежестью. Современное поколение не понимает того увлечения, с каким читали Качковского, так же как сегодня никто не имеет ни малейшего понятия о давнем восхищении романами Чайковского"[22].

Именно характерная для гавенды живость рассказа, свободного и непринужденного, яркие типы провинциальной шляхты и выразительные сценки из ее жизни привлекли, например, читательское внимание к такому роману Михаила Чайковского (1804–1886), как "Овручанин" (1841), действие которого относится к 1812 г. и присходит на Волыни, где тогда еще жили люди, сохранявшие обычаи и нравы старой Речи Посполитой. Чайковскому принадлежат и казацкие гавенды, некоторые из них он писал в эмиграции "для себя" и для "соседа с Украины". В этом ограничении круга читателей видна традиция устной гавенды, рассчитанной на тех, кто находится рядом. В то же время, в отличие от опубликованных к тому времени циклов гавенд, здесь нет единого героя-рассказчика, от имени которого велось бы повествование. Изданные в Париже в 1840 г., "Гавенды" Чайковского в основном выдержаны в мемуарной форме, что нередко составляет особенность этого жанра: почти каждый рассказ имеет подзаголовок "полковое воспоминание", "украинское воспоминание". В изданных анонимно в Петербурге "Повестушках и гавендах" (1850) также еще большая часть их написана в форме "Воспоминаний из Гальчиньца". В "Новых повестушках и гавендах" (1852) мемуарный элемент уже отсутствует. Стиль их отмечен налетом сентиментальности. В некоторых используются характерные для фольклорной поэтики параллелизмы, уменьшительные формы существительных: "В озере рыбка плещется (...). Над озером ласточка зигзаги чертит (...). Берегом бежит чернобровая дивчина (...). Ножки босые, белоснежные и маленькие, стройные и пухлые"[23]. "Сватовство запорожца" сам автор называет повестушкой, которую он написал, следуя народной поэтической традиции. Любовь казака и казачки противопоставлена здесь нравам "образованного мира". Казаки в творчестве Чайковского отличаются от изображенных в поэзии Ю.Б. Залеского воинов, верных Речи Посполитой, или бунтарей из произведений Северина Гощиньского. В основном это хорошо известные читающей публике казаки, служившие в шляхетских дворах и имениях. В целом "повестушки" Чайковского наглядно иллюстрируют характерные для эпохи романтизма неочевидность и необязательность четких жанровых отличий.

Чем дальше от времени расцвета гавенды, тем больше у авторов, к ней обращающихся, можно обнаружить элементов иных жанров, картинок, эскизов и т.д. Сборники нередко состоят из разного рода "малых форм", мало отличающихся друг от друга. В 1851 г. в Париже появились "Контушовые" беседы и картинки из шляхетской жизни", написанные Константием Гашиньским (1809–1866), поэтом и публицистом, участником восстания 1830 г. В соответствии с традициями жанра в этом сборнике появляются привычные образы "последнего шляхтича Речи Посполитой",

instlav

барского конфедерата", повествователь излагает свои школьные воспоминания. В прозе Гашиньский предпочитал "малые формы". Среди его сочинений – "Записки офицера", "Пан Дезидерий Бочко и его слуга Пафнуций. Эскиз эмигрантской жизни", "Игра и картежники. (Картинка из жизни шляхты)" и т.д. Писатель обращается к тем жанрам – запискам, эскизам, картинкам, – в которых, по его мнению, как в зеркале отражались нравы старого времени. В предисловии он пишет: "Исследователь, всматриваясь со вниманием в зеркала, которые как современные дегерротипы, задержали на своей поверхности проходившие когда-то перед ним картины, видит живописное разноцветие сменяющих друг друга эпох – обычаи, обряды и одежду (...). Пока еще есть время, наш долг состоит в том, чтобы сохранить от забвения все то, из чего складывался тип того поколения, последние обломки которого прошли перед нами"[24]. В "Вечерней гавенде" читатель, как требует традиция, оказывается в шляхетском доме, где осенним вечером жарко пылает огонь, а у огня за бутылкой старой вишневки сидят пожилые шляхтичи, каждый из которых рассказывает свой вариант гавенды на тему "verbum nobile" (слово чести – лат.). В одном из рассказов речь идет о бесчинствах персонажа многих гавенд, каневского старосты (на сей раз он заставляет нарушить слово чести сборщика пожертвований на монастырь). Характерен здесь иной, нежели в других гавендовых циклах, принцип организации нескольких рассказов в единые целое: скрепляет его не личность рассказчика (олицетворяющего минувшее время), а общая тема беседы (такая, что старые нравы представляет в данном случае целая группа воскрешающих прошлое собеседников).

Для 40–50-х годов вообще было характерно преобладание малых прозаических форм. Они были чем-то вроде экпериментального полигона для поисков новых форм повествования (роман в этот период обновлялся, пожалуй, слабее), подготовивших бурное развитие прозаических жанров во второй половине XIX в. Проблема отличий между повестью, рассказом, новеллой и другими жанрами, самостоятельности их формальной структуры не интересовала критиков первой половины XIX в. Исключением можно, вероятно, считать "Курс поэзии" Ю. Коженевского (1829), в котором в основу различия между повестью и романом положен объем сочинения[25]. Форма повествования в период складывания поэтики прозаических жанров не являлась основополагающим принципом классификации. И тогда, да и теперь, трудно провести границу между литературными "картинками", "очерками нравов", "сценками из жизни", а внутри них – между вымыслом и документом в прозе. На пограничье между мемуаристикой и очерковым повествованием были "Картины из жизни и путешествий" (1842) Ю.И. Крашевского, книга Ю. Дзежковского под таким же названием (1846), серия "Литовских картин" И.Ходзько (1840–1850). "Картины", "очерки", "сцены", "зарисовки" в литературном сознании XIX в. не имели жанровых отличий. Так, имелись очень разные сочинения, и в том числе публицистические, с преобладанием элементов документальности, вместе с тем имеющие и известные зачатки фабулы. Однако можно выделить одну существенную

inslav

черту литературной конструкции "картинки" ("obrazka") – это подчинение фабулы описанию. В этом, на наш взгляд, одно из существенных отличий данного жанра от гавенды.

Развитие малых жанров было связано с так называемым малым реализмом, который развивался в литературе 40–50-х годов на основе программного отказа от сверхмасштабной и возвышенной проблематики романтизма. Характерной чертой подобных зарисовок и сценок было стремление к максимальному правдоподобию изображения. Популярность их подкреплялась переводной литературой. Большим успехом пользовалась тогда, например, "Галлерея картин человеческой жизни или характеров" американца В. Ирвинга (1829).

Росла вместе с этим потребность в герое с чертами, обусловленными социально-бытовой ситуацией, связью со своей средой, специфическими национальными условиями. Известную роль в его утверждении и эволюции сыграла гавенда. Этот жанр распространялся в пору увлечения красочным и неповторимым историческим прошлым, которое было характерно для эпохи романтизма (хотя авторы, этот жанр культивировавшие, могли вовсе не разделять мировоззренческо-художественных принципов романтических поэтов). Разделы Польши привели к тому, что, как говорил в одной из парижских лекций (26. IV. 1842) А. Мицкевич," в стране все, что было еще интеллектуально высокого, пытается удержать традиции, сохранить национальные права, сберечь стародавнюю Польшу (...). Но, с другой стороны, все то, что только чувствовало в себе порыв к действию, что гналось за будущим, искало вдохновения, все это шло искать родину в другом месте, образовывало эмиграцию"[26]. Память о минувшем сохранялась в устных преданиях, в семейных традициях. Они питали и литературу, не связанную с романтическим движением. Самое яркое свидетельство – комедия А. Фредро "Месть" (1833), где с блеском изображены шляхтичи старого времени. Из одного корня с романтическим принципом художественного воссоздания прошлого, преполагавшим соблюдение исторического, национального, местного колорита, вырос и тот тип повествования, который утвердила в литературе гавенда. На кристаллизацию и литературный престиж жанра решающее влияние оказали, как уже было сказано, "Воспоминания Соплицы" Г. Жевуского.

Определяющий этот жанр тип повествования предполагает наличие такого повествователя, который имел бы достаточно четкую характерологическую, социальную и возрастную определенность, обладал бы даром рассказчика ("гавендяжа"), был бы человеком, так сказать, старого закала и говорил (или писал) в соответствии со своим житейским опытом, средой, уровнем интеллекта, не претендуя на литературность. Повествователь принадлежит к тому же миру, что и остальные персонажи (в этом заключается общее значение формы повествования от первого лица[27]), в то время как автор находится как бы в другом повествовательном уровне. Передача писателем авторского права повествователю создает возможность показать мир глазами другого человека. При этом не обязательно автор разделяет его взгляды или согласен с его оценками событий и лиц, о которых идет речь в тексте.

В гавенде предполагается подтверждение рассказчиком подлинности

inslav

излагаемых фактов: "я это видел", "я был свидетелем" (по меньшей мере – "мне рассказывали"). Место вымысла занимает "всамделишная" автобиографичность. Сообщение может иметь форму воспоминаний, неважно каких: родившихся в беседах, ставших излюбленной темой разговора, письменно зафиксированных. Такой нарратор рассчитывает на то, что его хорошо понимают. Но при этом не обязательно читатель будет таким, каким он мыслится в тексте гавенды. Как между автором и рассказчиком существует дистанция, так и между читателем (слушателем), видящемся повествователю, т.е. тем, кого "создает" автор, и читателем действительным также возникает дистанция. (Так, например, гавенда Станислава Холоневского (1791–1846), автора "Картин из галлереи жизни моей", посвященная Стемпловскому, рассчитана на одного читателя, "пана Кароля", по просьбе которого написаны воспоминания. А обычный читатель оказывается как бы в роли подслушивающего, нечаянного свидетеля.) Как правило, в гавенде пожилой человек (Соплица у Жевуского, Лавринович у Ходзько, Нечуя у Качковского) считает своим долгом наставлять молодежь, рассказывать ей об "истории отцов". Он обладает преимуществом не только человека с жизненным опытом, но и очевидца событий, о которых рассказывает (в то же время он может пересказывать и с чужих слов, быть "ретранслятором"). Основной формой наррации является рассказ, а не описание, рассказ, соответствующий образцу живой разговорной речи со всеми ее образными, лексическими и фразеологическими особенностями. Описание никогда не становится самодовлеющим и не развертывается в картину, становясь регистрацией либо перечнем характерных черт, являясь именно воспоминанием, а не изображением.

В описаниях тех или иных персонажей присутствует характеристика их поступков, занятий, но не внешнего облика. Для гавенды описание внешности, создание портрета средствами слова не характерно и не обязательно. Для характеристик персонажей гавенды известный польский литературовед Зигмунд Швейковский предложил термин "силуэт"[28].

В гавендах отсутствуют и описания природы. Это объясняется спецификой и логикой жанра. Автор, конечно же, нарисовал бы и портреты своих персонажей, и создал бы столь привычный для романтической эпохи живописный, пластичный пейзаж. Но, поскольку автор устраняется и предоставляет рассказчику вести повествование от своего имени, человека своего времени, это находит отражение в структуре жанра. Искусство гавендового типа повествования, замечает современный исследователь Ю.Бахуж, напоминает предсентименталистскую манеру наррации, "до-описательную" стадию ее развития в XVII–XVIII вв., когда важнее было сказать о событии, действии, приключении[29]. К тому же очень часто гавенды строились как воспоминание, что, как и вообще форма повествования от первого лица, оправдывает известную неполноту или даже искажение сведений. Память рассказчика не могла в этом случае выйти за рамки того, что должно было обязательно запомниться, т.е. события, действия, реакции на него, и не сохраняла деталей, из которых мог бы сложиться описательный фон. Традиция экономного описания, присуще-

inslav

го гавенде, восходит к эпохе Просвещения. Но гавенде в отличие от "картинки" противопоказана остановка времени. Существенной линией раздела между этими малыми формами является также архаическая стилизация гавенды. В соответствии с рационалистической традицией литературы Просвещения, гавенда большей частью избегает любовных мотивов и сцен. Иногда в них можно встретить и элементы дидактизма.

Итак, гавенда и "картинка" – это два разных способа изображения действительности. Если в гавендах встречаются черты, более присущие "картинке", можно говорить о жанровой контаминации, которая нередко ведет к тому, что место старосветского повествования – с архаизацией речи, устаревшими словами, макаронизмами – занимает более современный и более "литературный" рассказ. Правда, это ведет обычно к размыванию характерной для гавенды дистанции между автором и рассказчиком.

Бурно развивавшаяся в середине века, гавенда позже все больше сближается с жанром повести. Уже З.Качковский, пытаясь усовершенствовать "манеру Соплицы", нарушил жанровую структуру. Замена свободы конструкции и информации более строгой эпической структурой оказывается переходом к другому жанру. Как писал Ю.И. Крашевский, "одной кистью рисуется маленький набросок, другой – большая картина"[30].

Если поначалу критики и писатели приветствовали малые формы прозы, в том числе гавенду, видели в них средство решения многих литературных проблем, то затем наступило время суровой критики. Крашевский в свое время приглашал читателей совершить вместе с ним путешествие по событиям светской жизни, поскольку, писал он, как ему кажется, "каждый предпочитает смотреть в зеркало, чем на безумную и неестественную картину"[31]. Позже тот же Крашевский подверг критике стереотипность изображения шляхетского мира и героев: "персонажи (. . .), представленные всегда одинаково (. . .), превратились в невыносимые штампы"[32].

Юлиан Клячко, публицист и критик, вынес в 50-е годы довольно суровый приговор гавенде и другим малым жанрам: "Вместо серьезных жанров эпики и драмы у нас есть только эти произвольные и свободные, никакой эстетической и этической категорией не объятые картинки, эскизы и гавенды, в которых только живописность, без связи с моралью". Отсутствие возвышенной и убеждающей идеи никак не устраивало критика: "Мягкость кисти и тонов растворяет в нашей литературе всякую поэтическую и моральную энергию; не идеалы, а потребности живописного эффекта диктует выбор предмета (. . .). Анекдот больше ценится, чем правда, местное освещение – больше, чем свет духа. Вместо того чтобы чертить фигуры, наши писатели укладывают драпировку". "В наших гавендах и исторических романах, – писал Клячко, – достоинство длинных усов окупает почти все недостатки короткого ума, кривизна сабли выпрямляет все сомнительные поступки (действия), а кунтуш представляет собой достаточное покрытие моральной и эстетической наготы героев"[33].

Известный историк Кароль Шайноха в статье "О национальном типе в наших романах" (1852) подверг критике авторов "бесконечного числа

inslav

рифмованных и нерифмованных гавенд" за "однообразный взгляд на жизнь"[34]. Шляхетскую гавенду упрекали в пристрастии к мелким бытовым подробностям, касающимся внешней стороны жизни: одежды, жилья, еды и т.п., в отсутствии широкой перспективы. Современная исследовательница М.Жмигродская замечает, что в гавенде "мелкие подробности быта открывали (. . .) фрагменты правды о людях и отношениях прошлого времени"[35]. Широкая же панорама, по ее мнению, выдала бы ограниченность горизонтов повествователя.

Если оценивать гавенду в строгом соответствии с ее жанровыми особенностями, и не только с исторической дистанции, но и как бы с позиций ее современников, многие упреки покажутся неосновательными.

Еще Михал Грабовский, критик эпохи романтизма, полагал, что в развитии польского национального романа существенная роль принадлежит устной традиции[36]. Литературная гавенда, основанная на стилизации устной речи, на наш взгляд, также сыграла известную роль в формировании повествовательных жанров, и в том числе романа. Не случайно с усвоения традиций гавенды начинали многие писатели, в частности Генрик Сенкевич. Как пишет современный польский исследователь его творчества, «в "Трилогии" обнаруживается художественный синтез того, что пользовалось у нас самой большой популярностью, – кунтушовых гавенд и романтической сентиментальности»[37].

Гавенду нередко сопоставляют с новеллой. У них общее происхождение – от устных рассказов, анекдотов. Но если в новелле нарратором может быть сам автор, человек высокообразованный, что определяет и язык повествования: утонченный, изысканный, четкий, – то в гавенде вместе с местным колоритом должна присутствовать стилизация провинциального языка, стилизация разговорной речи повествователя. М.М. Бахтин объединяет стилизацию, сказ, диалог в особую группу литературных явлений, которым присуща одна общая черта: "слово здесь имеет двоякое направление – и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь"[38]. В гавенде в отличие от новеллы может быть представлен разговорный язык разных местностей и разных времен. В новелле нет посредника между автором и читателем. При кажущейся простоте гавенды в ней наличествуют два плана: то, что рассказывает, описывает рассказчик, и замысел автора, укрытого за нарратором. Чтобы правильно понять этот жанр, надо учитывать и второй план.

Из жанров, которые особенно близки к гавенде, следовало бы упомянуть сказ, воспроизводящий внелитературные жанровые и речевые формы. Ориентация на живой, разговорный язык, повествователь, вышедший из народной среды, содержание (рассказы о случаях из жизни) – вот черты, которые сближают жанр сказа с гавендой. Ориентация на непрофессиональный рассказ служит способом противопоставить, отделить язык рассказчика от авторского слова. Свобода от авторского комментария – это тоже черта, сближающая сказ и гавенду. Ю.Н. Тынянов писал: "Сказ делает слово физиологически ощутимым – весь рассказ становится монологом, он адресован каждому читателю – и читатель входит в рассказ"[39].

По определению Б.М. Эйхенбаума, сказ "обнаруживает установку на

Instav

устную речь рассказчика"[40]. Это повествование, построенное на "чужом слове", противопоставленном авторскому, непосредственно обращенном к собеседнику. Сказ, как и гавенда, приводит в литературу своего слушателя и строится по форме его восприятия. Эти жанры, как никакие другие, убеждают в важной, действенной роли фактора читательской рецепции.

Элементы сказа и гавенды можно обнаружить и в современной литературе, что убеждает в устойчивости, жизненности, непреходящем значении гавенды и сказа, этих жанров, этой формы повествования.

[1] *Wójcicki K.* Stare gawędy i obrazy. W-wa, 1840. T. 1. S. 13–16.
[2] *Rzewuski H.* Pamiętki Soplicy. Kraków, 1928. S. 252.
[3] См.: *Bachórz J.* Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozę w okresie międzypowstańowym 1831–1863. Gdańsk, 1972. S. 344.
[4] *Witwicki S.* Przedmowa do: Rzewuski H. Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego. Paryż, 1839.
[5] См.: *Szmydtowa Z.* Rousseau-Mickiewicz. W-wa, 1961. S. 262.
[6] См., например письмо Б. Залесскому 8 мая 1839 г. *(Mickiewicz A.* Dzieła. W-wa, 1955.. T. XV. S. 265).
[7] *Żera K.* Fraszki i opowiadania. W-wa, 1893.
[8] *Gaszyński.* Kontuszowe pogadanki i obrazki z szlacheckiego życia. Paryż, 1851. S. 88.
[9] *Mann M.* Wincenty Pol.: Studium biograficzno-krytyczne. Kraków, 1904. T. 2. S. 289.
[10] Ibid. S. 289–290.
[11] *Wójcicki K.* Op. cit. S. 247.
[12] См.: Adama Mickiewicza wspomnienia i myśl.
[13] *Rzewuski H.* Pamiętki Soplicy. Kraków, 1928. S. 33.
[14] Ibid. S. 37.
[15] Ibid. S. 217.
[16] Возможно, здесь речь может идти о "густой тени" автора, как писал о "чужой речи" В. Волошинов *(Волошинов В.Н.* Марксизм и философия языка. Л., 1930. См. также: *Бочаров С.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Смена литературных стилей. М., 1974).
[17] *Rzewuski H.* Op. cit. S. 235.
[18] *Skarbek F.* Małe przyjemności pożycia. W-wa, 1839. S. 6–7.
[19] См.: *Bachórz J.* Op. cit. S. 262.
[20] *Kaczkowski Z.* Opowiadania Nieczui. Kraków, 1962. S. 294.
[21] См.: *Горский И.К.* Исторический роман Сенкевича. М., 1966. С. 64.
[22] Czas. 1896. N 209. S. 412.
[23] *Czajkowski M.* Nowe powiastki i gawędy. Przez autora Szwedów w Pols. Pb., 1852. S. 1–2.
[24] *Gaszyński K.* Pisma prozaiczne. Lipsk, 1874. S. 68–69.
[25] *Korzeniewski J.* Kurs poezji. W-wa, 1829. S. 199–200.
[26] С другим переводом этого письма можно познакомиться в кн.: *Мицкевич А.* Соч.: В 5 т. М., 1954. Т. 4. С. 368.
[27] См.: *Northrop F.* Sheridan G. Bachor, George Perkins. The Harper Handbuch to literature. N. Y., 1985. S. 303–304; Атарова К.Н., Лескис Г.А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1976. Т. 35. С. 343–356.
[28] См.: *Bachórz J.* Op. cit. S. 236.
[29] Ibid. S. 237.
[30] Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Oprac. S. Burkot. W–wa, 1962. S. 130.
[31] Ibid. S. 24.
[32] *Kraszewski J.* I Gawędy o literaturze i sztuce. Lwów, 1857. S. 60.
[33] *Klaczko J.* Sztuka polska. Z dziejów polskiej krytyki artystycznej i teorii sztuki. W-wa, 1966. T. 2, sz. 1. S. 35–36.
[34] *Szajnocha K.* O typie narodowym w powieściach naszych. W: Polska krytyka literacka 1800–1918. W-wa, 1959. T. 3. S. 27.

inslav

[35] *Żmigrodzka M.* Karmazyn, palestrant i wiek XIX // Rzewuski H. Pamiątki Soplicy. W-wa, 1961. S. 26.
[36] Цит по: *Bachórz J.* Op. cit. S. 267.
[37] *Stawar A.* Pisarstwo Sienkiewicza. W-wa, 1960. S. 77, 81.
[38] *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 215.
[39] *Тынянов Б.* Литературное сегодня // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 301.
[40] *Эйхенбаум Б.* Литература. Л., 1927. С. 214.

inslav

Ю.Д. БЕЛЯЕВА

СЕРБСКАЯ МЕМУАРНАЯ ПРОЗА КОНЦА XVIII–XIX В.

Жанр документальный, подвластный лишь законам памяти автора, его правдивости и умению рассказать о действительно бывшем, мемуары издавна привлекали внимание исследователей. "Да, мы любим всякого рода исповеди и мемуары. Нам не надоедает, когда писатель рассказывает о своей любви и ненависти, о своих радостях и печалях. Этому много причин. Укажу две из них. Первая состоит в том, что дневник, записки – словом, все, что является воспоминанием, не зависит от моды, от всех условностей, которым подчиняются обычно произведения, основанные на вымысле. А мемуары – не произведение искусства. Автобиография ничем не связана с модой. Мы ищем здесь только правду о человеке. . . В каждом из нас живет потребность в истине. . . Вот, думается мне, две основные причины, по которым мы так любим читать письма и записки не только великих людей, но и людей заурядных, если они любили, верили, надеялись и если на кончике их пера есть хотя бы частичка их души"[1], – писал А. Франс, размышляя о мемуарах как о феномене мировой культуры, корни которого уходят в глубины античности. Характерно, что в его рассуждениях прямо или косвенно прозвучали вопросы, связанные со спецификой воспоминаний и автобиографий, до наших дней волнующие и их создателей и литературоведов. Кто имеет право писать мемуары? Зависят ли они от литературных школ, стилей, течений? Закономерен ли в мемуарах вымысел? Как определить степень их достоверности? Где граница авторской субъективности?

Размышления над этим и множеством других вопросов, невольно возникающих при конкретном изучении истории сербской мемуаристики, позволят, думается, проложить еще одну тропинку к выяснению теоретических и историко-литературных проблем развития жанров и жанровых разновидностей, поставить вопрос о той роли, какую играл жанр мемуаров в национальном литературном процессе, в данном случае сербском.

А. Франс лишь частично ответил на вопрос о том, кто имеет право писать мемуары, ибо вовсе исключал их из сферы искусства. А.И. Герцен тоже задавался этим вопросом и отвечал: всякий имеет право – "для этого достаточно быть просто человеком, иметь что-нибудь для рассказа и не только хотеть, но и сколько-нибудь уметь рассказать"[2]. Для автора "Былого и дум" ясно, что воспоминания могут писать и профессиональные литераторы, и просто "бывалые люди". И действительно, история мемуаров свидетельствует об их чрезвычайном многообразии – они пишутся людьми разных поколений, профессий, дарований. Представляют собой результат работы памяти (от фр. mémoires), рассказ автора (героя-повествователя) о реальных событиях прошлого, участником или очевид-

inslav

цем которых он был. Казалось бы, все ясно; память – основной видовой признак мемуаров. Но над памятью властвует автор со своими целями, мотивами, задачами. И тут начинается сумятица – типов мемуаров великое множество. Следует, пожалуй, согласиться с теми исследователями, которые считают, что типология мемуаров изучена недостаточно.

Если говорить о главных типах мемуаров, определяемых мотивами автора и предметом его повествования, то можно ограничиться четырьмя: о времени своего прошлого, о времени и о себе, о своих современниках, наконец, о себе [3]. Классическим (если можно так выразиться) типом мемуаров является повествование автора о выдающихся или особенно запомнившихся событиях своей жизни. Но и в этом типе мемуаров доминирующей остается авторская точка зрения на события или автобиографический элемент. Очевидно, можно согласиться с мнением Т. Мараховой о том, что мемуарная литература складывается из двух основных начал – мемуарного и автобиографического [4]. В самом деле, отграничить автобиографию от мемуаров нелегко, в сущности, большинство автобиографий представляет собой разновидность мемуарной литературы, если в них нет художественной трансформации действительности, как, скажем, в "Семейной хронике" С.Т. Аксакова или в трилогии Л.Н. Толстого. Многие исследователи пишут поэтому о мемуарно-автобиографическом жанре [5]. Мемуаристы часто используют также письма, дневники, хроники, очерки, трансформируя эти жанры и приспосабливая их к своим целям и нуждам. Многообразие жанровых форм мемуаров ведет к известной путанице в их определении. "Какой-то непроявленный жанр – мемуары. Как писать – не знаю", – размышляла А. Ахматова. Вопрос "как писать" мемуары вставал, очевидно, и перед писателями, и перед "бывалыми людьми". Ведь "умение рассказать" о своем прошлом, существующее для "всякого", означает по сути дела ту свободу самовыражения, которую должен "структурно" выстроить и организовать каждый мемуарист; извлечь из памяти сумму фактов, картин, эпизодов, соединить их и воспроизвести в слове так, чтобы возникла единая картина авторского прошлого. Не случайно сложность внутренней структуры своих мемуаров Герцен, например, сравнивал с совокупностью надстроек, пристроек, флигелей. В этом смысле П.А. Вяземский говорил о том, что мемуары представляют собой "не что иное, как обдуманное воссоздание жизни [6]. Обдуманное даже тогда, когда мемуарист не рассчитывает на прижизненное издание своего сочинения. И здесь, безусловно, мы обнаруживаем точки схождения работы мемуариста и работы художника.

Находясь за пределами определенных канонов и правил литературных школ, стилей, течений, мемуары не могут быть "изъяты" из этих школ, течений и направлений. Ибо мемуарист, даже если он не писатель, систему своих взглядов – политических, религиозных, эстетических – получает от своего века и своей эпохи. И подобно художнику, он выражает свое время.

Мемуары – жанр со своей долгой историей, со своей ролью в литературном и историческом процессе и, наконец, со своей собственной системой жанрообразующих признаков, именно системой, ибо отдельные признаки связаны неразрывно, обусловливают и дополняют друг друга.

inslav

В середине прошлого столетия В.Г. Белинский прекрасно писал о том, что нельзя резко отделить четкими границами искусство от того, "что не искусство в строгом смысле этого слова". Поясняя эту мысль на примере мемуаров, он, в частности, утверждал: "Самые мемуары, совершенно чуждые всякого вымысла, ценимые только по верной и точной передаче ими действительных событий, самые мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою"[7]. Из этого высказывания критика о подвижности границ мемуарной прозы нередко делается заключение о том, что воспоминания можно называть художественно-документальным или документально-художественным жанром. При этом забывается, что есть мемуары, которые пишутся без всяких претензий на эстетическую значимость и художественную образность. Термин же "художественно-документальный жанр" заранее как бы предполагает некую гибридность, обязательность сочетания художественных и документальных форм. Вот почему нам представляется более точным определение мемуаров как документального промежуточного жанра, лежащего на стыке между беллетристикой и нелитературной словесностью и не обязательно превращающегося в произведение словесного искусства[8]. Некоторые исследователи настаивают на том, что мемуары не приемлют никакого вымысла, другие пишут о плодотворности сочетания в мемуарах подлинной действительности с элементами творческого вымысла[9]. Эта точка зрения неоправданно ставит знак равенства между понятием "художественный вымысел" и более широкой категорией эстетического. Вымысел является лишь одним из способов художественного воссоздания действительности и ее эстетического освоения. Последнее же присуще разным формам духовной деятельности человека. ("Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация – отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом" ". . . различие между миром бывшего и миром поэтического вымысла не стирается никогда. Особое качество документальной литературы – в той установке на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности"[10].)

Итак, вторжение вымысла разрушает мемуарный жанр, искажает исконно присущее ему такое фундаментальное качество, как установка на подлинность. Сознательная установка на подлинность, достоверность, правдивость авторского повествования о прошлом представляет собой один из обязательных жанрообразующих признаков мемуаров как документального жанра. Нужно, правда, оговориться, что сами понятия "достоверность", "правдивость", "подлинность" исторически изменчивы и конкретны в каждую эпоху; устойчива и неизменна только "установка" мемуариста. Мы почти не найдем мемуаров, авторы которых в той или иной форме не подчеркивали бы, что пишут правду, воспроизводят только то, что видели или достоверно знали; они не позволяют себе усомниться в том, что читатель не поверит в их искренность, ибо это качество избранного ими жанра.

"Правда, только правда, вся правда – вот старая, но пока не устаревшая, несмотря или благодаря максималистичности, формула жанра"[11], –

inslav

говорил один из участников "круглого стола" в журнале "Вопросы литературы", посвященного проблемам мемуарной литературы. Неизбежно возникает вопрос, вызванный этим утверждением: может ли быть "вся правда" в мемуарах одного лица? Отрицательный ответ на него дал еще в начале прошлого века И.-В. Гете. Если видеть главную задачу мемуариста в обрисовке человека в отношении к своему времени, в изображении того, "как он составил себе взгляд на мир и людей", то "для этого требуется почти нечто недостижимое, именно – чтобы индивидуум знал себя и свой век"[12]. Иными словами, мемуарист не может досконально знать себя и свое время. Его правдивость и достоверность есть неизбежно "ограниченная достоверность", ограниченная познавательными возможностями памяти субъекта, его точкой зрения на мир и людей и, наконец, самим прошлым временем (часть событий эпохи, часть личной жизни). Поэтому исследователи и пишут о "ферменте недостоверности", заложенном в самом жанре мемуаров. В самом деле, совпасть полностью у разных мемуаристов может "только чистая информация (имена, даты и т.п.), за этим пределом начинается уже выбор, оценка, точка зрения. . . Никакое событие внешнего мира не может быть известно мемуаристу во всей полноте мыслей и переживаний, побуждений его участников – он может о них только догадываться. Так угол зрения перестраивает материал, а воображение неудержимо стремится восполнить его пробелы – подправить, динамизировать, договорить"[13].

Почти все исследователи сходятся на том, что фактические неточности, отклонения, упущения не отменяют "установку не подлинность" как на неотъемлемый признак жанра мемуаров, потому что именно он делает мемуары документальной литературой. Субъективная "точность" воспроизведенного мемуаристом своего прошлого способна искупить мелкие погрешности в датах, названиях и т.д., потому что воспоминание, даже самое преображенное, остается "неповторимым и единичным фактом жизненного опыта" его автора. Но в то же время никакая точность в датах, фактах, не спасет мемуары, если их автор и главный герой мелок, ничтожен, бездушен, если он исходит из антигуманной или человеконенавистнической установки.

Стремясь подчеркнуть достоверность, некоторые исследователи причисляют мемуары к "литературе факта". Подобное причисление не совсем удачно, так как не только документальная, но и художественная правда тяготеет к факту, протоколу, документу. Мемуарист, как и художник, "прокладывает дорогу от факта к его значению", и "в факте тогда пробуждается жизнь, он становится формой, образом, представителем идеи".

"Сущность всякого факта не в самом факте, – писал В.Г. Белинский, – а в его значении – если поэт сумел схватить значение факта и этим значением, как граненый хрусталь светом, просквозить факт: этот факт всегда будет поэтичен"[14]. Под поэтичностью факта критик понимал его эстетическую значимость, его эмоциональное воздействие. В самом деле, факт не бесстрастен, с какой бы холодной объективностью не излагал его автор. Факты, как говорил М. Горький, "различны по скрытой в них педагогике". И протокольная самоочевидность факта и наивность "сырого"

inslav

необработанного свидетельства автора – все "это задает работу умам, взывая не к нашей способности созерцать, а к нашей потребности узнавать, думать"[15].

В отличие от повести, романа, где в основе повествования может лежать любое время – прошлое, настоящее или будущее, мемуарист всегда обращен к своему прошлому. Вот почему ретроспективность и является другим жанрообразующим признаком мемуаров. Но что за инструмент "память", извлекающий из "небытия" события прошлого? Память – это способность человека к сохранению и закреплению того, что уже было в сознании, т.е. прежних впечатлений, ранее воспринятой информации, иными словами, "свойство сознания отражать и аккумулировать прошлое".

В мемуарах с особой отчетливостью проявляются такие качества человеческой памяти, как ее активность, ассоциативность, избирательность. Память и совершенна и ненадежна. Совершенна в том смысле, что активна, хранит события далекого прошлого так, что человек этого и не подозревает. Рельефность прошедшего проступает с необыкновенной силой, как только человек начинает вспоминать. "Перестань человек вспоминать. . . и для него уничтожится время и с ним вместе личность. . ."[16]. И в то же время память ненадежна. Она слабеет с годами, утрачивает связь событий, стирает краски прошедшего. Она избирательна: иной раз ярко и выпукло воскрешает мелочи, а главное и существенное упускает. Поэтому мемуаристы часто, не доверяя своей памяти, опираются на свои дневники, записи, на письма и дневники своих современников, прессу, официальные документы. Интересно, что К. Симонов и К. Вольф, обсуждая в наше время механику написания мемуаров, пришли к двум выводам. Метод воскрешения прошлого в мемуарах становится тем усложненней, чем больше их автор отдаляется от того времени, о котором он пишет. У памяти – свои законы, и потому создание мемуарных произведений требует непрерывной проверки по всем доступным источникам. Так думают современные мемуаристы. Очевидно, так думали и многие мемуаристы прошлого. Но, естественно, не все проверяли себя по всевозможным документальным источникам. Ибо мемуары – прежде всего – "субъективный документ" одного автора, и его воля здесь превыше всего.

Итак, время прошлое, раскрываемое памятью автора, – основа мемуаров. Но объективное время необратимо, оно "всегда движется от прошлого к будущему, и лишь произвольно делится на части нашим рассудком. . ."[17]. Мемуарист как бы вычленяет из объективно неделимого времени свое прошлое, размышляет о нем, анализирует его и себя в нем. Очевидно, можно согласиться с утверждением о том, что "нигде с такой отчетливостью не проявляется объективирующая роль времени, как в мемуарах"[18]. В том смысле, что время прошлое, о котором вспоминает мемуарист, становится объектом изображения, оно как бы "застывает". На самом деле мемуарист ощущает течение времени -- от своего прошлого к своему настоящему, он как бы находится "в двойном подчинении" – одновременно принадлежит и минувшему и настоящему. И, очевидно, правильно утверждение, что смысл мемуаристики заключается во

inslav

вновь и вновь повторяющемся соприкосновении прошлого и настоящего. "Приближая прошлое, – пишет В. Кардин, – она (мемуаристка. – *Ю.Б.*) словно бы подключает его к ныне происходящему, помогает открыть в нем то, что способно пережить свой век"[19].

Настоящее время (синхронное относительно времени написания мемуаров), с вершины которого автор обозревает свое прошлое, как справедливо заметила М. Шагинян, и есть "несение времени в себе". Настоящее время дает мемуаристу определенную свободу интерпретации своего прошлого, право на свободу умолчаний, нередко снимает заблуждения и противоречия, даже излишнюю пристрастность. Иными словами, настоящее корректирует прошлое, делает его более объективным, сохраняет для потомков часто уникальные сведения и факты.

Но в какой мере авторское мироощущение "настоящего времени", его сегодняшний личный опыт отложится в мемуарах? Это вопрос сложный. И думается, дело здесь не только в даровании автора воспоминаний, но и в степени его искренности, открытости, ответственности перед судом читателей. (К этому мы еще вернемся.) В связи с этим возникает вопрос о влиянии "длины" временной дистанции при написании мемуаров. «. . . Чем бо́льшим временем, – пишет И.Ф. Монакова, – проверяются прожитые годы, тем богаче и объективнее картина, воспроизводимая в мемуарах. Это и побуждает автора как бы "удлинять" срок воспоминаний, вводя в них исторические события тех же лет, а иногда углубляясь в предысторию событий, включая личные наблюдения и чувства в исторический контекст эпохи, в общественную психологию»[20]. Существует и другая сторона, подчеркиваемая С.С. Дмитриевым, а именно: чем больше разрыв между событиями, отраженными в воспоминаниях и временем их написания, тем больше вероятность ошибок памяти; желаемое выдается за действительное (то, что в психологии называется "мечтательная ложь")[21]. Таким образом, существует своего рода диалектика: с одной стороны, временная дистанция может сделать воспоминания "богаче и объективнее", а с другой – обеднить их. Помимо фактора времени, огромную роль играет сила памяти автора мемуаров, его наблюдательность, его желание и умение учесть исторический опыт прошлого и настоящего. Здесь-то, по всей вероятности, и встает вопрос о документальной (большей или меньшей) оснащенности мемуаров. А она не может быть одинаковой в силу непредсказуемости, раскованности самого жанра.

Мы уже говорили о том, что память избирательна: то одно вспомнится, то другое, то мелочь, то существенное. Отсюда и фрагментарность многих мемуаров (часто незамечаемая читателем), не вступающая в противоречие с хронологическим принципом расположения материала. Когда В. Шкловский замечал, что воспоминания "не раскатываются как рулон, они идут клочками, я их потом переклеиваю, стараюсь, чтобы все было подряд, чтобы читать было полегче", – он размышлял не только о структуре мемуаров, но и о специфике возможностей автора приблизить к читателю свое прошлое и "богаче" его воспроизвести. "Время, как прожектор. Оно выхватывает из тьмы памяти то один кусок, то другой. И так и надо писать. Так, достоверней, правды больше", – размышляла А. Ахматова и была по-своему права. Хочется только добавить, что и выбор

inslav

структуры – последовательная хронология или фрагментарность без ярко выраженной хронологии, – и дистанция "между настоящим и прошлым, и задачи" у каждого мемуариста субъективны и уникальны. И, очевидно, во всем этом тоже заключена известная "непроявленность" жанра.

Мы подошли к вопросу о другом, не менее важном, жанрообразующем признаке мемуаров. Автор и его концепция прошлого – вот что лежит в основе мемуаров и без чего они не являются мемуарами. "В мемуарах, – указывал В.Г. Белинский, – автор всегда говорит от своего лица, оно играет тут важную роль, и мы не иначе, как через него принимаем участие в рассказываемых им событиях. Его личность никогда не закроет от читателя истины, потому что для читателя сам автор является тут не чем иным, как живым фактом прошедшего"[22].

В мемуарах автор, герой и повествователь функционально тождественны. Повествование чаще всего ведется от первого лица, хотя известны мемуары, написанные от третьего лица. Повествование от первого лица в мемуарах выполняет большую смысловую роль, так как подчеркивает сознательную субъективность автора-повествователя, его строгую ограниченность "своим личным опытом", утверждает достоверность излагаемых им событий прошлого ("это было со мною", "я видел это своими глазами"). Автор выступает в мемуарах, таким образом, центральным организующим стержнем всего произведения. Он, как правило, хочет, чтобы рассказ его о прошлом вызвал соучастие, сопереживание у читателя, более того, он рассчитывает на его доверие, так как сам участвовал в событиях или был их очевидцем, знает о них больше, чем кто-либо. Его рассказ обретает силу свидетельства, которое разные исследователи называют по-разному: "субъективное свидетельство", "авторское свидетельство", "личное свидетельство", "субъективный документ" и т.д. – сходясь в том, что авторское присутствие и авторское восприятие событий и фактов его собственного прошлого обязательны в мемуарах. У мемуариста "есть нечто бесценное, что свойственно ему органически и от чего он, к счастью, не волен отказаться: личная точка зрения"[23]. Эта личная, авторская точка зрения на события своей прошлой жизни никогда не бывает беспристрастной. "Спорить можно о степени пристрастий, их характере, о тенденциях и тенденциозности, но наложить вето на субъективность авторского восприятия – значит ставить под сомнение сам жанр"[24]. Личная точка зрения автора мемуаров складывается из многих компонентов: из системы его взглядов, из собственного жизненного опыта, опосредствованного опытом историческим, из его намерений, вкусов, навыков, наконец, влияния "моды" его времени (прошедшего и настоящего). Чем глубже знания автора, чем прогрессивнее его мировоззрение, чем шире его культурный кругозор и чем разностороннее его этические стремления и задачи, тем, безусловно, шире масштаб и глубина воссоздания прошлого в мемуарах.

На этом вопрос об авторской субъективности можно было бы "закрыть", если бы не споры о "границах" субъективности мемуариста или упреки мемуаристам в излишней авторской субъективности[25]. Очевидно, спорящие смешивают авторскую субъективность как открыто выражен-

inslav

ное личностное начало в мемуарах и как инструмент воспроизведения картины прошлого с возможным намеренно-тенденциозным субъективизмом мемуариста в освещении тех или иных событий. Здесь разные оттенки авторской точки зрения, и говорить о них нужно всякий раз конкретно.

В этом вступлении я коснулась лишь некоторых вопросов специфики мемуарного жанра, которые предстанут в дальнейшем в связи с конкретным материалом сербской литературы. Принципы осмысления и построения человеческого характера, степень достоверности воспоминаний, взаимодействие документальных и иных жанров мы рассмотрим на отдельных произведениях сербской мемуарной прозы.

* * *

Предысторию мемуаров и автобиографий принято вести из далекой античности (IV в. до н.э.). Древнегреческие жизнеописания были посвящены в основном людям исключительным – монархам, полководцам; в них не было еще ничего личного, интимного; не было и разницы между биографической и автобиографической точкой зрения[26]. С Плутархом пришли в литературу жизнеописания обычных государственных мужей, появился интерес к достоинствам и недостаткам их поведения[27]. Возникли предпосылки для появления отличной от биографий автобиографической литературы. В поздней античности появляется жанр "интеллектуально-художественной" автобиографии (Овидий, Гален, Иосиф Флавий), в центре которой стоят не столько исторические события, сколько собственная жизнь и творчество автора. Позднее приходят утешения, размышления, беседы, обращенные "внутрь себя" (Цицерон, Сенека, Марк Аврелий).

Традиция античной биографии была известна сербам уже в XV в., когда "Параллельные жизнеописания" Плутарха служили источником при создании житий сербских монархов и церковных деятелей. В конце XVIII – начале XIX в. сербские писатели и переводчики (Д. Обрадович, А. Мразович, Г. Захариевич, Й. Рукослав) знакомят читателей с отдельными сочинениями, в том числе и мемуарными, Плутарха, Цицерона, Сенеки и других[28].

Наряду с европейской традицией, у новой сербской мемуаристики была и своя национальная предыстория, связанная с богатейшим опытом отечественной агиографии. Правда, сербские жития имели каноническую форму панегирического славословия "высоких" героев (королей, князей и архиепископов) и, как правило, раскрывали не индивидуальность героя, а его деятельность, подчиненную кодексу норм христианской морали. Автор как автономная личность со своими сокровенными мыслями о былом редко заявляла о себе в житийной литературе. В этом смысле мы и говорим о предыстории. Новая сербская мемуаристика подчиняет воспоминания изменившимся представлениям о человеке. Это, разумеется, не означает, что она не наследует и не развивает другие моменты, присущие сербской агиографии.

Новую историю мемуаров и автобиографий связывают с эпохой запад-

inslav

ноевропейского Ренессанса. Именно тогда происходит подлинное рождение мемуаров и автобиографий в настоящем смысле этого слова, обусловленное "бурно развивающимся интересом к отдельной человеческой личности, к своеобразию ее индивидуальной судьбы и внутреннего мира, осознанием ее значимости и ценности"[29].

Возрастающее внимание к человеку в эпоху Просвещения подготовило настоящий "взрыв", вызвавший к жизни множество мемуаров, писем, портретов, "мыслей". Родиной мемуаров и других промежуточных жанров становится Франция XVII–XVIII вв. (Рец, Ларошфуко, Паскаль, Лабрюйер, Сен-Симон, Руссо и мн. др.). В России становление мемуарно-автобиографической прозы связано с классицизмом XVIII в. (С. Медведев, А. Матвеев, Н. Долгорукая, Я. Шаховской, Е. Дашкова, А. Болотов). У сербов этот процесс происходит только в конце XVIII в., в эпоху формирования просветительской идеологии и сентименталистических тенденций в литературе. Тогда же они знакомятся с учением и некоторыми произведениями Монтеня, Вольтера, Дидро, Руссо и многих других западноевропейских мыслителей и художников.

Вхождение в сербскую литературу конца XVIII – начала XIX в. мемуарно-автобиографической прозы определялось глубокими общественными переменами. Для сербского народа, разъединенного границами Османской и Австрийской империй, это был период подъема антифеодального национально-освободительного движения за независимость, единое сербское государство и единство политического и культурного развития всего сербского народа. Ломка феодального общественного уклада и старых установлений, ощущение изменчивости мира и непредсказуемости человеческих судеб рождало стремление сравнить старое и новое, определить свое место в жизни. Начавшаяся секуляризация духовной жизни сербов Воеводины*, условия жизни которых в конце XVIII в. были более благоприятными, чем у сербов, находящихся под османским игом, разрыв со средневековой схоластикой и ускоренное освоение идей европейского Просвещения потребовали уже не "высоких" жанров, а более демократичных, доступных более широкому кругу читателей. Такими жанрами становятся мемуары, автобиографии, письма; они не составляют "периферию" сербского литературного процесса, а, напротив, возмещают отсутствие в ней собственно беллетристики.

Знаменателен сам по себе факт, что книга, открывшая новую сербскую литературу, представляет собой автобиографию ее основателя – "Жизнь и приключения Димитрия Обрадовича, нареченного в монашестве Досифеем, им самим написанная и изданная" (Лейпциг, часть I – 1783, часть II – 1788). Как и многие мемуаристы XVIII в., выдающийся сербский мыслитель, Д. Обрадович видит свою задачу не в изображении личной судьбы, а в служении народу и отечеству: ". . . не я, а польза ближнего моего есть первое и принципиальное намерение этой книги"[30], – пишет Д. Обрадович, разъясняя в дальнейшем общие и конкретные цели написания своей автобиографии: "хотел бы пользу роду своему принес-

* В Воеводину входили земли к северу от Дуная (Бараня, Бачка, Срем, Банат), находившиеся под властью Австрийской империи.

irislav

ти", "рад был бы. . . сербскому юношеству рекомендовать науку и просвещение разума, которых сам в молодости возжелал и искал". Не скрывает он и дидактический характер воспоминаний ("Во всем сочинении, в каждом случае я буду давать нравоучительные назнаменования, полезные к управлению жизни советы и наставления, кои от ученых людей усвоил и их полезных книг почерпнул. . ."), которым в значительной степени определяется и структура автобиографии, и те средства, с помощью которых писатель воссоздает свое прошлое.

Автобиография Обрадовича состоит из двух частей. В первой автор-повествователь рассказывает о своей жизни с рождения и до 1760 г., когда он снял с себя монашескую рясу и ушел из монастыря Хопово (Область Срем в Воеводине) в вольное странствие по городам и странам. Вторая часть написана в форме двенадцати писем, помеченных разными годами и отправленных анонимному адресату. В ней писатель доводит свое жизнеописание до конца 1788 г., когда посещает Россию в качестве гостя русского генерала С. Зорича, серба по происхождению, и в течение полугода преподает в его училище в имении Шклов.

Прямо на вопрос, почему во второй части книги избрана форма писем, Обрадович не отвечает. Он лишь замечает, что сохранял копии писем к знакомым и друзьям и вел записки, когда, путешествуя по Далмации, Черногории, Албании, Греции, Турции, Италии и Германии, возмечтал "предать вечной памяти имена своих любимейших друзей и благодетелей", думал "о пользе и увеселении читателей".

Жанры автобиографий, писем, "мыслей", эссе, связанные с именем Обрадовича, активно вмешивались в литературное развитие, ускоряя его и преобразовывая прежнюю традиционную жанровую систему средневековья с ее формами деловой и богословской письменности. Новые жанры уже были освоены западноевропейскими литературами, и их опыт не замедлил сказаться на процессах, происходивших в сербской литературе. Эпистолярный жанр, весьма популярный в XVIII в., в обрадовичевской автобиографии как нельзя лучше способствовал непринужденности интонации, подчеркивал свободу и естественность обращения автора к читателю, давал возможность остро ощутить характер мыслей и чувствований автора, индивидуальность его восприятия описываемой действительности. Письма придавали живость, спонтанность его жизнеописанию, а фрагментарный стиль позволял останавливаться на самом главном.

Думается, что искать в автобиографии Д. Обрадовича, как это делает Й. Деретич, два плана: один, отражающий авторские философско-реформаторские идеи, и второй, выражающий личность писателя (притом второй план "значительнее первого по структурной функции"), – было бы не совсем правильно, ибо произведения мемуарно-автобиографические тем и отличаются, что в них личность автора (героя и повествователя) и его размышления, идеи, программы составляют, как правило, центральный, структурно- организующий стержень. И потому принципы выражения авторского сознания приобретают в мемуарно-автобиографическом жанре огромное значение.

Автор, герой и повествователь, соединенный в сочинении Обрадовича в одном лице, являет собой человека нового мышления. Для него, как и

inslav

для других просветителей XVIII в. (а он был воспитан на трудах Лейбница, Дж. Локка. И. Эберхарда, К. Вольфа и др.), внутренняя свобода человека заключается в самопознании и самовоспитании: ". . . мне пришел на память божественный совет премудрого Пифагора вернуться к самому себе, войти в себя, поразмыслить, откуда я пришел в этот мир, чему в нем научился и куда думаю пойти". Осмыслить себя и свое место в жизни хотелось и русскому мемуаристу конца XVIII в. Гавриилу Добрынину: "Нет, я думаю, ни одного человека из могущих мыслить, которому не приходила бы в голову мысль: кто я? откуда я пришел? Что вижу я? И куда пойду? . ."[31]

Вопросы автобиографов требовали обостренного внимания к собственной личности. И не только к ней. У Д. Обрадовича звучит мысль о необходимости познать и других людей, "их характеры и самые затаенные склонности и пристрастия их сердец, и происходящие из них все намерения, движения и дела. . . понять причины, почему люди такие, а не другие, какими они должны быть. . .". Задачу исследования внутреннего мира человека, "пристрастия сердец" ставили перед собой многие западноевропейские писатели Просвещения, произведения которых читал Д. Обрадович (Руссо , Мармонтель, Ричардсон, Аддисон). Интересно также, что он, как и другие художники XVIII в., видел, что всем людям свойственны внутренние противоречия, ошибки и слабости. Самолюбие, открыто признавался Обрадович, часто не позволяет видеть себя с плохой стороны, хотя наука (очевидно, имелись в виду знакомые ему сочинения Локка, Руссо и др.) дает возможность "дойти до самых сокровенных уголков собственного сердца, открыто говорить о слабостях, осознание которых помогает исправляться и терпеливее относиться к ближним.

Постановка этих вопросов раскрывала новое мышление человека эпохи Просвещения, провозвестника сентименталистских тенденций в сербской литературе, и обнаруживала один из ведущих принципов выражения авторского сознания в мемуарах и автобиографиях. Анализ самого себя и окружающих людей в мемуарах и автобиографиях отличается предельной открытостью и обнаженностью. Каждую свою мысль, каждое событие своей жизни Обрадович выносит на суд читателя, последовательно и упорно выстраивая свои программно-назидательные размышления. И это не романные "лирические отступления", как бы отторгнутые от основного повествования, а, напротив, неотъемлемая часть портрета автора и героя-повествователя, возникшая в результате работы его памяти и отразившая прошлый и сиюминутный опыт его жизни. Авторские обобщения у Обрадовича – плод анализа собственных мыслей и поступков. Он заверяет, что "будет любить саму истину и о ней стараться", не станет ничего писать "против своей совести и против правил здравого разума". Правилами "здравого разума" и "чувствительного сердца" он руководствуется, когда повествует о внешних событиях своей жизни, рассказывает о своих учителях и друзьях и задумывается над вопросами "кто я" и "куда иду".

Программа народного воспитания и образования, изложенная в автобиографии, была обширна и прогрессивна и не имела себе аналога в сербской общественной мысли и литературе конца XVIII в. Она выдавала

inslav

в авторе человека, тесно связанного с помыслами и чаяниями простого народа, и прежде всего сербского крестьянства. Еще до публикации своего жизнеописания в "Письме Харалампию" (1783) Обрадович писал о необходимости нести науку и образование в хижину пахаря и пастуха. Рассказывая о своем пребывании в монастыре и бегстве из него, писатель обрушивался с гневной критикой на монашество и служителей культа, препятствовавших просвещению народа. В то время когда церковные традиции были очень сильны в сербском народе, когда они поддерживались могуществом сербской православной церкви и социальной неразвитостью сербского общества, исконной патриархальностью крестьянства, умеренный деист Обрадович смело ставит под сомнение и религиозную обрядность, и веру в загробную жизнь, осуждает стяжательство, притворство и невежество служителей культа. Нерадивых монахов он сравнивает с турками, грабящими ни в чем не повинный народ. Он требует превратить монастыри в школы, больницы, дома для детей бедняков. Он убежден в том, что монашество и религиозный фанатизм вообще посягают на "естественные права" человека, на свободу личности. Только знания, образование, наука способны изгнать суеверия, предрассудки, невежество, вселить в людей "свет разума, человечности, подлинной религиозности и любви". Обрадович понимает, что путь к новому мышлению долгий и нелегкий. "Если бы европейцы, – убеждал он своих читателей, – не решились мысли свои поправлять и ум наукой просвещать, они до сегодняшнего дня остались бы в первобытной глупости и варварстве и были бы подобны бедным народам африканским".

Программные заявления Обрадович излагал не только от своего лица. Он ввел в текст диалоги других реальных персонажей. До сих пор идут споры о том, что допустимы ли диалоги в произведениях мемуарно-автобиографического жанра, не несут ли они элемент вымысла – ведь за дословную точность каждой фразы не сможет поручиться ни один мемуарист. Обрадович прибегает к диалогу сознательно, заботясь о живости, увлекательности своего сочинения. Можно предположить, что диалоги для него и путь своеобразной демократизации литературы, ее приближения к читателю "третьего сословия". Вовлекая в диалоги близких ему по духу реальных людей – родного дядю Николу Парчанина, игумена хоповского монастыря Теодора Милутиновича, торговца Маленицу, ремесленника Яню и других, – Обрабович вкладывал в их речи свои собственные мысли. Прямая речь у него растворяется в повествовании, дается в основном цитатно, в виде высказываний, стилистически неотличимых от авторского рассказа.

Нравственные идеалы Обрадовича просты и незамысловаты. Многим они напоминают идеи и взгляды западноевропейских просветителей. Доброта и человечность ведут к счастью. Первый источник доброго в человеке – родители, второй – окружающая природа. Обращаясь к родителям ("О, родители, сладкое и светлое имя!"), писатель призывает подавать детям пример, быть им друзьями и сердечными помощниками, с колыбели отучающими от "злых привычек", коими являются самодовольство, упрямство, суетное высокомудрие, кичливость. Жизнь на лоне природы, в кругу простых, добрых и трудолюбивых людей он считает

inslav

счастьем и при этом обращает взоры читателей к описаниям "премудрого Фенелона", который в "Приключениях Телемака" рассказывает о благословенной сельской жизни".

Обрадович идеализирует (и это тоже в известной мере характерно для просветительства XVIII в.) "естественные связи"людей. В дружбе и любви, считает он, человек становится добродетельным, а следовательно, и счастливым. Вспоминая доброту и благородство учителя греческого языка Андрея Петрицополиса с о-ва Корф, который, желая выручить Досифея, купил у него платье из английского сукна, а затем тайно вернул его владельцу, писатель прочувствованно восклицает: "Святая добродетель, любовь божественная верной дружбы и приятельства, какого вы рода и племени, когда такие чувства в нас возбуждаете и так сильно на душу нашу воздействуете?"

Свою сентиментальность автор не подчеркивает, но в его жизнеописании часто встречаются сцены, рисующие человека впечатлительного, эмоционального, с чувствительным сердцем и живым воображением. Характер и нравственный облик героя раскрываются не только непосредственно, но и через обрисовку других лиц, которых лично знал Обрадович. Всех их он наделяет теми чертами характера, которые представляются ему высоконравственными, – добротой, честностью, благородством, трудолюбием.

Надо сказать, что внимание к вопросам нравственности, разумности, долга шло еще от литературы классицизма и из него перешло в сентиментализм. Этими категориями, как и чувствительностью, Обрадович выверял и свое поведение, и свое отношение к людям, которых встретил на жизненном пути.

Автобиография Обрадовича отразила (и в форме и в содержании) характерные для XVIII в. размышления о человеке. Наиболее близкими писателю оказались представления о внесословной ценности человеческой личности, о его естественном праве на свободу и счастье. Подчеркивание эмоциональной стороны духовной жизни человека, осознание его связи с окружающей средой, признание его внутренней противоречивости означали поиски новых принципов изображения человека, которые входили в сербскую литературу в конце XVIII столетия и были обязаны таланту Обрадовича. Его автобиография, первое произведение мемуарной прозы нового типа, оказала огромное влияние на последующее развитие как жанров сербской документальной, так и художественной прозы.

* * *

Литературные задачи, которые решались жанрами воспоминаний, автобиографий, портретов, дневников, принадлежащих к первой половине XIX в., когда в сербской литературе сосуществовали классицистические и сентименталистские тенденции и утверждался романтизм[32], оказались важными для всего дальнейшего ее развития. Одной из самых важных задач, составляющих в то же время особенность сербской мемуаристики, была сопричастность национально-освободительному движению народа.

inslav

Мемуарно-автобиографическая проза быстрее, чем собственно беллетристика (романы М. Видаковича, например) реагировала на процессы национальной жизни – в политическом, историческом, культурном проявлениях, постоянно искала ответы на вопросы, задаваемые жизнью, выполняя роль разведчика и аккумулятора новых тем и тенденций. Мемуаристика оперативнее, нежели художественная литература, шла к воспроизведению коллективного и индивидуального начала; ее интересовали и образ восставшего народа, и психология отдельной личности; она несла с собой «мир конкретный и трезвый, мир пронзительных наблюдений и настойчивого анализа "пружин" поведения»[33].

В этом смысле сербская мемуарно-автобиографическая проза первых десятилетий XIX в. (В. Караджич, М. Ненадович, П. Йокич, А. Протич, П. Чокорило и др.) безусловно шла в авангарде литературного процесса, в авангарде общественно-публицистической мысли своего времени. Можно утверждать, что и в приближении к реализму она опережала свое время – ведь реалистический способ изображения действительности утверждается в сербской литературе лишь во второй половине XIX в. Мемуарная литература, справедливо считает Л.Я. Гинзбург, "ближе к реальности, факту, самоанализу", поэтому мемуары уже в эпоху классицизма и сентиментализма "могли разрывать нормативность этих направлений и ближе подходить к реализму, чем, например, жанровые формы повести, романа и т.д.". Подмеченная исследовательницей закономерность проявилась, на наш взгляд, и в развитии сербской мемуарно-биографической прозы первой половины XIX в.

Реализм был близок мемуаристам, так как анализировал результаты действительной жизни; они шли к нему стихийно, неосознанно, и, естественно, в их сочинениях еще рано было искать социальную детерминированность человеческого характера. Эта черта реализма как метода и направления проявится в сербской литературе только после 70-х годов XIX в. В мемуарах, портретах, автобиографических записках (мы прежде всего имеем в виду прозу В. Караджича и М. Ненадовича) реализм или протореализм проявился прежде всего в ярко выраженном стремлении к детализированному, конкретному изображению отдельных сторон действительности.

В этом ключе мы и рассмотрим воспоминания В. Караджича и М. Ненадовича, видных деятелей сербского национального возрождения, активных участников и очевидцев не только двух антиосманских восстаний (1804–1813 и 1815), но и тех процессов, которые предшествовали образованию княжества Сербии (1833) и были прямым их следствием.

Освобождение в результате восстаний части сербских земель от османского ига сыграло огромную роль в обновлении общественной и культурной жизни Сербии и Воеводины. Осознать эти изменения, описать и проанализировать события восстаний, причины их поражения представлялось исторически важным непосредственным его участникам. Их воспоминания, используя слова А.И. Герцена, можно назвать "отражением истории в человеке, случайно попавшемся на ее дороге"[34].

Вук Караджич, разумеется не был человеком, "случайно" оказавшимся на дороге сербской истории. Во время Первого сербского восстания он

inslav

на переднем крае борьбы, в 20–30-е годы часто приезжает в Сербию и участвует в подготовке новых законодательных актов сербского княжества, хотя после поражения восстания в 1813 г.[35] постоянно живет в Вене.

Личные впечатления участника и очевидца событий, подкрепленные талантом рассказчика и желанием донести до народа правду о своем времени, легли в основу воспоминаний В. Караджича[36] и определили в конечном итоге тот реализм его прозы, о котором Иво Андрич писал: ". . . рационалист по своим взглядам и мироощущению, Вук – реалист по своей манере и способам изображения и выражения того, что он видит и познает"[37].

Элементы реализма в изображении недавнего прошлого опирались у Караджича на трезвую концепцию истории, которую он создавал не один день. К концу 20-х годов, когда он пишет свои основные воспоминания о сербской национально-освободительной революции, ему, мечтающему стать историком "нашего времени" и знакомому с многими высказываниями Плутарха, Нибура, Гердера, Карамзина и других, ясно, что историю не следует идеализировать. Не случайно эпиграфом к воспоминаниям о князе Сербии Милоше Обреновиче он взял слова Карамзина о том, что история не роман, а мир – не сад, в котором все радует глаз. Его не устраивает романтизация истории (Й. Хаджич, Л. Баталака), исключение из нее жизненных потребностей, якобы мешающих воссоздать дух и характер народа; он призывает отбросить "разные басни и сказки", мешающие воспроизвести правду. Своей целью Караджич считает раскрытие "подлинных причин и дрожжей этого бунта", т.е. Первого сербского восстания, анализ его уроков и последствий.

Четко осознает Караджич историческую важность событий, участником которых ему довелось быть, – он хотел приумножить славу своего народа, познакомить Европу с его борьбой за свободу, с удовольствием дает материалы и личные свидетельства Леопольду Ранке, написавшему впоследствии книгу "Die Serbische Revolution" (1829). Понимая, что память и взгляды пишущих о прошлом неоднородны, что его освещению нужна достоверность, Вук оперирует уже множественностью точек зрения при ведущей авторской – использует рассказы других очевидцев событий ("расспрашивал сербов и турок"), приводит документы тех лет, данные из работ западных и русских исследователей. Он свято верит в то, что каждый человек, кем бы он ни был, не огражден от ошибок, что люди и события должны быть раскрыты во взаимосвязи. За непреложный закон Вук-мемуарист берет: говорить "все как было", а читатели "пусть сами судят", описывать "все так же просто, без всякой выдумки и философии, как серб сербу рассказывает". "Теперь это выглядит естественным и само собой разумеющимся, – комментирует И. Андрич понимание Вуком своих задач, – но нельзя забывать, что это написано человеком, который вращается в кругу повсеместного романтизма. . . Вук писал прозу, в которой нет ни фальшивых солнц, ни домиков, ни дубов, ни романтических безымянных людей на их фоне, но в которой присутствует наша реальная страна и наши люди из плоти и крови. . ."[38].

Острая память, цепкая наблюдательность, "чувство характерной де-

inslav

тали", простота описаний в "формах самой жизни", язык, близкий к устной народной речи, помогли Караджичу создать запоминающуюся, не стершуюся и по сей день панораму Первого сербского восстания и действовавших в нем лиц.

Обычно свою мемуарную прозу Караджич пишет в третьем лице, ибо хочет видеть себя объективным и беспристрастным летописцем событий. Последнее ему удается мало – даже в описания событий Первого сербского восстания, выполненные, казалось бы, в неспешном стиле устного народного рассказа, нередко вторгаются оценочные характеристики. Ибо он показывает жизнь в таком виде, в каком она предстает его проницательному взору, – с кровью и насилием, личными драмами и распрями, стяжательством и иным злом. День за днем, месяц за месяцем, год за годом народной борьбы против османских поработителей предстоит в таких мельчайших подробностях, что у читателей не остается сомнений в том, что автор сам испробовал "сладость свободы" вместе "с победно выпачкавшейся в турецкой крови" сербской райей. Автор-повествователь не строит никаких иллюзий насчет нравственного совершенствования людей, окунувшихся в горе войны, мщения, грабежей, человеческого унижения. Разве не поражает истинным реализмом (а он был переходом от романтической суммарности к подробностям быстротекущей жизни) авторское свидетельство Караджича, написанное от первого лица буквально изобилующее конкретными деталями: "Я сам, своими глазами видел (1808), когда челядь Карагеоргия повалила в грязь человека и отделала его за милую душу за то, что он проехал мимо них на своем коне, в то время как они сидели на лавочке перед конаком* Карагеоргия(прежде Моллы Юсуфа), и якобы их чуть обрызгал. Неприятная эта и печальная картина так врезалась мне в память, что и по сей день я помню и человека, и его коня, как он поехал по базару, к церкви, как они его вернули, стащили наземь и в грязь повалили. Это был молодой и хорошо, по-городскому одетый человек (не нем была синяя безрукавка, без подкладки, как тогда многие носили, и поверх нее меховой кафтан), а жил он до недавнего времени в Белграде и, сдается мне, звали его Шашкин-Тошо, а конь у него был рыжий".

Близкими к реализму по манере были и девять созданных Караджичем портретов знаменитых сербов – участников освободительной антиосманской борьбы. Это была новая для сербской мемуарной прозы форма, во многом опирающаяся на традиции средневековой агиографии, – неслучайно Караджич свою серию портретов назовет "житиями знатных сербов". Он отбросит каноническую форму панегирика, характерную для житийной литературы прошлого, но возьмет на вооружение такие ее черты, как утверждение идеи свободы и самостоятельной государственной власти, как введение исторического фона жизнеописания, как внимание к конкретным деталям поведения описываемого лица и т.д. Знает Караджич и античную биографическую традицию и мечтает быть "сербским Плутархом". Ему близки внимание к нравственному облику героя, открытость размышлений о нем, имитация живой беседы и другие чер-

*Конак (тур.) – место ночлега, двор, дворец.

inslav

ты, идущие от античных авторов. Но, наследуя эти и другие черты, идущие из прошлого своей и чужой литературы, Вук создает оригинальную мемуарную прозу. Поражает его реалистически-трезвое осознание связи отдельной личности с "историей народа" – именно в этом соединении обозначаются для мемуариста "многие мелочи, которые в историю нельзя вставить, но которые великим светом ее освещают"[39]. Собственно здесь – отправной пункт концепции Караджича-портретиста, стремящегося через свой личный опыт, через свое "я" пропустить те "мелочи", которые должны "высветить" неповторимую индивидуальность тех лиц, образы которых важны, по его мнению, для понимания народной истории. Одни портреты чересчур эскизны и информативны, другие, как "жития" гайдука Велько Петровича или Ивана Юговича, более пространны, детальны, объемны. Почти все они написаны пристрастно, с нескрываемой симпатией к избранному герою, хотя мемуарист и здесь стремится быть спокойным и объективным повествователем. Это "спокойствие" он подчеркивает рассказом от третьего лица или таким вот предисловием (портрет Милоша Стоичевича, воеводы из Поцерья): "Имя этого славного юнака известно по сербским народным песням и песням других народов. Я здесь и не думаю его славу приумножать, а лишь по тому, сколько о нем знаю, хочу упомянуть в его житии то, что каждый захочет услышать, прослышав о его имени"[40].

Восхваление его героям не нужно – они прославлены в народе своим геройством и самопожертвованием. Поэтому главное для Караджича – показать приход каждого в освободительную борьбу и реальное поведение в ней. При этом он не забывает о том, что перед ним живой человек со своими слабостями, привычками, предрассудками. Вспоминая, например, гайдука Велько, Караджич может написать, что "по сердцу и геройству он был первым не только в Сербии", но и в "целой Европе своего бурного времени", что "в эпоху Ахилла и Милоша Обилича он безусловно стал бы их сотоварищем"; может рассказать, как привлекателен, благороден, смел, великодушен, честен его герой и в то же время укорить своего любимца за жестокость и грубость по отношению к подчиненным, супруге. Не скрывает Караджич и то, что слава Велько вызывает кругом зависть (даже Карагеоргий, поддавшись наговору, обманным путем посылает героя в самые страшные сражения с османами), что он сам страдает от сознания несправедливости (воеводы, завоевавшие богатство и славу путем обманов и взяток, "в такой же чести", что и он).

Непосредственностью авторских свидетельств проникнут и портрет другого хорошего знакомого Караджича – Ивана Юговича (настоящее имя – Йован Савич). Юрист по образованию, Югович был для своего времени весьма эрудированным человеком. В 1805 г., когда Караджич некоторое время учился в гимназии в г. Сремски Карловци, Югович преподавал там же в латинской школе. Изгнанный оттуда из-за интриг митрополита Стратимировича, Югович перебирается в восставшую Сербию, где служит писарем в "Правительственном Совете". Здесь и происходит сближение мемуариста со своим героем. Друзья проводят время в чтении книг, изучают иностранные языки. Когда в 1808 г. в освобожденном от турок Белграде Обрадович открывает первый сербский университет (Вели-

inslav

кая школа), Югович преподает в нем историю и математику. Церемония открытия университета, на которой Обрадович читает отрывок о роли науки из своего сочинения "Собрание разных вещей", методы обучения студентов (Караджич – один из них) и обстановка в университете – эти живые картинки-свидетельства наглядно иллюстрируют подвижническую роль Юговича-просветителя. Портрет его, просто и доступно вырисованный мемуаристом, остался в истории сербской культуры как ценный документальный материал о национальном возрождении культуры сербского народа.

Портрет самого Караджича-мемуариста будет неполным, если в заключение ничего не сказать об истории написания портретов Карагеоргия и Милоша Обреновича. Известно, что современники (М. Ненадович, М. Миличевич, Л. Баталака) упрекали Караджича в том, что он не нарисовал в своих воспоминаниях объективный портрет вождя Первого сербского восстания Карагеоргия, с которым "воевал рука об руку".

Потомкам остался неизвестен текст брошюры, написанной Караджичем в октябре-декабре 1813 и содержавшей, очевидно, объективный портрет Карагеоргия (рукопись была передана в Вене цензору славянских книг Е. Копитару и при неизвестных обстоятельствах утеряна). Трагическая смерть Карагеоргия в 1817 г. от рук наемных убийц, подосланных Милошем Обреновичем, драматически отразилась на жизни и деятельности Караджича, да и не только его. Судьба тесно свела Вука с Милошем Обреновичем, одной из самых противоречивых фигур сербской национальной истории, вождем Второго сербского восстания, сербским князем, жестоким, грубым и мстительным. И время написания мемуаров властно распоряжается дальнейшими оценками и выводами Караджича, смягчает одни, заставляет пересматривать другие или умалчивать о многом вовсе. Ибо князь предупреждает мемуариста, что "будет гнать его из любых владений", если он без его личного одобрения напишет что-либо о Карагеоргии[41]. Опасность наказания была реальной. Понятно поэтому, что в воспоминаниях 20–30-х годов Караджич, рисуя образ Карагеоргия и показывая его путь крестьянского юноши, гайдука в освободительную борьбу, был вынужден сосредоточить внимание больше на просчетах своего героя, чем на его заслугах. Не менее печальной была и история жизнеописания Милоша Обреновича, опубликованная в 1828 г. в Будиме. Вук грешит против правды, оправдываясь "незнанием" и "человеческими слабостями", – он не может в полный голос сказать о подлинном лице князя, о его жестокостях[42]. "Установка на подлинность" не срабатывает, портрет князя получился завышенным, и Караджич испытывает угрызения совести. В 1831 г. он пишет "Особый материал о сербской истории нашего времени", завещая "не открывать его в этом столетии до (1900 г.)". В нем реалистический портрет Милоша Обреновича, беспощадная правда о перерождении крестьянского парня, смелого воина, в свирепого и кровожадного палача, в коварного и алчного стяжателя. Но и этого мемуаристу мало. 12 апреля 1832 г. Караджич решается написать князю письмо, в котором анализирует годы его правления, страстно обнажает его ошибки, предлагает ему ввести конституцию и позаботиться о народном просвещении. Реакция однозначная: князь разгневан, Караджич в неми-

inslav

лости. И только когда в очередной раз Сербия сотрясается от крестьянских бунтов против правления князя, он прощает Вуку его письмо и даже назначает ему пенсию.

Так тяжело пробивала себе путь та правда, за воплощение которой боролся Караджич – мемуарист и летописец своего бурного революционного времени. И очевидно, не случайно акад. Р. Самарджич сравнивает "Особый материал" и письмо Вука М. Обреновичу с замечательными документами-воспоминаниями Коммина, Селлини, Сен-Симона, Кларендона и других известных писателей.

Воспоминания Караджича перекрещиваются с воспоминаниями протоирея Матии Ненадовича (1777–1854), непосредственного и активного участника двух антиосманских восстаний, ими проверяются. При жизни Ненадович издал часть своих мемуаров в альманахе "Голубица" 1843–1844 гг. под названием "Войны с боснийскими турками (с конца 1805 г. по август 1806 г.)". Наиболее полное издание, в которое вошли воспоминания, дневники и часть писем Ненадовича, опубликованы в 1867 г. под названием "Мемуары"[43]. Они быстро завоевали популярность, не раз переиздавались в конце XIX и в XX в.[44] Югославский историк В. Дедиер ставит "Мемуары" Ненадовича рядом с произведениями Т. Мюнцера, Т. Пейна, А. Радищева и других писателей революционной эпохи XVIII – начала XIX в.

Воевода в Первом сербском восстании, первый дипломат новой Сербии, один из основателей "Правительственного Совета" – государственного органа восставшей страны – протоиерей Матия Ненадович не имел никакого образования. Когда он пожаловался Караджичу, что о событиях своей жизни может рассказать только устно, тот посоветовал: "Пишите так, как рассказываете, а если начнете учено писать – ничего не выйдет". И действительно, незамысловатое повествование, похожее на устный народный рассказ, и стало главной притягательной силой мемуарной прозы М. Ненадовича. Воспоминания его отличались от мемуаров Вука тем, что писал Ненадович всегда от первого лица, не придерживался хронологии, щедро вводя автобиографические подробности и никогда не прячась за событиями. Поэтически вдохновенно, с юмором пересказывает он внукам и правнукам свою жизнь, сравнивая себя с многолетним дубом, которого не сломали ни бури, ни громы. Без страха и упрека оглядывается мемуарист назад, ибо нет в его прошлом ничего, в чем бы "совесть могла меня укорить". Его мемуары открываются пассажем, который раскрывает бесхитростную манеру народного рассказчика и мог бы стать украшением сербской реалистической прозы: "Бурные времена нового сербского прошлого были тесно связаны с моей жизнью, и подобно тому как были изменчивы они, так менялась и моя жизнь. Я служил и управлял, был священником и воеводой, ездил по народным делам в далекие страны, мирно жил дома и выращивал в саду фрукты, воевал в опасных войнах и наслаждался благостью общего мира, с царями свободно разговаривал, но иногда смущали меня слова простого крестьянина. Я гнал врагов и сам бежал от них, жил в богатстве и изобилии и становился нищим. У меня были прекрасные дома, и я из лесу наблюдал, как их жгли и разрушали, перед моим шатром раздавалось ржание сереб-

inslav

ром украшенных арабских скакунов, но я ездил и на неподкованной ломовой лошади. Воеводы ловили приказы из моих уст, и опять судьба заставляла меня стоять навытяжку перед моими бывшими слугами. Такова, дети, вечная изменчивость судьбы, которую я познал рано и на которую никогда не сетовал. Из этого сделайте вывод: не нужно счастьем кичиться, а в несчастье отчаиваться"[45].

Бросается в глаза народная певучесть фразы, передающая мудрость человека, пережившего взлеты и падения, но не сломленного судьбой. Его рассказ о богатой превратностями жизни и своем участии в борьбе за свободу призван научить сербов "любить бога и отечество". И мемуарист просит читателей не искать в его повествовании совершенства историка и строгий порядок и связь событий. "Я знаю, что те же события позднее многие люди опишут искуснее, но не правдивее"[46]. О правдивости его мемуаров писали многие. Историк В. Дедиер указывает, например, что М. Ненадович точно рисует причины сербской национально-освободительной революции, несогласие среди ее руководителей, с большой достоверностью повествует о колебаниях среди крестьянства, показывая его боязнь оторваться от своего клочка земли и страх перед османским возмездием[47]. Открыто заявляет мемуарист и о своих личных колебаниях и сомнениях, признаваясь, что не раз в сложных ситуациях "вынужден был говорить неправду ради общего дела", использовать "святую ложь в борьбе за свободу".

Как и Караджич, Ненадович жил в вечном страхе перед возмездием со стороны Милоша Обреновича, жестоко расправлявшегося со своими противниками. Ненадович, сторонник Карагеоргия (он виделся ему титаном и мучеником за свободу), в 1822 г. был отстранен от службы, князь запрещает ему вести политическую деятельность. Ненадович подавлен и даже клевещет на себя – заявляет, что "предал отечество". Он не хочет при жизни издавать свои мемуары, так, как симпатии его на стороне Карагеоргия, а не Милоша Обреновича. Против последнего и его сына Милана он действует тайно, из-за чего вынужден в 1840 г. бежать в Турцию. По возвращении живет в родной Бранковине, открывает школы и учит детей.

Как пишет сербский критик Дж. Йованович, в своих воспоминаниях Ненадович "щедро рассыпал правду" о повстанческой Сербии. Подобно Караджичу, он впитал богатства народного эпоса и народного языка. Он "оптимистичен, даже трагизм проигранных битв не ввергает его в отчаяние. Он умеет быть драматичным, трогательным, мрачным и светлым, мстительным и непоколебимым, и всегда выражает эпичность событий, не стремясь подкрепить ее мистикой или книжным украшением. Протоиерей всегда озарен действительностью Сербии, он должен быть правдивым и становится реалистичным[48].

* * *

Когда речь идет о художественной литературе, проблему так называемого положительного героя можно назвать надуманной. По отношению же к мемуарам и автобиографиям она заслуживает того, чтобы к ней "приглядеться". "Автор мемуаров, вообще произведений мемуарного и

inslav

автобиографического жанра всегда является своего рода положительным героем, – пишет Л.Я. Гинзбург. – Ведь все изображаемое оценивается с его точки зрения, и он должен иметь право на суд и оценку . . . "[49]. Соглашаясь с исследовательницей в той части ее утверждения, где она пишет об условности субъективного признания мемуаристом своей положительности, мы, однако, должны добавить, что оно не учитывает объективную ценность мемуаров. Если исходить из вышеизложенной формулы, выходит, что любой реакционер (даже фашист) может считать себя положительным героем только на основании "права" судить и оценивать свое прошлое. "Положительным" окажется и недалекий или болезненно тщеславный человек, и все по тому же праву. Но, говоря о мемуарах, нельзя, думается, сбрасывать со счета то обстоятельство, что личная точка зрения мемуариста и его оценка прошлого могут объективно противоречить правде истории и правде лично пережитого при всем самом искреннем его желании быть правдивым и достоверным. И еще. Кроме права мемуариста на суд и оценку своего прошлого, право это принадлежит и читателю. И в конечном счете именно читатель на основании взглядов мемуариста будет решать вопрос об объективной положительности автора – героя и ценности его сочинения.

В связи с этим хочется сказать несколько слов о мемуарах Герасима Зелича и Саввы Текелии и их месте в развитии сербской документальной прозы. "Житие"[50] Г. Зелича (1784–1828), архимандрита монастыря Крупе в Далмации, задумано, по его словам, не как "панегирик" себе, но весь текст мемуаров представляет по сути дела самовосхваление и самолюбование по поводу восхождения автора по лестнице церковной иерархии от простого дьякона до епископского викария. В поведении героя, связанного с этим восхождением, немало черт, говорящих отнюдь не о положительных качествах его характера (авантюризм, подхалимаж, обман, стяжательство). За вымогательство денег у светских и церковных лиц Зелич был вынужден (1787) покинуть Россию. Это не значит, что его воспоминаниям можно вовсе отказать в исторической значимости (правда, весьма односторонней). В них читатель найдет известный материал, посвященный, например, политическим и конфессиональным связям России с югославянами. Но, как правильно заметил П.А. Заболотский, "Житие Герасима Зелича" скорее напоминает средневековую паломническую литературу, чем новую литературу начала XIX в.[51]

Безмерная суетность и болезненное тщеславие характеризуют автора других воспоминаний Савву Текелию (1761–1842), одного из видных сербских меценатов и общественно-политических деятелей Воеводины. "Материал для описания моей жизни", представляющий по содержанию неоконченную автобиографию, создавался автором в 30-годы XIX в. с целью "ответить на интимный вопрос о смысле моей относительно долгой жизни". Ответы, инспирированные маниакальными амбициями честолюбца, разрослись непомерно и вылились в "нагромождение фактов", связанных главным образом с интимно-личными переживаниями (бракоразводный процесс, взаимоотношения с супругой и ее родственниками)[52]. Смешанное чувство удивления и презрения к герою вызывает и его непомерные политические претензии стать, например, "первым челове-

inslav

ком" в союзе южных славян после завершения Первого сербского восстания или совет Наполеону I (1804) поставить его (Текелию. – *Ю.Б.*) во главе Иллирийского государства и т.д. Мемуары Текелии содержат в то же время отдельные интересные факты о настроениях промадьярски настроенной воеводинской интеллигенции, о финансовых операциях дворян и нарождавшихся буржуа, о положении в России сербов, эмигрировавших в XVIII в., и т.п. Итак, мемуары Зелича и Текелии, очевидно, правильнее зачислить в ранг односторонних, субъективных документов своего времени. Видеть в них значительные исторические и литературные памятники никто не возмется. Индивидуальные черты характера авторов оказались далекими от "объективной положительности". В их воспоминаниях нет ни "частички их души", о которой писал А. Франс, ни умения поведать о значительном и интересном в своей жизни, в чем А.И. Герцен видел одно из непременных условий живучести мемуаров.

* * *

Если по отношению к концу XVIII и первой половине XIX в. можно, очевидно утверждать, что мемуары и автобиографии и по численности, и по задачам, и по содержанию не только не отставали, но, напротив, даже опережали развитие жанров художественной прозы (М.Видакович, Й.Стерий Попович), то во второй половине XIX в. положение меняется. Широкое развитие в сербской прозе получают жанры новеллы, повести, романа (Б.Атанацкович, М.Шапчанин, Я. Игнятович, М.Глишич, Л.К. Лазаревич, С.Сремац, С. Матавуль, И.Чипико и др.). Безусловно, они оттесняют на второй план мемуарные сочинения. Но, как и прежде, мемуары и автобиографии не только взаимодействуют с другими документальными и художественными жанрами, но и продолжают откликаться на многие злободневные проблемы, отражают те или иные насущные стороны политической и культурной жизни сербского народа, опровергая мнение о том, что во многие исторические периоды мемуары находились на периферии литературного развития и только в настоящее время обрели статус самостоятельного и весьма популярного жанра.

Многие писатели второй половины XIX в. обращались как к ведущей теме – к изображению национально-освободительных движений в сербских землях. Так, например, в незаконченной "Автобиографии" М.Видаковича (писалась в 20–30-х годах, впервые отрывки опубликованы в 1871 г.) большое место отведено описанию тяжелой участи сербов под османским игом. Я.Игнятович в книге воспоминаний "Рапсодии из прошлой сербской жизни" (впервые увидела свет в журнальных публикациях за 1879–1888 гг.) подробно рассказывает о событиях революции 1848 г. и отношении сербов к ним, приводит интересные данные о культурной жизни сербов в Пеште и Воеводине. "Воспоминания" (1831–1855) М.Миличевича (писались во второй половине XIX в., впервые напечатаны в 1894–1897 гг.) содержат весьма любопытный материал о состоянии просвещения и народного образования в возрожденной Сербии, о борьбе в сербском обществе вокруг языковой реформы В.Караджича и т.д. "Дневник одного добровольца" Перы Тодоровича представляет собой воспоми-

inslav

нания о сербско-турецкой войне 1876 г., участником которой был автор.

Последнее сочинение интересно с двух точек зрения: во-первых, оно демонстрирует взаимодействие жанров дневника и мемуаров, а во-вторых, показывает, что сербская мемуарная проза достигла той высоты развития, которая дала возможность синтезировать исповедь и историческое повествование.

В предисловии ко второй части книги П.Тодорович размышляет по поводу этих двух особенностей своих воспоминаний. Вот что он пишет: "Записки подобного рода иногда ругают за то, что они чересчур субъективны, что в них автор слишком много рассказывает о себе и своих личных впечатлениях, и ему все это засчитывается в минус. Но субъективность как раз и есть самая характерная черта дневника, нужно только присмотреться, как она возникает. Происходит какое-то крупное событие в жизни общества или в жизни одного человека, которое он хочет сохранить в памяти. Что тогда случается? Ведется дневник. Человек записывает пережитые им события, картины и обстоятельства, а также свои мысли и чувства, вызванные ими, иными словами, фотографирует ту часть жизни, которая связана с событиями и вызываемыми ими впечатлениями, при этом автор неизбежно оказывается в центре этого сфотографированного им куска жизни. Возьмем, к примеру, эти военные записи. Писатель не хочет и не может написать историю сербско-турецкой войны, а воин не может сосредоточить внимание на боевом распорядке войск, на военной важности позиций и т.д., а между тем ему кажется, что многие из тех событий, которые он видел и пережил, достойны того, чтобы остаться в памяти людей. По необходимости в записках должно быть более всего субъективных элементов, часто на поверхность выскакивает авторское "я", ибо автор описывает события, как он их видел, пережил, слышал, описывает свои мысли и чувства, которые они в нем пробудили. И это частое упоминание своего "я" не есть выпячивание своей личности – сама природа предмета описаний не допускает иной обработки. Интерес подобных описаний может заключаться еще и в том, что события подаются так, как они виделись в непосредственной близости, а не издалека как они видятся позднее, когда превращаются в свершившийся факт. . . Напомню, что эти записи, за исключением некоторых сокращений, я публикую в том виде, в каком они записаны во время самой войны[53]. Иными словами, использование дневниковых записей сохраняло синхронность (а это особенность дневника) впечатлений, ставших к моменту публикации воспоминаниями о прошедшем. Форма дневника давала возможность пользоваться "чистой" хронологией в фиксации событий войны и допускать фрагментарность там, где автор не претендовал на полное их освещение. Но главное, что защищает автор, – это право мемуариста (и автора дневника) на личную точку зрения, на закономерность субъективности восприятия, переживания, впечатления, максимально приближающих к читателю внутренний мир автора и героя-повествователя, и ту правду о событиях, которой он дорожит.

С первых строк "Дневник" выдает в авторе революционера и социалиста-утописта[54]. И если исключить из него описание реальных событий войны, он воспринимается как политический манифест автора, в котором из-

inslav

лагаются его взгляды по проблемам войны, мира, революции, религии.

Ненависть к войнам переходит у человека революционных убеждений "в тихую и глубокую боль и жалость по отношению к бедному человечеству, которое для решения крупных общественных задач и изменения несправедливых социальных отношений и не знает, и не имеет другого пути, кроме сечи и уничтожения". Рассуждения Тодоровича о войнах захватнических и справедливых звучат и сейчас весьма современно. Он признает право народа на праведный бунт, если нет иного, мирного выхода, и страстно защищает сербскую национально-освободительную революцию, истоки которой видит в восстаниях начала века, а продолжение – в Герцеговинском антиосманском восстании 1875 г., в народной освободительной войне с Турцией 1876 г. Он убежден, что революции приходят для того, чтобы "силой вернуть отнятое и передать его тому, кому оно по праву принадлежит".

Свои размышления о революции Тодорович излагает перед русским генералом Комаровым. И чем больше он ощущает сопротивление этого монархиста (для Комарова размышления сербского штабиста – "пустое резонерство"), тем более азартно и убежденно излагает свои доводы. Он убежден в неизбежности революций. Они происходят тогда, когда "в старых общественных отношениях созревают новые общественные формы", когда в старом мире возникает много их сторонников. Тогда-то и наступает общественный перелом, рождается новое общество, и "его рождение всегда сопровождается кровопролитием". Уверен Тодорович и в том, что быть революционером – значит признавать "историческую неминуемость революции, предвидеть ее появление на историческом горизонте, готовиться к ее приходу, стать на сторону нового общества, которое рождается, и этим облегчить роды и свести к минимуму неизбежные кровопролития". Эти рассуждения Тодорович сопроводил комментарием, в котором писал: "Когда сейчас, спустя шесть лет, я перечитал эту защиту революции перед Комаровым, то увидел, что мои аргументы были весьма слабыми. Не хочу этим сказать, что моя позиция была ошибочной, нет, я в целом разделяю ее и сегодня, только эту позицию надо было защищать с большей аргументированностью и логикой, чем я это тогда делал перед Комаровым. Но, поскольку здесь не место для этих аргументов, я оставил этот разговор без изменений, таким, каким он тогда велся". Комментарий открывает заботу автора о достоверности рассказанного, о правдивости своих суждений – тогдашних, сиюминутных, вызванных участием в войне, – и теперешних, ретроспективных, волнующих его при публикации дневниковых записей о ставшем сейчас прошлом. Забота о достоверности повествования подкрепляется не только подобным комментарием, но и прямым использованием архивных документов военных лет, или, например, сравнением своего описания одного боя (более правдивого, как сам признает) с описанием его же в воспоминаниях "Сербо-турецкая война" писателя Вл. Джорджевича, и т.д.

Книга Тодоровича проникнута ощущением единения автора с простым народом. Он лирически нежен, когда размышляет о детях войны, не подозревающих, какая опасность грозит их крову, не видящих, что пламя войны уже поглотило или может "поглотить милые уголки и вещички, с

inslav

которыми связаны детские воспоминания". Мы чувствуем боль и растерянность в вопросах писателя, когда он рассказывает о безумном мальчике Стояне, у которого турки убили всех родных. Глубоко симпатичен автору немолодой черногорец Марко Крстов. С раздробленной щекой он снова рвется в бой ("Наше безумство мудрее ума тех, кто отсиживается", "умной голове и один глаз сгодится"), – автор гордится смелостью и умом простого крестьянина.

Чувство сострадания и гордости за простой народ сближает позицию Тодоровича с позицией "Писем из Сербии" (1876–1877) Глеба Успенского, этого, по словам Салтыкова-Щедрина, "глубоко правдивого исследователя славянской жизни". Как и Г.Успенский, сербский революционер-демократ считает, что главную силу на войне представляют "мирные крестьяне, что так холодно и мужественно смотрят в глаза смерти", а после войны "мучаются от зари до темной ночи за корку хлеба". Потому таким гневом и презрением полны слова Тодоровича в адрес служителя церкви, сумевшего и на войне окружить себя роскошью и осмелившегося осуждать несчастных и голодных беженцев. Потому так беспощаден он в критике высшего командования русской добровольческой армии в Сербии. "Можно ли воевать с таким умом, с таким знанием и такой подготовкой", – спрашивает Тодорович, когда отсылает князю Сербии по приказу генерала Черняева лживую депешу о состоянии дел на фронте. ("Понимает ли он, что у нас не войско сражается, а граждане, народ, отцы и кормильцы семьи?") Ненависть к Черняеву настолько велика, что Тодорович даже мечтает об его убийстве, открыто об этом пишет.

"Дневник" разноплановый по стилю. Наряду с тонкими психологическими наблюдениями, лирическими описаниями природы и людей на войне в нем немало страниц сухой хроники событий, регистрирующей факты, географию и документы войны, данные архивов и т.д. И, конечно, близок он современному читателю именно первыми. Как живо и актуально звучит, например, мысль Тодоровича о единении людей на поле боя: "Здесь человек вдруг ощутит, что перед ним и каждым в отдельности – великое дело, которое может хорошо кончиться только в результате дружных объективных усилий всех, человек вдруг чувствует близость к окружающим, отношения становятся более искренними, откровенными, исчезают натянутая сдержанность и этикетность, наступает сердечность; с человеком, с которым никогда в жизни и слова не проговорил, говоришь как со старым знакомым". Или строки о страхе: "Страшно так неожиданно и так близко заглянуть смерти в лицо. Не верьте тому, кто вам скажет иное".

Многим современникам Тодоровича "Дневник" не нравился натуралистической правдой описаний поля боя, своей тенденциозностью, ибо они привыкли к романтическому пафосу рассказов о войне Дж.Якшича, М.Шапчанина, В.Джорджевича и др. Революционные убеждения автора дневника, его программа будущего сербского общества свободных людей мало кому импонировала и в 70-е годы и тем более в 80–90-е годы, когда и сам автор переходит в лагерь правых радикалов и становится журналистом-прислужником короля Александра Обреновича. Но в "Дневнике одного добровольца" трагическая противоречивость автора не нашла своего отражения; он отличается цельностью суждений и психологической

inslav

верностью исторических судеб народа и отдельного человека. Реалистическая правда "Дневника" нашла свое продолжение в военной прозе таких мастеров югославских литератур, как М.Црнянский, М.Крлежа, М.Лалич и др.

Итак, мы рассмотрели лишь некоторые формы сербской мемуарной прозы. За пределами статьи остались путевые записки С.Л. Поповича, Й.Субботича, Л.Ненадовича, М.Стояди́нович, Ч.Миятовича и других писателей справедливо зачисляемых в историю мемуаристики.

Сербская культура, начиная с богатейшей средневековой агиографии и кончая современными воспоминаниями И.Секулич, И.Андрича, М.Селимовича, В.Дедиера, Р.Чолаковича и многих других, оставила многообразное мемуарное наследие, которое образует ее исторический и литературный капитал.

Литература документальная, промежуточная и литература художественная вырастают на одной и той же почве. Они не только взаимодействуют и взаимообогащаются, но почти всегда идут разными путями к одной цели – к более глубокому постижению человека. Как мы видели, мемуары, автобиографии, портретные зарисовки, даже не принадлежавшие профессиональным литераторам, по-своему обогащали стили и жанры своего времени, иногда опережали их, как было с воспоминаниями В.Караджича и М.Ненадовича.

Возникая в периоды значительных общественных перемен, мемуары и автобиографии иногда ярче, чем собственно художественное произведение, давали понять и почувствовать то, что Л.Толстой называл "духом и цветом" времени. Притягательная сила мемуаров, этих "человеческих документов" в их кажущейся бесспорной достоверности, в небеллетризованной протокольности. Они часто обладают немалой эстетической энергией и оказывают воздействие и на литературный процесс, при том не только своей эпохи, и на читателей разных поколений. Они остаются в духовной культуре своего народа не только как исторические источники, но и как произведения, раскрывающие характеры людей далеких и близких исторических времен, психологии личности – великой и малой – и психологии самого творческого процесса.

Наш обзор подтвердил то положение, что стоящая на пограничье мемуарная проза интересна своей неожиданностью, раскованностью, тесной связью с актуальными проблемами прошлого и настоящего, с развитием общественной и эстетической мысли, небезразличной и к мировому опыту, и к национальным традициям.

[1] *Франс А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 24–25.

[2] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. IX. С. 265.

[3] Источниковедение истории классифицирует воспоминания по какому-то смешанному принципу (жанрово-методологическому). Например, С.Дмитриев разделяет мемуары на литературно-художественные, деловую прозу, публицистические, мемуары-памфлеты и т.д. См.: *Дмитриев С.С.* Мемуары, дневники и частная переписка первой половины XIX в. // Источниковедение истории СССР XIX – начала XX в. М., 1970. С. 349–387, Л.Я. Гинзбург выделяет типы мемуаров по тематическому и жанровому принципу: хроникально-политические, интимная придворная хроника, мемуары-портреты, мемуары-исповеди и т.д. (*Гинзбург Л.Я.* О психологической прозе. Л., 1971. С. 137, 146).

inslav

[4]*Марахова Т.А.* О жанрах мемуарной литературы // Учен. зап. Горьк. гос. пед. ин-та им. М.Горького. Сер. филол. наук. Горький, 1967. Вып. 69. С. 21.

[5]См.: *Машинский С.* О мемуарно-автобиографическом жанре // Вопр. лит. 1960. № 6; *Елизаветина Г.Г.* Становление жанров автобиографии и мемуаров // Русский и западноевропейский классицизм. М., 1982.

[6]*Вяземский П.А.* Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. VII. С. 135.

[7]*Белинский В.Г.* Полн.собр. соч. М., 1956. Т. X. С. 316.

[8]См.: *Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С. 6.

[9]См.: *Азадовский М.К.* Мемуары Бестужевых как исторический и литературный памятник // Воспоминания Бестужевых. М., 1951. С. 623; *Левицкий Л.А.* Где предел субъективности? // Вопр. лит. 1974. № 4. С. 111–112.

[10]*Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С. 10.

[11]*Кораллов М.* Опыт нажитый, опыт осознанный // Вопр. лит. 1974. № 4. С. 62.

[12]*Гете И.-В.* Поэзия и правда моей жизни. Л.; М., 1923. Ч. 1. С. 13.

[13]*Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 10.

[14]*Белинский В.Г.* Указ. соч. М., 1954. Т. IV. С. 354.

[15]*Великовский С.* О факте упрямом и факте податливом // Иностр. лит. 1966. № 8. С. 210.

[16]*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1937. Т. 56. С. 165–166.

[17]*Энгельс Ф.* Анти-Дюринг. М., 1969. С. 47.

[18]*Монакова И.Ф.* Объективизирующая функция времени в жанре мемуаров // Науч. докл. высшей школы: Филол. науки. М., 1974. № 3. С. 11.

[19]*Кардин В.* Сегодня о вчерашнем. М., 1961. С. 167.

[20]*Монакова И.Ф.* Указ. соч. С. 7. См. также: *Тартаковский А.Г.* 1812 год и русская мемуаристика. М., 1980. С. 31; *Барахов В.С.* Литературный портрет. Л., 1985. С. 55.

[21]*Дмитриев С.С.* Мемуары, дневники и частная переписка первой половины XIX в. // Источниковедение истории СССР XIX – начала XX в. М., 1970. С. 386.

[22]*Белинский В.Г.* Указ. соч. М., 1956. Т. X. С. 319.

[23]*Дангулов С.* История и жанр // Знамя. 1964. № 4. С. 232.

[24]*Кардин В.* Только он может рассказать об этом // Вопр. лит. 1974. № 4. С. 75.

[25]*Ланщиков А.* Обязанности свидетеля // Вопр. лит. 1974. № 4. С. 91.

[26]*Кон И.С.* Открытие "Я". М., 1978. С. 165.

[27]*Аверинцев С.С.* Плутарх и античная биография. М., 1973. С. 258–259.

[28]*Павић М.* Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам. Београд, 1979. С. 50–52, 504–505.

[29]Проблемы Просвещения в мировой литературе. М., 1970. С. 49.

[30]*Обрадовић Д.* Сабрана дела, I–III. 1811–1861. Београд, 1961. Књ. I. С. 76. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию. Ср.: *Матвеев А.* Записки Андрея Артамоновича графа Матвеева // Записки русских людей. СПб., 1841. С. 2.

[31]Записки Гавриила Ивановича Добрынина. 2-е изд. СПб., 1872. С. 3.

[32]Подробнее о сербском литературном процессе первой половины XIX в. см. ст.: *Доронина Р.Ф.* Основные тенденции развития сербской литературы эпохи национального возрождения // Развитие литературы в эпоху формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы: Романтизм. М., 1983. С. 144–174.

[33]*Гинзбург Л.Я.* Указ. соч. С. 9.

[34]*Герцен А.И.* Указ. соч. Т. X. С. 9.

[35]Очень живо активное участие Вука в событиях восстания 1804–1813 гг. описал Джуро Гавела. См.: *Гавела Ђуро.* Вук Караџић // Огледи и критике. Београд, 1979. С. 61–62.

[36]Историческую прозу В.Караджича исследователи определяют по-разному: "повстанческая проза" (М.Павич, Й.Деретич), "историко-литературные сочинения" (Р.Доронина), "мемуарная проза" (Р.Самарджич, И.Андрич). Последнее определение нам особенно интересно. Р.Самарджич и И.Андрич склонны все исторические сочинения Караджича (или "Материалы для сербской истории нашего времени", как их назвал сам Вук) относить к мемуарам (см.: *Самарџић Р.* Историјски списи Вука Стефановића Караџића // Караџић Вук Стеф. Сабрана дела, књ. XVI. Историјски списи, II. Београд, 1969. С. 573; *Андрич Иво.* Человеку и человечеству. М., 1985. С. 85). На наш взгляд, к мемуарным произведениям Вука можно относить лишь те из его исторических материалов, что основаны на его личных свидетельствах. А к ним прежде всего принадлежат следующие: "Первый год сербской войны против да-

inslav

хий" (1828), "Второй год сербской войны против дахий" (1834), "Как сербский Плутарх, или Жития знатных сербов в Сербии нашего времени" (1829), "Милош Обренович, князь Сербии, или Материалы по сербской истории нашего времени" (1828), "Правительствующий Совет сербский времени Кара-Георгия, или Борьба тогдашних вельмож за власть" (1860).

[37]*Андрич И.* Человеку и человечеству. М., 1983. С. 83. Андрич понимает реализм В.Караджича как выражение "искренности в искусстве" и стремление к "конкретно-историческому воспроизведению действительности", а не как метод классического реализма XIX в.

[38]Там же. С. 86.

[39]*Караџић В.* Сабрана дела. Београд, 1969. Књ.VII. С. 411.

[40]Там же. С. 421.

[41]Вукова преписка. II. С. 556. Письмо Милоша Обреновича Вуку от 22.I.1824 г.

[42]*Караџић В.* Сабрана дела. Београд, 1964. Књ.XVI. С. 28–29.

[43]Мемоари Проте Матије Ненадовића / Издао Ненадовић Љ. Београд, 1867. Записки протоиерея Матвея Ненадовича были опубликованы в России (Русская беседа. 1859. Кн. 1. "Смесь". С. 1–52; Кн. 2. С. 1–56. Пер. Х.Даскалова).

[44]*Радевић М.* Издања "Мемоара" Проте Матије Ненадовића // Зборник историјског музеја Срије. Београд, 1972. Бр. 8–9. С. 125–131.

[45]Прота Матија Ненадовић: Мемоари. Београд, 1980. С. 71–72.

[46]Там же. С. 73.

[47]*Дедијер В.* Мемоари Проте Матије Ненадовића у светској и нашој књижевности // Предисловие Прота Матија Ненадовића: Мемоари. С. 22, 24–25, 36.

[48]*Јовановић S.* Епска истина проте Матије Ненадовића // Студије и критике. Београд, 1949. С. 41.

[49]*Гинзбург Л.* Указ. соч. С. 210.

[50]Житіе сирѣчь рожденіе, воспитаніе, странствованія, и различна по свѣту и у отечеству приключенія и страданія Герасима Зелића архімандрита... Въ Будимѣ, 1823.

[51]*Заболотский П.А.* Очерки русского влияния в славянских литературах нового времени. 1. Русская струя в литературе сербского возрождения. Варшава, 1908. С. 85.

[52]*Фаришковић А.* Предисловие // Текелија Сава. Описанје живота. Београд, 1966. С. 21.

[53]*Тодоровић П.* Дневник једног добровољца. Београд, 1864. С. 7–8.

[54]В 70-е годы – Тодорович единомышленник Св. Марковича, деятельный участник революционно-демократического движения в Сербии и Воеводине. Увлекшись в годы учебы в Швейцарии идеями Бакунина, Чернышевского, Писарева, он все свои личные деньги – 2500 дукатов (для того времени сумма немалая) отдает на дело пропаганды революционного учения. В 1874 г. он издает журнал "Рад" – первый журнал социалистического направления на Балканах. В феврале 1876 г. за участие в политической демонстрации Тодорович арестован, но вскоре выпущен на поруки. С первых дней сербско-турецкой войны уходит добровольцем на фронт. 3 августа 1876 г. его судьба простого солдата на войне круто меняется – он назначается чиновником при генштабе и благодаря знанию русского языка – переводчиком при русском генерале Черняеве. После завершения войны суд княжества Сербии приговорил Тодоровича к 4 годам тюремного заключения. Он бежит на территорию Австро-Венгрии. В Земуне, а затем в Нови-Саде он продолжает начатую ранее журналистскую деятельность. В 1878–1879 гг. издает (вместе с Л.Пачу) журнал "Стража", оставивший большой след в истории сербской революционной мысли. Здесь в номере за 1879 г. Тодорович и помещает "Дневник одного добровольца". Эти воспоминания, как и перевод "Ревизора" Гоголя и "Нови" Тургенева, как "Литературные письма" и другие литературно-критические статьи, написанные в духе реалистической эстетики Чернышевского и Писарева, свидетельствуют о том, что П.Тодорович твердо стоит в эти годы на позициях революционных мыслителей, поборников реализма в искусстве, верящих в возможность обновления всех сфер жизни сербского общества.

inslav

И.К. ГОРСКИЙ

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЛЬСКОГО РОМАНА В ГОДЫ РАСЦВЕТА КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Цель настоящей статьи, обозначенная в ее заглавии, – содействовать решению некоторых вопросов, поставленных авторским коллективом в данной книге.

Из исследований польских ученых пишущий эти строки опирается главным образом на труд Анны Мартушевской, наиболее близкий ему по проблематике[1]. Что же касается теории романа, то здесь основной опорой автору служили идеи М.М. Бахтина[2].

В методическом аспекте исследования главным для автора было разграничение содержания и формы.

Рассматриваемый в его отношениях к действительности, т.е. со стороны содержания, роман определяется по тематике как авантюрный, социально-бытовой, психологический, исторический и т.д. Это то, что принято называть его жанровыми разновидностями в узком значении этого понятия. В более широком – жанровые разновидности романа определяются по эпохам (античный, средневековый и т.д.) либо по направлениям литературного развития (романтический, реалистический и пр.). Разумеется, различия в содержании не могут не сказываться в форме. Но если для данной классификации достаточно одних указаний на содержание (например, ссылки на изображаемую эпоху в историческом романе), то нет необходимости приплетать к ним еще и формальные особенности.

Рассматриваемый в его отношениях к другим литературным произведениям, т.е. со стороны формы, тот же роман предстает перед нами как некая совокупность частей в их соотношении друг с другом и с целым (структура), и в частности как последовательность их расположения по определенной сюжетной схеме (композиция). При переходе к анализу романа на уровне слова мы будем иметь дело с той или иной точкой зрения на изображаемое, т.е. с маской актера, надеваемой на себя писателем. Если мы, далее, попытаемся разложить целостный писательский взгляд на составляющие его аспекты, или – иначе говоря – отграничить объединяющую функцию романиста как одного достоверного рассказчика от тех ролей, какие он попеременно играет под различными личинами, то мы обнаружим разные параметры времени, пространства и движения (перехода от одного события к другому), по которым автор то размежевывается, то сливается с условной фигурой повествователя, либо с героями своего повествования. Анализ формы по всем указанным пунктам и выявляет те жанровые особенности романа, которыми он, с одной стороны, отличается от других литературных произведений (жанров), а с другой – по которым он, роман данной эпохи, национальной литературы и литературного направления, расходится с романами иных эпох, других национальных литератур и направлений.

irislav

Кроме указанных, не следует упускать из виду и другие общие положения. Какими бы избитыми ни казались они, но, если от них зависит правильный ход мысли, их нецелесообразно опускать. Выводы без посылок – без краткого изложения тех общеизвестных положений, из которых выводится новое знание, – могут казаться и часто кажутся непонятными.

* * *

Роман намного древнее классического реализма и в то же время долговечнее других направлений литературного развития нашей эры[3]. Мы можем выделить только периоды или эпохи господства того или иного направления, для которого роман оказывался наиболее удобной формой выражения его тенденций. Это позволяет увязать изучение жанровых изменений романа, а также становления его различных разновидностей, с историей смены направлений литературного развития. Итак, в Польше зачатки романного жанра наблюдаются еще в средневековой литературе[4]. Реалистический же роман появился в 40-е годы XIX в., а своего расцвета достиг в последней четверти XIX в. Чтобы прояснить эту связь, надо, очевидно, сказать о важнейших особенностях романного жанра и увязать его трансформацию в польской среде со своеобразием истории польского реализма.

* * *

Сущность романной формы – в ее открытости для образной индивидуализации общечеловеческого, приватизации политического и персонализации социального. В этом – главная причина живучести и незавершенности романа. Его эволюция далека еще от своего завершения.

Было время, когда человек не сознавал себя личностью, когда он сливался со своим родом, как частица с целым. Но по мере разложения первобытно-общинного строя у привилегированной части пробуждалось сознание своего особого положения, группового и индивидуального достоинства[5]. Совпадение личной роли человека с коллективной ролью племени, сословия, касты, класса, а тем более нации, государства и человечества становилось все более узким, частным, делалось все более сложным, опосредованным, многоступенчатым, запутанным и часто неуловимым. Общество и индивид не существуют одно без другого, но и не совпадают непосредственно между собою; в известном смысле они противоположны друг другу и иногда доходят в этой противоположности даже до враждебных отношений. Освещение человеческой жизни на фоне развития этой противоположности между обществом и индивидуумом под частным, приватным, личным углом и является предназначением романного жанра, его порождающей причиной.

М.М. Бахтин справедливо утверждает, что роман – становящийся жанр, еще не имеющий своего затвердевшего костяка и не раскрывший всех своих пластических возможностей. Поэтому при всем богатстве и многообразии его разновидностей дефиниция романа (вроде эпос частной жизни) является, пожалуй, научно преждевременной. Гораздо полезнее обнаружить его перспективные жанрообразующие особенности. "Я, – пи-

imslav

шет Бахтин, – нахожу три таких основных особенности, принципиально отличающих роман от всех остальных жанров: 1) стилистическую трехмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующимся в нем; 2) коренное изменение временны́х координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершенности"[6].

В стилистическом отношении роман действительно представляет собой сложное образование. Упрощенно можно было бы сказать: в романе взаимопроникают образцы разных жанров, языков, голосов, стилей и поэтических фигур. Но такое утверждение было бы грубой вульгаризацией. Все дело в том-то и заключается как раз, что в романе наблюдается не простое словесно-механическое соединение образцов иных жанровых элементов, разнородных стилей, чужих речей и т.д. В нем все эти слагаемые романного слова стилизуются, имитируются, пародируются, травестируются, сгущаются, приукрашиваются, комментируются, берутся в интонационные кавычки и т.д. Т.е. они становятся объектами *изображения*, являются уже не образцами, а *образами* разных жанров, различных стилей, чужих речей, и в таком значении изображенных объектов они в такой же мере принадлежат автору, как и его собственная прямая речь, занимающая, кстати, в повествовании относительно небольшое место. Романное слово стилистически многослойное.

Призмой, позволяющей автору преломлять разнородное, превращая его из чужого в свое, собственно романное слово, служит для писателя та точка зрения, с какой обозревается изображаемый мир. Эта точка зрения не всегда совпадает с авторским взглядом – она может быть объективнее, шире его, но и намного у́же, искаженнее. Романист наделяет этой точкой зрения своего повествователя, который служит для него литературным инструментарием или той условностью, благодаря которой он вместе с читателем может устанавливать между собой и изображаемым миром любую временну́ю дистанцию и наблюдать за происходящим с любой удобной позиции. Атрибутом собственно авторской точки зрения романиста являются лишь строго определенные границы своего времени – идет ли речь о прошлом, современном или будущем (фантастическом). Поэтому Бахтин и говорит о "коренном изменении временны́х координат литературного образа в романе" и зоне его "максимального контакта с настоящим". Что это означает в моем понимании – скажу ниже. А сейчас отмечу, что Бахтин – один из немногих, кто, признавая словесное искусство в основном временны́м искусством, тем не менее считает необходимым рассматривать время в единстве с пространством и для обозначения этого единства вводит термин "хронотоп". "Существенную взаимосвязь временны́х и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, мы будем называть хронотопом (что значит в дословном переводе – "времяпространство")"[7]. Бахтин раскрывает свое понимание романа как жанра определенного хронотопа через сравнение эпоса с романом. (Как делают это, впрочем, и другие теоретики.) Последую его примеру, но только с той оговоркой, что мне кажется необходимым к двум первым координатам присоединить еще и движе-

inslav

ние[8]. В самом деле, для полной характеристики любого жанра, равно как и всякого литературного направления, важно установить изменение трех общих координат: времени, пространства (места) и движения (перемещения, изменения), посредством которого и достигается собственно художественное решение задачи – поставить читателя (слушателя) в такое положение, чтобы он мог условно стать другим человеком, пережить, продумать и прочувствовать все то, что испытал или испытали герои романа.

От темпа движения зависит как быстрота течения времени, так и поглощение (охват) пространства. Время не существует вне пространства, которое всегда есть движение чего-то (например, сюжетного действия в романе). Поэтому, основываясь на трех указанных координатах изображения действительности, можно установить существенное отличие между изображаемым миром (реально данным, воспроизводившемся писателем) и изображенным миром (застывшим в картинке, которая для нас тоже существует как реальная вещь и соответствует понятию жанра). Возможность такого разграничения жанров можно продемонстрировать, как это и делалось, путем сопоставления эпоса с романом, который тоже относят к эпическому роду произведений.

Движение в укладе древней жизни было настолько медленным, темп его был до того низок, что происходившие изменения оставались неприметными, – правнук жил практически так же, как его пращур. Оттого зависимость индивидуальной жизни от временных перемен в общественном укладе не схватывалась. В результате идеалом в эпосе служила жизнь предков, очищенная в памяти последующих поколений от всего негативного ("О мертвых не говорят плохо"). Никакие потрясения в жизни племен и народностей, войны, миграции и даже исчезновение целых этнических групп не могли пробудить в людях сознание зависимости их жизни от текущего времени. Оно как бы застыло для них в примелькавшейся повторяемости, цикличности времен года и суток, измеряемых одними и теми же, выверенными до автоматизма трудовыми, обрядовыми и иными действами. Это застывшее время без настоящего и будущего, малое в бесконечном, но цельное в своей цикличности и есть эпическое время.

Лишь когда перемены в общественном укладе классового общества стали ускоряться, до сознания – сначала очень смутно, потом все яснее – начало доходить как нечто непреложное, что дети будут, да и должны жить уже иначе, чем их отцы. Время как бы раскололось в сознании людей на прошлое и будущее, между которыми поместилось настоящее, очень подвижное, без цикличности, единственное в своем роде, неповторимое, равное примерно жизни одного поколения. (Это и есть романное время.) Возникло и все более укреплялось сознание зависимости жизни людей от изменений общественного уклада во времени. Такое сознание, вызвавшее к жизни новый жанр, получивший позднее название романа, зародилось еще в эпоху эллинизма, но развивалось медленно и отчетливо проявляться стало лишь после Английской буржуазной революции. К этой поре восходят зачатки понятия собственно исторического времени, объединившего в себе ранее выработанные элементы историзма: объясне-

inslav

ние происхождения вещей, хронологическую последовательность событий и явлений, их фактическую достоверность (то, что было на самом деле) и временну́ю дистанцию между ними. Особенно интенсивно в сознание европейцев понятие историзма внедрялось после Великой французской революции и наполеоновских войн, и оно-то легло в основу романтического направления, от которого, конкретизировавшись в типологии обстоятельств менявшегося быта, перешло к реализму. Идеалом для людей сделалось их благополучие в действительной, настоящей жизни, частично удерживавшей положительные начала прошлого, частично же связывавшей надежды на лучшее (вполне идеальное) с будущим. Так через контакт с настоящим прошлое вовлекается в незавершенный процесс становления человеческой жизни вообще, из абсолютного прошлого (эпического) превращается в относительно изжитое, из завершенного целого – в дробную часть, обретающую свое истинное значение и ценность уже в масштабе всей человеческой жизни, не завершенной и поныне. Будущему предстоит еще продолжить эту переоценку значения прошлого для человечества с точки зрения его идеалов.

В конце XIX в., когда происходящие перемены в общественном укладе все больше и больше вызывали неудовлетворение подавляющего большинства, не видевшего возможности для победы добра и справедливости при сложившемся классовом строе, идеал передвинулся , сместился в будущее – с ним все настойчивее стали связывать лучшую жизнь, причем не в одном только пролетарском течении литературы. В настоящий момент мы имеем дело уже с таким бешеным темпом перемен в общественно-политической жизни почти всех стран мира, что проблема "отцов и детей" сменилась проблемой "внуков и дедов", причем для всех ясно, что никто из них завтра не будет жить уже так, как живет сегодня. Если говорить о времени классической разновидности реалистического романа, то оно целиком приходится на поиски идеала в настоящем, еще не завершенном, но и не вклинившемся в далекое будущее. (Это Бахтин и называет "зоной максимального контакта с настоящим", необходимого при "построении литературного образа в романе".)

Иначе выражался идеал через то же движение в пространстве. Если прежде неудовлетворенность медлительностью движения вызывала в воображении людей далекие страны "за тридевять земель" и "ковры-самолеты" для их посещения, т.е. если в пору человеческого детства идеал раскрывался в сказочном пространстве, то по мере ускорения движения и расширения сферы ознакомления с окружающим миром пространство все более конкретизировалось, переходя из сказочного в реальное. В реальном измерении пространство накладывалось на историческое время и, с одной стороны, расширялось до фактически непостижимых далей и объемов, а с другой – уплотнялось, наполняясь бесчисленным множеством новых объектов, деталей, частностей и подробностей, которые все больше вплетались в общий и раздельный быт людей, связывая их одновременно и разновременно на разных ступенях социальной иерархии в некое единое человеческое целое. В результате такого уплотнения реального пространства сюжетное действие в романе с внешнего мира человека перемещалось во внутренний, с оттенками состояния

inslav

которого ассоциировалось то или иное восприятие неприметных ранее глазу "мелочей". (Роман подвергается лиризации). Таким образом, если на полюсе древнейшей человеческой жизни лежит печать нераздельности объективного и субъективного, предметно данного окружения и его восприятия индивидом как своего естественного продолжения, внешнего и внутреннего, то полюс настоящего момента отмечен крайним субъективизмом и самым глубоким погружением индивидуального сознания в сферы подсознания, игры инстинктов, неуловимых порывов и т.д. Это вело и ведет к разложению старых форм, из элементов которых созидаются новые жанрообразования и прежде всего обогащается роман. Реалистическое искусство классической поры и в освоении пространства как второго из главнейших способов художественного раскрытия идеала занимает промежуточное положение между преобладающей предметностью и крайней субъективностью.

События, в которых участвуют герои, и побудительные причины их поведения в складывающихся ситуациях (мотивы) в реалистическом романе, как правило, связаны с исторически достоверным временем и реальным пространством. Историческое время, накладываемое на реальное пространство, всегда является уникальным моментом, и потому события в жизни отдельных людей необходимо оказываются единственными в своем роде, неповторимыми событиями, и они-то придают реалистическому роману ту пластичность, которая кажется исключающей какую бы то ни было схематизацию изображения времени, пространства и движения. Но роман – не зеркало. Как и всякое иное литературное произведение, он отражает действительность, преломляя ее сквозь призму сознания, следовательно, по некоторым правилам художественного воспроизведения жизни. Другими словами, развитие событий, образующее сюжетное действие, как бы застывая, отливается в композиционном построении, по изменениям которого можно судить о динамике жанра.

Художественный уровень литературы проявляется во всей совокупности ее форм, но наиболее отчетливо обозначается, естественно, в ведущем жанре. При наличии больших дарований решающими для художественного прогресса становятся три объективных фактора: характер эпохи, накопленный за долгую историю искусства фонд изобразительных средств и уровень читательской культуры.

Какова реальная жизнь, таково и ее отражение. Это не означает, однако, что более развитой жизни непременно соответствует более сложный рисунок. В человеческой голове отражение никогда не бывает зеркальным. Оно совершается по закону отрицания отрицания: чтобы подняться на следующую ступеньку, приходится от чего-то отказываться, дабы ценою некоторых потерь обрести более широкий кругозор. Это ведет к сжатию образов, иногда имеющему видимость возврата к былой примитивности, при одновременном повышении их ассоциативности, наращиваемой с помощью различных метасредств, и в частности структурных сдвигов. Поэтому, как заметил еще Г. Сенкевич[9], раскрыть мир предков порой бывает легче, чем постигнуть своего современника. Так, например, изобразить крестьянина из какой-нибудь захолустной белорусской деревни XIX в. ныне намного проще, чем нарисовать образ современного

inslav

земледельца, работающего на том же поле, но экономически и духовно связанного, благодаря нынешним транспортным сообщениям и средствам информации, чуть ли не со всем человечеством.

Далее, с каждым столетием существенно пополняется сокровищница художественных средств воспроизведения жизни, и чем богаче такой арсенал, тем сложнее решаются конкретные задачи художественного изображения, особенно в виду возникновения таких видов искусства, как кинематограф и телевидение, благодаря которым некогда четкие грани между временны́ми и пространственными искусствами размываются и вместе с тем ослабевает тяга к книге, к наслаждению чисто словесной образностью, она делается все более фрагментарно-сжатой, метафорически перегруженной и даже темной.

И наконец, не остается постоянным круг читателей и уровень их культуры. Еще на рубеже XIX и XX вв. круг образованных людей, вследствие его относительной узости, был более монолитным; его общие духовные запросы угадывались легче и вернее, чем современной грамотной массы, разъединенной пестротою идейно-художественных интересов на многочисленные группы и подгруппки.

Ни одному писателю не дано переступить через три указанных фактора, которые ставят предел его личному почину[10]. Однако в указанных объективных границах возможны различные направления творчества, в более узких рамках которого складываются различные поэтики: античная, средневековая, ренессансная, барочная, классицистическая, романтическая, реалистическая и т.д. Под поэтикой я подразумеваю *прикладную теорию* художественного творчества – те правила, по которым создаются произведения и которые в процессе их создания постепенно и зачастую незаметно меняются, дополняются, развиваются. Эти правила большей частью извлекаются не из теоретических работ, а из чтения самих художественных произведений и критической литературы о них. Иными словами, поэтика есть та часть теории, которая практически реализуется писателями в их творчестве и которая поэтому служит внутренним критерием его совершенства – тем кодексом, на основании которого критика оценивает произведения как более или менее удачные по замыслу и исполнению[11]. Так как писатель любого направления имеет возможность, с одной стороны, опираться на весь предшествующий опыт художественного творчества, а с другой – использовать достижения иных литературных направлений своего времени, то ни о каком "чистом", однозначном "изме" не может быть и речи. Речь может идти только о преобладающей тенденции в массе сочинений, которые мы относим к тому или иному литературному направлению. При таком подходе можно выделить главные особенности данного направления и на их основе еще более сузить рамки обобщения повторяющихся признаков у многоликих, индивидуально неповторимых произведений, т.е. в общих чертах описать поэтику, например, польского реалистического романа на одном из этапов его развития, оставляя в стороне немало всевозможных отклонений, исключений и т.д.

В Польше реализм утверждался в борьбе с романтизмом, выражавшим в основном идеалы шляхетского освободительного движения. Поэтому

inslav

для торжества реалистических принципов воспроизведения действительности потребовалась ее значительная, коренная ломка, т.е., попросту говоря, относительно более высокая степень развития буржуазно-классовых отношений, чем, например, в России. (Реалистические веяния извне при слабости внутренних идейно-эстетических потребностей в таком изображении не оказывали широкого влияния.) Ведь сущность реалистического направления выражалась в том, что оно ставило на место свободной воли романтиков ("мирового духа", власти гениев и т.п.) типичные условия реального быта, обнажавшие отношения личности к разным социальным группам, от которых зависело само существование данной личности как таковой, т.е. которые в главных чертах определяли ее психологию и поведение[12]. Но такой ключ к объяснению человеческой личности, ее внешнего и внутреннего мира (ее публичного поведения на людях и скрытого от чужих глаз ее душевного состояния, сердечных порывов и сокровенных дум) художественная литература в Польше могла получить только после крушения надежд на национальное освобождение в вооруженной борьбе, питавшей хотя и несбыточные, но высокие романтические идеалы. Ослабление романтизма в польской литературе обозначилось уже в ходе подавления европейских революций 1848–1849 гг. Но пора заката романтического господства – того огульного неприятия реального быта, которое питалось гнетущей действительностью порабощенной страны, – наступила лишь после поражения повстанческого движения 1863–1864 гг. Закат романтического господства в польской литературе ознаменовался перестройкой всей жанровой системы. Если до 1863 г. доминирующее значение в смысле удовлетворения наиболее актуальных и высоких эстетических потребностей польского общества имела поэзия, поэтическая драма и лишь в последнюю очередь роман и повесть[13], то после 1863 г., в обстановке буржуазно-либеральной, позитивистской реакции на поражение последнего восстания, на первое место по удовлетворению эстетических запросов польского читателя выходит проза во всем многообразии ее тогдашних жанров; роль поэзии резко падает, а драматургия с ее преимущественным развитием мещанской драмы вообще оттесняется на задний план. Как ни велика была жажда "утешения" и "поддержания духа", но на первых порах после 1863 г. образованные круги польского общества еще надеялись найти путь к спасению отечества в труде. Основная читательская масса – образованная шляхта, рекрутировавшаяся из нее интеллигенция, часть буржуазии, ремесленников и горстка крестьян, – эта масса, поставленная в тяжелые условия борьбы за национальное выживание, поглощенная будничной работой, хотела видеть в литературе прежде всего свою жизнь и повседневную борьбу за нее, ее анализ, объяснение и оценку происходящего. Новые идейно-эстетические запросы выдвинули, таким образом, на передний план прозаические жанры и тем создали благоприятные условия для быстрого развития романа.

Если даже оставить в стороне польский романтический роман и ограничиться только временем зарождения, утверждения и расцвета реализма, то и на этом коротком отрезке эволюция романной формы окажется чрезвычайно сложной[14].

inslav

Здесь уместно заметить, что еще в межповстанческий период (1846–1863) польский роман выступал в трех ипостасях: господствовал романтический роман, реалистический все еще переживал стадию становления, а промежуточное положение между ними занимал сентиментально-слащавый роман, эклектически соединяющий стилевые черты того и другого, но существенно отличавшийся от обоих своей примиренческой позицией по отношению к изображаемой польской жизни. Этот последний, едва ли не самый распространенный в 50-е годы, М. Жмигродзкая назвала польским бидермайеровским романом[15]. Три указанных разновидности продолжали сосуществовать и после 1863 г., хотя их роль в литературном развитии Польши кардинально изменилась. В прозе, вследствие ее возвышения, даже в целом сильно ослабевшее романтическое направление продолжало преуспевать (романы Т.Т. Ежа). Значительным явлением бидермайеровского течения, тоже сдавшего свои позиции, были романы Я. Захарьясевича. А на передовые позиции литературного развития выдвинулся – главным образом благодаря творчеству Э. Ожешко[16] – социально-бытовой реалистический роман[17]. Причем характернейшей особенностью польского реализма тех лет была его скованность позитивистской тенденцией, требованиями той предвзятой идейности, которая реализовалась в форме произведений с тезисом. Различия же в поэтике трех указанных разновидностей польского романа 60-х – начала 70-х годов были незначительны – на них глубже сказывалось влияние эпохи, ее исторического момента, нежели расхождение литературных направлений (до известной поры различные тенденции воплощались в сходной форме). Поэтому творческие правила создания романтического, бидермайеровского и реалистического романа с тезисом почти одинаково хорошо могут служить отправным пунктом для сопоставления их с поэтикой романистов следующего этапа развития – этапа расцвета польского классического реализма.

Обострение классовых противоречий в середине 70-х годов XIX в. привело к банкротству позитивизма, идеологии приспособления к условиям национального выживания путем "работы у основ", посредством экономического укрепления Польши. Если в эпоху шляхетского освободительного движения осуществление идеала связывалось с успехами вооруженной борьбы, то в пору господства позитивизма он стал связываться с прогрессом польской науки, польской промышленности и торговли. Крах и этих позитивистских иллюзий резко повысил критическое отношение писателей к новому, буржуазному укладу жизни. Это устранило многие преграды на пути развития реалистического направления. В результате во всей жанровой системе польской литературы наметились новые существенные сдвиги. Начиная с середины 70-х годов в Польше значительно ослабла бидермайеровская проза, почти полностью исчезли все позитивистские жанры с тезисом, в том числе и тенденциозный роман, в то же время усилилась романизация поэзии, особенно стихотворных произведений М. Конопницкой, частично даже драматургии (комедий М. Балуцкого, М. Близиньского)[18]. Это взаимообогащение различных жанровых форм, которые, разлагаясь, видоизменяли роман, с одной стороны, делало его наиболее емкой формой синтеза разнородных жанровых эле-

inslav

ментов; а с другой стороны, это же взаимопроникновение жанров способствовало романизации традиционных форм лирики и драмы, предотвращая их омертвление в застывающем схематизме. Причем в этом процессе жанровой перестройки ведущая роль принадлежала внутренним изменениям в самом романе.

А. Мартушевская сравнивает польский роман 1876–1895 гг. из современной жизни, с одной стороны, с предшествовавшими ему тенденциозным и бидермайеровским романами, а с другой – с романом XX в. По ее наблюдениям[19], композиционные сдвиги отразились даже в заглавиях и подзаголовках романов. Так, к 80-м годам подзаголовки типа "Эскиз из жизни" (соответствующие бальзаковским "Сценам из жизни") приобретают уже условный характер, символизирующий тип художественного вымысла. В тенденциозном реалистическом романе подзаголовки такого рода воспринимались еще в свете противопоставления романтического отлета фантазии от действительности и реалистической установки изображать жизнь такой, какая она есть. Изнашиваясь, шаблонизируясь, подобные подзаголовки (особенно часто встречавшиеся у Ю.И. Крашевского) постепенно – ради соблюдения все той же установки на предельно правдивое изображение жизни – устраняются из писательской практики. С точки зрения борьбы с условностью, а точнее, с литературностью (ибо без соблюдения условного языка никакое искусство вообще невозможно) реалистический роман оказывается в высшей степени самокритичным и чутким к изменениям читательской рецепции.

Принятые в данной поэтике правила, которых придерживаются многие писатели, ведут, естественно, к повторениям, а значит, к схематизации композиционного построения, к образованию того или иного сюжетного костяка, хотя меняющаяся действительность побуждает романистов избегать однообразия, множит варианты формального выражения содержания. Однако при всем многообразии вариантов построения произведений, романных сюжетных схем, по крайней мере в пределах одного литературного направления, против ожидания, насчитывается совсем немного. Так, для польского социально-бытового романа, накладывавшего печать своего схематизма также на его психологическую разновидность и исторический роман, наиболее типичными, согласно А. Мартушевской, были схемы: а) конфронтация двух миров, б) эпизод из биографии героя, предрешавший его дальнейшую судьбу и в) утраченные иллюзии.

Эти сюжетные схемы, и не только в польской литературе, имеют давнюю традицию. В сущности, они представляют собой не что иное, как затвердевшие типы вековых коллизий, или формализованные обобщения, бесконечно повторяющиеся в разных жанрах. (Например, схема противопоставления двух миров чрезвычайно характерна для польской комедии вообще, и в этом плане структура польского романа частично восходит к польской комедии). Эти схемы очень типичны и правдоподобны, а в ряде случаев, что называется, живьем взяты из реальной действительности, документальны. Так, достоверна история неманского рыбака из повести Э. Ожешко "Хам" (1888), автобиографичен мотив любви в ее романе "Два полюса"(1893) и т.д. Впрочем, сами по себе сюжетные схемы,

inslav

как и их достоверность, не могут служить показателями реалистического романа. Связь жанров с литературными направлениями всегда опосредована поэтикой последних. Стало быть, общая сюжетная схема приобретает тот или иной характер в зависимости от своей конкретизации, следовательно, черты реалистической схемы она может приобрести лишь постольку, поскольку реализуется на пересечении координат исторически определенного времени и реального пространства. Так и в данном примере с произведениями Ожешко тенденция к аутентичности их сюжетов опосредовалась установкой тогдашней реалистической поэтики, взаимодействовавшей в тот период, в частности, с натуралистическим экспериментальным романом. В этой связи чрезвычайно показательно признание самой Ожешко:

"Я рассчитываю здесь немножко на предстоящие в Гродно уголовные процессы (в ноябре), питая надежду, что они подскажут мне какую-нибудь тему с натуры и общественных глубин. С некоторых пор я совсем перестала фантазировать и чувствую неизбывную потребность видеть, слышать, прикоснуться, чтобы писать. Не знаю, результат ли это старости, охлаждающей воображение, или зрелости, разуверившейся в сказках, хотя бы и самых прекрасных"[20].

Что дело тут не в старости и не в личных склонностях писательницы, а в меняющихся требованиях поэтики романа, доказывают позднейшие творческие муки М. Домбровской, романистки, в молодости любившей писать "с натуры", но на старости лет остро почувствовавшей необходимость отойти от привычной практики, "выскользнуть из эпической шкуры"[21]. Ускорился темп перемен в общественном укладе, и реалистка, верная принципу жизненной правды, почувствовала несоответствие старой романной формы обновившемуся содержанию. Так было и во времена Ожешко. Ее стремление к достоверности изображаемых событий, к подлинности сюжетного действия стимулировалось требованиями той поры, когда оживились поиски новых способов сближения литературы с жизнью человека, когда по-новому была поставлена "извечная" проблема преодоления литературности в искусстве слова и в этой связи встал вопрос о значении жанровой разновидности натуралистического романа-исследования. К этой жанровой разновидности примыкают также и некоторые реалистические произведения, такие, как "Форпост" (1885) Б. Пруса, "Низины" (1883) Ожешко и ее "Дзюрдзи" (1885), сюжет которых, возникший из исследования быта отсталой белорусской деревни, не вмещается ни в одну из указанных схем.

Вообще следует заметить, что одна схема, как, например, в романе Крашевского "Два мира" (1855), редко покрывает сюжетное действие. Чаще всего общие схемы сочетаются в разных комбинациях, и, когда одна из них становится лейтмотивом, другие – наряду с иными мотивами: путешествия, любви и т.д. – переплетаются с нею как дополнительные или побочные (сюжетные линии). Так, в романе могут противопоставляться не обязательно только два мира. (В романе Ожешко "Над Неманом", 1887, где сталкивается окрестьянившаяся шляхта с поместным дворянством, обеим им как враждебная прослойка, кроме подразумеваемого русского чиновничества, противостоит еще польская космополитическая

inslav

аристократия.) В сущности, в польском реалистическом романе второй половины XIX в. противопоставляются все слои общества. При этом для развития и углубления конфронтации часто используются мотивы путешествия, любви и т.д. Утвердившись еще в просветительском романе, мотив путешествия накрепко сросся с любовной интригой, с сугубо частной темой, не только повышающей занимательность повествования, но и позволяющей на фоне типичных условий быта "выворачивать" наизнанку интимный мир человека. Начиная с "Волшебного фонаря" (1843) Крашевского, где скрепляющей сюжетной нитью служит путешествие, любовная интрига (за исключением одного лишь "Форпоста" Пруса) развивается во всех польских реалистических романах, построенных по схеме конфронтации миров. Могила или алтарь, т.е. пессимистическая или оптимистическая развязка любовной интриги, является образным выражением авторского отношения к раскрываемым противоречиям жизни. У Крашевского, например, отсутствие благополучных любовных концовок выражало его неверие в возможность примирения среднепоместного дворянства с аристократией, крепостных с крепостниками, патриархальных помещиков с радикальной интеллигенцией и т.д. Напротив, у Ожешко женитьба однодворца Яна Богатыровича на Юстине, родственнице зажиточных помещиков Корчиньских, символизирует в романе "Над Неманом" (1887) веру писательницы в возможность объединения всех поляков в борьбе за сохранение земли предков. В "Семье Поланецких" (1894) Г. Сенкевича любовная идиллия запечатлела мечту романиста о патриотическом союзе предприимчивой шляхты с разорявшейся аристократией.

Схема эпизодов из биографии героя в полном, развернутом виде реализуется, пожалуй, лишь в романе Крашевского "От колыбели до могилы" (1884). Во всех остальных случаях, даже когда повествование доводится до кончины героя, роман знакомит читателя с образом уже зрелого человека. В центре сюжета оказывается тот эпизод или отрезок жизненного пути, который служит поворотным пунктом в судьбе героя и предрешает ее исход (изображать последний уже не имеет смысла). О детстве и отрочестве рассказывается лишь постольку, поскольку они сказываются на последующей жизни персонажа ("Сильвек-могильщик", 1880, Ожешко),и этой поре жизни человека уделяется тем больше внимания, чем тверже верит писатель в общественную обусловленность индивидуальной судьбы. Характерной композиционной особенностью романов этого типа является хронологическая последовательность изображения жизненных перипетий. Лишь в тех узлах связи событий, где герой обращается к воспоминаниям давно минувших лет, стройное развитие сюжетного действия разбивается композиционными инверсиями. Эпизоды из биографии разных социально-психологических типов сопрягаются с различной проблематикой, определяющей многочисленные жанровые разновидности романа, построенного по этой схеме. Такой проблематикой может быть борьба с враждебными силами, угрожающими герою или героине ("Низины" Ожешко); борьба за право любить и быть любимым, особенно при сословном неравенстве влюбленных, и т.д. При этом достойно внимания, что в польском реалистическом романе XIXв. любовь почти всегда абсолютизируется как социально-нравственная ценность. Она редко теряется

inslav

вследствие внутренних, психологических причин. Ей всегда угрожают внешние обстоятельства, коренящиеся в сословном неравенстве или в патриархально-имущественной зависимости детей от родителей и т.д. Они-то, общественно-бытовые условия, дополненные соответствующим воспитанием, и приводят к тому, что герой либо не умеет любить (как, например, Плошовский из "Без догмата", 1890, Г. Сенкевича; Изабелла из "Куклы", 1889, Б. Пруса; Франка из "Хама" Ожешко), либо подавляет в себе естественное человеческое влечение ("Первобытные", 1883, Ожешко).

И тогда сюжетная схема эпизода из биографии героя развивается как тема "блудного сына отчизны". (Она лежит в основе композиционного построения некоторых романов М. Родзевичувны и З. Урбановской.) Из позднейших произведений к этой жанровой разновидности принадлежат "Австралиец" (1895) Ожешко и ее роман "И песня пусть заплачет" (1905). Развертывание сюжетного действия по этой схеме опирается на перипетии в жизни человека, который, покидая Польшу в погоне за лучшей долей, навещает в последний раз родные места, и здесь-то под впечатлением красоты родной природы внезапно вспыхивающей страсти или оживающей любви юных лет, отказывается от первоначального намерения и принимается за "органический" труд на отчей ниве. Нацеленная против "эмиграции" из страны польских способностей, эта схема имеет патриотическую подоплеку; доводя действие до той черты, за которой начинаются внутринациональные противоречия, она обрывается. В этом отношении показателен "Австралиец" Ожешко, в котором сюжетное действие строится на переходе от мотива "утраченных грез" к мотиву "возвращения блудного сына". Критика буржуазных отношений, лишивших героя его грез, полностью истощается, как только он принимается за труд на клочке земли, отгороженной от остального мира польскими старинными обычаями и добродетелями. А. Мартушевская справедливо замечает, что патриотическая тенденция выхолащивает из романов этой жанровой разновидности реалистическое начало в изображении человеческой жизни – настолько оголенным выглядит их сюжетный костяк.

Третья сюжетная схема – утраченные иллюзии – тоже является, в сущности, вариацией изображения эпизода из биографии героя. Особой, самостоятельной схемой делает ее полное морально-психологическое перерождение героя, который, теряя прежние иллюзии вместе с юношеской наивностью, меняет не только свое оптимистическое отношение к миру на пессимистическое, но и тип своего характера. Эта распространенная в европейских литературах сюжетная схема получила в Польше своеобразное преломление. Если в западноевропейских романах герою в момент наступавшего перелома в его жизни предоставлялось либо запродаться этому миру, изменив идеалам своей молодости, либо уйти из него, покончив самоубийством, то в польском романе тот же конфликт решается несколько иначе. Да и романов этого типа в Польше сравнительно немного. "Кукла" и "Эмансипированные женщины" (1893) Пруса, "Первобытные" Ожешко да "Без догмата" Сенкевича – самый яркий роман этой жанровой разновидности. Но как одна из сюжетных линий мотив "утраченных грез" выступает довольно часто. В том же "Австралийце" Ожеш-

inslav

ко решение героя остаться на родине мотивируется его глубоким разочарованием буржуазной цивилизацией, т.е. "утратой грез", замененных, правда, иными, патриотическими. Ибо в отличие от героев Бальзака их польские собратья могут еще, кроме самоубийства, выбрать достойный человека путь разрыва с этим миром – посвятить себя родине, т.е. зарыться в глуши польской деревни, или уйти в монастырь. Вообще герои польского романа, теряя свои позитивистские иллюзии, уповают еще на национальное возрождение как на путь к лучшему устройству своей жизни в будущем. Их горьким разочарованиям сопутствуют поэтому мотивы самообвинения, угрызения совести, адресованные самим себе упреки за утрату юношеской веры в любовь, честность, возможность счастья и т.д. При этом характерно, что из отвергаемого ими мира, растлевающего их души, исключается деревня.

Племя "бездогматовцев", начало разработки образа которых положил Сенкевич, характеризующееся уже полнейшим опустошением души, кончающее самоубийством или умопомешательством, – это уже порождение переходного этапа, предвещавшего наступление эпохи "Молодой Польши" с ее декадентскими веяниями[22].

В создании образа "бездогматовца" важную роль играет философско-психологическая мотивировка, социальное отодвигается на задний план, уступая место конкретизации внутреннего мира человека, его морально-психологического состояния, через субъективное выходя на новый, более высокий рубеж познания в частном общего и объективного.

Опорные, общие схемы сюжетного движения, в которых веками фиксировались межчеловеческие отношения на разных ступенях общественно-исторического развития, конкретизируясь в определенных условиях места и времени, становятся шкалой для сопоставительной оценки индивидуального жизненного опыта и личных достоинств реального, частного человека – кристаллизатора романной формы. Как уже говорилось, эти опорные схемы сюжетного костяка (конфронтация двух миров, эпизод из биографии героя и утраченные иллюзии) не исключают друг друга, а только в разной степени доминируют, поддерживая одна другую, и чаще всего развиваются параллельно, поочередно,в градации созвучных или контрастных чередований. И как на предыдущих этапах развития польского реализма, так и в годы его расцвета романы большей частью строились по принципу компактной, симметричной или асимметричной композиции. Так, Ожешко относила к непременным показателям художественного совершенства формы "порядок, симметрию и градацию в построении романа, гармонию драмы с идеей" [23]. И это убеждение писательницы разделялось всеми ее современниками из реалистического лагеря. Отклонения от этого принципа не одобрялись литературной критикой и вызывали с ее стороны замечания, которых не избегли ни "Кукла" Пруса, ни "Семья Поланецких" Сенкевича, ни даже "Над Неманом" Ожешко – произведение, признанное современным литературоведением, что касается его композиции, "идеалом позитивистского романа"[24]. Иногда, правда, упреки тогдашней критики оборачивались, по позднейшим меркам, непроизвольной похвалой, какой прозвучали, например, замечания Я. Поплавского в адрес "Первобытных" Ожешко: "Фабулы здесь почти

inslav

нет, она скорее свободно развивается, не вяжется в стройный ряд упорядоченных событий, полна вставок, такова собственно, какой бывает невыдуманная, действительная человеческая жизнь"[25]. Аналогичной критике в то время подвергались натуралистические произведения, главнейшие композиционные пороки которых усматривались в "свободной" композиции, в обилии эпизодов и пространных описаний, не связанных с последовательным развертыванием событий по той или иной опорной сюжетной схеме. Тем не менее в романе зрелого реализма под напором изображаемой действительности все чаще и больше появлялись свободные сюжетные нити, описания, не скрепленные действием, и мотивы статистического плана. Художественная практика реалистов незаметно расходилась с теорией романа, которую, вообще говоря, разделяли все приверженцы реалистического направления, считая ее установки обязательными для себя нормами.

Главные из этих установок поэтики реалистического романа сводились к тэновской теории "схождения эффектов" и к выдвинутому Ф. Шпильгагеном положению о доминирующем значении действия в повествовательных жанрах. По Тэну, цель искусства заключалась в достижении идеала, который в рельной жизни заслоняется и нередко ускользает из поля зрения. Чтобы раскрыть сущность вещей, их следует мысленно упорядочить и укрупнить. Поэтому художник, изменяя действительные отношения (пропорции) частей, делает это с целью осветить в картине характер, присущий предмету,и вместе с тем выделить то главное понятие, какое он составил себе о нем[26].

Такая теория воспроизведения действительности вполне отвечала задачам развития тенденциозных жанров. Тем более что концепция идейного искусства, выражающего определенный идеал, в ту пору толковалась в Польше не столько в философском, сколько в идеологическом ключе – в смысле практического содействия утверждению либеральной идеологии. Этой цели должна была служить вся позитивистская литература во главе с тенденциозным романом. Исходная мысль как тезис в таком романе становилась организующим структурным центром, и на раскрытие этой идеи-замысла работали все компоненты произведения. Не только последовательность повествования, но чуть ли не каждая фраза должна была сообразовываться с замыслом; герои расходились в противоположные стороны смотря по тому, как они относились к идее произведения; мотивы, по сходству или контрасту, выстраивались симметрично или асимметрично. Чертами такого образцово-компактного построения отмечена, в частности, "Марта" (1873) Ожешко, где все события стягиваются в один узел, выстраиваясь так, что каждое следующее вытекает из предыдущего, а герои и мотивы вводятся лишь для того, чтобы подтвердить справедливость авторской мысли, и ни одна деталь не остается вне связи с сюжетным действием. Разумеется, такая практика не могла пройти вдруг, не отразившись на последующем творчестве романистов. Едва ли не самым впечатляющим подтверждением ее живучести являются романы исторической "Трилогии" Г. Сенкевича ("Огнем и мечом", 1884, "Потоп", 1886 и "Пан Володыёвский", 1888). Б. Прус, подвергший суровой критике тенденциозность "Огнем и мечом", о построении этого

inslav

романа писал, однако, с величайшей похвалой: "Эти две борьбы – за Украину и за панну – не стоят свободно одна подле другой, но находятся в отношении целого к части. Соперничество Скшетуского с Богуном является как бы щепкой, отлетевшей от ствола казацкой войны; война влияет на судьбы этих господ, и, наоборот, они усиливают ее заядлость. Измена Богуна, поджог усадьбы в Разлогах, смерть княгини Курцевич, смерть Горпыны – словом, несколько мелких военных эпизодов порождены ссорой из-за панны. Таким образом, мы видим в романе не только столкновение двух масс, но и поводы, из-за которых сцепились две группы атомов; не только борьбу двух обществ, но и причину личной ненависти между двумя горстками солдат"[27].

Преобладание произведений с компактным построением даже в годы расцвета реализма наивно было бы объяснять одной только традицией, т.е. верностью затвердевавшим сюжетным схемам. Несравненно большее влияние на стремление писателей выстраивать события человеческой жизни в последовательную цепь причин и следствий оказывало самое понимание взаимоотношений индивида и общества, или – выражаясь иначе – авторская концепция действительности. Если мир частной жизни рассматривался как жестко детерминированный общественно-групповыми условиями быта, то в судьбе человека не оставалось места случайностям, не вписывающимся в рамки строгой необходимости. Последняя же, как это видно на примере исторических романов Сенкевича, "Форпоста" Пруса, "Низин" Ожешко и многих других, находила свое наиболее адекватное воплощение в сочетании симметрического и асимметрического расположения частей, в параллелизме и контрасте сцен и эпизодов, в сопротивопоставлении персонажей и мотивов с их восходящей или нисходящей градацией и непременным, четким кульминационным пунктом.

Но наряду с установкой на раскрытие типических характеров в типических обстоятельствах действовало и другое правило той же поэтики, правило верности деталей: реалист во всем, а значит, – и в отражении ситуаций должен был скрупулезно следовать жизненной правде. А это вынуждало реалистов все глубже погружаться в анализ менявшейся современности и под влиянием этих изменений отступать от признанных в теории норм ради большего соответствия картин действительности. (На понимании польскими писателями задач литературы и прежде всего ее познавательной функции сказывалось также влияние европейского реализма и натурализма.) В результате наряду с произведениями, отмеченными традиционными чертами компактной композиции, стали появляться и романы, которые литературная критика тех лет расценивала как композиционно ущербные, незавершенные. Между тем в творчестве выдающихся романистов наблюдались не просчеты, а попытки отказаться от предопределенного выражения своего замысла и перейти к конструированию произведений на новой основе. Ибо в той мере, в какой твердая убежденность автора в истинности выражаемой им мысли "требовала" от него как можно более четкого, простого, компактного построения, непричесанная действительность, раздираемая противоречиями и затуманенная убыстрявшимся темпом перемен, "домогалась" развет-

inslav

вленной композиции, свободной от искусственного выстраивания событий частной жизни, от ненужной мотивировки появления каждого нового лица, от обоснования справедливости суждений повествователя и т.п. Как результат назревших сдвигов в поэтике – в польском романе в пору расцвета реализма стали разрастаться описательность (живописность) и многомотивность – те черты композиции, которые до этого резче всего проявлялись у Крашевского.

Описательность была характерной особенностью польского бидермайеровского романа. Однако в пору господства тенденциозного позитивистского жанра она была урезана и отодвинута на задний план. В романе зрелого реализма описательность вновь разрастается, главным образом, за счет изображения пространства, социальной среды и новых явлений времени. Составляя противоположность сценическим партиям романа, которые тоже увеличиваются в общей структуре жанра, его живописные части обнаруживают все большую тенденцию к обособлению как самостоятельные композиционные элементы. По сравнению с предыдущим тенденциозным романом в новой разновидности реалистического романа значительно увеличивается также количество разноречивых мотивов, в том числе непосредственно не связанных с сюжетным действием. Поэтому определить, какой мотив доминирует в "Кукле" или в "Семье Поланецких", не так легко и просто, как это делалось при анализе "Меира Эзофовича" Ожешко или "Форпоста" того же Пруса. В новой структуре романа изменилась самая иерархия мотивов и их взаимоотношение (соподчинение). Появлению мотивов эпизодического характера, т.е. не связанных действием, частично способствовала широкая разработка предыстории героев. Эпизодические мотивы как вставные напрямую не соотносились с другими, причастными к действию, и наряду с живописными картинами романа размывали симметрию в его построении.

Такого рода построение произведений, включавших в себя элементы описательности и многомотивности, польская литературная критика тех лет называла "свободной композицией", видя ее недостатки в несвязности и незаконченности. На самом же деле, хотя эпизоды, непосредственно не относящиеся к сюжетному действию, как и участвующие в них эпизодические герои, описания и сцены, кажутся частями, выпадающими из целого, они не соотносятся напрямую только между собой. Вот один лишь пример, демонстрирующий их органическую связь с целым и, следовательно, их структурную связность.

В романе " Над Неманом" Юстину и Витольда Корчиньского приглашают на свадьбу в застянок (в деревню, заселенную мелкой шляхтой). Изображение этой застянковой свадьбы занимает 22 страницы. Они посвящены описанию польских свадебных обычаев, обрядовых песен, национальных костюмов, народных танцев и манеры поведения. Это описание не развивает сюжетного действия, и даже знакомства, которые здесь завязываются, могли бы произойти в любом ином подходящем месте. Если связь частей с целым рассматривать под традиционным углом зрения, когда каждый эпизод непременно должен был увязываться с каким-то другим, то изображение этой свадьбы явится не только неоправданно растянутым, но и неуместным, переключающим повествование

inslav

совершенно в иную тематическую плоскость. Но если это описание рассматривать не в узком ключе любовной интриги, а сквозь призму переплетения многих мотивов, в перспективе взаимоотношений тогдашних сословий, тогда свадьба в застянке предстанет перед нами собирательной картинной жизни поляков второй половины XIX в., а именно той их части, которая обитала над Неманом. Описание мелкошляхетской свадьбы, кажущееся произвольным, инородным вкраплением, как нельзя лучше свяжется рядом нитей с бытом целой народности и любовью двух ее представителей из разных слоев.

Таким образом, квалификация известных частей как свободных эпизодов или растянутых описаний порождалась зачастую узкой трактовкой темы произведений, отвечавшей правилам уже изживавшей себя поэтики романа. Композиционная несвязность в ряде случаев была кажущейся, а эпизодичность относительной – и в том и в другом выражались жанровые изменения романной формы.

Существенным изменениям традиционная структура романного жанра подвергалась также в тех случаях, когда взгляд повествователя на изображаемый мир совмещался с точкой зрения различных персонажей и притом не обязательно выражался в формах несобственно прямой речи. При этом критика высказывала упреки двоякого толка. В одних случаях, когда время повествования отделялось от изображенного мира значительной дистанцией (а это бывало в историческом жанре), автора обвиняли в узости кругозора, искажении действительности и т.д., как это имело место в оценке "Огнем и мечом" Сенкевича. Когда же изображенный мир отделяла от времени повествования дистанция, укладывавшаяся в границы современности, частая перемена точки зрения повествователя, переходившего с позиции одного персонажа на позицию другого, расценивалась критикой как механическое соединение эпизодов. Так трактовались "Эмансипированные женщины" Пруса, где воспроизводимый мир дается уже не только с точки зрения Мадзи, главной героини, а и с позиции таких эпизодических персонажей, как пани Латтер, Коркович и др. Заблуждение критики (ошибка, не изжитая и поныне) заключалось в том, что автор по старой традиции отождествлялся с повествователем, отождествлялся непроизвольно, в основном потому, что в новой жанровой разновидности романа образ повествователя, прежде демонстративно заявлявшего о себе на протяжении всего романа, стал почти неуловимым, словно испарился. А за всеми этими жанровыми изменениями скрывалось неустанное развитие романного слова, слияние воедино его стилистической трехмерности, пополнявшее его многоголосность, многозначность, ассоциативность.

Ибо при всем насыщении романа элементами "свободной" композиции, за счет которых разрастался его объем, благодаря новой структуре романное слово становилось не только более объективным, но и более емким, вместительным, содержательным. Правда, при анализе компонентов сюжетного действия это явление сжатия, локанизации романного слова не бросается в глаза, но оно становится совершенно очевидным при рассмотрении начальных и заключительных частей произведения.

По терминологии Б.А. Успенского[28], начальные и заключительные час-

inslav

ти произведения образуют композиционные рамки целого. К компонентам композиционного обрамления относятся, с одной стороны, эпиграфы и предисловия, а с другой – эпилоги и окончания. От сюжетного действия они отличаются не только чисто внешним, формальным образом (внешних признаков может и не быть), а изменением пространственных и временных координат, что сходным образом преломляется в точке зрения повествователя. Существенные сдвиги в структуре вступительных и заключительных частей и указывают на жанровые сдвиги в романе эпохи расцвета реализма.

Эпиграфы, которые еще в тенденциозном романе служили своеобразным комментарием к заглавию и подготавливали читателя к соответствующему восприятию содержания произведения, позднее почти совершенно исчезают. Сокращаются и авторские предисловия, столь характерные для европейского романа XVIII в., а в Польше игравшие роль неотъемлемого компонента романного построения еще в межповстанческий период (1846–1863). Такие авторские предисловия характеризовали повествовательный вымысел, т.е. ту условность, по которой повествователь выдавал себя либо за издателя найденной рукописи, либо за мемуариста, решившегося рассказать о своих близких знакомых, либо за словоохотливого собеседника, не прочь пересказать когда-то услышанную поразительную историю и т.д. В пору расцвета реализма такие предисловия, вводившие в повествование, становятся все более редкими. Из польских реалистических произведений последней четверти XIX в. едва ли не единственными романами с авторскими предисловиями были "Меир Эзофович" (1878) Ожешко да "Фараон" (1896) Пруса. По старой традиции ими изредка пользовался еще Крашевский, да и то лишь в тех романах, в которых повествование велось от первого лица, как например, в "Дневнике Серафины" (1875). Но в подавляющем большинстве романов авторские предисловия отсутствуют – их как бы вобрали в себя начальные страницы, графически уже не выделявшиеся в качестве особых компонентов романного жанра.

Исчезновение авторских предисловий было прямым следствием трансформации образа повествователя. К последней четверти XIX в. польский реалистический роман как бы настигает в своем развитии европейский классический роман, где повествователь давно уже сделался невидимой фигурой (правда, как бы возраждающейся и нередко вновь демонстративно заявляющей о себе). Такой же процесс жанровой эволюции наблюдается и в польском романе: чем объективнее стремился быть писатель, тем неприметнее становился образ повествователя. Роль введения в повествование начинают выполнять несколько первых страниц, реже – несколько фраз и только в исключительных случаях введение разрастается до нескольких глав ("Кукла" Пруса). Причем очень скоро вводная часть закрепляется традицией, приобретая черты композиционного схематизма.

Примером начинающейся схематизации зачина, показательного как для польского, так и вообще для европейского реалистического романа XIX в., могут послужить первые страницы "Безумной" (1880) Крашевского. На них сообщается ряд данных, вводящих читателя в изображаемый

inslav

мир. Прежде всего уточняется время сюжетного действия: сочельник 18... года. События, о которых пойдет речь, принадлежат к современности, хотя и отделенной от момента повествования двадцатью годами. Время сюжетного действия определяется, таким образом, как следующее сразу же за указанным сочельником. Далее, посредством тех же немногих фраз читателю представляется панорама одного из мест, где будет развертываться действие. При этом точка зрения повествователя является безличным взглядом на пейзаж. Сначала пространство обозревается издали – так, что в поле зрения попадают соседние окрестности, реально существующие, даже исторически известные, и на этом фоне достоверной местности помещается вымышленная усадьба. Изображаемому пространству придаются таким способом черты реальности, переносимые затем на происходящие здесь события. По мере перехода от общей панорамы к деталям перспектива сужается и наблюдение смещается на поместье, чтобы после беглого его осмотра перенестись во внутрь дома. Изображение этого пространства во вступительной части повествования дается так, как если бы повествователь, по словам А. Мартушевской, рассматривал рождественскую открытку или "страницу старого альбома"[29]. Такая ассоциация придает словесной картине своеобразный колорит святости отчего дома (или отчизны) и тем намечает эмоциональную оппозицию к тем киевским студентам, чуждым такой патриархальной патриотичности, которым предстоит появиться в романе. Наконец, посредством тех же фраз читатель знакомится с одним из тех героев первого ряда, которые будут олицетворять противостоящий помещичьей усадьбе мир молодежи. За исключением того, что главная героиня появляется у Крашевского лишь в третьей главе (как правило, протагонист в польском реалистическом романе выводится в первой же главе), такое начало вполне типично для произведений, построенных по схеме конфронтации двух миров.

Несравненно менее демонстративно и не так четко, как в тенденциозном жанре, проявляются во вступительных частях позднейшего романа его идейная концепция и образ повествователя. Обозначается лишь круг знаний повествователя, который может без всякой мотивировки и объяснений с читателем менять свой пункт наблюдения, от внешнего созерцания со стороны переноситься внутрь помещений, оставаться наедине с секретничающими, проникаться настроениями и помыслами того или иного героя, из-за спины его разглядывать других, присоединять к его невысказанным мыслям о них свои иронические и иные оттенки и т.д. Никаких обобщающих суждений, менторских наставлений, столь характерных для произведений тенденциозного жанра и бидермайеровского романа, повествователь не высказывает. Его образ четко не вырисовывается. Скрытый за множеством деталей уплотненного пространства, он в то же время как бы окончательно размывается в быстром мелькании событий. Обычно уже по первым страницам романа можно судить о его сюжетной схеме. Так, подробное описание обстановки, любование какой-нибудь этнографической чертой, совершенно неуместное в приключенческом жанре, сразу же ориентирует читателя на то, что ему придется сосредоточиться на бытовых условиях жизни и в них поискать объяснение тому,

inslav

что произойдет здесь. Кроме информации о главном мотиве, служащем завязкой сюжетного действия, читатель может, таким образом, предугадать и основную схему композиционного построения. По наличию или отсутствию эпиграфов и авторских предисловий он может, далее, с высокими шансами "попадания в цель" определить даже, когда создавался роман – до или в пору расцвета реализма. Конечно, каждая из таких частностей сама по себе ни о чем не говорит и легко "отметается" противоречащими примерами из ряда исключений. Но, следуя одна за другой и образуя некоторое сцепление, они с первых же строк как бы пунктиром обозначают достигнутый романом уровень развития. Эта едва уловимая, первоначальная наметка развитости реалистического стиля тут же закрепляется, конкретизируется рядом уточнений, касающихся места действия, реального или неопределенного, достоверности событий, определения времени и т.д. Так, в "Безумной" Крашевского время объективно фиксируется показаниями календаря, приметами поры года, часовой стрелкой, а пространство измеряется количеством шагов и расстояниями между известными пунктами описываемого реального края.

В других романах последней четверти XIX в. во вводной части наблюдается иная комбинация тех же элементов или же их частичное сокращение. Сокращается чаще всего панорама, которую вытесняет изображение интерьера (салона, где собираются герои предстоящего повествования, деревенской избы и т.д.). Главный герой, а тем более с подробным описанием его прошлого, во вводной части романа появляется крайне редко ("Австралиец" Ожешко).

Итак, резкое сокращение вступительной части, занимающей обычно от нескольких страниц до абзаца, – вот существенный жанровый сдвиг в композиционном построении польских романов периода расцвета реализма. Разумеется, оно вызывалось развитием не одной только реальной жизни, а и поэтики романного жанра. В этом отношении показательны высказывания Ожешко о романах Т.Т. Ежа, крупнейшего из прозаиков романтического направления. К их главному недостатку она относит то, что романы Ежа "часто с трудными зачинами, в которых автор прежде чем приступить к предмету повествования ведет беседу с читателем о том, что будет писать и о чем не будет, почему будет и почему не будет, признается в трудностях, с какими столкнулся, и раскрывает способы, какими их преодолел или собирается преодолеть. Все это совершенно напрасно притупляет внимание читателя и частично лишает его сил и бодрого настроя на увлечение дальнейшим и всегда прекрасным продолжением. Притом это медленное и неровное приближение к собственному предмету повествования производит впечатление какой-то трудности пера, я бы сказала, какого-то завала, могущего отбить охоту ехать дальше. . ."[30].

Самой Ожешко, любившей обстоятельно информировать читателя об обстановке, о прошлом своих героев и пр., сжатые введения в повествование – такие, как например, в ее "Низинах", – удавались не часто. Но теоретически она верно выразила общую тенденцию писателей-реалистов к отказу от романтически-бидермайеровского построения образа повествователя и к сокращению всего, не относящегося "к собственному предмету повествования".

inslav

Так как в большинстве польских романов последней четверти XIX в. вводная часть, соответствующая прежним предисловиям, графически не выделяется, сливаясь с развертыванием сюжета, то единственным моментом, позволяющим отделить "введение" от "повествования", оказывается изменение пространственно-временных координат в движении, т.е. перемена точки зрения повествователя. Например, как только панорамное изображение, ведущееся, как правило, от третьего лица, наблюдающего за происходящим извне, меняется, приближаясь к действующим лицам, к их конкретному месту и времени действия, наступает и переход к развертыванию сюжета, к повествованию о том, что будет происходить именно вот "здесь" и "сейчас", – образы героев входят в зону максимального контакта с настоящим.

Во второй половине XIX в. наряду с превращением новых зачинов в традиционные, схематизированные начала романов наблюдаются и те отклонения, которые со временем приобретут значение нормальных явлений композиционного построения.

Одно из этих отклонений выражалось в сужении точки зрения повествователя до видения героя (или группы лиц), при котором панорамная перспектива замещалась персонифицированным обозрением. В польской литературе примером реалистического романа с подобным зачином является "Bene nati" (1891) Ожешко. (Из западноевропейских романов – "Госпожа Бовари" Г. Флобера.) В "Bene nati" пространство и время с самого начала ограничиваются позицией героя: повествователь словно вживляется в его образ и смотрит на изображаемый мир только его глазами.

Иного рода отклонение от затвердевавшего в традиции зачина является пример "Куклы" Пруса. Дело не только в том, что здесь, как и в "Эмансипированных женщинах" Пруса, все главы озаглавлены (что было не характерно для польского реалистического романа). Важнее другое: хотя сам Вокульский, главный герой повествования, появляется лишь в четвертой главе, его дело и личность оказываются в центре внимания с первых же страниц романа. Объективность представления образа Вокульского во вводной части достигается посредством различных высказываний о нем, благодаря воспоминаниям друга его молодости о их совместном романтическом прошлом и т.д. Панорамной перспективы здесь тоже нет. "В начале 1878 г., когда политический мир был озабочен Сан-Стефанским договором, выборами нового папы либо степенью вероятия европейской войны, варшавское купечество, а также интеллигентские круги одного из кварталов Краковского Предместья не менее горячо интересовались будущностью галантерейного магазина фирмы "Я.Минцель и С. Вокульский". Романное время точно совмещается с историческим, на которое приходится отрезок частной индивидуальной жизни, и повествовательное пространство не менее точно локализуется в реальном районе Варшавы. Причем темп представления этого времени и пространства носит моментальный характер: о них мы узнаем в первой же части начальной фразы, во второй – читатель информируется уже о делах купца Вокульского. Три первые главы, являясь, по существу, предысторией жизни героя, не совпадают с его сиюминутным местонахождением,

inslav

или – иначе говоря – с временем сюжетного действия. Поэтому эти главы суть не что иное, как развернутое введение. Оно во многом традиционно и в то же время, основанное на преломлении образа главного героя сквозь призму многих точек зрения, уже новаторское, обращенное к XX в.

Не менее значительные структурные изменения в годы расцвета реализма в польской литературе претерпели и окончания романов – другой компонент композиционного обрамления.

В польском романтическом и бидермайеровском романе эпилог, как правило, оформлялся в качестве особой структурной части. Образ повествователя в нем отождествлялся с автором, который как лицо реальное должен был засвидетельствовать своим авторитетом правдивость изображенных событий, досказать историю героев, в назидание сообщить о торжестве добродетельных над злыми и т.д. – словом, выполнить роль наставника и толкователя случившегося. Под этим углом зрения показательны романы Ю. Коженёвского. В тенденциозном реалистическом романе такие окончания уже редкость. Образ повествователя отделяется в нем от автора и отодвигается на задний план, а поучения, обобщающие суждения все чаще вкладываются в уста самих действующих лиц. Они-то своими композиционно выделенными репликами или рассуждениями и внушали читателю мысль, что все случившееся с героем произошло в силу стечения объективных условий его жизни с субъективными особенностями его характера, что при таких обстоятельствах иной судьбы у героя, иной развязки не могло и быть.

В романах поры расцвета польского реализма такая жесткая детерминированность, при которой общественная обусловленность поведения индивидов сближались с фатальной неизбежностью, встречается лишь в виде исключений ("Сильвек-могильщик" Ожешко). Все чаще даются окончания не столь однозначного смысла, как, например, в "Форпосте" Пруса, "Над Неманом" Ожешко, "Семье Поланецких" Сенкевича и др.

Так, заключительные страницы "Форпоста" информируют о судьбах всех, принимавших участие в борьбе за землю. Для польских крестьян она закончилась победой – счастливым концом, напоминающим бидермайеровский happy end, где добродетельные вознаграждались, а злонамеренные наказывались. Но здесь оттенки счастливой развязки совсем иные. Главная героиня умирает отнюдь не вознагражденная за преданность земле предков, и даже память о ней сохранилась только у ее мужа. Напротив, Гжиб, оставшийся в живых, менее других заслуживал той благосклонной судьбы, какой удостоился. От абсолютной справедливости бидермайеровской литературы здесь ничего не осталось. Созвучная со сказочной концовкой заключительная фраза: "Остальные, в том числе и Нойна Недопеж, и поныне живы и здоровы", – придает счастливому окончанию "Форпоста" не успокоительный, умиротворительный акцент, а, наоборот, оставляет осадок горького, насмешливо-отрезвляющего впечатления, возвращающего читателя к суровым будням, где ему, возможно, придется встретиться с людьми, подобными героям изображенного мира. Это не сказочное, а романное время, время незавершенной современности, в границах которой все должно происходить, как в жизни, –

inslav

память об умерших должна угасать, а уцелевшие должны жить, какими бы они ни были, добрыми или безнравственными. Польский реалистический роман последней четверти XIX в. делает, таким образом, еще один шаг по пути сближения с действительной жизнью частного человека.

Существенной чертой построения реалистических романов является конденсация времени в окончаниях. Она наблюдается и у Крашевского, и у Сенкевича, и у Пруса, реже у Ожешко. Так, в "Форпосте" сюжетное действие длится не более двух лет, тогда как последние полстраницы охватывают почти год жизни героев. Такой переход от медленного ритма, измеряемого полевыми работами крестьян, к стремительному бегу времени и создает ту конденсацию, которая, по наблюдениям Успенского[31], приводит к особой точке зрения, существенно отличающейся от той, с какой велось остальное повествование. Причем в романах с панорамным началом пространство в окончаниях обычно не меняется – быстро ускоряется только время, заполняющее пробелы между изображенным прошедшим и наступающим текущим моментом, что, собственно, и приводит к максимальному контакту с настоящим. Напротив, в зачинах романов подобного типа время не меняется, а как бы расплывается в широко раскрытой современности, зато меняется, уплотняясь, пространство. При этой разнице между началом и окончанием в обоих компонентах композиционного обрамления однаковой остается точка зрения повествователя, как правило, наблюдающего извне, со стороны, как бы возвышаясь над изображаемым миром и его героями. Конденсация времени в окончании при возвращении повествователя к внешней точке зрения (той, с какой рисовалась панорама) и позволяет выделить в построении романа его эпилог, даже если он графически не обозначен.

Разумеется варианты окончаний этого типа могут быть различными. Иногда о своей судьбе рассказывают сами же главные герои, например, при встрече несколько лет спустя; еще чаще читатель узнает об участи главных героев из диалога других действующих лиц, вспоминающих о прошлом ("Зигзаги", 1876, и "Ада", 1878, Крашевского). Такой диалог содержит не только информацию о дальнейшей судьбе главного героя или героини, а и образы чужих речей. Поэтому на диалог, каким заканчивается, например, "Ада", приходится обобщающая оценка всей жизни героини этого произведения Крашевского. Вопрос повествователя, кто же прав из высказывающихся о ней: "Счастливая женщина!" – "Несчастная женщина!" – только по форме обращен к читателю. Читатель уже осведомлен, что Ада чувствует себя никому не нужной, "одинокой, без связи с миром". Следовательно, для него, как и для автора, вопрос только в том, что и почему сделало несчастной эту женщину. Ответ как вывод из повествования напрашивается сам собой: счастья героиню лишило ее сословное положение в обществе, обязывавшее блюсти родовую гордость. Автор романа скрывается за образом повествователя, рассказывающего о героях, которые высказываются друг о друге. Так голоса героев, оценивающих окружающий их мир, накладываются на рассказ повествователя, к которому присоединяется акцент автора, – образуется стилистическая трехмерность изображения действительности. В результате этот диалог создает ту многоголосность, или полифонию, романного сло-

inslav

ва, в звучании которого о героине складывается не простое, объективное суждение, и оно окончательное – дальше ничего уже не произойдет, хотя современность продолжается, но отведенное в ее рамках время для частного человека, для отдельной личности как бы застывает, оно исчерпано для нее.

Диалогом заканчивается также повесть Ожешко "Зыгмунт Лавич и его коллеги" (1880), где эпилог наступает "спустя годы". Сами собеседники определяют свои слова, сказанные на прощание, как "разъясняющие только что состоявшийся разговор" и свое "предназначение". Они говорят о том времени, когда иноземцы перестанут сдерживать свободное развитие. В известном смысле эти фразы служат ключом к пониманию изображенных событий. Поскольку "разочарования и утраты", выпавшие на долю Лавича и его товарищей, неотделимы от его времени, то перспектива решения конфликта связывается с жизнью грядущего поколения. Настоящее остается незавершенным, расколотым на прошедшее и предстоящее, которое воплотит идеал. Последние предложения получают символическое значение, которое придает им их позиция в контексте романа, их композиционное положение заключительных слов – после окончания этого разговора ничего уже не случится. В последней коротенькой фразе романа говорится о прощании бывших друзей. Причем опять-таки вследствие ее заключительного положения этой фразы явствует, что герои расстаются навсегда – она символизирует окончательное расхождение их жизненных путей. Таким образом, кроме информации об изображенном мире, принадлежащей повествователю, и обобщающей оценки, звучащей в репликах героев, этот разговор содержит в себе еще нечто не названное словами (метатекстовое), выраженное автором посредством структурных значений положения частей (фраз, абзацев) по отношению друг к другу и целому.

Роман "Над Неманом" Ожешко заключают слова Анзельма Богатыровича, который сообщает Бенедикту Корчиньскому, что Ян Богатырович сын Ежи: "Того са. . . самого, что с вашим братом в одной могиле лежит!" Воскрешая образ повстанческой могилы, эти слова соединяют трагическое прошлое поляков с их мечтой о лучшем будущем, достижение которого видится автору в совместном труде всех слоев польской нации для общего блага, и этот путь достижения идеала персонифицирует брачный союз Яна с Юстиной.

Повесть "Низины" (1883) той же Ожешко заканчивается изображением идущего в корчму сына Кристины. Здесь нет ни единой обобщающей фразы, не меняется даже время сюжетного действия и тем же ограниченным (точкой зрения героини) остается пространство. На эпилог приходится лишь одно восклицание несчастной матери: "О Иисусе!", восклицание из крестьянского плача "О Боже", не раз уже звучавшего причитанием на предыдущих страницах и потому здесь получившее значение сильного заключительного аккорда. Этим восклицанием все сказано: одного сына отдали "в солдаты", другой сопьется – и ничто уже не поможет несчастной.

Хотя в польском реалистическом романе современность представляется незавершенной, судьбы героев, как правило, имеют определенный ко-

inslav

нец. Крашевский считал даже необходимым пояснять в эпилогах, что реальная жизнь не кончается вместе с литературным произведением. Как и у многих других, и не только польских романистов XIX в., в произведениях Крашевского развязки даются весьма четкие – герои либо умирают, либо женятся, в эпилогах нередко сообщается о их супружеской жизни и пр. Словом, окончания романов совпадают с развязками судьбы главных героев, а это значит – композиция носит закрытый характер, и такое построение вполне соответствует тогдашней теории романа. Так, Ожешко к самым существенным жанровым признакам романа, отличающим его от новеллы, относила наличие в нем развязки действия. Она утверждала, что "у новеллы, собственно, нет, как в романе, ни завязки, ни развязки действия, ибо она только один из ее (жизни. – *И.Г.*) моментов; что было перед этим и что произойдет потом – это к ней уже не относится"[32].

Это правило реалистической поэтики не всегда, однако, выдерживалось. В "Кукле" и "Эмансипированных женщинах" Пруса, например, нет однозначной развязки. Неизвестным остается, погиб ли Вокульский или уехал в Париж; закончит ли Мадзя жизнь в монастыре или, возможно, выйдет замуж за Сольского. Одно только несомненно: время иллюзий как для героя "Куклы", так, для героини "Эмансипированных женщин" кончилось. Композиция этих романов уже не носит вполне закрытого характера, хотя и к произведениям с "открытым окончанием" их не отнесешь: судьбы большинства персонажей в обоих романах известны; что же касается главных героев, то в ходе сюжетного действия их характеры претерпели такие изменения, что для дальнейшего их раскрытия потребовались бы иные сюжеты, романы иного плана. Произведения с такими альтернативными развязками (либо – либо), по сути, жанровой эволюции являются переходными, частично носящими закрытый, а частично открытый характер композиционного построения. По наблюдениям исследователей, "открытые окончания" являются приметой уже новейшего романа, романа XX в., в котором отсутствие определенной развязки означает как бы приглашение читателю самостоятельно перебрать все возможные окончания. Это способ предельного смыкания с текущим моментом современности, по форме субъективный, но по существу отвечающий требованиям высочайшей объективности изображения живого человека, находящегося в мире быстро меняющихся ситуаций и неровных отношений со многими другими частными лицами, их неодинаковыми судьбами и т.д.

Итак, жанровые особенности романа, их изменения сопряжены с развитием образа повествователя. Автор, как индивид, представляющий других, таких же как он сам, частных лиц своего времени, не может раскрыться в объективных эпических традициях художественного изображения, не ставя между собою и своими героями известного посредника. Важная жанрообразующая и вообще художественная функция образа повествователя в романе объясняется нарастающим расхождением между мыслями и чувствами отдельного человека или частного, приватного лица, не отождествляющего себя ни с семьей, ни с коллективом, ни с нацией, ни с человечеством.

inslav

Истинная мысль, отвлеченная от чувственного отношения к действительности, принадлежит всем и каждому – она обладает всеобщностью и владеет индивидами, а не индивиды ею, которые являются лишь более или менее удачливыми орудиями ее постижения и выражения. Но человек носитель не только разума, а и эмоций, без которых он не возможен как живое существо, и общество реально живет лишь постольку, поскольку существуют и действуют составляющие его индивиды, каждый из которых мыслью способен объять весь мир, но в чувствах ограничен своей частной жизненной сферой. Так, мать намного острее, интенсивнее переживает даже ничем не угрожающую ее детям болезнь, чем сообщение о трагической гибели сотен тысяч людей в какой-нибудь далекой стране, о которой она узнает из газет. И это совершенно нормальная человеческая реакция: чувство "грызет" а абстракция "не кусается". В этой антиномии между отвлеченным мышлением, которое, принадлежа всем, бесконечно постигает истину, и переживанием, неотделимым от конкретных живых лиц, выражается единство противоположностей общества и индивида. В социологическом аспекте эта антиномия сказывается в том, что общество не может стать свободным, не сделав свободными всех составляющих его членов. В гносеологическом плане она выражается в том, что развитие абстрактной мысли невозможно без опоры на чувственное познание, служащее источником мышления. В художественном ракурсе эта антиномия проявляется в необходимости для человека выходить за пределы своего индивидуально ограниченного чувственного опыта, чтобы обогащать себя переживаниями других, близких и далеких, друзей и врагов. Нельзя глубоко понять человека и своего отношения к нему, не зная, что он пережил и что он испытывает. Поэтому по мере развития человеческой способности к абстрагированию возрастает и потребность к расширению чувственного опыта за счет художественного освоения опыта других, вследствие чего, в тесном контакте с наукой, развивается и искусство, задачей которого становится сопряжение идейного с эмоциональным, рационального с чувственным, мыслимого с воображаемым.

В лирике поэт выражает себя в слове односторонне, через свое глубоко личное отношение к окружающему его миру, который по-своему им воспринимается и сверкает в его произведении многообразием тончайших оттенков чувства[33]. В драматургии автор пользуется диалогическим словом, которое воплощается в образы и звучит благодаря посредничеству актеров, стоящих между драматическим писателем и его героями[34]. В романе функцию посредника берет на себя повествователь. С одной стороны, он раскрывает отношение автора к выводимым героям, а с другой стороны, он уподобляется актеру, надевающему на себя многоликие маски, имитирующему различные голоса и позы, выражающему отношение героев друг к другу и к представившему их романисту, который признает за ними равное право на оценку изображаемой жизни, своего окружения, своего мира. Поэтому эволюция образа повествователя имеет ключевое значение для выявления потенциальных возможностей романной формы и ее структурных жанровых изменений.

Если оставить в стороне длинную предысторию этой метаморфозы и ограничиться временем перехода польской литературы к зрелой, клас-

inslav

сической стадии развития реализма, то эволюция образа повествователя в романе представится примерно в таких очертаниях.

Прежде всего происходит все более глубокое размежевание автора романа и повествователя. По мере отчуждения от романиста повествователь теряет облик вездесущего и всезнающего лица, ментора и судьи последней инстанции. Образ повествователя все дальше отодвигается на задний план, уступая место действующим лицам, о которых он непременно рассказывает, меняя свою позицию наблюдения за ними, предоставляя им возможность для самовыражения, имитирует их голоса и жесты, изнутри раскрывая их думы и чаяния, их переживания и действия. На долю романиста, который, разумеется, только условно может переложить на повествователя свою функцию действительного рассказчика, выпадает, таким образом, как бы роль дирижера, управляющего ансамблем. Автор как бы оставляет за собою право только конструировать произведение, предоставляя в полное распоряжение повествователя самое искусство, слова, прямой и несобственно прямой речи, возможность пользоваться интонационными кавычками, различными поэтическими фигурами. Раздваиваясь, романист и повествователь в то же время все больше маскируются; причем функция наблюдать за происходящим с определенного места и временной дистанции, переходить с одной точки зрения на другую, и обратно, все решительнее предоставляется повествователю. Автор же постоянно находится в зоне максимального контакта с настоящим моментом, даже если открывается перспектива в далекое прошлое, как это имеет место в историческом жанре. Оно и понятно. Исторические романы создаются писателем для живых, для его современников, а не для давно усопших предков, которым абсолютно безразлично, как мы относимся к ним и помним ли вообще. Но нам, живущим, далеко не безразлично, что́ мы ценим в деятелях минувших лет, ибо в этом отношении к ним, т.е. к своей собственной памяти о совершенных ими подвигах или злодеяниях, проявляется наша степень человечности, наше отношение к непрекращающейся, а только меняющей свое обличье борьбе добра со злом. Через свое отношение к прошлому мы самоопределяемся в настоящем, уточняем свое место в современном мире. Поэтому сознательное искажение прошлого не только гносеологически порочно, а и безнравственно – оно всегда чревато спекуляцией на дурных страстях современников.

От романа из современной жизни исторический роман отличается только временной дистанцией – все другие слагаемые историзма ему присущи еще в большей степени, чем повествованию о прошлом. Так, происхождение вещей, или – иначе выражаясь – возникновение новых явлений и событий нашего времени, например перестройки в СССР, является чем-то очевидным для всех. Не менее очевидна и хронологическая последовательность событий (перестройка началась после полосы застоя). Нетрудно определить также фактическую достоверность происходящего на наших глазах и, наконец, обусловленность общественных перемен требованиями нового времени. Таким образом, определяющим началом исторического жанра служит только временная дистанция – во всем остальном он зависит от достигнутого уровня в исскустве отображения современной

inslav

жизни. Чем глубже и шире раскрывается современность, тем точнее вписывается в нее тот или иной отрезок из прошлого. Стало быть, зона максимального контакта с настоящим, о которой говорит Бахтин, обязательна для романов всех жанровых разновидностей.

[1]*Martuszewska* A. Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876–1895). Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977.

[2] *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

[3]Какое содержание вкладывается в понятие "литературное направление", читатель может узнать из статьи: *Горский И.К., Доронина Р.Ф., Чемоданова М.Г.* Развитие литератур западных и южных славян в XIX в. и проблема литературных направлений // Славянские литературы: IX международный съезд славистов: Докл. сов. делегации. М., 1983. С. 281–285.

[4]*Липатов А.В.* Формирование польского романа и европейская литература. М., 1977.

[5]*Веселовский А.Н.* Из истории романа и повести: Материалы и исследования. СПб., 1986. Вып. I. С. 5, 8.

[6]*Бахтин М.* Указ. соч. С. 454–455.

[7]Там же. С. 234.

[8]См.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

[9]*Sienkiewicz H.* O powieści historycznej // Polska krytyka literacka (1800–1918). T. III. W-wa. S. 328.

[10]См.: *Веселовский А.Н.* Из истории романа и повести. Вып. I. С. 275; *Он же.* Теория поэтических родов в историческом развитии // Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906–1916). Пг., 1921. С. 29–30 (приложение).

[11]См.: *Горский И.К.* Об исторической поэтике и сравнительном литературоведении // Русская литература. 1983, № 3; Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 128–152.

[12]Известно, что условия реального быта изображались не одними реалистами, а и писателями античных времен, Средневековья, эпохи Ренессанса, Барокко, Просвещения, Романтизма, позднее натуралистами и др. Иным этот факт уже сам по себе кажется достаточным для опровержения вышесформулированной дефиниции реализма. Но это поверхностная и, по существу, эклектическая критика, которая, с одной стороны, во всем стремится видеть только сложное, забывая, что без упрощений мышление невозможно и что для развития мысли нужны правильные упрощения а с другой — упускает из виду, что при определении сущности литературных направлений решающим является не то, *что* изображается (хотя и это небезразлично), а то, *как* изображается. Подробнее см. об этом в статьях: 1) *Горский И.К.* К вопросу о типизации // Классическое наследие и современность. Л., 1981. С. 34–44; 2) *Он же.* Проблема типизации в процессе становления польского реализма // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы: Пути и специфика литературного развития в XIX в. М., 1983. С. 9–41.

[13]В польском литературоведении все сравнительно большие повествовательные произведения со сложной структурой принято причислять к жанру романа, и это, по существу, правильно. Принимая, однако, во внимание распространенные у нас терминологические обозначения, я — во избежание недоразумений — некоторые вещи романного жанра называю повестями ("Форпост", "Низины" и др.).

[14]В Польше возникновение и становление классического реализма приходится на 40–50-е годы XIX в., а период его интенсивного утверждения в качестве господствующего направления наступает после 1863 г., заканчивается же в середине 90-х годов. Причем на первом этапе второго периода (до середины 70-х годов) в нем, как будет сказано ниже, преобладала позитивистская тенденция, преодоление которой привело к расцвету реалистического искусства на следующем этапе, датируемом А. Мартушевской 1876–1895 гг. и называемом ею порою зрелого реализма. (О периодизации польской литературы см.: История польской литературы. М., 1968. Т. 1).

[15]*Żmigrodzka M.* Polska powieść biedermeirowska // Pamiętnik Literacki, 1966. Z. 2;

inslav

Idem. Proza fabularna w kraju // Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku, seria III. Literatura krajowa w okresie romantyzmi 1831—1863.

[16]См.: *Detko J.* Eliza Orzeszkowa. W-wa, 1971.

[17]См.: *Цыбенко Е.З.* Польский социальный роман 40—70-х годов XIX в. М., 1971.

[18]Под романизацией литературы Бахтин подразумевает внедрение в традиционные жанры элементов трехмерности романного стиля. Этот процесс влияния романа на другие жанры, как и процесс обратного их воздействия на роман, начался давно и продолжается до сих пор. Поэтому, анализируя, например, поэзию Я. Кохановского или польских романтиков, во многих случаях нельзя с полной определенностью сказать, что в ней восходит к традиционным лирическим и драматическим жанрам, а что к роману.

[19]*Martuszewska A.* Op. cit. S. 155—204.

[20]*Orzeszkowa E.* Pisma zebrane. T. 14. S. 224.

[21]См.: *Станюкович Я.В.* Реализм Марии Домбровской. М., 1974. С. 214.

[22]См.: *Витт В.В.* Психологический реализм Сенкевича и тип "лишнего" человека в польской литературе // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. С. 42—66.

[23]*Orzeszkowa E.* Pisma krytycznoliterackie. Wrocław, 1959. S. 180.

[24]См.: *Eile S.* Ideal powieści pozytywistycznej "Nad Niemnem" Orzeszkowej // Pamiętnik Literacki, 1974. Z. 1.

[25]Цит. по: *Martuszewska A.* Op. cit. S. 195.

[26]См.: *Тэн И.* Философия искусства. М., 1933.

[27]Polska krytyka literacka (1800—1918). T. III. W-wa, 1959. S. 287—288.

[28]*Успенский Б.А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. С. 182—213.

[29]*Martuszewska A.* Op. cit. S. 167.

[30]*Orzeszkowa E.* Pisma krytycznoliterackie. S. 180.

[31]*Успенский Б.А.* Поэтика композиции. С. 193—194.

[32]*Orzeszkowa E.* Pisma krytycznoliterackie. S. 324. Вполне ли состоятельно и вообще верно ли это обобщение Ожешко, для нас в данном случае не суть важно. Существенно лишь то, что во времена Ожешко так объяснялось различие между романом и новеллой (рассказом) и что, следовательно, такой теоретической установкой руководствовались в своем творчестве, по крайней мере, некоторые польские писатели.

[33]См.: *Богомолова Н.А.* Польские и русские поэты XX в.: Творческие связи. Аналогии. Художественный перевод. М., 1987.

[34]См.: *Софронова Л.А.* Польская театральная культура эпохи Просвещения. М., 1985.

inslav

А.П. СОЛОВЬЕВА

МАЛЫЕ ПРОЗАИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ В ЧЕШСКОМ И СЛОВАЦКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Чешский и словацкий литературный процесс во второй половине XIX в. отмечен становлением и утверждением реализма.

Новые эстетические требования времени изменили представления о прекрасном – со всей определенностью теперь утверждается, что прекрасное – сама жизнь, сама действительность во всей ее сложности. Возрастает аналитичность искусства, его познавательные и коммуникативные функции, стремление раскрыть все богатство человеческой личности не в исключительных обстоятельствах, а в самых повседневных ее проявлениях. Возросшая социальная зоркость писателей и новое направление эстетической мысли не всегда еще могли реализоваться в глубоком художественном изображении социальных закономерностей, движения жизни, развития человеческих характеров, в создании больших эпических полотен. Картина реального мира дробилась на зарисовки отдельных событий, социальных драм, национальных особенностей: шла "разведка" новых тем, проблем, нового героя, которого не было еще в литературе, новых средств художественного изображения.

В чешском и словацком литературном процессе наблюдаются значительные изменения в жанровой иерархии. Под натиском прозы отступает драма, "отодвинута" поэзия, занимавшие главенствующее место в эпоху национального возрождения. Причем основной корпус прозы представлен прежде всего малыми формами, тогда как на предыдущем этапе наряду с малыми жанрами (рассказы Й.К. Тыла, Б. Немцовой) получили развитие и романы (исторический – Й. Линды, Тыла, романтический у К.Г. Махи, социально-нравописательный у К. Сабины и Й. Заборского и т.д.).

Процессы активного развития малых прозаических жанров на этапе становления реализма показательны не только для развития чешской[1] и словацкой, но также и для русской[2], польской[3], сербской[4], болгарской[5] и других литератур.

Четких жанровых характеристик малой прозы, установленных границ практически нет как в современном советском, так и чехословацком литературоведении. Они размыты, порой противоречивы и аморфны. Однако очевидно, что если роман – это произведение большого эпического размаха, многоплановое полотно, в котором заключено исследование и художественное обобщение важнейших явлений изменяющейся действительности и многообразие общественных связей, глубокое проникновение в духовный мир человека, "эпос частной жизни", то рассказ может быть как бы "миниромaном", когда на малой площади, в одном драматическом эпизоде человеческой судьбы, в одном случае из жизни в спрессованном виде заключен огромный жизненный материал.

inslav

При этом рассказ, как и повесть, не требует завершенности сюжета, последовательного развития характера, полноты психологических характеристик героя и т.д. Однако рассказ может быть и простой зарисовкой какого-либо эпизода из жизни, события, человека, привлекших внимание автора.

Новеллу часто рассматривают как особый вид рассказа, в котором выверенность замысла и четкое композиционное построение придают особую цельность, особый эмоциональный тонус. Действие новеллы развертывается, как правило, в повседневной жизни, однако фабула тяготеет к неожиданной завязке и поворотам, к стремительной развязке, которые нарушают обычную размеренность будней, обнажая скрытую сущность драматических конфликтов. Время в новелле, как правило, сжато до предела. Роман и новелла более драматичны, исследователи обычно подчеркивают замкнутость в себе действия новеллы, тогда как для рассказа и прежде всего повести характерно более свободное, менее сюжетно-определенное повествование, где по мере неторопливого течения жизни во времени разворачивается и само действие. Однако жанровые соотношения рассказа – повести – новеллы – очерка очень сложны и не всегда поддаются четкому определению.

Главные жанрообразующие черты очерка – обращение к настоящему, "сиюминутному" времени, стремление "схватить" избранный предмет в главных его чертах и довести свои наблюдения до читателя. Отсюда не только характерная описательность и статичность очерка, но и его "эскизность", торопливость рисунка. На это нередко указывают сами авторы в подзаголовке "эскиз", "заметки" и т.д., подчеркивая одновременно документальную достоверность произведения. Некоторые важные жанровые особенности очерка выражены в словах Горького о том, что он стоит на грани рассказа и исследования (т.е. писатель подчеркивает документальность очерка, не отрицая его возможной сюжетности). Очерк всегда конкретен, это – частный случай из повседневной жизни, не претендующий на обобщения и универсализацию явлений.

В чешской, словацкой, да и в других славянских литературах XIX в. границы между рассказом, повестью, новеллой были настолько зыбки, что они зачастую воспринимались как единый малый прозаический жанр. В цикле Неруды "Малостранские повести" можно встретить и небольшую повесть, и рассказ, и произведения новелистического типа. "Провинциальные рассказы" Есенского, подобно "Повестям Белкина", – скорее сборник новелл. У чехов малая сюжетная проза чаще всего имела название "povídka" (что можно перевести и как "повесть", и как "рассказ", и как "новелла").

Огромные художественные возможности малой прозы определил Белинский, характеризуя произведения Гоголя: "Есть события, есть случаи, которых, так сказать, не хватило бы на драму, не стало бы на роман, но которые глубоки, которые в одном мгновении сосредоточивают столько жизни, сколько не изжить ее и в века: повесть ловит их и заключает в свои тесные рамки. Ее форма может вместить в себя все, что хотите, – и легкий очерк нравов, и глубокие таинства души, и жестокую игру страстей"[6].

inslav

После революции 1848–1849 гг. развитие чешского общества характеризуется все усиливающейся активностью народных масс, которые охотно приобщаются к чтению (крестьянство, демократические городские слои, растущий пролетариат и национальная буржуазия – начальная грамотность охватывала все слои населения). В чешской журналистике прошлого века идет борьба за подписчика, за "своего читателя", которого нужно было привлечь развлекательным и познавательным чтением, оттеснив немецкие журналы, немецкую беллетристику, наводнившую чешский книжный рынок. Большинство литературных журналов редактировалось, материально поддерживалось и издавалось самими писателями , которые, таким образом, имели самый непосредственный контакт с различными социальными слоями. (Например, у журнала "Светозор" в 1872 г. было 3,5 тыс. подписчиков, из них около 500 – заводские рабочие.) Для журнальных публикаций очень удобными оказались именно малые формы, доступные для восприятия неискушенного читателя. Развивая традиции Тыла и Немцовой, ведущие чешские писатели, пришедшие в литературу на следующем этапе ее развития, не упускали из виду ее воспитательные функции (статьи Сабины, Э. Вавры, В. Галека, Я. Неруды). Однако возможность обратиться через журнал к массовому читателю, желание донести до него в доступной форме уроки нравственности и патриотизма отнюдь не означали уступки неразвитым эстетическим вкусам. "Журнальной" литературе было также свойственно стремление поднять своего читателя до понимания высокого, подлинного искусства.

"Прежде всего нам необходимо научиться познавать людей, изучать их жизнь, их потребности, радости и печали. Мы нуждаемся в верных зарисовках жизни, в образах людей, живущих в разных условиях, в сборнике правдивых рассказов о жизни, в опыте не выдуманном, но подлинном", – писал Я. Неруда[7]. В чешской поэзии эта тенденция связана с широким развитием социальной баллады, в изобразительном искусстве – жанровой живописи (Неруда особенно подчеркивал значение "жанра" в становлении реалистической живописи, в создании картины "действительной самой обычной жизни")[8], в прозе – очерка, рассказа, новеллы, повести. Они часто имели характерные подзаголовки: "из жизни", "подлинное происшествие", подчеркивающие творческое стремление автора. Им присущи такие особенности художественного мышления, как простота вымысла, фабулы, внимание к характерным деталям, за которыми угадываются жизненные картины, оставшиеся за пределами повествования.

Демократизм чешской литературы, ее нацеленность на массового читателя тонко почувствовал русский славист А.Н. Пыпин, живший в конце 50-х годов в Праге: "Легкая литература у чехов до сих пор гораздо ближе и доступнее для массы, чем, например, у нас, потому что она должна была иметь в виду большинство массы, следовательно менее высокий уровень образования. Чешская лирика долго оставалась с чертами народной песни, чешская повесть была популярным рассказом и редко бралась за отвлеченные психологические вопросы, какие часто бывают в нашей повести"[9].

inslav

Эти тенденции определили особенности жанрового развития малой прозы, некоторые ее художественные слабости и, наоборот, удачи. Малые формы прозы у чехов и у словаков стали школой реалистического мастерства.

* * *

В чешском литературном поцессе второй половины XIX в. играют большую роль все виды жанров прозы – от очерков, фельетонов, эссе до рассказов, новелл и повестей. В творчестве крупнейших чешских писателей этого времени (Немцовой, Галека, Неруды, А. Ирасека, Я. Арбеса, С. Чеха т др.) можно найти почти все малые прозаические жанры.

Огромная масса чешской прозы этого времени – очерки самого разнообразного содержания и характера – этнографические, путевые, нравописательные, документальные зарисовки отдельных событий, в том числе политических, биографические зарисовки выдающихся людей своего времени и т.д. Чешские очерки стали как бы первой буквой в длинном алфавите становления реалистического художественного мышления, первой ступенью смелого вторжения аналитической мысли художника в сложные процессы современного ему социального бытия. На всем протяжении второй половины XIX в. они продолжали развиваться параллельно с сюжетными жанрами малой прозы "большой" литературы, сохраняя при этом свои жанровые признаки [10].

Подобно тому как Ч. Диккенс, У. Теккерей или О. де Бальзак начинали свою литературную деятельность с очерков, которые во многом предваряли создание ими больших романных полотен, отмеченных печатью зрелого реалистического мастерства, так и многие чешские писатели делали свои первые шаги в прозе, обратившись к очерку. Он давал широкий простор для характеристики быта и нравов современного общества, всех его "высоких" и "низких" аспектов, для фиксации отрицательных явлений жизни, помогая научиться "в малом сказать многое", отобрать наиболее яркие факты, детали, языковые средства. Очерк был свободен от эстетических нормативов. Писатель одновременно становился комментатором описываемого, связывая воедино объективное начало и возможность его открытой субъективной оценки.

Первой значительной ступенью на пути создания чешского реалистического очерка стали произведения Тыла и Немцовой, которые за этнографическими особенностями повседневного быта и праздников различных слоев чешского народа, особенностями костюма, обычаев, речи почувствовали не только "национальный дух", но сложную картину реального мира, социальные пласты и группы, составляющие современное им чешское общество. Значительный вклад в развитие этого жанра являл творческий опыт К. Гавличка Боровского (очерки "Картины из России", 1846). На этих очерках, как утверждают чешские и советские исследователи[11], можно проследить важный процесс рождения нового качества художественного мышления – проникновение литературы в социальную природу человеческих характеров и отношений, рождение социальной типизации. Это изменило и сам характер очерков писателя – он шел от этнографических зарисовок русской экзотики к социально-бытовому и социально-психологическому реалистическому очерку.

insel.ru

Очерковая литература многих чешских писателей, разрабатывающих этот жанр позднее, в 60–80-е годы (Галек, Неруда, С. Чех, Арбес и др.), имеет типологическое родство с французским, польским, русским физиологическим очерком 30–40-х годов, с очерками "Молодой Германии". Их сближает стремление к изображению действительности в ее разнообразных сферах, "срезах", по составляющим общество профессиональным и общественным пластам, когда персонаж дан слитно со средой, живя и изменяясь вместе с ней. Их сближает интерес к депоэтивизированной действительности, документальность описаний и т.д.[12].

Развитие жанра очерка, как и многие другие явления чешского литературного процесса, обнаруживает тенденцию к "стяженности" этапов, которые другие литературы, в частности русская, проходили за большие отрезки времени, с большей постепенностью и этапной последовательностью. Так, чешская очерковая литература этого времени имеет много общих черт и с русским реалистическим очерком 40–60-х годов, который был как бы возвратной волной обращения литературы, достигшей художественных высот в реалистическом искусстве, к социологическим исследованиям, основанным на богатых и объективных фактах. Широкая социальная направленность и четкая демократическая позиция циклов и серий зарисовок В.А. Слепцова ("Уличные сцены" и "Сцены в полиции"), М.А. Воронова и А.И. Левитова ("Московские норы и трущобы") и другие близки таким сериям очерков Неруды 60–70-х годов, как "Полицейские картинки", "Пражские нищие", "В ломбарде" и др., которые ярко рисуют пражское дно. К ним примыкают и очерки И. Германа 80-х годов о жизни Праги, характерные документальностью зарисовок общественного быта столицы, различных социальных типов, однако уступающие очеркам Неруды и в художественной выразительности, и в демократической позиции.

Очерки Галека, Неруды, Арбеса стали заметной художественной ступенью в освоении нового жизненного материала – в них, в частности, рождается документально точная картина жизни складывающегося чешского пролетариата. При этом комментарии авторов, эмоциональная окраска поданного материала, детали ужасающего быта и условий труда, в том числе детского, не оставляют ни малейших сомнений в чувстве глубокого сострадания к доле чешских рабочих и внутренней солидарности с ними авторов (очерк Галека "Нежная совесть", Неруды о кузнецах-гвоздильщиках – "В краю нищеты и горя", о рудокопах – "В рудниках Пршибрама" и др.). При этом Галек придерживается характерной для него чувствительно-сентиментальной тональности, Неруда же – свойственной ему иронической манеры (≪Все ваши нравоучительные изречения здесь особенно бесполезны. . . Может быть, вы скажете, что "труд – лучший друг человека, что он придает человеку силы", ну что ж, непосильный труд превратил здешнюю округу в гигантское убежище для инвалидов, в край калек, у которых истощаются последние душевные и физические силы!≫)[13].

Рисуя жизнь социальных низов общества, чешские писатели умело раздвигают национальные рамки изображаемых явлений, обращаясь к фактам сходного "типологического" ряда в других странах. Так, на страницах их очерков возникают то парижские рабочие, у которых за плеча-

instav

ми опыт трех революций, то нищие египетские феллахи, предки которых строили прославленные пирамиды, то итальянские крестьяне, которые с трудом могут прокормиться на своей благодатной земле.

Большое место в очерковой литературе 60–80-х годов заняли путевые очерки, блестящее начало которым положил Гавличек Боровский своими "Картинами России". Эту традицию развивают в путевых очерках о Западной Европе и Ближнем Востоке Галек и Неруда ("Пражские картинки", 1864, "Картины чужбины", 1872, и др.), Й.В. Сладек об Америке, С.Чех о Крыме и Кавказе, Р. Покорный о Словакии, Е. Елинек об Украине и Польше и т.д. Писатели стремились запечатлеть "лик" чужой страны – особенности национальной жизни, искусства, природы; понять чужие нравы и обычаи. В текст порой естественно вплетаются зарисовки интересных встреч, дорожных приключений, что придает некоторым очеркам известную фабульность.

На эту богатую отечественную традицию путевой очерковой литературы могли опираться чешские писатели XX в. – К. Чапек, создавая свои "Письма из Италии" (1923) или "Письма из Англии" (1924), И. Ольбрахт, М. Пуйманова, Ю. Фучик в серии очерков об СССР, В. Каня в очерках о Закарпатье и др.

Особым жанром малой чешской прозы становится в 60–80-е годы фельетон, заслуга в развитии которого связана прежде всего с именем Неруды. Более 30 лет в воскресном "подвале" прогрессивных газет "Час", "Глас", "Народни листи" печатался нерудовский фельетон, ставший непременной и привычной деталью духовной жизни Праги. По свидетельству современников, читатели ждали его как приятную беседу "о жизни" со старым знакомым за кружкой пива. Писатель сам назвал эти произведения фельетонами (fejeton), четко отличая их от очерков (obrázek, arabeska и др.) и шутливо подчеркивая нетрадиционную форму своего детища: ". . . фельетон – это остроумное, но правдивое, наивное и вместе с тем хитрое, радостно-весеннее и хмуро-осеннее созданьице, о котором люди не знают, что это такое"[14].

Широко распространенный в прошлом веке взгляд на фельетон как на материал, занимающий весь "подвал" газеты, как средство "оживления" содержания газеты или журнала, можно распространить и на фельетоны Неруды. Автор явно преследовал цель в живой и занимательной форме поведать своим читателям нечто полезное, поучительное в гражданственном или нравственном отношении. В них вмещается все многообразие человеческой деятельности от любимых кнедликов со сливами до открытий Пастера. "Материал фельетониста – это весь мир", – писал Неруда[15]. В фельетоне материал выстраивается в причудливую смысловую цепочку, ассоциативный ряд, соединяя несоединяемые по привычной логике явления, предметы и чувства[16].

Очень многообразна эмоциональная окрашенность этих бесед с читателем – то лирических, то патетически-возвышенных, то деловых, то насмешливых, то критически направленных, то откровенно развлекательных[17]. Недаром один из лучших сборников фельетонов – всего Неруда написал их более двух тысяч – назван им "Шутки игривые и колючие". При многообразии эмоциональной тональности в фельетонах

inslav

Неруды всегда четко определена авторская позиция, выраженная либо в прямой публицистической форме, либо в свойственной писателю иронически-юмористической манере, которая бесспорно была доступна и массовому читателю, наделенному национальным чувством юмора.

В 80-е годы этот жанр получил свое дальнейшее развитие в многочисленных фельетонах Я. Лиера, развивавшего нерудовский тип фельетона как непринужденной беседы с читателем. Его произведения отличались фантазией и юмором. Они главным образом касались проблем развития отечественной культуры и были направлены против закоснелости и ограниченности чешского мелкого буржуа.

Этот созданный и культивировавшийся Нерудой жанр получил развитие в XX в., прежде всего в творчестве Я. Гашека и Чапека, которые во многом следовали талантливому предшественнику как в идейной, антимещанской направленности фельетона, так и в характерных чертах этого жанрового образования.

"Набирали дыхание" на этом витке литературного развития повесть, рассказ, новелла. Коллизии, лежащие в основе прозаических произведений, становятся все более разнообразными и жизненными. Простоту вымысла, поэзию жизни во многом определило стремление проникнуть в мир обычного человека, в котором писатели, ориентирующиеся на демократического читателя, видели главный объект литературы. Авторы ведут своего читателя в крестьянскую избу, на пашню, в церковь, корчму, школу, канцелярию или полицию, показывая человека в его повседневных делах и заботах. И при этом становится очевидно, как забит и сер крестьянский и ремесленный люд, как грубы и порой уродливы его нравы, как черствеют души, озлобленные непосильной работой и мизерной платой за свой труд.

Истории индивида помогали видеть динамику национальной истории. Стремление раскрыть глубину и ценность человеческой личности связывалось с пониманием социальной обусловленности нравственного кодекса и образа мышления героя.

Чернышевский, оценивая творчество Н. Успенского, подчеркивал умение писателя изображать народ без сентиментального умиления ("Заслуга г. Успенского состоит в том, что он отважился без высоких прикрас изобразить нам рутинные мысли и поступки, чувства и обычаи простолюдинов"[18]).

Подобные черты характеризуют многие рассказы К. Райса, а также таких словацких писателей, как Тимрава, Й. Тайовский и др. Искренние симпатии авторов к патриархальным нравственным ценностям деревенского уклада не закрывают от них "тьмы" этой жизни.

Обнаруживается тенденция все большей свободы сюжетостроения, отражающего сложные формы личных и общественных отношений времени. Сюжет обретает индивидуальные, неповторимые черты, причем логика его развития все более отвечает логике изображенных ситуаций и характеров. Сюжет теряет традиционный налет идилличности, линеарность, в нем усиливаются элементы драматизма. Моделирование идеала у ведущих художников происходит не "в лоб", как это бывало в произведениях прозаиков "второго эшелона", а зачастую методом "от про-

inslav

тивного", который родствен русскому реализму, творчеству Гоголя.

В этом отношении интересен рассказ Галека "Студент Квох", сюжет которого строится на раскрытии душевных движений и внутреннего мира героя. Квох – гимназист-недоучка, не сумевший стать священником. Его характер соткан из противоречий – человек незаурядный, но не сумел реализовать свои способности и остался простым поденщиком. Тщеславие делает его смешным. Однако при этом у него широкая душа, обостренное чувство человеческого достоинства. К трагическому финалу рассказа – самоубийству героя – писатель подводит всем ходом повествования, логикой развития характера Квоха, который утратил веру в себя, но не смог принять благодеяний своих бывших однокашников. Многослойна и сложна сама структура повествования, которое ведет в основном автор. Однако он часто передает слово то самому герою, то другим непосредственным участникам действия. И каждый раз рассказ обретает новые эмоциональные оттенки – от объективно нейтральных и исповедально задушевных до ироническо-осуждающих и сочувствующих. И при каждом повороте сюжета и смене повествователя меняется сам строй речи, теряя "всеобщность" и обретая яркую индивидуальность и неповторимость.

В чешской прозе 2-й половины XIX в. впервые появляются произведения с открытой, как бы незавершенной формой сюжета, которая хорошо соответствовала стремлению "охватить" само движение жизни, ее текучесть, неисчерпаемость, многомерность. Можно назвать серию рассказов и набросков Ф. Геритеса, Я. Лиера, И. Германа ("Пражские фигурки", 1884–1886, "Маленькие люди", 1888), где в картинках городской среды, семейных отношений, различных человеческих типов, в зарисовках, отличающихся наблюдательностью, вниманием к детали, юмором, рождалась сюжетная форма, свободная от привычных клише. Форму открытого сюжета имеют многие "Малостранские повести" (1878) Неруды, рисующие жизнь чешского обывателя, небогатую духовными поисками и нравственными потрясениями.

Это, например, его повесть "Неделя в тихом доме", само название которой говорит о замысле автора, где сюжетные нити не имеют завершения. Или повесть "Фигурки", где центр тяжести переносится на эскизные характеристики человеческих типов, а сюжетные мотивы играют так же, как и в "Неделе в тихом доме", второстепенную роль, оставаясь незавершенными. Писатель дает читателю возможность что-то самому додумать, довообразить.

"Мелочность и обыкновенность" описываемых происшествий, "простота вымысла", которую отмечал Белинский в миргородских повестях Гоголя, – родовые признаки и малой прозы Неруды, наиболее талантливого и яркого писателя, работавшего в этом жанре. Он очень редко обращался к острым драматическим ситуациям, которые приносят крутые повороты в судьбе и характере человека, понимая, что его героям присуща именно размеренная, бессобытийная жизнь мещанина, который сторонится всего нового, непривычного, требующего духовных затрат, который угоден и удобен любой власти.

inslav

Сама мелочность жизни обывателей низводила их житейские драмы на уровень анекдота, смешного, иногда печального. Сам анекдотизм происходившего открывал перед писателями широкие возможности сюжетостроения, неожиданной и остроумной концовки. (Рассказы Я. Неруды, С. Чеха, Я. Есенского и др.) Однако анекдот давал блестящую возможность показать и высмеять закоснелость общественной жизни и сознания, абсурдность многих установлений и институций Австро-Венгрии. (В этом ключе создавались позднее и многие рассказы К. Чапека "Из одного" и "Из другого кармана", представляющие собой как бы юмористический детектив.) О реалистическом углублении "анекдотизма" интересно размышляет О.К. Россиянов: "В смысле необыкновенности невероятного, обыденной несообразности человеческих отношений, общественных установлений именно "анекдот", т.е. разительно наглядный в своей несуразности жизненный казус, открывал удивительные типизирующие возможности"[19].

Очень симптоматично, что многие чешские прозаики, осваивающие законы реалистического искусства, все более ясно понимают социальную обусловленность человеческих, в том числе и любовных, трагедий. Счастье любящих разрушали прежде всего материальные расчеты, неравенство, а не капризы любовного чувства, вмешательство слепого случая, предопределение свыше или нечто подобное. Это, в свою очередь, влияет и на сюжетное действие. Как тут не вспомнить сетование Гоголя, прозвучавшее в "Театральном разъезде" и словно услышанное чешскими писателями, о примате в современном обществе материальных расчетов над чувствами: "Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?" Не случайно драматическая коллизия многих произведений малого жанра Неруды, Райса, С. Чеха и др. не строится на любовных перепитиях. (Это же относится и к рассказам и новеллам многих словацких реалистов – Тимравы, Й. Тайовского, Я. Есенского и др.)

Для большинства произведений малой чешской прозы второй половины XIX в. характерен "нейтральный", объективный тон повествования, при котором автор как бы отступает в сторону. Появляются и более сложные повествовательные структуры. На страницах многих произведений возникает образ рассказчика, что подчеркивает достоверность, документальность происшедшего, хорошо корреспондируется с излюбленным подзаголовком "из жизни", дает автору возможность проявить свою личную авторскую позицию. В "Малостранских повестях" Неруды впервые в чешской литературе выступает многоликий образ повествователя, многообразные сюжетно-композиционные функции "я", что помогает автору дать сложное преломление мира сквозь призму восприятия различных людей. Здесь и "я" действующих лиц, и "я" условного повествователя, который, являясь одним из компонентов художественной системы произведения, не тождествен автору и порой безжалостно им разоблачается, и лирическое, и юмористическое или публицистическое "я" самого автора и т.д. Неруда в своих рассказах впервые дал и столь богатое разнообразие повествовательной манеры и общей тональности рассказа, и языковых средств. Автор мастерски переходит из одной

inslav

тональности в другую, сохраняя по закону контрапункта ясное звучание основного голоса.

В 70-е годы рождаются произведения особого характера, с сюжетом, "завязанным" на приключенческих и научно-фантастических коллизиях, развивающимся по законам классического детектива. Рождение этого жанра (названного с легкой руки Неруды "романето") связано с именем Арбеса, который находился под обаянием творчества Э. По и Ж. Верна. В основе романето лежит тайна опасного преступления (подлинного или мнимого), какое-либо сверхзагадочное явление или необычное событие. Однако постепенно все находит свое реальное житейское или научное объяснение, таинственное и как будто непознаваемое оказывается познаваемым, подчиняется жесткой логике законов реального мира, человеческого разума, научного открытия. Здесь отчетливо проявляются философские основы мироощущения Арбеса, не оставляющие места мистике, его стихийный материализм. (Например, иррациональные поступки и видения героини романето "Распятая", которые можно поначалу принять за мистический экстаз, находят свое реальное объяснение в душевном заболевании героини, потрясенной жестокой расправой с крестьянским восстанием в Галиции. Герой романето "Святой Ксаверий", всю жизнь разгадывавший тайну иконы кисти известного чешского барочного художника, так и не понял, что ценнейший клад, который завещал художник, – пытливая мысль, научные знания и железная воля в достижении цели.)

Повествование в "романето" ведется, как правило, от первого лица, в сдержанном, почти реферативном тоне. Если герои наделены чертами романтической исключительности, "непохожести", то их окружение, социальная среда, жизненные детали обычно обнаруживает зоркий глаз Арбеса-журналиста, тяготение к жизненной правде, к реалистической манере повествования. Об этом убедительно говорит также и сюжетное построение его романето – автор почти никогда не приводит событие к счастливой развязке, не сглаживает конфликты, не идеализирует существующее общество с его иерархией человеческих отношений и социальными драмами.

Основная часть романето была написана в 70-е годы и опубликована в журналах, что немало содействовало их распространению среди массового читателя, который с нетерпением ждал очередного номера издания, чтобы снова окунуться в необычный мир произведений Арбеса. Романето можно считать истоками чешской научной фантастики[20].

Для чешской и других европейских литератур характерна циклизация малых прозаических форм. Создание цикла позволяло писателю оставаться в рамках освоенной формы и давало простор для художественного синтеза, для создания чего-то единого, цельного, для масштабных образов и обобщений, которые воспринимаются и прочитываются читателем в контексте всего цикла[21].

Эта форма давала возможность отражать жизненные явления с размахом и обстоятельностью эпоса, сохраняя единство жизненного материала при его разнообразии. Цикл имеет свою сложную, своеобразную структуру. С одной стороны, каждое произведение закончено, по-своему содер-

inslav

жательно, имеет самостоятельную художественную ценность и может фигурировать вне целого. С другой стороны, в контексте оно несет особую, как бы дополнительную нагрузку, которая делает его неотъемлемой частью целого. При этом может меняться оттенок значения каждой новеллы – то, что кажется случайным, делается в сцеплении закономерным. Если каждый рассказ или новелла в отдельности – эпизод, анекдот, то их совокупность создает, как утверждает Берковский, применительно к "Повестям Белкина", чувство эпического целого, открывает возможности эпоса. "Кругозор эпоса широк, и время эпоса велико – оно, больше того, прямо закрепленного в повествовании. Конец эпическому времени не виден"[22]. Таким образом создавались циклы Пушкина, Тургенева, Гоголя, Г.Успенского, по этим же законам рождались и произведения чешских и словацких писателей ("Зарисовки Ешстедского края" К.Светлой, "Горные рассказы" А.Ирасека, "Из нашей деревни" Т.Вансовой, "Записки из грустного дома" М.Кукучина, "Провинциальные истории" Я.Есенского, "Малостранские повести" Я.Неруды).

Впечатление цельности достигается с помощью различных художественных средств. Центром повествовательной структуры может стать единый герой ("Герой нашего времени"), единая тема и жизненный материал ("Малостранские повести" Неруды, "Горные рассказы" Ирасека), либо единый повествователь ("Вечера на хуторе. . .") и т.д. Однако наиболее прочно отдельные части повествования связываются в сложную структуру единством места действия, собирательным, обобщенным действующим лицом. Рождается конкретный, реальный образ человеческого коллектива, спаянного укладом жизни, единой социальной психологией. Эти особенности цикла отмечают исследователи Гоголя, подчеркивая, что до него европейская литература не знала группового портрета, обобщенного "героя" как "единства совокупности людей, коллектива, образованного либо слитностью, гармонией стремлений и вообще содержания жизни образующих его людей. . . либо, наоборот, образованных сцеплением, столкновением противоречивых, пестрых, дифференцированных и враждебных друг другу интересов, образованного единством борьбы в ненормальных условиях, дурным единством антагонизмов, взорвавших органическую гармонию"[23].

Чванливый Петербург или поэтический хутор близ Диканьки у Гоголя, глухая Растеряева улица у Г.Успенского, деревни Светлой, спрятавшиеся в суровых прекрасных горах Ештеда, не служат лишь внешним фоном действия. Они воссоздают те внутренние социальные пружины, которые определяют драматические жизненные коллизии (а тем самым и фабульные мотивы произведений), которые накладывают свою печать на человеческие характеры, определяя их нравственный облик и взаимоотношения. Именно эта широкая картина социальных нравов, эти типические обстоятельства, которые являются естественной средой "обитания" героев, прочно цементируют все части повествования, создавая групповой портрет, как бы играя роль сквозного героя ("Подлиповцы" Р.М. Решетникова, "Малостранцы" Неруды, "Бурсаки" Н.Г. Помяловского). Большое место в повествовании такого рода занимает авторская характеристика этого "обобщенного" героя, определяя в сюжете важную роль экспозиции

inslav

(дивная украинская природа хутора близ Диканьки, картина Невского проспекта, Растеряевой улицы). Живописный и психологический портрет Малой Страны, одного из районов Праги, населенный мелкобуржуазными демократическими слоями чешского общества ("Малостранские повести" Неруды), рассредоточен по повестям цикла. Неруда рисует жизнь Малой Страны с ее неписаными жестокими законами быта, с привычным порядком, магической властью денег и вещей. Мы видим его героев в окружении привычного им вещного мира, в повседневных заботах и поступках. Образ Малой Страны постепенно выстраивается в сознании читателя, постоянно "подпираемый" непосредственной авторской характеристикой: "В ее домах и людях есть что-то такое солидное, стародавнее, дремотное", или: "Для всего было свое определенное место, и открыть бакалею там, где раньше была, например, табачная лавка, считалось столь неразумным, что никто из малостранцев не отважился бы на такой поступок".

Черты нового миропонимания и новой поэтики соседствовали в литературе с просветительскими и идеализирующими тенденциями. Эти особенности легко находят свое основание в историческом развитии народа. Долголетнее существование чехов в состоянии национального бесправия порождало естественное стремление к самоутверждению, а отсюда и к приукрашиванию, идеализации национального бытия, обычаев, черт характера. Пристальное внимание к низшим слоям общества, стремление показать богатство духовного мира и высокие нравственные качества человека из народа, противопоставив его при этом представителям высших сословий, приобретали у чехов так же, как и у других славянских народов, развивавшихся в условиях национального гнета, свой особый глубокий смысл: долгие годы национального бесправия именно представители низших слоев общества оказывались хранителями национальных традиций культуры, сокровищ языка, тогда как высшие слои часто ассимилировались с правящими инонациональными кругами, порою полностью утрачивая связи с отечеством.

Стремление пробудить патриотическое гражданственное сознание, дать нравственный этический заряд, подать пример изображением желаемого вели к романтической идеализации, созданию картин жизни не только действительной, но и воображаемой, идеальной. Писатели строили свои произведения, опираясь на веру в преобразующую силу добра, в возможность разумного, справедливого переустройства мира и создания гармонии индивида и общества на основе нравственно-религиозных или патриотических ценностей. Конструировались образы программных положительных героев, олицетворяющих светлое, исконно народное начало, нравственные патриархальные ценности. Это, однако, не означает, что положительные образы во всех произведениях ходульны и лишены художественной достоверности и убедительности. В произведениях талантливых писателей, являющихся вершинными достижениями своего времени, образы героев восходят не только к умозрительным идеализирующим предствлениям автора, но и к реальности общественно-исторического момента развития Чехии ("Добрый человек" Немцовой, рассказ Галека "Извозчик Польдик", "Вечерняя болтовня" Неруды и др.).

Нравственно-воспитательные задачи во многом определяли и построение сюжета, развитие которого чаще всего вело к счастливой развязке событий и нравственному просветлению героев, торжеству добродетели и посрамлению порока. Это привносило налет идилличности в некоторые произведения таких прозаиков-классиков, как Галек, Светлая, Райс и др.

Однако многих авторов (Ф.Правда, В.Веверка, О.С. Костелецкий, Б.Гавласа), чьими наивно-назидательными произведениями были "забиты" толстые журналы, сейчас просто невозможно читать. (Неслучайно их имена канули в Лету, сохранившись лишь в истории литературы да старых школьных хрестоматиях.) Интересны размышления чешских литературоведов о своеобразии чешской национальной прозы прошлого века, ее характере. Думается, права Я.Яначкова, которая полагает, что любовь к драматической, психологической сюжетной прозе, характерная для нашего вермени, возможно, в известной мере мешает нам оценить все достоинства прозы прошлого столетия – ее умение, замедляя поток событий, останавливать действие, чтобы фокусировать внимание читателя на особенностях характера, среды, картинах природы, чтобы у него было время подумать с героями о жизни и о самом себе и почувствовать все неповторимое обаяние языка каждого писателя[24].

Констатируя известный провинциализм чешской жизни в прошлом веке, исследователи обращают внимание на то, что чешские писатели достигли больших художественных успехов в изображении статики быта, нравов национального бытия, передаче внешнего мира с помощью развернутых описаний (подобно немецким романистам XIX в.[25]).

Соотнесение собственно литературного развития с художественными достижениями других европейских литератур – своеобразный рычаг поступательного движения. Особую роль в этом играла русская литература. Лучше всего здесь дать слово одному из ведущих писателей, "двигающих" чешский литературный процесс, Яну Неруде: "Нет необходимости писать здесь о том, что русская беллетристика пользуется у нас огромной любовью. Старая и новейшая наша библиография, годичное содержание наших журналов и т.д. – отрадные тому свидетельства. Необходимо также констатировать, что на оригинальную нашу литературу русские имели и имеют решительное и притом самое благоприятное влияние"[26].

Наиболее близким для чешских прозаиков, в частности для Неруды, оказался творческий опыт Гоголя, его знаменитый "смех сквозь слезы", который, по словам Белинского, был силой, "упрекающей и подъемлющей", открывающей возможности многомерного видения жизни. Привлекал и Тургенев, глубоко проникший в душу русского мужика, в особенности его национального характера, писатель, решительно осудивший унижение человека в человеке[27].

* * *

Развитие словацкой прозы малых форм так же, как и в чешской литературе, связано с утверждением реалистического направления. Как эстетическая система и художественный метод реализм утверждается в словацкой литературе и критике позже, чем в чешской, – в 80-е годы XIX в.

instav

Предшествующие этапы развития литературы имели так же, как и у чехов, более выразительные художественные успехи в области поэзии и драмы, а также и романа (Й.Заборский).

Творчество М.Кукучина, П.О. Гвездослова, С.Г. Ваянского, представляющих "первую волну" реализма, было во многом связано с романтическим видением и художественным способом отражения жизни. Это отчетливо проявилось в романах Кукучина, Ваянского, Е.Шолтесовой, поэмах Гнездослова, тогда как малые формы словацкой прозы, так же как и чешской, зачастую предшествовали романам и более определенно выражали реалистические тенденции. Они более мобильно откликались на потребности времени в объективной картине жизни словацкой деревни и демократических слоев города, часто были как бы живыми "моментальными" зарисовками с натуры.

Заметный пласт в толще словацкой прозы составлял жанр деревенского полуочерка, полурассказа с неторопливым изображением самого течения жизни, с пристальным вниманием к каким-либо ее эпизодам, с интересом к отдельным характерам и попыткой создать их психологический портретный набросок. Сюжетная линия при этом едва обозначена, она может присутствовать или вовсе отсутствовать, зато щедро и подробно изображаются "обстоятельства": бытовая среда, обычаи.

Так же как и у чешских писателей, основной персонаж прозы Кукучина, Тимравы, Тайовского, Шолтесовой – "не герой", рядовой, "маленький" человек, объект национального и социального угнетения, не совершающий никаких героических деяний, но значительный своим духовным миром, своим отношением к труду, которое становилось мерилом человеческих достоинств, умения, жизненной сметки. Подобно прозе чешских авторов, произведения Кукучина, Тайовского и других писателей часто имеют программный подзаголовок – "картины из жизни".

На развитие словацкой малой прозы, так же как и чешской, известное влияние оказала насущная задача: приобщить к отечественной литературе массового народного читателя, создав доступное нравоучительно-патриотическое и занимательное чтение. Такие установки и в чешской и словацкой литературе отчасти порождали и определенные сходные нормативы – сюжетные клише с неизменным торжеством добродетели, сентиментально-романтическую окраску положительных героев и любовных коллизий и т.д. Однако все эти нормативы успешно преодолевались писателями незаурядными, талантливыми.

Это в полной мере относится к прозе одного из талантливейших словацких прозаиков – Мартина Кукучина. Его очерковые зарисовки из жизни словацкой деревни незаметно перерастают в более сложные структуры рассказа, даже повести, "обрастая" сюжетным действием, разработанными психологическими характеристиками и т.д. Его проза, безусловно, рассчитана на неискушенного демократического читателя. Однако ее дидактически-нравоучительные тенденции не "давят", они логично и ненавязчиво вытекают из повествования и органически связаны с критическим пафосом произведения.

В прозе Кукучина огромную коммуникативную роль играет смех. Благодаря веселому и добродушному юмору, который пронизывает все по-

inslav

вествование, его рассказы находили прямой путь к душе неискушенного читателя. Этому способствовала узнаваемость героев, их деромантизация, легкая необидная насмешка, которую легко можно было отнести не на собственный счет, а как бы на счет соседа (рассказ "Рыжая телка", "Вот умрет дядюшка из Хохолева" и др.).

Повествователь хорошо осведомлен обо всех событиях, хорошо знает героев, он имеет мнение о происходящем, которое высказывет в шутливой манере, ненавязчиво приглашая читателя разделить с рассказчиком его насмешливое отношение к героям, их поступкам, вещам, обстановке.

Малая проза Кукучина, посвященная деревне, имеет особую сказовую форму – форму рассказа непосредственного очевидца, который повествует о событиях, не стесняясь в выражениях, "как бог на душу положил". Писатель охотно прибегает к прямой речи, широко используя монологи героев, что придает изложению живость, кроме того, эта форма повествования была для Кукучина средством более точно и выразительно передать авторскую мысль.

"Думаю, что манеру писать я подхватил из уст самого народа. Я внимательно наблюдал, как он говорит, как выражает свои мысли, и заметил, что он просто и лаконично выражает то, что хочет сказать, стремясь при этом к ясности и возможности бо́льшей образности"[28].

Кукучина не случайно называют "словацким Гоголем". Становление Кукучина как прозаика совпало с многочисленными переводами им гоголевских произведений. Они выполнены рукой большого мастера, который чувствовал и сумел передать особенности стиля русского писателя с тем бо́льшим блеском, что они были созвучны его собственным художественным поискам, характеру его писательского дарования[29]. (Кукучину из прозы Гоголя были особенно близки "Вечера на хуторе близ Диканьки", овеянные поэзией народной фантастики, блещущие самобытными народными типами, увлекающие неповторимой стихией народного быта.) Словацкие исследователи отмечают близость малой прозы Кукучина гоголевским произведениям в построении некоторых характеров, сюжетных ситуаций, отдельных художественных деталей (мотив нелепой вражды соседей, досаждающих друг другу всеми средствами; анекдотическая ситуация с пьяным, который не может найти свою хату; "идиллия" двух стареющих супругов и т.д.).

Главное, что было глубоко понято и воспринято Кукучиным, одним из основоположников словацкого реализма, видевшим деревню не только в идеальном свете, но и в ее истинных социальных недугах, – знаменитый гоголевский "смех сквозь слезы", вера в возможность воскресения "мертвых душ". Эти особенности творчества Кукучина, его малой прозы корреспондировались с задачами словацкой литературы на первом этапе становления реализма[30].

Дальнейшее развитие малых прозаических жанров связано с творчеством писательниц Е.Шолтесовой, Т.Вансовой, Л.Подъяворинской. Повести, рассказы этих писательниц близки не только тематически, но и в художественном плане. Большинство их произведений связано с движением за эмансипацию женщин, за их достойную роль в обществе. Это во многом определяет конфликты, характер героев, сюжетное построение произве-

inslav

дений. Главная героиня – патриотически настроенная девушка – оказывает благотворное морально-облагораживающее воздействие на окружающих, даже если ее личная судьба складывается неудачно.

Эта идейная заданность привносит в художественную ткань произведения элемент назидательности, романтические клише в построении фабулы и характеров, красиво-возвышенное, порой выспренное стилистическое оформление повествования, свойственное романтической прозе и восходящее к поэтической образности[31].

Социально-психологические повести и рассказы С.Г. Ваянского 80–90-х годов XIX в. открыли новые возможности малой словацкой прозы. Внимание писателя сосредоточено на характеристике внутреннего мира шляхты и образованных слоев общества. Галерея разнообразных характеров возникает на страницах его произведений, вступая в сложные общественные, служебные, деловые, семейные и прежде всего любовные отношения. Предпочтительный интерес писателя к жизни просвещенных, высших слоев общества связан с убеждением в том, что лишь они могут быть опорой в национально-освободительном движении[32]. Вся жизнь героев и их отношения рисуются лишь в свете национально-патриотических задач, в трактовке которых проявлялся политический консерватизм писателя. Это влечет за собой создание произведений определенной структуры, в которой сюжетное построение и система образов как бы иллюстрируют идейную схему автора.

Пробуждение благородных, патриотических стремлений часто совершается благодаря воздействию духовно богатой, живущей возвышенным идеалами девушки (родственной героиням названных выше писательниц). В создании женских характеров не обошлось без воздействия образов тургеневских женщин.

Во многих рассказах Ваянского присутствует тип идеалиста и мечтателя, не приспособленного к житейским заботам, счастливого лишь тем, что он пробуждает стремления быть полезным народу. В обращении к этим неординарным характерам с их ярко выраженным идеализированным национальным духовным обликом, проявляется живая связь Ваянского с романтическими традициями. Столь же заметна она, как справедливо утверждает И.А. Богданова, и в стилистике его прозы. Это придавало не только определенную эмоциональную возвышенность тона, но и "красивость", эмоциональную приподнятость, порой выспренность, свойственную романтической прозе.

Творчество Й.Г. Тайовского, Л.Еге, Тимравы знаменует новую ступень в развитии словацкого реализма, решительный поворот от традиций сентиментально-сострадательного народолюбия к созданию реальных картин социальной жизни народа. Это содействовало освобождению литературы от постулатов официальной идеологии. В этом процессе огромная роль выпала на долю малых прозаических жанров. Тематика словацких рассказов, новелл, очерков рубежа XIX–XX вв. богата и многопланова, она охватывает все стороны современной жизни Словакии. Заметна тенденция к объективности, достоверности изображенного, к усилению аналитичности и критического начала. Под критический прицел писателей попадают все общественные слои, растлевающий нравственность дух нажи-

inslav

вы. Все реже и меньше действительность предстает в романтическом свете, все большую роль в повествовании играет ироническо-сатирические интонации и авторские оценки, снимающие флёр идилличности.

С новым этапом развития словацкой прозы связано творчество Йозефа Грегора Тайовского. Доминирующее положение в его прозе занимают небольшие по объему очерки, рассказы, зарисовки. Лучшие из них создавались на рубеже XIX–XX вв. Малая проза Тайовского внесла в словацкую литературу документальность, стремление к бескомпромиссной деидеализации изображения народа, чуждое прекраснодушной сентиментальности творчества многих предшественников. Защищая писателя от критических нападок на его реалистические очерки, газета "Глас" писала: "Вы смотрели на народ, как аристократы, вам нравился его праздничный пестрый национальный костюм, песни и язык, но вы никогда не заглядывали в его душу. И если молодой писатель открыл какие-то темные стороны жизни народа, вы грозите ему палками"[33].

Тайовский понимал разящую силу реального факта, точного наблюдения, жизненной детали. Подлинный исследователь жизни, он в отличие от Ваянского и отчасти Кукучина никогда не подчиняет жизненный материал заранее заданной концепции, стремясь к беспристрастному свидетельству, к документальной точности изображения социального быта, психологического облика, бытовых деталей (не случайно большая роль в его лаконичной прозе отводится экспозиции). Типологически это роднит малую прозу Тайовского с творчеством таких русских писателей, как Помяловский, Г.Успенский, Н.Успенский.

Повествование в рассказах Тайовского обычно лишено развитой сюжетной канвы, очень сжато. Автор часто ведет повествование от первого лица в виде монологической беседы с читателем, постоянно обнаруживая свое "присутствие" отдельными репликами типа – "говорю я вам", уточнениями – "но я думаю". Придерживаясь суховатой реферативности как в изображении событий, так и внутреннего состояния персонажей, писатель открыто выражает свою точку зрения в заключении, в публицистической ремарке, которая несет и определенный заряд общественного назидания. Достоверность изображаемых событий автор обычно подчеркивает выразительным подзаголовком – "подлинное происшествие", "быль", "из жизни" и т.д., как бы уверенный в том, что у читателя меньше доверия к художественному вымыслу, чем к подлинной правде. Автор "документально" подтверждает, что люди эти действительно существовали, увеличивая тем самым человеческую ценность каждого из них, – каждая подробность жизни героев становится весомой и нужной (сборники "Рассказы", 1900, "Печальные ноты", 1907, "Из-под косы", 1910, и др.). Один из лучших "хрестоматийных" рассказов Тайовского – "Мацо Млеч", в котором особенно выразительно реализовалась творческая манера писателя. Сюжет рассказа предельно прост: старый больной батрак доживает свой век из милости хозяина в стойле, рядом со скотом. Привыкший всю жизнь трудиться, герой рассказа мучается мыслью, что умрет должником хозяина, не отработав "даровой" хлеб, хотя долгие годы честной службы не получал от него никакого жалования. Трагическая парадоксальность этих вывернутых наизнанку трудовых отношений и

instav

нравственных ценностей становится особенно очевидна в заключительной сцене краткого повествования – Мацо, исполненный чувства вины за вынужденное безделье, просит прощения у своего пана, а тот "великодушно" впервые жалует батраку жалкие гроши, умиляясь своим благородством.

Автор, как обычно, подчеркивает реальность абсурдных событий, убеждая читателя, что он лишь записал все происходившее в действительности, что он лично знаком с героем рассказа.

Словацкие исследователи[34] обращают внимание на некоторые родственные черты Тайовского и Чехова (прежде всего в сфере идейной и сюжетостроения), которого словацкий писатель очень любил, много переводил и хорошо знал, в частности на внутреннюю близость образов Мацо Млеча и чеховского злоумышленника. Оба героя поражают своей глубокой покорностью, темнотой, забитостью, полным непониманием связей реального мира, что составляет основу трагического конфликта повествования.

Большой тематический пласт рассказов Тайовского посвящен как патриотически настроенной словацкой интеллигенции, так, напротив, проблеме денационализации, мадьяризации ее известной части. Эти больные вопросы высвечиваются в одном из лучших рассказов писателя – "Пан сын", где трагическая коллизия, родственная трагизму рассказа "Мацо Млеч", также связана с парадоксальностью, абсурдностью нравственных представлений общества. На этом держится и все повествование. Бедняки-словаки ценой поистине каторжного труда и самоотречения выучили сына на пана учителя и органиста. Однако сын стыдится и сторонится своих родителей. Его сыновнее внимание выразилось лишь в кресте на их могиле с золотой надписью на венгерском языке. Это выглядит как издевательство над их памятью, над собственными национальными корнями. Одна выразительная художественная деталь как в фокусе концентрирует трагическую сущность проблемы, являясь идейным "зерном" повествовательной структуры.

Если для прозы Кукучина была характерна прежде всего сказовая манера, для рассказов и повестей Тимравы – "нейтральное", объективное повествование, если рассказы Тайовского, написанные, в основном от первого лица, отличаются нарочитой приверженностью к факту, а произведения Шолтесовой и Ваянского во многом следовали традиции "высокой" романтической прозы, ее сюжетным клише и цветистому слогу, то рассказы Есенского опираются прежде всего на поэтику анекдота. С его творчеством в словацкую литературу прочно входит тема жизни и быта средних слоев города ("Провинциальные рассказы", 1913).

Внешняя оболочка повествования коротких рассказов, сюжетное ядро представляет собой курьезный анекдот. Однако за ним открывается глубокая сущность происходящих событий. Подмечая все смешное, нелепое, Есенский касается принципиально важных моментов современного ему общественного бытия, достойных осуждения. Иронический, насмешливый тон помогает автору избежать прямых социально-нравственных оценок, свойственных, как указывалось выше, прозе Тайовского. Самый анекдот, так же как и в чешской прозе, становится выражением

inslav

бытия данной среды – все необычное, выходящее за рамки установившихся стереотипов поведения и нравственных норм, воспринимается как нелепость, бессмыслица. Поэтика анекдота помогает раскрытию общего, закономерного через частный случай.

В рассказе "Лекарство" богатый крестьянин решил испробовать на своей жене лекарство, прописанное ветеринаром больной корове, – читателю ясно, что жизнь и здоровье коровы-кормилицы он ценит гораздо выше, чем здоровье собственной жены – человека, низведенного до положения бесгласной и неценной домашней скотины: ". . . он бдительным оком следил за хозяйкой, ожидая, что она побледнеет, забьется в судорогах, закричит, начнет метаться . . .". Однако с хозяйкой ничего не происходит, и крестьянин посылает за знахарем, не поверив в микстуру ветеринара: "Не поможет она корове, раз тебе не повредила!" – говорит он жене, обнажая в этой реплике всю психологию собственника, безразличного к благу и жизни близких. Смешной анекдот раскрывает трагедию человеческих отношений в современной писателю словацкой деревне. Еще более выразителен в этом плане рассказ "Заседатель", где все коллизии имеют под собой истинно трагическую подоплеку, в чем-то родственную рассказу Тайовского "Пан сын". Читатель весело смеется вместе с писателем над злоключениями героя-сапожника Ежо, заседателя городского муниципального совета. Под веселый смех всего совета жена досточтимого заседателя без церемонии насильно выволокла его с заседания, так как прослышала, что заседание будет "бурным": "Буря . . . значит драться будут, а то и стрелять . . . У наших палки, а у панов, поди, и пистолеты . . ." (Как ограниченна и тупа эта женщина, командующая мужем . . .) Смешно! Однако это очень грустный смех, скрывающий сочувствие автора герою рассказа, бывшему храброму солдату, который не боялся когда-то рева пушек, а теперь вытягивается в струнку перед решительной супругой, "урожденной Киш". Герой – словак, его жена, судя по фамилии, – венгерка, она принадлежит к привилегированной в Австро-Венгрии нации. Его деятельность в Городском Совете воспринимается читателем как некая параллель к делам семейным: видимость независимости в решениях – полное бесправие по существу. За частным анекдотом, рассказанным в непринужденной легкой манере, скрыты глубокие идейные мотивы – боль автора, страдающего от национального бесправия и унижения своего народа.

Непринужденное общение автора с читателем, иллюзия устного рассказа, порой даже сама ритмика повествования, прием овеществления людей, когда описание вещей как бы подменяет характеристику их владельцев, присущие стилю раннего Есенского, легко напомнят русскому читателю гоголевскую прозу. Наиболее показателен в этом отношении рассказ "Пани Рафикова". Есенский начинает его откровенно "по-гоголевски": "Вам не случалось бывать в городе Ляновом? Нет? В таком случае вы не знаете пани Рафикову, а это интересная личность!" И далее эта "интересная личность", напоминающая копну сена, характеризуется через три жирных подбородка и мерлушковую шапочку, "украшенную какими-то бамбошками и пером", подобно тому как у Гоголя душа приобретателей раскрывалась через их бекеши или дома, похоже на тарелку с блинами.

inslav

Словацкие писатели так же, как и чешские, стремились "оглядываться" в своем развитии на лучшие образцы мировой литературы, в первую очередь на русскую новеллистику, т.е. на малую прозу. В 1875 г. журнал "Орел" писал: "Не может оглушить словака то, что мы даем ему переводы наилучших писателей мира, таких, как Тургенев, Гоголь, Андерсен . . . Разве так не поступают все журналы мира? Разве должна быть словацкая новелла совсем иной, чем русская, польская и т.д. Как будем двигаться вперед, если не покажем молодежи образцы новейшей новеллистики?"[35]

* * *

Говоря о закономерностях чешского литературного процесса второй половины XIX в., видные чешские писатели, критики, эстетики констатируют известную специфику его развития – неполноту жанровой системы литературы и отсутствие реалистического социального романа. Неруда подчеркивал в современной ему литературе скудность художественного опыта, необходимого для создания широкого социального полотна. Тем более что от романиста, как он считал, требуется "микроскопическая – историческая и психологическая ясность"[36]. Строго оценивая собратьев по перу, он называл их первые шаги в этом направлении суррогатом социального романа. Он полагал, что чешский исторический роман первым добьется успехов благодаря богатому опыту в создании исторических жанров. А главное потому, что отечественная история изобилует столкновениями общественных страстей, социальными коллизиями большого масштаба – благодатным материалом для романного полотна. Современные социальные отношения представлялись ему еще недостаточно выкристаллизированными, а социальные конфликты недостаточно драматичными и ясными, чтобы стать основой романного повествования.

Быть может, именно подобное осмысление закономерностей становления жанра реалистического романа о современности побудило самого Неруду творить лишь в малых жанрах? Быть может, внутреннее единство цикла "Малостранские повести", его цельность, своеобразная "монографичность" были шагом на пути к созданию жанра романа? Быть может, к этому же вела и циклизация малых форм, характерная и для других писателей второй половины XIX в.? Быть может, этот путь (от малых прозаических жанров к реалистическому роману) был в какой-то степени характерен и для русской литературы? И вехами на этом пути была проза Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева? Интересные мысли по этому поводу высказаны Н.И. Берковским о "Повестях Белкина": "Проза Пушкина 30-х годов обладает ясностью направления – Пушкин хочет воссоздать картину народно-национальной России, накопляющей силы для своего внутреннего освобождения . . . Никогда на Западе общая жизнь людей, их взаимная связанность не изображалась с таким реализмом, с такой бесконечной тонкостью и искренностью наблюдения, как это было у Пушкина, и этот дар от Пушкина перешел ко всем его русским преемникам"[36].

Малые жанры чешской прозы вносят в отечественную литературу глубину, правдивость и искренность при изображении "массового" челове-

inslav

ка, "обыкновенного в своей необыкновенности" (термин Берковского), тот высокий уровень, который готовил подступы для появления романа.

Подводя итоги чешскому литературному развитию прошлого века, известный критик и эстетик О.Гостинский констатировал на пороге нашего столетия, что чешский роман только готовится принять главенство на поле эпики, подчеркивая тем самым доминирование других жанровых образований прозы в столетии прошедшем. "Золотым веком" чешского романа стало межвоенное двадцатилетие нашего столетия. Опыт прозы века минувшего, и прежде всего реалистической малой прозы, активно использовался чешскими писателями, хотя эти классические традиции далеко не всегда замечались, признавались, уважались. (Однако легко обнаружить плодотворное обращение, например, к прозе Неруды в романах М.Бенешевой, М.Пуймановой, Я.Дрды.)

Таким образом, специфической чертой чешского литературного процесса XIX в. можно считать традиционное успешное развитие малых прозаических форм (в отличие от таких литератур, как русская, французская, английская или польская). Именно с ними (за исключением романов Ирасека и отдельных произведений других авторов) связано в прошлом веке рождение в национальной литературе подлинно художественных ценностей.

В значительной степени это относится и к словацкому литературному процессу второй половины XIX в. С малыми жанрами прозы (а не с романами, хотя и здесь есть исключения, например роман Кукучина "Дом под горой" и ряд романов Ваянского) можно связывать новое видение мира и человека, жизненность изображаемого, развитие реализма.

Новые эстетические требования и воззрения реализуются во всех разновидностях малой прозы, содействуя, в свою очередь, становлению и развитию реализма в чешской и словацкой литературе.

[1]*Соловьева А.П.* Этапы в развитии реализма в чешской литературе XIX в. // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. М., 1978.

[2]Развитие реализма в русской литературе. М., 1972. Т. 1.

[3]*Прокофьева Д.С.* К вопросу о становлении реализма в польской прозе: 40—50-е годы XIX в. // Критический реализм в литературах южных и западных славян. М., 1965; *Цыбенко Е.З.* Польский социальный роман 40—70-х годов XIX в. М., 1971.

[4]*Доронина Р.Ф.* Становление реализма в сербской литературе // Реализм в литературах стран...

[5]*Чемоданова М.Г.* Развитие реализма в болгарской литературе // Реализм в литературах стран...

[6]*Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 1. С. 112.

[7]*Neruda J.* O umění. Pr., 1950.

[8]*Neruda J.* Spisy. Sv. 20. Vytvarné umĕni a hudba. P. 1962 (рец. на картины Г.Манеса, А.Дворжака, Б.Барвициуса и др.).

[9]*Пыпин А.Н.* Два месяца в Праге // Современник. 1859. № 3. С. 154—155.

[10]*Степанова К.* Очерк как жанр описательный // Жанровое новаторство русской литературы конца XVIII—XIX в. М., 1974; *Бернштейн И.А.* Судьбы прозаических жанров в русской и чешской литературе на рубеже веков // Чехословацко-русские отношения в типологическом освещении. М., 1971.

[11]*Никольский С.В.* К.Гавличек // Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М., 1963.

[12]*Цейтлин А.Г.* Становление реализма в русской литературе: Русский физиологичес-

inslav

кий очерк. М., 1965; *Цыбенко Е.З.* Польский социальный роман в 40–70-х годах XIX в. М., 1971.

[13]*Неруда Ян.* Избранное: В 2т. М., 1959. Т. II. С. 348.

[14]*Neruda J.* Spisy. Sv. 33. P. 1967. Drobné Klepy IV. S. 446.

[15]*Neruda J.* Spisy. Sv. 6. P. 1958. Studie Kratké a kratší. S. 346.

[16]*Krasnohorská E.* Výbor z díla. Sv. II. Pr., 1956.

[17]*Hermanová E.* O svobodě fejetonu a diktatuře realistického Směru // Česká literatura. 1987. N 4.

[18]*Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. М., 1939–1953. Т. 7. С. 876.

[19]*Россиянов О.К.* Реализм в венгерской литературе на рубеже XIX–XX веков. Л., 1983. С. 53.

[20]*Janáčková J.* Abresovo romaneto. Pr., 1975.

[21]Это единство системы воззрений на мир, художественное единство подчеркивал Г.А. Гуковский, применительно к повестям Гоголя (". . .целостное выражение идеи образуется лишь в совокупности рассказов книги, их взаимоотношений"). См.: *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1969. С. 64.

[22]*Берковский Н.* О русской литературе: Сб. ст. Л., 1985. С. 31.

[23]*Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. С. 260.

[24]*Janáčková J.* Stoletou aleji. O české próze minulého věku. Pr., 1985.

[25]*Štěpánek V.* K otázce českého realistického románu // Slavica Pragensia XVI. 1973. S. 81–95.

[26]*Neruda J.* Spisy. Sv. 32. Podobizny IV. S. 79. P. 1957.

[27]*Соловьева А.П.* Литературные связи и становление реализма // Литературные связи и литературный процесс. М., 1986.

[28]Martin Kukučin v kritike a spomienkach. Bratislava, 1957. S. 76.

[29]*Pridavkova M.* Kukučinov vzt'ach k ruskej realistickej literatúre a jeho preklady Gogola // Jazykovedne studie. 1970. V; *Ďurišin D.* Slovenská realistická poviedka a N.V. Gogol. Bratislava, 1966.

[30]Проблеме связей словацкой и русской прозы на рубеже XIX–XX вв. посвящен сборник статей: *Lesňakovà S.* Slovenská a ruská próza. Veda. Bratislava, 1983.

[31]*Троицкий Ю.В.* Художественные открытия русской романтической прозы 20–30-х годов XIX в. М., 1985.

[32]Интересный и единственный в советском литературоведении анализ творчества С.Г. Ваянского принадлежит И.А. Богдановой – глава о писателе в "Истории словацкой литературы". (М., 1970).

[33]*Tajovský J.G.* V kritike a spomienkach. Bratislava, 1955. S. 940.

[34]*Lesňakova S.* Cesty k realismu. Josef Gregor Tajovský a ruská literatúra. Bratislava, 1971.

[35]*Popovič A.* Ruská literatúra na Slovensku v rokach 1863–1875. Bratislava, 1961. S. 132.

[36]*Берковский Н.* О русской литературе: Сб. ст. Л., 1985. С. 22.

inslav

О.Р. МЕДВЕДЕВА

РОМАН КАРОЛЯ ИЖИКОВСКОГО "ХИМЕРА" И ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА

"Произведение искусства неизбежно чему-то подражает – и не только бывшему или существующему, но и тому, что явится в будущем"[1]. Думается, эти слова польского писателя Кароля Ижиковского (1873–1944), дерзкого новатора, ярого противника шаблона, приложимы в первую очередь к роману. Роман как жанр и есть зачастую не только реализация литературной традиции и актуальности, но и проект пока еще призрачного литературного завтра. Мысль Ижиковского, в какой-то мере справедливая для польского романа конца XIX – начала XX в. в целом, абсолютно точна для его собственного романа "Химера", одного из самых оригинальных произведений этого периода (первая редакция – 1899, опубликован во второй редакции в 1903 г.).

Принято считать, что ближайшие истоки романа "Молодой Польши" лежат в классической реалистической и натуралистической прозе 80-х годов[2]. На наш взгляд, среди факторов, его сформировавших, должен быть учтен как фактор отталкивания и так называемый тенденциозный роман – хотя бы в силу его широкого распространения в литературной практике двух с лишним предшествующих десятилетий. Тенденциозный роман был верным иллюстратором буржуазно-либеральной программы позитивизма, капитулировав перед этой идеологией, он утратил свою жанровую идентичность. Роман с заданной идеей, "пустой" формой, насквозь утилитарный и дидактичный, он лишился свойства ставить вопросы. Но без этого вообще нет романа – ведь этот жанр исключает канон не только как обязательный набор формальных признаков, но и как предрешенность темы и морали. Именно в таком смысле действительна формула Золя: "Роман – это все, что угодно"[3].

Такая мобильность романа, умение легко расставаться с отработанными приемами (свойство, названное М. Бахтиным "самокритичностью" романа[4]), меняться вместе с жизнью, а не раз в чем-то и опережать ее, делают его новаторским жанром ex definitione. Тогда как произведение, ориентированное на изображение некой застывшей модели мира, даже если оно и выполняет общепризнанные предписания романа (целостность, высокая организованность повествования, сюжетность, многоплановость действия, относительно большой объем, отражающий масштабность ви́дения и степень информативности), скорее всего, именуют романом лишь потому, что оно внешне напоминает его. Если для нормативных жанров конвенционализация органична (здесь критерий – мастерство овладения каноном), то для романа "консерватизм" убийствен. Прежде всего потому, что он аппелирует не только к вечным, универсальным, но и к "переменным" качествам человека – он занимается человеком в современности[5].

inslav

Итак, с одной стороны, "неподвижное", а с другой – живое ви́дение мира; с одной стороны, диктат функции над структурой, с другой – их уравновешенность, что делает функцию как бы незаметной, – может быть, это и есть рубеж, отделяющий не просто хороший роман от плохого, а роман от не-романа.

Наши рассуждения, конечно же полемически заострены. Но они позволяют выделить детерминирующий, на наш взгляд, хотя и "неосязаемый" признак романа – его неукротимое стремление к свободе от канона. В то же время такой подход позволяет обозначить направление развития этого жанра в польской литературе последних десятилетий XIX в.

По сути, тенденциозный роман был преодолен уже крупнейшими писателями-реалистами эпохи позитивизма: Э. Ожешко, Б. Прусом, Г. Сенкевичем. В центре их внимания – личность, широко включен в их произведения жизненный факт, деталь, они разрушают сюжетный централизм roman-a-these, проявляют изобретательность в композиции и способах повествования. Они не раз подвергались нападкам со стороны задиристых "младополяков", отождествлявших их творчество с идеологией и эстетикой позитивизма, но и те и другие отстаивали природную романическую свободу – только одни изнутри позитивистской культуры, другие – уже находясь за ее пределами. Последнее важно подчеркнуть, так как "Молодая Польша" – это не только иное поколение, но и новая культурная формация. И свобода реалистического романа, рассматривавшаяся еще недавно как подрыв жанровых устоев (вспомним хотя бы дискуссию вокруг "хаотичной и фрагментарной" композиции "Куклы"),воспринималась этим поколением уже как недостаточно полная.

Поколение 90-х годов вступило в полемику с позитивистским идеалом литературы и было единодушным в требовании освободить литературу от утилитарности (у нее "своя собственная цель, и она отнюдь не является лишь инструментом воплощения тех или иных идей (...) у нее свои специфические средства для осуществления этой цели..."[6]; ее делает "полезной" только эстетическое совершенство[7]).

Молодые художники провозглашали своей целью писать не "ход событий", а "жизнь души", сменить объективность на субъективность, поклоняться не логике, а интуиции, не общественному, а индивидуальному. Такое право на свободное изъявление творческой личности означало и признание права на безграничную тематическую, стилевую, жанровую свободу.

Как видим, на рубеже веков происходила перестройка всего эстетического мышления. На этом фоне проблемы жанра (как проблемы внутрилитературные) не выдвигались на первый план.

Попытка сформулировать концепцию нового романа была предпринята М. Коморницкой в 1894 г.[8] Выдвинутые ею жанровые постулаты производны от новой эстетики: психологический роман, обращенный к внутренней жизни человека, в том числе к сфере бессознательного, со всеми вытекающими отсюда изменениями в форме. Однако Коморницкая замечает, что на практике этот роман пока половинчат. Он черпает из

inslav

современности новое содержание, но не умеет с ним справиться и заимствует у предшественника отживший и скучный шаблон.

В том же духе говорят о романе Пшебышевский[9] – с позиций перспективы развития жанра и С. Бжозовский[10] – с позиций критики его прошлого. В целом суждения того времени о романе убедительнее в отрицающей, нежели в конструктивной части[11].

Интересно сопоставить намеченную Коморницкой программу романа "Молодой Польши" с его характеристикой, данной на излете периода С. Жеромским: "В Польше психологического романа практически нет. Его место занял (...) специфически польский исторический роман "для поддержания духа". Польский роман насквозь пронизан тревогой о политическом существовании страны. Он решает проблемы, которые в других странах решают общественные институты, парламенты, биржи труда, съезды просветителей, политические партии и культурные организации, поэтому он явно или скрыто дидактичен. Потому-то произведений, имеющих чисто художественную цель,написанных только ради нее, стремящихся отразить феномен духа человеческого, живописать добродетели и грехи, страсти, неистовство, жестокость, внутреннюю борьбу, крушение и безумие, – у нас практически нет"[12].

Между энергичным прогнозом Коморницкой и разочарованным итогом Жеромского – весь "младопольский" роман в его многообразных замыслах и свершениях. Сложный, обусловленный множеством факторов литературный процесс корректировал жанровую мысль, составленную с учетом действующей эстетики. Польский роман в 90-е годы менялся, но, как правило, осторожнее, чем требовала того теория.

Однако были и исключения. К ним в первую очередь относится роман Ижиковского "Химера". Это произведение, где в рамках одного художественного целого соединены сюжетное повествование и дискурсивные рассуждения о литературе, – пожалуй, единственная в конце XIX – начале XX в. в полном смысле позитивная программа романа. Писатель выступает в нем как автор и испытатель новой жанровой конструкции. "Химера" – своего рода роман о романе, поэтому он представляет интерес не только как носитель тех или иных жанровых особенностей, но и как свидетельство жанрового сознания эпохи.

Познакомившись с "Химерой" Ижиковского, Коморницкая недооценила его жанровую смелость. Выделив среди других это произведение "как самобытный опыт духовной стенографии", она назвала его "псевдороманом", крайне неудачным в художественном отношении[13]. Вероятно, "Химера" оказалась решительнее и теории и многих других современных Ижиковскому художественных опытов.

Ижиковский критически относился к литературе своего поколения. Отдавая должное интересу "младополяков" к личности, поискам оригинальных выразительных средств, он не приемлет их благоговения перед "сединами Абсолюта", перед снисходящим с небес "вдохновением". По мнению Ижиковского, последнее нередко оказывается в непосредственной близости от банального[14]; интуиция же работает лишь при наличии концепции. Позднее в статье "Программофобия" (1920) он говорил, что

instiav

"только если есть программа (как иерархия, соподчинение идей.– *О.М.*), есть и сверхпрограммные сюрпризы"[15].

Ижиковский не испытывает доверия ни к популярной среди его современников импрессионистской поэтике с ее избыточным настроенческим лиризмом, ни к символизму с его "шаблонным поэтическим реквизитом"[16]. Его не удовлетворяют ни внешний, поверхностный психологизм, ни риторические, "космическо-патетические" страсти, бушевавшие в то время в прозе. Его отзывы о романе "Молодой Польши" – на рубеже веков и позднее – достаточно жесткие[17]. Писатель одним из первых заметил драматические коллизии в его развитии: роман, еще недавно противопоставлявший себя конвенции, сам очень быстро подвергся конвенциализации. Прокламируемая младопольскими романистами свобода стала всего лишь позой. Ижиковский сокрушающе пародирует эти новые штампы: один из героев "Химеры", художник Гаштольд, изливая "горе неразделенного чувства", пишет роман "Больная любовь", типичный образчик декадентской беллетристики.

Характеризуя "Химеру" как прорыв в той литературной целостности, которая именуется "Молодая Польша", К. Выка назвал роман "абсолютным отрицанием" ("reakcja absolutna")[18]. Разумеется, таковым он был и по отношению к роману эпохи позитивизма.

Потребность общества в новой литературе, связанная с кризисом прежнего ви́дения мира, потребность литературы в новом жанре, обусловленная изменением художественной системы, частичной исчерпанностью старых форм (потребность скорее предугадываемая, чем реально ощущаемая) "совпала" с натурой писателя, характером его дарования, творческими устремлениями.

Уже в рассказе "Что такое Орля" (1896) Ижиковский предстает критиком банальных идей и форм. Непримиримым врагом "плагиата" (так писатель называл всякую неоригинальность в литературе)[19] он оставался всю жизнь. "Культурная деятельность заключается в том, – писал он в связи с "мировоззрением труда и свободы" С. Бжозовского, – чтобы выявлять везде, в разных почтенных формах, скрытую рутину, разрушать ее и прокладывать путь освежающему воздействию оригинального. Такую рутину (...) мы видим ныне и в художественном творчестве"[20]. В другой своей работе он – между делом – еще более лаконично сформулировал это убеждение: "Нет ничего безнравственнее шаблона"[21]. Пожалуй, в этих словах засвидетельствована "романичность" самого склада мышления писателя.

В связи с такой интеллектуальной и творческой ориентированностью Ижиковский не мог не интересоваться проблемами жанра, ведь именно в нем причудливо сочетаются "сходство и противопоставление", "устой" и "неустой". Не случайно и в своих критических работах он уделял внимание категории жанра, которую понимал как некую норму, задающую тот или иной тип письма и выдвигающую перед писателем определенные требования[22].

Существенную роль сыграл и "созидательный" творческий темперамент Ижиковского. "Химера" – при всем ее противостоянии традиционному роману, по сравнению с которым она (по словам писателя) – "чу-

inslav

довищные развалины", – в жанровом смысле отнюдь не хаотична[23]. Более того, Ижиковский "программен" в поисках нового жанра. И как бы он ни сомневался в универсальном жанровом значении своего произведения («Всякое ли произведение надо писать так, как написана "Химера"?»; "Является ли она программой литературного будущего?"), что бы он ни говорил о своем детище («Программа "Химеры" касается ее одной и исчезает вместе с ней») – все-таки он экспериментирует с жанром, а не с формой, ибо ищет новые принципы соотношения содержания и формы, новые принципы межжанрового общения, "совершенно новый литературный метод". ("Если мы выражаем неудовольствие тем, что тот или иной писатель просто копирует действительность, то вернее сказать, что он просто копирует те или иные принятые способы отражения действительности"[24], – скажет он позднее.)

Таким образом, "Химера" – жанровый опыт, который, с одной стороны, сообщает импульс развитию генологической мысли, с другой – фиксирует реальное движение романа в польской литературе рубежа веков.

Правомерен вопрос: можно ли описывать абстракцию – жанр, исходя из одного конкретного произведения и, опираясь на него, извлекать выводы об эволюции жанра?

Считается, что жанр – категория упорядочивающая. А упорядочить можно только множество. Как справедливо пишет немецкий ученый К.В. Хемпфер, "все традиционные методы определения жанра можно свести к тому, что группа текстов, независимо от способа ее конституирования, исследуется с точки зрения элементов, общих для всех текстов группы"[25].

Подобное мы наблюдаем и в практике жанровых исследований. Так, например, представление о романе рубежа веков вырабатывается на основе анализа большого числа крупных прозаических текстов (в идеале – всех)[26], созданных в этот период. Как правило, в "обойму" попадают одни и те же так называемые вершинные произведения. При этом в их выборе нередко исходят из фактора восприятия, популярности среди читателей, соответствия общественным потребностям и т.п. Порой описание жанровой модели и этих произведений подменяется суммой анализов каждого из них в отдельности.

К.В. Хемпфер, опираясь, в частности, на тыняновскую концепцию произведения как "системы соотнесенных между собой факторов"[27] и системы как не равноправного взаимодействия всех элементов, а выдвинутости группы элементов ("доминанта") и деформации остальных[28], определяет жанр "не на основе общих элементов, а на основе специфических отношений между этими элементами"[29]. Такая позиция представляется наиболее приемлемой. Живой литературный процесс подтверждает, что не только изменение элементов (число их – сколь бы велико оно ни было – конечно), но в первую очередь динамика отношений между ними, их реорганизация обусловливают бесконечные возможности внутрижанровой эволюции и появление новых жанров.

Толкование жанра как структуры (а не суммы, не множества элементов) предотвращает ошибочную генологическую классификацию произведения по произвольно выделенному признаку, ведь общие

iislav

элементы присущи разным жанрам, сходные же отношения – только произведениям одного или родственных жанров. Кроме того, эта концепция позволяет охватить всю вертикаль развития жанра. В противном случае объединение в один жанр, например, средневекового и авангардистского романа представляется проблематичным.

Такая интерпретация позволяет отмежеваться и от бытующих в генологии двух противоположных (по уровню абстракции) позиций: генерализующей, в соответствии с которой все тексты принадлежат одному жанру, и индивидуализирующей, согласно которой всякое произведение есть отдельный жанр[30]. (Применительно к роману последняя тенденция в практических исследованиях ощущается наиболее явственно. Часто приходится сталкиваться с утверждением: сколько произведений, столько и типов романа.) Вместе с тем с точки зрения структуры очевидно, что многие тексты различны и, следовательно, не принадлежат одному жанру. С другой стороны, столь же очевидно, что ряд произведений имеет сходную структуру. Следовательно, каждое произведение не является отдельным жанром. Это суждение будто бы неоспоримо уже в силу своей простоты. Но каждый новый приступ к проблеме добавляет вопросы. Они возникают и там, где, казалось, уже получены надежные ответы.

Приведем некоторые из этих вопросов.

Свидетельствует ли наличие одного текста с уникальной структурой о появлении нового жанра (жанровой модификации)? Или об этом можно говорить только тогда, когда отношения между элементами, характерные для данной структуры, начнут повторяться в других произведениях? Какова допустимая степень "дословности" этого повторения? Означает ли тот факт, что структура не имеет наследников (т.е. привнесенные ею отношения не вошли в жанровый обиход), что произведение вне жанра? Или оно обретет жанровый ярлык, как только читатель оправится от шока, вызванного неузнаванием? Всегда ли в жанровой системе действует своеобразный "закон сохранения": жанр не обращается в ничто, он трансформируется в другой жанр?

Подобных вопросов можно было бы привести множество, особенно в связи с романом, непредрешенный характер которого зеркально отражается в его "сомневающейся" теории.

Как уже было сказано, становясь сходными, романы утрачивают свою романическую сущность. Но каково в них дозволенное соотношение регулярного и оригинального? Что позволяет роману оставаться самим собой? Ведь если каждый новый роман – иной, число мутаций так велико, что вообще трудно говорить о нем как жанре и обобщения на его счет невозможны. Если развитие жанра связано с появлением все новых модификаций, конкретизирующих жанровую структуру, то не угрожает ли это первоначальному, "корневому" жанру и не приведет ли к забвению им своего прошлого, вопреки бахтинскому утверждению о "памяти жанра"[31]?

Роман, призванный выразить личность автора, не может не быть условным жанром – бесконечное многообразие индивидуальностей множится в нем на бесконечное многообразие жизни. Но в отличие, например, от

inslav

стиля в романе силен и момент стабильности (выражение: "жанр – это человек" – звучало бы абсурдно). Проблема заключается в том, что роман знает себя лишь в самых общих чертах, а в остальном он себя ищет.

Если в нормативных жанрах репрезентативно любое произведение, то в связи с романом нуждается в уточнении само понятие репрезентативности. Репрезентативным может быть и исключительный роман, если позволяет вычленить признаки жанра на определенном этапе его развития. Известно: "Чем острее расхождения с тем или иным литературным рядом, тем более подчеркивается именно та система, с которой есть расхождения, дифференциация"[32]. Подобную мысль мы находим у Ижиковского: "Во всякой литературной эпохе есть свои отклонения, которые позволяют извлечь ее основное содержание"[33]. Быть может, формулируя эту мысль, писатель имел в виду и свой роман "Химера"?

Поясним это суждение применительно к роману "Молодой Польши". Сколь бы типичны ни были произведения С. Жеромского или В. Реймонта, они не дают о нем полного представления. В этих произведениях проявились многие, наиболее характерные, но не все жанровые тенденции того времени. Анализ же "Химеры" позволяет и высветить типичные черты, и включить в орбиту исследования неповторимые особенности жанра.

"Химера", в каком бы аспекте мы ее ни рассматривали – тематическом, проблемном, жанровом, – стоит особняком в литературе "Молодой Польши". Исследователи обычно как бы выносят ее за скобки литературного процесса рубежа веков. Но ведь при всей своей непохожести на жанровое окружение "Химера" вписана в свою эпоху! Только если типичное не может не обнаружиться, то уникальное может обнаружиться, а может остаться в резерве. Но в любом случае – при всем различии – время и того и другого пришло.

Роман рубежа веков, безусловно, новая веха в развитии этого жанра. Однако нельзя не заметить, что путь от прусовской "Куклы" до "Бездомных" Жеромского (мы намеренно приводим хрестоматийные образцы романа эпохи позитивизма и "Молодой Польши"), гораздо короче, чем от "Куклы" и "Бездомных" до "Химеры". Рискнем сказать – как бы еретически эти слова ни прозвучали, – что жанровая модель романа "Молодой Польши " без особого ущерба может быть описана без этого произведения Жеромского. Конечно, такое описание будет не полным, но не будет неверным. Черты, которые являются определяющими для "Бездомных", наверняка обнаружатся в других романах того времени – самого Жеромского или писателей его школы. Если же при построении модели упустить из виду "Химеру", описание разойдется с истиной.

Как уже было сказано, "Химера" – не эталон жанра, а жанровый эксперимент. Ижиковский предумышленно шел на провокацию жанровых привычек. Вместе с тем обращает на себя внимание немаловажная деталь: Ижиковский остался автором единственного романа. Случайно ли это? Может быть, писатель исчерпал в "Химере" запас своих жанровых идей, а эксплуатировать одни и те же или пользоваться общепринятыми не пожелал? А может, был сражен всеобщим непониманием[34]? Будучи великим экспериментатором, стал ли он великим писа-

inslav

телем? Все это вопросы отдельного исследования. В данном случае значимо другое: Ижиковский принадлежал к ядру "Молодой Польши", был одним из самых сознательных представителей культуры своего времени[35]. И это решительно подтверждает его роман.

"Химера" – это сложное образование, состоящее из нескольких текстов: новелла "Сны Марии Дунин" (палимпсест), независимая в сюжетном плане, однако связанная с "Химерой" и проблемно (сопоставление идеала и действительности), и формально (поиски в области повествования); "Химера"; дискурсивные тексты – «Примечания к "Химере"», «Объяснение "Снов Марии Дунин"» и их связь с "Химерой", и, наконец, "Шанец "Химеры"[36].

В центре "Химеры" – Петр Струменьский, крестьянский мальчик, усыновленный аристократом. Во время путешествия по Италии Петр знакомится с художницей Ангеликой Кауфман, женится на ней и возвращается в свое имение. После неудачных родов Ангелика кончает жизнь самоубийством. (Эта смерть как бы запланирована самой Ангеликой – она во власти мысли, что пристало умереть при родах.) Струменьский превращает мастерскую жены в своеобразный музей-святилище, где царит культ Ангелики. Так он реализует свой "идеал вечной любви", пытаясь "превратить фразу в действительность". Вскоре, однако, Струменьский женится на шляхтянке Оле, в которой видит олицетворение чувственной любви – в дополнение к "ангельской любви" первой жены. (Здесь также соблюдена задуманная Струменьским "симметрия".) К бдениям в музее Ангелики он приобщает своего сына Павла. Впечатлительный мальчик принимает ее автопортрет за призрак. Познакомившись с деревенской сумасшедшей Ксенькой по прозвищу "Химера", он отождествляет ее с женщиной, увиденной на портрете. Мальчик вступает с Ксенькой в любовные отношения. Узнав об этом, отец убивает Ксеньку. Тяжело заболевает и вскоре погибает Павел. Жизнь мстит Струменьскому за приверженность фантомам...[37]

Таков сюжет. Но, помимо "фактов", писатель включает в произведение « суждения, теории, которые имеют относительно этих фактов сами персонажи; диалектику самих фактов, т.е. различные иные, не учтенные персонажами возможности их толкования, а также последствия этого; размышления автора по каждому из трех названных пунктов; его философские и эстетические взгляды, без которых "Химеру" нельзя понять в соответствии с его намерениями ». Исходя из этого, К. Выка выделяет три главных слоя произведения: собственно роман, аналитический квазироман и квазироман о романе[38].

Сам Ижиковский дает своему роману подзаголовок "Биографическое исследование". Натуралистический роман-исследование был весьма распространен в польской прозе конца XIX в. Но если А. Дыгасиньский, А. Грушецкий, В. Оркан, В. Реймонт исследуют ту или иную социальную или профессиональную среду, то Ижиковский – определенный тип личности, жизненную позицию. В данном случае подзаголовок не исчерпывает жанрового своеобразия "Химеры" и, по-видимому, отражает лишь понимание писателем литературы как своего рода науки о человеке. Впрочем, какое бы из мыслимых определений Ижиковский ни дал свое-

inslav

му произведению, само оно требовало от современников отрешиться от "стандартного" представления о романе.

В самом деле, что позволяет видеть единство в этом конгломерате текстов? Что ведет писателя: сюжет, который он снабжает психоаналитическим и литературным комментарием, или комментарий, ради которого он предпринимает сюжет? При общей установке Ижиковского на роман (сам он неоднократно так называет "Химеру") в его произведении актуализирован минимум жанрообразующих признаков, которые обычно в романе в избытке. Это и рождает сомнение, роман ли "Химера"? Этот вопрос фокусирует и существенную для жанра коммуникативную проблему. Как известно, жанр определяется не только авторским способом "осознания" материала и закономерностями его построения, но и правилами его восприятия. Чтение произведения без учета законов жанра неизбежно приводит к неверной расшифровке текста, к иному, нежели предусматривал автор, толкованию. Стало быть, это и средство, и условия взаимопонимания между писателем и читателем. По отношению к "Химере" последнее особенно важно. Произведение Ижиковского вынуждает "присматриваться" к его структуре, требует умеющего настраиваться на новое, читателя, точного ощущения им жанра.

Однако "Химера", хотя и содержит некоторые нехарактерные для романа элементы (комментарий, касающийся самого произведения), сохраняет романические отношения между ними (сюжет, "история", связующая персонажей друг с другом, корреляция "автор–повествователь–герой"). С "охранительной" точки зрения произведения с такими инновациями не может претендовать на прежнее жанровое "звание". Но, с другой стороны, именно такое произведение определяет жизнеспособность жанра. Можно сказать, что в романе происходит постоянное "смещение системы" в тыняновском значении этого выражения. (Ю. Тынянов писал: «Вся революционная суть пушкинской "поэмы" "Руслан и Людмила" была в том, что это была "не-поэма" (...) критика почувствовала, что это какой-то выпад из системы. На самом деле это было *смещение системы*»[39]. Тем более справедлива эта мысль для романа, определяющим свойством которого является непрестанная изменчивость.)

В чем же состоит произведенное "Химерой" "смещение системы"? Оно связано с "новизной сцеплений" внутри жанра и между жанрами, но первоначально – с "новизной материала"[40].

Ижиковский убежден: "...прежний метод писания романов, основанный на изображении фальшивых фрагментов жизни (т.е. ее внешних сторон. – О.М.), как правило, диалогический или настроенческий, приучил нас к такому количеству стойких схем и способов упрощения действительности, что почти закрыл вид на огромные нетронутые пространства", – и он открывает для литературы эти новые пространства, осваивает залегающий на глубине пласт реальности – "тайное мышление" человека.

Младопольские прозаики много (и программно) толковали о внутреннем мире человека (так, например, огромный резонанс имела теория Пшибышевского о "нагой душе" – неподконтрольном сознанию слое психики, постижение которого объявлялось главной целью искусства).

inslav

Однако они лишь "замахнулись" на эту тему. Ни чрезмерно экзальтированный С. Пшибышевский, ни захлебнувшийся лиризмом С. Жеромский, ни даже И. Домбровский – автор одного из наиболее психологически достоверных романов, "Смерть", – не вскрыли так тотально и безбоязненно, как Ижиковский, расхождение между глубинным и осознаваемым в человеке.

Показав многослойность сознания, Ижиковский в "Химере" воплотил те идеи, которые чуть позже выдвинутся на первый план в психологической науке (теоретические обобщения З. Фрейда, привлекшие внимание и в определенном смысле популяризировавшие эту проблематику, относятся к 1900 г.).

Конечно, Ижиковский не был ученым-исследователем бессознательного, но он не был и иллюстратором теории психоанализа. Он постигал психическую сущность человека собственным "глубокомыслием", как до него постигали ее Руссо, Толстой, Достоевский, также предвосхитившие в своем творчестве последующие достижения психологии. Как справедливо отмечал Г. Гессе, "сколь мало знание истории помогает историческим произведениям, а знание ботаники или геологии – описанию ландшафта, столь же мало может помочь изображению человека самая лучшая научная психология. Ведь видно, как сами аналитики повсюду используют поэтические произведения раннего, доаналитического времени как довод, как источник и подтверждение. Стало быть, анализ познал и научно сформулировал то, что писатели знали всегда..."[41].

Т. Манн, отличая роман от эпоса ("архаического прообраза романа"), в качестве принципа развития романа выделял "углубление во внутреннюю жизнь"[42]. Вследствие этого в романе, во всяком случае в одном из его типов, происходит перегруппировка элементов (например, извечно главный элемент – сюжет переходит в разряд второстепенных).

В "Химере" событие как единица сюжета существует только в соотнесении с его глубинными мотивировками. Поступки сопоставляются со словами, слова с мыслями, мысли оформившиеся с "мыслями полусознательными, еще не облаченными в одеяния, в которых они могут показаться на свет божий". Писатель снимает слой за слоем: он не считается с эгоистическими самооправданиями героев, отвергает их хитроумные уловки, удаляет все препоны самоцензуры, обнажает старательно скрываемое ("подпольную жизнь") и бессознательное ("подполье подполья"). А потому в "Химере" рядом событие и интерпретация, действие и комментарий, сюжет и не закамуфлированная, не спрятанная в сюжет проблематика, потому здесь – "новая иерархия элементов"[43].

Традиционный инструментарий исследования психологического романа для "Химеры" как романа психоаналитического не годится. Сюжет, композиция, герой, время, пространство, образ в нем как бы недействительны.

Там, например, размыты социальные и национальные характеристики персонажей, в то время как с ними обычно и связывают роман. Петр Струменьский – крестьянин, волею случая ставший аристократом, – не является типичным представителем того или иного социального слоя. Несущественна социальная и национальная приписанность Ангелики

inslav

(немка, работавшая в Италии и поселившаяся в Польше, она принадлежит к особому племени художников), сына Струменьского Павла, сумасшедшей Ксеньки-Химеры (отсутствие жизненного опыта и безумие уравнивает всех). В романе акцент явно смещен с национального на универсальное и одновременно, с общественного на сугубо интимное. «В "Химере", – поясняет автор, – я старался проникнуть в те слои, где жизнь насмехается над абстракцией, где она уклоняется от обобщения, где она является как нечто трудно разрешимое, исполненное отчаяния, исключительное. Исключительное, т.е. сохраняющее случайные черты, которые, согласно предписаниям прежних эстетик (...) (здесь Ижиковский имеет в виду непосредственно предшествующую "Молодой Польше" позитивистскую эстетику. – *О.М.*), следовало отвергать – якобы ради извлечения "вечного", "существенного", "типичного", т.е. ради того, что нельзя ни понять, ни представить, ради того, чего нет...".

Место и время действия, конкретизация которых обыкновенно имеет в романе большое значение, в "Химере" более или менее условны. Правда, произведение открывается главой "Местность", в которой "пространство" сюжета описано подробнейшим образом и даже с приложением топографического плана, но сделано это как раз для того, чтобы "к данной теме больше не возвращаться".

Фабульное (историческое) время обозначено в "Химере" через реалии. Но, по сути, здесь в счет идет лишь время повествования (роман построен как своеобразный трактат, написанный от первого лица) и – подчеркнем – время повествователя, человека конца XIX в. со свойственным ему культурным и научным опытом. Именно он, этот повествователь, детерминирует жанровый облик "Химеры" как романа многосоставного и многоуровневого. Романа, по-своему отозвавшегося на многие актуальные вопросы эстетики порубежной эпохи.

Один из основных эстетических постулатов "Молодой Польши", поддерживаемый самыми разными писателями, сторонниками и "чистого", и социально-ангажированного искусства, "абсолютная искренность" художника. Он родился из стремления противостоять идейному и художественному застою, из жажды обновления литературы, отражения в ней духовных противоречий, неподдельных чувств. Но на практике это не раз оборачивалось новым штампом – неубедительными и многословными излияниями "души".

Ижиковский с присущей ему последовательностью додумывает до конца и мысль об искренности художника и литературы. Он понимает ее расширительно: как правдивость не только изображенного, но и самой "изобразительной" работы.

Исследователями творчества Ижиковского верно замечено, что авторская идея "реализуется в романе в двух аспектах. С одной стороны, в стремлении к максимальному познанию действительности, с другой – в требовании абсолютной искренности в творческом процессе; химерическая идея распространяется и на самомго автора"[44]. Отсюда две установки: первая, названная повествователем "Химеры" "интимизмом" и постулирующая обращение художника к собственным переживаниям, обнажение им тех слоев мыслей и чувств, которые в обычном общении

inslav

скрыты, и вторая, постулирующая теснейшую связь творчества с внелитературной материей (...) связь, которая заключается не в простом "воспроизведении" внелитературной действительности в художественной реальности произведения, а в таком формировании вымысла, которое передавало бы сложность действительности, ставшей предметом литературы, ее многообразие и изменчивость. В своих критических работах Ижиковский называл это "принципом усложнения"; в "Химере" повествователь ставит перед собой подобную цель, именуя себя "почитателем Действительности"[45].

Что же означает "интимизм" и "принцип усложнения" применительно к "Химере"? Заслон "благородной лжи", вымыслу, освобождение от литературной условности? Думается, что попытка своеобразного "раскавычивания" романа, преодоления его как вымышленной, оформленной сюжетом реальности, расширения за счет "вселенной" писателя, у которого есть собственные проблемы, идеи, ощущения, подсознательное...

Согласно концепции Ижиковского, роман не должен создавать видимость самопишущегося, саморассказывающегося – ведь эта кажимость, фальшь. В своем произведении он заставляет уживаться реальность (существование писателя) и вымысел (существование героя). В определенном смысле это попытка столкнуть искусство и "натуру" во имя нового качества ви́дения. Подобная тенденция в первые десятилетия XX в. все заметнее будет проявляться в художественном творчестве: в экспрессионистской прозе, отказывающейся от приоритета вымысла, активно использующей документ; в изобразительном искусстве, где в композицию включаются бытовые "готовые предметы"; в музыке, в которую вторгаются подлинные звуки реального мира: рев заводских труб, клаксоны автомобилей, паровозные гудки.

Однако Ижиковский понимал, что литература с ее природными качествами, условностью и вымыслом может только приближаться к искренности. "Первое условие такого приближения – самосознание"[46]. И в "Химере" сделан этот шаг к сознающему себя искусству. Если роман, подражающий жизни, старающийся быть с ней неразличимым, – притворство, а притворство – неминуемо, то искренность заключается в преднамеренном и целенаправленном обнажении этого притворства. Своеобразным аналогом жизни, и в этом смысле "искренним", правдивым, роман может быть только, если вберет в себя всю ее многослойность, если "учтет" творца, если не будет "устраивать перед читателем театр", а "введет его за кулисы кулис искусства", вступит с ним в особое "братство искренности".

С этой точки зрения "Химера" – эксперимент, устанавливающий границы условности в романе, стык литературы и не-литературы, романа и не-романа. Автор "Химеры" ни на мгновение не "забывает" о себе. Он не растворяется в герое, не перевоплощается в него, а запечатлевает себя отдельно от него.

В жертву искренности Ижиковский приносит и жизнеподобного, "живого" героя. Жизнь Струменьского изобилует трагическими моментами, но даже из самого чувствительного читателя роман слезы не выжмет. Ижиковский этого и не добивался. Ему важно, чтобы читатель не героя

inslav

пожалел (или презрел), а его, писателя, понял. Он и есть в "Химере" живой, полнокровный герой.

В соответствии с этим в произведении как бы перевернут закон интриги – вечной движущей силы романа. В нем множество остросюжетных поворотов (измены, самоубийства, кровопролития, смерти), но есть и другая, более важная, "обнародованная", "принародная" интрига взаимоотношений автора, повествователя и героев. Она и увлекательнее и драматичнее, нежели перипетии отношений между персонажами. Вокруг нее, по сути, и "закручивается" роман.

Здесь кроется еще одна проблема. Как уже было сказано, Ижиковский не играет с читателем в прятки. Но уменьшается ли от этого в романе доза условности? Автор-повествователь, существующий отдельно от вымышленного мира, вроде бы облегчает чтение, разъясняя, втолковывая читателю многомерность происходящего, но вместе с тем он привносит в произведение собственный мир. А увеличение числа "миров" усложняет взаимодействие автора с читателем. Авторский комментарий вырывает читателя из вымышленного мира (как в спектакле, который идет без занавеса и где рабочие сцены, люди из "реальности", на глазах у зрителей меняют декорации и реквизит), и это требует от него большей сосредоточенности, лучшего знания законов художественного "действа", словом, большей искушенности. Постоянное присутствие двух миров – героев и автора-повествователя – не позволяет читателю "отождествиться" с сюжетом. Он вынужден держать в уме оба эти мира, относиться к каждому из них и сводить их воедино. Ижиковский противится читателю, который желает быть перенесенным в волшебную страну вымысла, поминутно возвращает его назад, в реальность.

Борьба с игрой становится умножением игры, борьба с условностью – удвоением условности, "раскавычивание" романа – его двойным "закавычиванием".

Тип романа (жанровая модификация) разрешается тем, что и как в нем изображено, – мы помним, что жанр – "смежная", содержательно-формальная категория. Однако это, в свою очередь, впрямую зависит от точки зрения, от повествователя. На наш взгляд, его роль в эволюции романа (как, впрочем, и всякого другого жанра, где повествователь неритуален, непредсказуем) главенствующая.

Повествователь – тот элемент структуры, который, при всей условности, наиболее приближен к реальности, к живому лицу – к инициатору и реализатору произведения. Именно в повествователе сходятся объект и субъект изображения. Будучи посредником между героем и писателем (вымышленный и реальный мир), а также между писателем и читателем (два полюса реального мира),он является носителем всех договоренностей между ними – в том числе и жанровой. Во-вторых, повествователь есть в каждом произведении каждого жанра, и уже поэтому он может быть точкой отсчета.

Наконец, повествователь пронизывает всю внутреннюю структуру романа. Он наиболее активная, действенная фигура, соединяющая и подчиняющая общей идее все другие элементы, превращающая их в целостность. Никто другой не обладает в романе такими неограниченными пол-

inslav

номочиями. По сути, мысль о ведущей роли нарративного субъекта в характеристике романа стоит за словами французского писателя М. Бютора: "Роман представляет собой особую форму рассказывания (...) Роман является лабораторией рассказывания"[47]. Соответственно изменение повествовательной концепции (выдвижение рассказчика на первый план, его "исчезновение", появление переменного повествователя – своего рода "повествовательный плюрализм"[48]) приводит к кардинальным переменам в жанре. Трансформация же прочих элементов может не задевать собственно жанровой структуры и проходить для жанра более или менее безболезненно.

Кстати говоря, в классификации романов, которую принято считать жанровой, лишь некоторые классы описаны через повествователя, через собственно жанровый призрак, с помощью которого можно "реконструировать" структуру (а не тему),например: автобиографический,тенденциозный, автотематический роман, роман-дневник, роман в письмах, роман в документах... Но чаще романы группируют по проблемно-тематическому признаку: исторический, рыцарский, социально-бытовой, приключенческий роман, роман ужасов, роман воспитания и т.п. Разве что это описание наполняется "жанровым смыслом" в результате экстраполяции: мы примерно знаем, как "устроен", положим,младопольский роман о художнике, вследствие чего историко-литературное понятие "обрастает" теоретическим значением. Но вообразим, что в "Химере" при сохранении того же сюжета повествование вел бы герой, Петр Струменьский. Тематически, проблемно произведение оставалось бы психологическим романом, в жанровом отношении оно было бы другим типом романа (например, романом потока сознания).

Эволюция романа неотделима от изменения повествовательной концепции. В последние десятилетия XIX и в начале XX в. польский роман меняется по мере того, как на смену повествователю – навязчивому морализатору приходит объективный, "скромный", "незаинтересованный", а затем подчеркнуто субъективный рассказчик. Повествовательный эксперемент был основой и жанровых поисков Ижиковского. Косвенное тому свидетельство – предваряющая "Химеру" новелла "Сны Марии Дунин" – головоломный нарративный палимпсест,где «автор высказывает официальные убеждения, под которыми следует усматривать другие убеждения, прямо противоположные первым. А поскольку в заключение автор даже эти вторые убеждения берет в кавычки, можно сказать, что "Мария Дунин" – палимпсест в квадрате».

В "Химере" повествователь господствует безраздельно, хотя его вряд ли можно назвать всезнающим. Он вообще не укладывается ни в одну из общепринятых нарративных типологий. Он расходится и с субъективным "я" рассказчика – свидетеля вымышленного мира и со скрытым, анонимным "я" интерпретатора этого мира. "Скрыть свое суждение (или отсутствие такового) писатель не может, какие бы "художественые средства" он ни использовал"[49], – считает Ижиковский. А если так, то его суждению надо отвести в произведении не случайное место. Опыт писателя, определяющего границы условности в романе, находит выражение и в повествовательной концепции "Химеры".

instav

Отказываясь от "маскарада", Ижиковский разрешает повествователю беззастенчиво вмешиваться в действие, комментировать его,"проявляться" даже чисто графически: например, многочисленными отсылками читателя к предыдущим страницам с целью сравнения поведения героев в разных ситуациях, раскрытия их самооправдательных ухищрений, заключенными в скобки вопросительными знаками,ставящими под сомнение подлинность той или иной мысли героя.

Писателя не удовлетворяют такие литературные эквиваленты самоанализа, как несобственно-прямая речь – распространенный в эпоху "Молодой Польши" прием передачи "содержания души", или родственный ему внутренний монолог, который к тому времени начинали осваивать польские прозаики. Оба эти приема, отражающие представления, которые лежат в пределах сознания (вне бессознательного) героя, не соответствуют видению человека автором "Химеры", так как позволяют узнать о герое ровно столько, сколько тот сам о себе знает. Этим знанием ограничено и его " саморазоблачение". Механизм таких внутренних "откровенных" бесед Ижиковский раскрывает в своем романе. И несобственно-прямая речь, и внутренний монолог вполне "литературны" – они допускают фальшь. По этой же причине Ижиковского не устраивает роман-дневник или роман в письмах, а устраивает роман с комментариями. И повествователю нет необходимости лицедействовать – он берет бразды правления в свои руки, он холодно препарирует героев. Как психоаналитик, он знает о героях больше, чем те сами о себе хотят и могут знать. Вот чем подтверждается авторский подзаголовок "исследование".

Но интерпретация повествователя в "Химере" имеет иную основу, чем, например, в том же тенденциозном романе. Здесь "гласность повествования" (выражение М. Гловиньского) – не назидательное приложение к сюжету, а общий структурный принцип. Рассказчик Ижиковского – притом что многое знает – не судья, не моралист. Он сомневается, ибо познал неизмеримость глубины человека. Он сомневается, ибо понял ограниченность собственного знания (согласно Ижиковскому, в человеке всегда остаются "непонятные пункты"). Если роман Ижиковского и трактат (или "лекция", как говорит сам писатель), то лекция-спор. И в этом смысле он также принадлежит прозе XX в., только здесь полемика происходит не между героями (как в "Гнилье" В.Берента, "Пепле" С.Жеромского или романах-дискуссиях О.Хаксли), а вне сюжета: повествователь сам выдвигает альтернативы своим суждениям.

Как уже было сказано, в "Химере" все элементы структуры потеснены ради повествователя. Он поглотил, заслонил собою вымышленный мир. Но он не над этим миром. "Химера" – не роман о мире, про который все знает повествователь, а в значительной части роман о повествователе, который и есть этот мир.

Понятно, что между повествователем и героем здесь нет и не может быть никакого партнерства. Герой лишен самостоятельности, он никогда не выходит из повиновения, не увлекает повествователя за собой. С точки зрения реалистического романа герою в "Химере" нанесен непоправимый ущерб, но психоаналитическая проблематика вовсе не сопротивляется такой повествовательной концепции. Более того, она как бы пред-

inslav

полагает ее. В этой редукции героя (в чем-то смыкающейся с характерной для определенной линии новейшего романа противоположной тенденцией его непомерного разрастания) Ижиковский также предвосхитил одно из свойств литературы следующего этапа, символами которой стали "тонущие" в потоке сознания или ускользающие, раздробленные в ассоциациях герои Дж.Джойса и М.Пруста, перегруженный эссеистским материалом, "который растекается, не лепится"[50], "Человек без свойств" Р.Музиля и французский новый роман – роман без героя.

Если в современном Ижиковскому романе повествователь, как правило, отождествлялся с героем – во всяком случае, они упорно шли на сближение[51], – то в "Химере" повествователь бесконечно удаляется от героя – он "стремится" к автору. Так осуществляется в ней показательный для эпохи сдвиг в системе автор–повествователь–герой.

"...Сегодня проблема переместилась с героя на автора, – пишет Моравиа. – Нет героя – носителя проблемы, есть романист – носитель проблемы. Он сам – главный персонаж романа. Если бы Роб-Грийе был искренен, он поставил бы себя в центр своих романов, так как проблемы романов Роб-Грийе суть проблемы самого Роб-Грийе.

Иными словами, роман становится проблемой эстетического и литературного порядка, а не порядка психологического, социального и т.д. Поэтому главным героем не может не стать сам романист. Проблема отношения к действительности, проблемы социологического и эстетического порядка – все это его проблемы (...) если бы он в своем творчестве дошел бы до сути, то ему пришлось бы создать роман о самом себе и показать, почему и как он создал написанные им романы"[52].

Приведя здесь высказывания, относящиеся к новейшей литературе, мы хотели показать совпадение жанровой направленности в произведениях разных эпох – еще одно подтверждение новаторства Ижиковского, еще одно свидетельство, насколько он опередил современников.

Как видим, в романе Ижиковского нарушены все пропорции, он весь не в масштабе. В этом смысле "Химера" один из наиболее ранних сигналов того, что роман вскоре даст крен: утратится соразмерность частей, композиционное равновесие, деформируется фабула, результат творчества как бы совместится с творческим процессом. Прозаик – бог, которого прежде не видел читатель, начнет творить свой мир в его присутствии. И для него самого отыщется место в художественном произведении. В этом, может быть в первую очередь, и состоит жанровая спицифика "Химеры", романа, определяемого как автотематический.

Термин "автотематизм" был введен в обиход польским ученым А.Сандауэром, считавшим автотематическими такие произведения, в которых "писатель выступает как одно из действующих лиц"[53]. Эта концепция получила развитие в трудах С.Жулкевского: "Автотематизм – это установка не на мир, а на само сообщение", «сведения о мире здесь целенаправленно "нейтральны", т.е. стереотипны и изображены не наивно, а как бы с прищуром»[54]. «Мой литературный метод, – писал Ижиковский, – состоит в перенесении центра тяжести с "шедевра" на поэтическую (т.е. литературную, творческую. – *О.М.)* лабораторию».

Автотематизм – в том виде, в каком он предстает в "Химере", – был

inslav

рожден порубежным временем, характерным для него углублением самопознания личности. "Автотематизм вытекает из потенциализации – процесса, действию которого в упадочный период подвергается буржуазная личность. Именно нежелание самоопределяться заставляет поэта как бы возвращать произведение вспять, в стадию подготовки, где соединяются противоположности, где отказ от выбора является выбором, отсутствие темы – темой, бесплодие – творчеством"[55], – полагает А.Сандауэр. Но почему бы не предположить, что в "упадочный период", под угрозой кризиса, личность не "потенциализируется", а актуализируется? Например, она может вплотную задуматься о себе, попытаться осмыслить свой выбор, свои цели, средства, возможности – и тем самым утвердить себя, свою значимость, свою самостоятельную ценность. Все сказанное можно отнести к искусству. Собственно автотематическое искусство и есть искусство, осознающее себя внутри себя.

Разумеющее себя как равноправное с другими фактами реальности и формами действительности, искусство само становится предметом художественного освоения, литература – темой и проблемой литературы. Они начинают непомерно "гордиться" собственными средствами. В таком духе можно толковать и живопись XX в., в частности абстрактную, где происходит экспансия изобразительных средств: линии, формы, цвета, и одновременно отречение от предметности ("сюжет" – это "чужое" средство); кинематографические опыты Дзиги Вертова, стремившегося очистить киноязык от наслоений литературы и театра и ограничиться сугубо кинематографическим средством монтажа; музыкальный эксперимент Р.Штрауса в таком, казалось бы, сверхконсервативном жанре, как опера: в "Каприччио" содержанием становится теоретический спор композитора и поэта об оперной эстетике, в литературе – "антироман", непрестанно выясняющий свои силы и свои пределы.

Эта обращенность искусства к своим профессиональным проблемам, к собственной специфике и методологии[56] – вплоть до замкнутости на себе – способствовала созданию его новой выразительности.

Если, согласно Т.Манну, эпос и роман соотносятся как "бессознательное творчество" ("поэзия") и "творческая сознательность" ("критика")[57], то роман автотематический доводит эту мысль до логического завершения: он обращает "критику", "творческую сознательность" на самое себя – и дает им ощутимый, "материальный" выход.

Автотематизм как явление вызван особенностями внутрижанрового развития: в нем находит выражение своеобразный протест против клишированности жанра. Что касается "Химеры" – интеллектуального дневника писателя, то ее появление на фоне младопольского психологического романа, воплощенного в образах "дневника души" писателя, было свидетельством отказа от штампов, попыткой отказаться от роли несовершенного подражателя жизни, осмыслить себя.

Разумеется, в мировой литературе включенные в роман рассуждения о романе встречались и задолго до XX в. Это и "История Тома Джонса, Найденыша" Г.Филдинга, и "Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена" Л.Стерна, а в польской литературе – "Приключения Миколая Досвядчиньского" И.Красицкого. Но, как бы велика ни была в них тяга к

inslav

"автотематизму" (предисловия, вступительные главы, отступления на тему литературы), здесь сохраняется занимательная интрига (пусть и пародируемая), и "история" (пусть и "мнимая", однако закрепленная уже в названии романа), и относительно независимый герой (хотя чаще всего и равный повествователю), и описания, и детали. Словом, вымысел остается в подобном романе законодателем.

В нынешнем столетии автотематический роман получил дальнейшее развитие в "Фальшивомонетчиках" А.Жида, в "Горах у Черного моря" В.Маха, наконец, во французском новом романе.

Но уже в "Химере" эта жанровая модификация предстает откристаллизованной. Своеобразная автоглосса является здесь не дополнением к тексту, а конститутивом текста, не одним из приемов, а главным приемом, определяющим всю структуру произведения. Во многом это обусловлено "вмешательством" в жанр "материала" – психоаналитической проблематикой.

Автотематизм как явление содержит в себе, кроме внутрижанрового, еще и межжанровый аспект.

Роман всегда с легкостью принимал в свое лоно жанры разного рода, не заботясь о собственной чистоте. Может быть, эта его естественность, терпимость в общении с другими жанрами и позволяет ему оставаться самим собой? Слияние романа с другими жанрами запечатлено во многих жанровых наименованиях: роман-дневник, роман в письмах и т.п. Но здесь иножанровые включения имеют прикладной характер – их появление в романе вполне "законно". В романе автотематическом мы имеем дело с принципиально иной комбинацией: контактом двух различных литературных жанров, романа и критического комментария, эссе, сюжетного повествования и не бытового, не мотивированного сюжетом высказывания, текста, построенного по правилам вымысла, и текста, существующего "по ту сторону" вымышленного мира (однако не вообще вне литературной условности, о чем шла речь выше). Таким образом, автотематический роман – это не слияние, а напластование различных структур: художественной и нехудожественной.

Как убедительно показано польскими исследователями, роман в эпоху "Молодой Польши" сумел развить продуктивные, отторгнуть обветшавшие и обрести новые качества: он отказался от увлекательной интриги, обратился к внутреннему миру личности, противопоставил целостному "расколотое" сознание, завершенной композиции – открытую, обстоятельности описаний – фрагментарность, логике причинно-следственных связей – ассоциативность[58]. Вследствие более или менее радикальных реформ польский роман становился индивидуальнее, разнообразнее, свободнее. Но максимальной для своего времени освобожденности он достиг именно в "Химере".

Ижиковский во многом предугадал один из путей развития романа в XX столетии, предвосхитил его будущие черты: интерес к подсознательному, интеллектуализацию, усеченность сюжета и героя, дисбаланс романической конструкции, усложнение художественных задач, обращение к самосознанию литературы, "вседозволенность" повествовательных концепций.

inslav

Вместе с тем "Химера" – хотя и пионерский, но не отдельный, не единичный факт в литературе. Роман Ижиковского – начало той тенденции в культуре, которая ярко выразится по меньшей мере полтора десятилетия спустя – в "романе о подсознательном" М.Пруста, в живописи сюрреалистов, расширивших за счет бессознательного предмет изображения, в работах психоаналитика К.Юнга. . .

Но в начале XX в. читатели не узнавали себя в "Химере", да и критики были обескуражены.

Восемнадцатилетний Ижиковский провидчески писал в своем дневнике: "Хочешь быть понятным для потомков, не будь им для современников"[59]. А позднее, уже будучи зрелым художником, обобщал: "Пусть произведение будет непонятным, точнее, трудным, лишь бы оно завоевывало как можно больше нового пространства"[60].

И действительно, роман Ижиковского и сегодня поражает жгучей современностью. Таков парадокс (а может быть, логика?) литературного развития. Таковы запоздалые привилегии новаторства.

Говорят, Ижиковский опередил свое время. Вернее сказать, он превосходно знал свое время и потому сумел зорко разглядеть в нем перспективные черты. Хотя он принадлежал эпохе всецело, она оказалась к нему неблагодарной. Да и могло ли быть иначе? Ведь автор "Химеры" не завершал, а открывал новую линию развития польской прозы, не отшлифовывал, а преобразовывал жанр. "Как правило, великие писатели (Шекспир, Расин, Мольер, Джонсон, Диккенс, Достоевский) редко изобретают новые жанры, они свободно пользуются уже достигнутым"[61], – пишет исследователь. В самом деле, жанры "ломают" не классики, а авангардисты – со свойственной им непочтительностью к традиции, с их неозабоченностью совершенством выражения, с их художественной угловатостью и корявостью.

Задуманный Ижиковским жанровый переворот, предпринятый им в одиночку, на свой страх и риск, состоялся. Но созданный им тип романа не удержал своих завоеваний, не раскрыл всех своих возможностей. Ижиковский как автор "Химеры" не имел прямых и многочисленных последователей в польской литературе[62]. Вместе с тем его роман "с постоянным диалогом между вездесущей конвенцией и осознанием ее существования (. . .) является фундаментом современной прозы"[63]. Не будь "Химеры", мог не появиться гротескный роман В.Гомбровича "Фердыдурке" с открытым авторским вторжением в действие, психологические произведения А.Рудницкого и С.Дыгата, повествовательные эксперименты В.Маха и Е.Анджеевского. Хотя новейшая романная техника, вероятнее всего, "достигала" их окольными путями: через произведения М.Пруста и Дж.Джойса, Г.Джеймса и Т.Манна. И это поистине драматично. "Химеру" в мире не знают. До сегодняшнего дня она не переведена ни на один иностранный язык. А ведь Ижиковский вполне мог бы числиться среди основоположников романа XX в., и его должна была бы "учитывать" история современной мировой литературы.

"Химера" долгие годы оставалась нераспознанной, но возникновение, помимо нее, сходных по жанру произведений в других литературах лишь подтверждает закономерность ее появления.

inslav

Если один роман – всего лишь симптом процесса "переосмысливания" жизни, то тенденция уже диагностирует этот процесс.

В случае с "Химерой" важен не факт влияния этого романа на другие произведения (или отсутствие такового), а факт его существования, который невозможно отменить. Объективно жанровая миссия Ижиковского была выполнена. Ижиковский не просто продемонстрировал новые конкретные возможности романа. Он так кардинально "перерешал" жанр что показал безграничность его возможностей. Это заставляло "сомневаться" в жанре и других писателей, нацеливало их на завоевание новых территорий, расковывало, высвобождало энергию поиска – даже у тех, кто не разделял творческих устремлений автора "Химеры".

Без всякой натяжки можно сказать, что "эра подозрений" к устоявшимся формам письма, объявленная в середине XX столетия законодательницей "нового романа" Натали Саррот, была открыта на заре этого столетия и польским писателем Каролем Ижиковским.

[1]*Irzykowski K* Aforyzmy // Cięższy i lżejszy kaliber. W-wa, 1957. S. 597.
[2]См., например: *Głowiński M.* Powieść młodopolska. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. S. 275. В нашей работе мы широко опирались на выводы этого ученого.
[3]Цит. по: Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 30.
[4]*Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 450.
[5]См.: *Ортега-и-Гассет.* Трактат о романе // Вопр. лит. 1987. № 9. С. 187.
[6]*Przesmycki Z.* Harmonie i dysonansy (1981) // Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1977. S. 189.
[7]Подробнее см.: *Wyka K.* Szkice z problematyki epoki // Wyka K. Młoda Polska. Kraków, 1987. T. 2. S. 7–166.
[8]*Komornicka M.* Zamiast wstępu (1894) // Programy i dyskusje. . . S. 392–400.
[9]*Przybyszewski S.* Przedmowa do: "De profundis". B., 1895 . // Programy i dyskusje. . . S. XLV.
[10]*Brzozowski S.* Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej (1903) // Programy i dyskusje. . . S. 170–175.
[11]*Podraza-Kwiatkowska M.* Wstęp do: Programy i dyskusje. . . S. XLVI.
[12]*Żeromski S.* Literatura a życie polskie (1915) // Programy i dyskusje. . . S. 722–723.
[13]*Wlast* (M. Komornicka). Powieść // Chimera. 1905. T. 5. Z. 26. S. 331.
[14]*Irzykowski K.* Pisma. Pod red. A. Lama. Pałuba. Sny Marii Dunin. Kraków, 1976. S. 581. Далее высказывания Ижиковского, не помеченные сносками, цитируются по этому изданию.
[15]*Irzykowski K.* Słoń wśród porcelany // Cięższy i lżejszy kaliber. S. 363.
[16]*Irzykowski K.* Od autora // Wiersze i dramaty. Stanisławów, 1907. S. 217.
[17]*Irzykowski K.* Pisma. Czyn i słowo. Krakow, 1980. S. 578.
[18]*Wyka K.* Pałuba i Próchno / Wyka K. Młoda Polska. Kraków, 1987. T. 2. S. 173.
[19]*Irzykowski K.* Słoń wśród porcelany // Wybór pism krytycznoliterackich. Wrocław, 1975. S. 376–411.
[20]*Irzykowski K.* Pisma. Czyn i słowo. Op. cit. S. 390.
[21]Ibid. S. 504.
[22]См.: *Irzykowski K.* Pisma. Walka o treść. Kraków, 1976. Это внимание близко современной дефиниции жанра как "установленных правил, которые одновременно определяют и определяются манерой писателя". См.: *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М., 1978. С. 242, где авторы цитируют: *Pearson N.H.* Literary Forms and Types / English Institute Annual, 1940. P. 59.
[23]Деструктивная жанровая тенденция убедительно показана М. Гловиньским на примере творчества Т. Мичиньского. См.: *Głowiński M.* Op. cit. S. 231–270.
[24]*Irzykowski K.* Słoń wśród porcelany // Wybór pism. . . S. 439.
[25]*Hempfer K.B.* Teoria gatunków. Wybrane fragmenty // Pamiętnik Literacki. 1979. Z. 3. S. 284.
[26]М. Гловиньский в упоминавшейся монографии опирался на 200 текстов, опубликованных в конце XIX – начале XX в. (*Głowiński M.* Op. cit. S. 6).
[27]*Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227.
[28]Там же. С. 277.

inslav

[29]*Hempfer K.B.* Op. cit. S. 286.
[30]Ibid. S. 285.
[31]См.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 122.
[32]*Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 277–278. Ср. высказывание М. Гловиньского: ". . . Произведение может проявлять сопротивляемость к системе. Но сама эта сопротивляемость значима, ибо она свидетельствует о степени влияния системы, о сфере ее компетенции". См. также: *Głowiński M.* Op. cit. S. 232.
[33]*Irzykowski K.* Walka o treść. S. 249.
[34]Единственным критиком, оценившим роман в соответствии с его жанровой идеей, был С. Лак. См.: *Lak S.* Wybór pism krytyczych. Kraków. 1980. S. 328–401. Ижиковский, вероятно шокированный неудачей, и позднее отказывался переиздать роман. "Химера" вышла вторым изданием лишь после смерти автора. См.: *Budrecka A.* Wstęp / Irzykowski K. Pałuba. Sny Marii Dunin. Wrocław, W-wa, Kraków, Gdańsk, łódź, 1981. S. IX.
[35]Показательно, что в современную антологию "Программы и дискуссии "Молодой Польши" включено пять статей Ижиковского, и все они касаются основных проблем младопольской литературы.
[36]Название раздела романа "Шанец" (по Далю, это "военный окоп, редут, небольшое укрепление") свидетельствует о том, что Ижиковский создавал его как бы в защиту своего романа. Предвидя упреки читателей, он писал: ". . . я выпускаю свое детище в жизнь, заранее укрепленным и даже вооруженным наступательным оружием".
[37]Особо следует сказать о русском переводе названия романа. В современном польском языке слово "pałuba" редко употребительное. В Словаре польского языка С.Б. Линде даются его значения: 1. верх (экипажа); 2. остов (корпус) корабля; 3. старая злая женщина. Сам Ижиковский в подстрочном примечании следующим образом объясняет это слово: "pałuba" — так называют огромный деревянный таран, которым забивают сваи на реки, а также манекен для примерки женской одежды. В народе это слово обыкновенно используют как презрительное прозвище отвратительных, мерзких баб, но оно не страшное, а докучное". Тогда наиболее точный русский эквивалент слова "pałuba" — "лахудра", "чучело", "пугало", "страшила". Двуязычные польско-русские словари переводят его в этом значении как "неуклюжая кукла", "старая карга", "ведьма". Однако ни одно из этих слов не годится для перевода названия романа Ижиковского. Нужно, чтобы это было слово женского рода и относилось равно и к портрету Ангелики, и к безумной Ксеньке; оно должно символизировать также идею призрачности существования в отрыве от действительности, тщетность попытки подчинить жизнь вымышленному идеалу. Ижиковский пишет: "Химера" — это символ всего, что разрушает придуманный ход событий — изнутри или извне, в форме жестокой и небезопасной или стыдливой и постыдной, символ всего, что в человеке — сомнение и неуверенность, угрызения совести и чувство нелепости, грех против Святого Духа и одновременно его глас, падение с башни эгоизма в страшную пропасть искренности, разрыв своего собственного нерва и ощущение нерва мира — это символ тех мгновений, когда кажется, что почва уходит из-под ног, лучших и ценнейших мгновений в жизни, мгновений наибольших неприятностей и наибольшей сосредоточенности, мгновений внезапного расширения горизонтов, мгновений разочарования как начала новой эпохи, мгновений сверхчувств и сверхоригинальности". Не случайно, экранизируя роман Ижиковского, авторы фильма дали ему название "Widziadło", что значит "призрак", "привидение", "виде́ние".

Сложность перевода усугубляется и тем, что Ижиковский образует от слова "pałuba" множество других: "химерический элемент" — несоответствие образа, живущего в душе, в мыслях, в воображении, некой теории действительности; "химерический метод" — метод изображения событий с лицевой и одновременно с изнаночной стороны; "химерический фактор" — неожиданное вторжение действительности в мир иллюзий, призраков, их болезненное и жесточайшее разоблачение и т.д.

Писатель исповедует принцип: "Ни на что не похожее должно и название иметь ни на что не похожее, дикое и странное, неприглаженное и неприятное, неудобное в употреблении, но и не стертое, как монета". Этим и объясняется наличие в романе таких "неудобных" выражений, как "гардероб души", "башенки нонсенса", "фальшивый пункт", "стыдливый пункт", "непробитые стенки", "самоуправление факта", "мины", "контрмины", "интеллектуальное благосостояние", "теория безымянности", "психическая контрабанда" и т.п. Ижиковский пытается поименовать, припечатать словом подчас неосознаваемые человеком явления. Он полагает, что необычный словесный облик привлечет внимание к самим явлениям.

inslav

Наш перевод "pałuba" как "химеры" нельзя считать вполне точным (его можно рассматривать только как рабочий) — и потому, что он не передает просторечного оттенка оригинала, и потому, что может привнести дополнительный смысл в интерпретацию названия в связи с жанровыми особенностями произведения: как известно, "химера — чудовище с тремя головами", и в этом мог бы содержаться жанровый намек. Однако Ижиковский, если и наделял заголовок жанровым значением, то мог иметь в виду лишь значение "страшило", ни на что не похожее, необычное.

Наш выбор осложняет и наличие в литературе "Молодой Польши" романа Т. Ярошиньского под названием "Химера" ("Chimera", 1905) и одноименного романа А. Струга (1918).

В целом же проблема перевода романа на русский язык достойна отдельного исследования.

[38]*Wyka K.* Op. cit. S. 209.

[39]*Тынянов Ю.* Указ. соч. С. 255.

[40]Выражение В. Шкловского. См. Указ. соч. Т. 1. С. 198.

[41]*Гессе Г.* Художник и психоанализ // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 400.

[42]*Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 280.

[43]"Повествователь открыто признается, что уделяет внимание тому или иному событию не потому, что оно может иметь существенное значение в истории героя, а потому, что позволяет выявить интересующую его проблему. Это противоречит традиции жанра и вводит новую иерархию элементов". См.: *Głowiński M.* Op. cit. S. 259.

[44]*Werner A.* Człowiek, literatura i konwencje. Refleksja teoretycznoliteracka w "Pałubie" Karola Irzykowskiego // Z problemów literatury polskiej XX wieku. W-wa, 1965. T. 1. S. 340

[45]*Budrecka A.* Op. cit. S. V.

[46]Ibid. S. LXII.

[47]*Бютор М.* Роман как поиск // Судьба романа. М., 1975. С. 193, 195. "В то время как достоверный рассказ всегда имеет опору, источник очевидности вовне, роман сам по себе, своими средствами должен убеждать в том, о чем он повествует. Вот почему роман есть область по преимуществу феноменологическая, та сфера, где всего удобнее изучать, каким образом предстает или может представать перед нами реальный мир; вот почему роман является лабораторией рассказывания".

[48]*Trzynadlowski J.* Rozważania nad semiologią powieści. Wrocław. 1976. S. 6.

[49]*Irzykowski K.* Czyn i słowo. S. 515.

[50]Цит. по: *Затонский Д.* Роберт Музиль и его роман "Человек без свойств" // Музиль Р. Человек без свойств. М., 1984. С. 27.

[51]Об этом подробнее см.: *Głowiński M.* Op. cit. S. 190—231.

[52]*Моравиа А.* Отходная роману? // Судьбы романа. С. 42.

[53]*Sandauer A.* O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku (1956) // Pisma zebrane. W-wa, 1985. T. 2. S. 459. Позднее, в 1967—1968 гг., эта концепция была развита ученым в книге "Самоубийство Митридата": "Автотематизм — это тенденция жанра указывать не только вовне себя, но и быть самостоятельной действительностью" Op. cit. S. 499).

[54]*Żółkiewski S.* Modele polskiej literatury współczesnej we wczesnym okresie jej rozwoju (1969—1970) // Żółkiewski S. Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. W-wa, 1979, S. 175.

[55]*Sandauer A.* Op. cit. S. 459.

[56]"Романический методологией романа" назвал автотематический роман М. Гловиньский. См.: *Głowiński M.* Porządek, chaos. znaczenie. Szkice o powieści wspolczesnej. W-wa, 1968. S. 90—136.

[57]*Манн Т.* Указ. соч. Т. 10. С. 284—285.

[58]См. подробнее в монографии М. Гловиньского "Младопольский роман".

[59]*Irzykowski K.* Notatki z życia, obserwacje i motywy. W-wa, 1964. S. 23.

[60]*Irzykowski K.* Czyn i słowo. S. 478.

[61]*Уэллек Р., Уоренн О.* Указ. соч. С. 253.

[62]Попытка развить жанровые идеи Ижиковского была предпринята, пожалуй, только С.А. Мюллером в романе "Генрик Флис" (1908).

[63]*Makowiecki A.* Wokół modernizmu. W-wa, 1985. S. 29.

inslav

С.В.НИКОЛЬСКИЙ

РОМАН ЖАНРОВОГО СИНТЕЗА

После того как в эпоху перехода от классицизма к романтизму была разрушена жесткая иерархия жанровой системы, существовавшая до тех пор, и ослаблена замкнутость отдельных жанров, возникли условия для их гораздо более свободного и многообразного развития и взаимодействия, взаимовлияния. В значительной степени претерпел изменения и сам состав жанровой системы литературы. Процесс этот, получивший дальнейшее развитие на протяжении XIX в., естественно, уходил своими корнями в изменения самой общественной действительности, был связан с теми сдвигами, которые происходили в общественном и литературном сознании, с изменением функций литературы, объекта ее внимания и т.д. Развитие жанров, их трансформация, их изменения во времени были вскоре замечены и теорией литературы, проделавшей путь от прежнего статичного представления о жанрах, которое отражалось в нормативных кодексах поэтик и насаждалось ими, до рассмотрения их с позиций исторической поэтики, принципы которой были сформулированы во второй половине XIX в. А.Н.Веселовским.

Еще больше динамики в жизни жанров наблюдается в XX в. Иногда это даже создает впечатление, что роль жанрового элемента в литературе вообще ослабевает в нашем столетии в пользу категории стиля и индивидуального творчества. Если доля истины в подобных утверждениях и содержится, то в целом оно все же грешит большим преувеличением. Во-первых, многие жанры, возникшие достаточно давно, по-прежнему продуктивны и в литературе нашего времени. Все пророчества о гибели романа, замене его репортажем (вспомним международные дискуссии 20–30-х годов) или "новым романом" (вспомним его вспышку во Франции после второй мировой войны) не подтвердилось. Правда, появились многочисленные новые жанровые ответвления, новые разновидности романа (от пространных его вариантов с подробной фиксацией потока сознания до уплотненных его типов в виде микроромана). Но одновременно сохраняются и прежние формы, и часто в них воплощаются прекрасные художественные достижения. Что касается взаимодействия жанровых форм, то это другой вопрос, которому и посвящена в значительной степени настоящая статья.

С другой стороны, на протяжении нашего столетия в прозе утвердились и получили широкое распространение и новые жанры, обладающие отчетливо выраженными и устойчивыми структурными признаками. Таковы, например, детективные произведения, ареал функционирования которых далеко не ограничен в наше время областью массовой культуры и развлекательного чтива, а затрагивает и определенную часть большой литературы. То же самое можно сказать о целом комплексе жанровых

inslav

форм и разновидностей, связанных с применением научно-фантастического элемента.

Продолжающееся использование традиционных форм (часто в модифицированном виде) и возникновение некоторых новых жанров с последующим их широким распространением, по-видимому, может служить показателем активной роли жанрового элемента и в литературе XX в. Это и понятно. Ведь жанры – не случайность в литературе. В жанровых типах и опорных конструкциях закрепляются путем своего рода "естественного отбора" определенные эффективные возможности реализации тех или иных функций литературы, формы художественного освоения жизни и различных ее сфер, способы овладения ими, разные типы субъектно-объектных отношений в системе "писатель-действительность" и т.п. Память жанра – это, помимо всего прочего, накопленный опыт литературы.

В XX в. чаще наблюдается не столько размывание жанров и жанровых принципов, как это может показаться на первый взгляд, сколько более свободное и творческое обращение с ними, более частые явления их трансформации, взаимодействия, синтеза и обогащения. Яркие примеры в этом отношении дает чешская литература нашего столетия, и особенно творчество Карела Чапека. Более того, во многом именно синтез жанров, одновременная реализация ключевых принципов и возможностей разных их типов и сообщают особую силу его произведениям, получившим всемирную известность. Это относится и к романам, и к драмам писателя. Но в данном случае речь пойдет о прозе.

Причины синтеза жанров многообразны. Иногда играют роль особенности самого объекта внимания, требующего для художественного освоения особых, как бы комплексных подходов. Творчество Чапека демонстрирует, например, любопытную тенденцию – повышенное внимание литературы XX в. к общим явлениям и макропроцессам человеческого бытия, доходящее до попыток охватить взором и осмыслить жизнь всего человечества.

Чапек мыслит не только категорией человека, общества, народа, нации, что было типично для писателей XIX в., но и категорией человечества. В нашем столетии многим писателям вообще довелось с особой остротой ощутить включенность индивида и народа в общемировые процессы, связи и взаимозависимости. Ощущение это порождено самой действительностью последнего столетия, постепенно нарастающей консолидацией общественно-исторического бытия как единого всемирного процесса, ростом экономических, социальных и иных связей между народами, все более очевидной взаимозависимостью их судеб и, конечно, такими событиями, как мировые войны. Отсюда и произведения, героем которых становится как бы все человечество. Герберт Уэллс так и назвал в подзаголовке свой "Освобожденный мир" – "повесть о человечестве". Подобное определение подошло бы и к его "Войне в воздухе", и к таким произведениям, как "Фабрика Абсолюта" и "Война с саламандрами" К.Чапека, и "Мироздание по Дымкову" Л.Леонова и т.д. Литературу принято называть человековедением. Произведениями названного типа она претендует на то, чтобы быть и человечествоведением.

inslav

И Уэллса, и Чапека, и Леонова в упомянутых романах интересует прежде всего не частная жизнь человека, а процессы, охватывающие все человечество, отношения и конфликты макроколлективов – государств, народов, наций, классов, партий, сама логика и общие тенденции этих отношений и т.д. Это, собственно говоря, уже далеко не "эпос частной жизни", как принято определять роман. Разумеется, человек не исчезает и из произведений подобного рода. В конечном счете все осмысляется литературой во имя человека и с его позиций. Но главный аспект здесь иной. Это потребовало и новых творческих подходов, адекватных объекту внимания и затрагивающих, в частности, сферу жанра. Творчество Чапека в этом отношении весьма показательно. Однако сначала обратимся к художественной практике Г.Уэллса.

В изображении событий и процессов, всемирного характера (или же в создании общей картины жизни человечества в будущем) у английского романиста можно выделить три способа подачи материала:

1) Повествование ведется от лица персонажа романа, очевидца событий.

2) Повествование ведется от имени автора, но организуется в основном вокруг впечатлений главного героя, ставшего участником или свидетелем событий; в той или иной мере они и передаются через его восприятие.

3) Повествование носит характер обобщенно-эссеистского описания процесса, в которое вставлены и сюжетные истории, связанные с несколькими основными героями.

В первых двух случаях в романе присутствует "индивидуальная" сюжетная линия главного героя, оказавшегося причастным к событиям мирового масштаба. Такая сюжетная линия и служит путеводной нитью повествования и средством приобщения героя и читателя к макрособытиям и макропроцессам. Так построены романы "Машина времени" (1895), "Когда спящий проснется" (1897), "Война миров" (1898), "Война в воздухе" (1907). Уэллс и сам отмечал, что его романы, написанные до 1908 г., "в сущности говоря, были всегда как бы монографиями, посвященными одному персонажу"[1]. Неизбежным следствием такой организации материала является изображение лишь фрагмента или фрагментов событий. Но автор-то стремился в названных случаях к изображению как раз не фрагмента, а целого.

Иное решение найдено Уэллсом в романе "Освобожденный мир" (1913). Произведение начинается как роман-эссе, как авторское обобщенное изложение прошлой и будущей истории человечества, и лишь затем вводятся герои, рассказ о судьбе которых вставлен в обобщенное авторское повествование (эссеистская же основа по-прежнему продолжает играть значительную роль). При этом главные герои в сюжетном отношении слабо связаны между собой. Полоса повествования, относящаяся к одному из них, сменяется полосой, в которой фигурирует уже другой герой. Такие полосы имеют тенденцию как бы к обособлению в самостоятельные повести, вставленные в массив обобщенно-эссеистского повествования.

Потребность в подобной форме повествования о "безличных" явле-

inslav

ниях и процессах широкого, тем более глобального охвата, почувствовал и Чапек. В социально-фантастическом романе "Фабрика Абсолюта" (1922), начав рассказ с локальных событий, связанных с конкретными героями, он вскоре увидел, что дальше эта форма не устраивает его. В главе с характерным названием "Извинения хроникера" он откровенно признается читателю в тех творческих затруднениях, с которыми он столкнулся, как только дело дошло до необходимости изображать большой процесс. Автор прямо сообщает, что должен обратиться к иной форме повествования: «...вспомните, какие последствия имел пуск каждого карбюратора (атомного двигателя. – *С.Н.*). Увеличьте в тысячи раз эти последствия, и вы сразу поймете положение хроникера. С какой радостью я следовал бы вместе с вами за каждым только что изготовленным карбюратором, поглядывал бы, как его грузят на повозку, дал бы сенца, кусок хлеба или сахару ломовым лошадям... Там, где историк спрессует сотни и сотни тысяч мелких, живых личных событий в некую густую, легко поддающуюся формированию материю... хроникер видит лишь отдельные случаи и даже находит удовольствие в них... Исторический же синтез повелевает хроникеру, чтобы он абстрагировался от полосатой тельняшки, от карусели и от самого пана Биндера (один из эпизодических героев начальных глав романа. – *С.Н.*) и оставил в качестве "исторической сути" и научного экстракта лишь констатацию того, что "религиозный феномен сразу же захватил самые различные слои населения"... и хроникер, с сожалением оглядываясь назад, должен отважиться на суммарное изображение некоторых социальных и политических событий, которые со всей неизбежностью последовали»[2].

В применении "суммарного" повествования Чапек пошел дальше Уэллса. Уже в "Фабрике Абсолюта" (1922), – а это был первый его социально-фантастический роман и первый роман вообще, – чешский писатель совсем отказался от сквозных, "центральных" героев, от героев-протагонистов. Персонажи, дающие толчок событиям, сходят затем со сцены и уже не участвуют в них и даже не появляются больше на страницах романа. Произведение превращается в изображение непосредственно "безличного" процесса. Правда, в "Фабрике Абсолюта" отказ от главных героев был еще не столь решительным и, возможно, поначалу даже не входил в замысел автора. Инженер Марек, создатель атомного двигателя, и финансово-промышленный магнат Бонди, наладивший его массовое производство, которое изменило всю картину жизни в мире, "держатся"на страницах романа почти до середины действия. В "Войне с саламандрами", написанной в 30-е годы, автор расстанется с такими же героями почти сразу. "Частные" сюжетные линии капитана ван-Тоха, открывшего необыкновенных саламандр, и Бонди (его образ аналогичен образу героя с тем же именем в "Фабрике Абсолюта") исчерпываются уже в первой части романа[3]. Единственным сквозным сюжетом произведения остается утопический процесс, эволюция взаимоотношений человеческого мира с возникающим рядом миром саламандр.

Как же изображается этот процесс после отказа автора от центральных героев? Господствуют теперь две взаимопроникающие формы. Во-первых, большая роль отводится обобщенно-эссеистскому повествованию,

inslav

напоминающему местами историческую хронику. Это и соответствовало особому предмету изображения. Не случайно нечто подобное можно встретить и в некоторых исторических романах. Из советских романов последних лет приходит на память, например, "роман-эссе" В.Чивилихина "Память". Можно вспомнить и "Гроздья гнева" Д.Стейнбека. Это произведение, в котором рассказывается о процессах, происходивших в фермерских хозяйствах Соединенных Штатов в трудные годы депрессии, засухи и других бедствий, имеет особое построение: каждой главе, повествующей о конкретных героях и их судьбах, предпослана общая глава, рисующая общую картину происходящего в стране, панораму процесса. Предваряющие главы, – а они составляют значительную часть полотна романа, – выдержаны в жанре эссе. Однако в остальных главах романа Стейнбека последовательно развертывается история конкретных героев. У Чапека нечто иное.

"Суммарное" повествование взаимопроникает у него с мозаикой "частных" сцен и эпизодов. Эти сцены, связанные каждый раз с новыми эпизодическими героями, представляют собой как бы частицы общего процесса. В определенном смысле такие "включения" компенсируют известную монотонность синтетического повествования. Ведь живые сцены, где действуют конкретные герои, обладают своими особыми возможностями воздействия на читателя.

Как уже говорилось, Чапек нашел описанную форму еще в "Фабрике Абсолюта". Но законченный вид она приобрела в "Войне с саламандрами". Чтобы больше не обращаться к "Фабрике Абсолюта", добавим только, что наряду с особенностями романа-эссе в нем получили одновременное воплощение и некоторые другие жанровые принципы. Для заострения социальной и философской проблематики, – а роман посвящен проблеме конфликтности человеческого бытия и носит антивоенный характер, – в нем использован научно-фантастический элемент и одновременно принципы мысленного философского "эксперимента". Обличение негативных явлений и сил современного мира получает выражение в сильной буффонадно-сатирической тональности. Жанровое своеобразие романа вырисовывается на пересечении всех этих качеств и тенденций[4], показывающих, помимо всего прочего, что в жанровой специфике произведения отражаются не только особенности объекта внимания, но и оценочное отношение к нему (сатира) и т.д.

Замысел "Войны с саламандрами" (1936) был связан с размышлениями писателя о нарастании бесчеловечности в современном мире, и прежде всего о "животной доктрине" фашизма, как ее называл Чапек. Так родилась зоологическая метафора, которую писатель развернул в романе как "реальный" сатирический сюжет с научно-фантастическим обоснованием. Коротко говоря, писатель создал с помощью научно-фантастической мотивировки образ человекоподобных животных, а затем отождествил этих животных с фашистами.

Для осуществления сатирического замысла был привлечен целый арсенал художественных средств. "Война с саламандрами" не только произведение жанрового синтеза, но и роман скользящей жанровой шкалы. По мере воплощения замысла один жанр плавно переходит в другой.

inslav

Начинается повествование в духе увлекательного приключенческого романа, от которого веет экзотикой дальних стран и романтикой путешествий... Далекий остров в океане... Тайна залива, вызывающего суеверный страх у туземцев... Капитан с традиционной голландской фамилией морехода... Искатели жемчуга... Словно вы читаете книги Жюля Верна, Роберта Стивенсона или Джека Лондона. Как известно, сам мотив загадки природы является ключевым для определенной разновидности этого жанра. Да и само сюжетное развитие этого мотива у Чапека – попытка героев пойти на сближение с тайной, раскрыть ее, риск и опасности, которым они подвергают себя, – полностью совпадает с типичной сюжетной схемой подобного жанрового построения. Правда, у Чапека оно все время испытывает воздействие корректирующего комического элемента, что делает повествавание еще более живым и убедительным. Писатель использует возможности приключенческого жанра, но одновременно как бы делает поправку на тривиальность жизни. Например, капитан корабля, фигурирующий в начальных главах, не столько бравый морской волк, сколько тучный человек и болтливый собеседник, не вполне уверенно отвергающий версию туземцев о том, что в заливе водятся черти. И отправляется он в залив, предварительно хватив для храбрости изрядную дозу пальмовой водки.

Вскоре затем приключенческий жанр (точнее, – окрашенный юмором вариант приключенческого жанра) перерастает в научно-фантастический. Загадка залива получает объяснение, когда оказывается, что в заливе водятся крупные реликтовые саламандры, которых довольно быстро удалось обучить человеческой речи и приспособить для добывания жемчуга, а затем и для подводных и прибрежных строительных работ. Создание всемирных синдикатов по разведению саламандр и торговля ими довершает процесс их расселения по всему свету.

Оригинальный замысел позволил автору создать образ существа, напоминающего человека, подражающего ему, но неспособного подняться до его уровня. Это существо и становится индикатором бесчеловечных явлений в самом человеческом обществе. Писатель развертывает многогранную сатиру, то сравнивая саламандр с людьми и людей с саламандрами, то изображая отношение людей к саламандрам, в котором как в зеркале отражаются отношения между самими людьми. Научно-фантастические картины наполняются сатирическими аналогиями, приобретают черты сатирического гротеска. Автор обличает порочные нравы, псевдолюбовь, псевдоискусство, псевдонауку, социальный гнет, колониализм. Облавы на саламандр, их перевозка, торговля ими воспроизводят обращение цивилизованных колонизаторов с народами Востока. В гротесковых картинах обучения саламандр сливаются представления о зверофермах и казармах, дрессировке и солдатской муштре, стимулируются ассоциации с каторжными работами и т.д. Иронический сюжетный парадокс состоит в том, что приобщение к человеческим порядкам обернулось для саламандр школой бесчеловечности.

С определенного момента развитие романа вступает в фазу своего рода сатирической социальной утопии. Изображается картина цивилизации саламандр, которую они создали в морских просторах, и ее взаи-

inslav

моотношений с человеческим миром. Будучи глухими и невосприимчивыми к подлинным ценностям и к тому же приученные к жестокости, саламандры копировали деятельность людей только в меруее утилитарности или отклонения от гуманистической нормы. Возникает картина цивилизации, из которой изъяты идеи, творчество, философия, искусство, культура, традиции, личность, нравственность, духовная жизнь, гуманизм. Перед читателем предстает как бы человечество с обратным знаком, своего рода античеловечество. Оно и отождествляется затем с фашизмом. Вскоре саламандры овладеют военной техникой и выступят с фашистскими требованиями "жизненного пространства" и "чистой саламандренности".

В кульминационной своей части роман перерастает в целый ансамбль памфлетов. Одна из главных черт памфлета как жанра – непосредственная связь изображаемого с конкретной и обязательно современной или не потерявшей актуального смысла действительностью. Памфлет – экспрессивная наступательная атака против сил, которые проявляют активность. Отсюда определенность, историческая конкретность объекта обличения. Сатира Чапека также имеет вполне точный политический адрес. Основные события в романе по сути дела вписаны в обстановку и международную ситуацию 30-х годов: готовящаяся агрессия, бесплодные международные переговоры, пассивность Лиги наций. Воспроизводятся очертания некоторых знакомых читателю политических событий. По реальным образцам моделируется политика самых агрессивных в те годы государств – Германии, Италии, Японии.

Чапек бичует не отдельные стороны фашизма, а самую его систему, самую суть, его основы – бесчеловечную философию фашизма, расовую теорию, агрессивную политику, дипломатию угроз и шантажа. Если говорить более конкретно, целая глава в романе представляет собой, например, памфлетную пародию на книгу немецкого философа Освальда Шпенглера (1880–1836) "Закат Европы", вышедшую в двух томах в 1918–1922 гг. и переизданную в Германии в начале 30-х годов. Автор этой книги утверждал, что жестокость, милитаризм и внешняя экспансия – закономерное и неизбежное явление для определенной стадии в эволюции каждой цивилизации, для ее завершающей фазы. В такую "закатную" стадию вступила якобы в наше время и Западная Европа, с чем и предлагается смириться. Чапек увидел в этой философии оправдание бесчеловечности. В его романе вымышленный прусский философ пишет книгу "Закат человечества", восторгаясь успехами саламандр и признаками близкого торжества животного начала над человеческим. Не менее экспрессивна глава с немецким заглавием "Der Nordmolch" ("Нордическая саламандра"). В роли главного наставника саламандр предстает фашистская Германия, где открыли особую разновидность "нордической" балтийской саламандры, провозгласили ее высшим рассовым типом и создали огромную армию из саламандр.

Обличение сущности фашизма достигает вершины в образе Шефа Саламандра. Верховным Саламандром Чапек сделал человека. Это образ Иуды, предавшего весь человеческий род и вставшего во главе орд животных. Образ Шефа Саламандра вырастает в зловещий символ античело-

inslav

века. Это нечто вроде Кащея Бессмертного в народных сказках и мифах. Этому образу придана большая степень обобщенности, связывающей его с представлением о любых претендентах на покорение мира и о кровавых диктаторах всех мастей. Вместе с тем этот образ вновь имеет и более конкретный адрес, если и не названный прямо, то тем не менее достаточно определенный. Целый ряд деталей и подробностей призван породить у читателя конкретные ассоциации с Гитлером. Этому служит и немецкое имя Шефа Саламандра – Андреас Шульце (инициалы которого совпадают с инициалами Адольфа Шиклгрубера, как нередко называли Гитлера в то время), и упоминание о подробностях из его биографии: "во время мировой войны он был где-то фельдфебелем" (Гитлер в первую мировую войну служил ефрейтором), и само требование "жизненного пространства", с которым выступал именно глава фашистского Третьего рейха.

Казалось бы, что имеет общего приключенческий роман с политическим памфлетом? И тем не менее именно между этими жанровыми полюсами и простирается массив романа Чапека, в котором сменяют друг друга разные жанровые пласты, восходящие к различным, часто многовековым традициям, органично синтезированные теперь в едином художественном произведении.

Однако сказанным палитра жанровых форм, использованных в романе, далеко не исчерпывается. Помимо того, что в структуре романа реализуются перечисленные общие принципы, по ходу повествования широко применяются более частные жанровые решения. Чтобы перейти к ним, необходимо вновь напомнить о преобладающих формах повествования в романе. Это, с одной стороны, мозаика сцен и эпизодов, происходящих с разными людьми в разных странах и уголках планеты, и, с другой – различные типы обобщенного повествования. Обе формы как бы налагаются друг на друга. Но на этот раз и само обобщенное представляет не однородный поток, а тоже нечто вроде мозаики различных жанрово-стилевых форм. Мы встретим здесь стилизации исторической хроники, эссе, сводки с театра военных действий, публицистической статьи, киносценария, философского трактата, анкета общественного мнения, заключений ученых экспертов, журналистских репортажей, газетных заметок и сообщений, текста политического ультиматума, рекламных торговых проспектов, научных статей, отчета о международных переговорах, торжественных речей, мемуарных записок, воззваний и прокламаций, лозунгов. При этом в каждом случае выдержан соответствующий стиль. Весь роман представляет собой подобие газеты, в которой живые свидетельства и "конкретные" жанры чередуются с различными видами обобщенной информации. "Войну с саламандрами" с полным основанием можно назвать не только романом скользящей жанровой шкалы, но и романом-газетой. В довершение сходства в произведение включена даже фотография саламандр (использован смазанный снимок каких-то фигурок). Воспроизводится также подлинный рисунок скелета ископаемой саламандры, действительно некогда найденной в геологических отложениях. Ко всему прочему Чапек предусмотрел и полиграфическое выделение и разграничение разных мате-

instlav

риалов: применяются разные шрифты, некоторые "материалы" печатаются столбцом, другие заключаются в разного рода рамки и т.д. В новейших изданиях романа в развитие замысла автора оформители используют цветовую дифференциацию текста.

Все упомянутые формы действуют на читателя не только вложенным в них содержанием, но и искусством стилизации: читатель узнает в них соответствующие жанрово-стилевые типы. Иногда Чапек создает блестящие стилизации или пародии статей, выступлений, высказываний реальных лиц – известных писателей, философов, актеров и т.д. Так, например, очерк, запечатлевший облаву на саламандр на одном из тропических островов, подписан инициалами Э.Э.К. – монограммой "неистового репортера" Эгона Эрвина Киша. Чапек создал образ вымышленного поэта Малори, в возвышенных речах которого угадывается стиль известных французских поэтов Малларме и Валери (автор "Войны с саламандрами" в молодости переводил их стихи). Непревзойденный образец чапековской стилизации – знаменитый афоризм Бернарда Шоу, которому Чапек приписал один из ответов на анкету "Есть ли у саламандр душа?" Английский писатель в свойственной ему манере отвечает в романе Чапека на этот вопрос парадоксом: "Души у саламандр безусловно нет. В этом их сходство с человеком"[5]. Стилизованы также ответы Тосканини, знаменитого пловца, исполнявшего роль Тарзана в известном киносериале, Джони Вейсмюллера, американской киноактрисы, игравшей роли сексбомб, Мей Уэст и т.д.

Как мы видим, одна из особенностей романа "Война с саламандрами" состоит в том, что щедро используются не только традиционные жанровые формы художественной литературы, но и формы, лежащие за ее пределами, относящиеся к области информации, газет, деловых отношений и т.д. Художественными их делает искусство стилизации. В романе они выступают как "изображенное слово".

Разумеется, для осуществления синтеза, о котором шла речь, необходимо было обладать исключительно многогранным талантом, богатой литературной культурой, в совершенстве владеть искусством стилизации и пародии.

В чешской литературе после Чапека почти нет примеров жанрового синтеза столь широкого охвата, хотя и был создан ряд сильных произведений, практически на том же пути. Так, драма В.Незвала "Сегодня солнце еще заходит над Атлантидой" (1956) сочетает в себе черты предостерегающей антивоенной притчи, фантастических мотивировок, лежащих где-то на грани легенды, мифа и сказки и почти соприкасающихся с научно-фантастическими допущениями (тема взрывчатого металла). Есть в этом произведении и налет стилизации под античную драму. Между прочим, автор пьесы, говоря о творческой истории своего произведения, сам непосредственно ссылался на традиции Чапека. Из более близких к нашему времени произведений нельзя пройти мимо романа А.Плудека "Враг из Атлантиды" (1981), в котором можно проследить отзвук традиций и импульсов Чапека (и, вероятно, также Незвала). Его роман-предостережение представляет собой сложный сплав научно-фантастического элемента, социальной фантастики, поэтики мифа и одновре-

inslav

менно политической сатиры: "калькируется" вероломная, глубоко продуманная, зловеще-бесчеловечная система принуждения и "воспитания" фашистско-диктаторского и мафиозного толка. Художественный строй романа Плудека, связь его творчества с различными жанровыми традициями и типами художественного мышления, с опытом его предшественников заслуживали бы специального анализа.

Творческие достижения Чапека привлекли профессиональный интерес некоторых писателей и за пределами Чехословакии. Это относится, например, к известному французскому прозаику Роберу Мерлю, автору романа "Разумное животное" (1967). Тему его составляет попытка империалистических кругов использовать в военных целях дельфинов, приспособив их для доставки в стратегические морские базы противника атомных зарядов.

Отталкиваясь от реальных фактов (военные исследования, связанные с дрессировкой дельфинов, изучение их языка и т.п.), автор развивает фантастический сюжет, полный, однако, злободневного предостерегающего смысла. В предисловии Мерль восхищается "Войной с саламандрами" Чапека, пишет, что она "поражает талантом и еще более своим пророческим характером", и прямо указывает, что "в предлагаемой читателю книге" он "не боялся оказаться подражателем Свифта или Чапека"[6]. В романе встречаются даже реминисценсии из "Войны с саламандрами", хотя и единичные. В рамках нашей темы более важны черты сходства в жанровом построении. Роман Мерля тоже произведение жанрового синтеза, хотя состав компонентов здесь во многом иной, чем у Чапека. Это не только обличительное произведение, но и роман о любви, о научном творчестве, о борьбе против милитаризма и опасных военных замыслов. Животные, способные подражать человеку, изображены здесь совершенно иначе: парадокс заключается в том, что они оказываются человечнее милитаристов. Но одновременно это острокритическое произведение. Сам Мерль определял свой роман как "фантастико-политический" и в то же время указывал, что в нем "остаются элементы, которые не укладываются в рамки политического романа... Это еще и притча о животных, в духе той давней философской традиции, которая с ней связана в Европе, и сплав научной фантастики с фантастикой исторической (имеется в виду современная историческая жизнь. – *С.Н.*), и анализ взаимоотношения ученого с государством, и сравнительное исследование поведения дельфинов и человека"[7]. Есть в нем и элемент памфлета – события, как и у Чапека, вписаны в политическую современность. Сближает его с романом Чапека и широкое использование разных жанрово-повествовательных форм,включая стилизацию документов, писем, газетных сообщений, запросов в парламенте, интервью, шпионских донесений, протоколов допросов, записей подслушанных телефонных разговоров и т.д. Есть в нем, пожалуй, и элемент политического детектива. В том же предисловии Мерль обронил очень точную характеристику своего произведения как "романа-гибрида".

Не останавливаясь на других произведениях Чапека, в которых также проявляются черты жанрового синтеза, отметим, что аналогичные явления, хотя и не столь богатого диапазона, можно наблюдать и на произ-

inslav

ведениях других писателей, в том числе романе И.Ольбрахта "Никола Шугай разбойник" (1936), романе В.Ванчуры "Три реки"(1936). Эти писатели используют главным образом элементы легенды, мифа, сказки, наслаивая их на вполне достоверное изображение вполне реальных событий (у Ольбрахта даже документально достоверных). Тем самым достигается некоторое повышение экспрессивности повествования, а главное – изображению придается дополнительный обобщающий смысл. Роман Ольбрахта с полным основанием можно назвать своего рода "жанровым дуэтом". Одновременно с голосом автора все время звучит, не сливаясь с ним полностью, голос народного сознания, легенды, поэтизирующей и мифологизирующей события (в повествование соответственно вторгается стиль сказа).

Специально следует упомянуть об одном общем явлении, которое наблюдается в 30-е годы, в творчестве писателей социалистической ориентации. Речь идет о тенденции к широкому эпическому синтезу. В 20-е годы в прозе этого направления появились главным образом произведения, разрабатывавшие каждый раз как бы один определенный тематический аспект. Происходило осмысление в свете новых идеалов отдельных сторон, отдельных, хотя и важных, конфликтов и т.п. В 30-е годы характерны попытки создания крупных художественных полотен с широким охватом жизни и целостной картиной действительности в ее динамике. Таковы романы М.Майеровой "Сирена", "Три реки" Ванчуры и особенно роман М.Пуймановой "Люди на перепутье", выросший позднее в известную трилогию. Стремление к одновременному художественному осмыслению жизни разных общественных слоев, разных сфер бытия в их взаимодействии, к целостному изображению общественно-исторического процесса неизбежно влекло за собой одновременное использование различных жанровых возможностей. Мы снова сталкиваемся с явлением широкого синтеза – в данном случае без использования фантастического или притчевого элемента и совершающегося на широкой эпической основе. Роман М.Пуймановой соединяет в себе одновременно черты и качества социально-бытового жанра и романа нравов, социально-политического романа и семейной хроники, психологического жанра и романа воспитания. В нем есть местами (при обращении автора к подлинным общественно-политическим событиям) нечто от репортажа. Вместе с тем все время заметна очень характерная для писательницы метафорическая окраска, однако она остается на уровне микропоэтики, не затрагивая сферу жанра. Пуйманова в отличие от Чапека не прибегает к метафорическим построениям, охватывающим целое произведение, его жанровую "конструкцию".

В заключение следует сказать, что художественные поиски на путях синтеза принципов и возможностей различных жанров, уходящие истоками еще в XIX в. и глубже, относятся к числу очень характерных и продуктивных тенденций в литературе нашего века. С ними связано создание больших художественных ценностей и обогащение самой жанровой палитры литературы.

Все сказанное не значит, однако, что стихия жанрового синтеза захватила все пространство литературы, что произведения, в которых од-

inslav

новременно воплощаются разные подходы, априорно обладают преимуществами перед однородными структурами. У того же Чапека есть прекрасные романы однотипного жанрового строя. Таков, например, его роман "Гордубал" (1932) – очень сильное психологическое повествование о трагической судьбе и гибели закарпатского крестьянина и о сложности постижения души человека и правды. Автор вкладывал в этот роман определенный философский смысл и даже раскрывал его в своих комментариях к произведению. Но в данном случае эта особенность не вызвала изменений в жанровом облике романа. Новаторские творческие подходы (почти балладическая сгущенность повествования, несколько ракурсов восприятия событий – они по-разному выглядят в глазах разных людей) осуществляются в пределах одной жанровой разновидности. Не обнаружим мы черт жанрового синтеза и в романе "Жизнь и творчество композитора Фолтына" – последнем произведении Чапека. Оно весьма оригинально по форме. По отношению к нему с полным основанием можно говорить о плюрализме повествователей. В нем применен принцип чередующихся призм восприятия. В каждой главе – свой рассказчик. Образ главного героя вырисовывается из свидетельств разных людей, порознь общавшихся с ним и рассказывающих о нем. При этом в окончательном и цельном виде этот образ не совпадает полностью с представлением ни одного из рассказчиков. Никто из них не знает, что Фолтын насквозь фальшивый человек. Но именно таким он предстает перед читателем в результате наложения разных свидетельств. Как мы видим, по своей художественной форме роман во многом новаторский. И тем не менее это еще не позволяет говорить о применении принципов разных жанров. И в рамках одного жанра могут достигаться впечатляющие творческие результаты.

Развитие искусства полифонично. Но в этом полифоническом движении вперед и создании новых ценностей немалое место в наше время занимают поиски на путях синтеза и взаимодействия жанров.

[1]*Уэллс Г.* Собр. соч. М., 1964. Т. 14. С. 297.
[2]*Čapek K.* Továrna na Absolutno. Pr., 1929. S. 77-79.
[3]Правда, на страницах романа несколько раз мелькает образ швейцара Повондры, но этот образ решен скорее как юмористическая пародия на центрального героя: мнение Повондры о своей роли в событиях не соответствует действительности и предстает в комическом свете.
[4]Подробнее см.: *Никольский С.В.* Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973. С. 154–179.
[5]*Чапек К.* Соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 5. С. 159.
[6]*Мерль Р.* Разумное животное. М., 1969. С. 6.
[7]Там же. С. 8.

inslav

Н.С.ОСИПОВА

КАМИЛ ПЕТРЕСКУ И ПРОБЛЕМЫ РУМЫНСКОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА

"Глубоко убежден, что спустя один-два века Бальзак, Толстой, возможно, еще Т.Манн будут просто упоминаться, и лишь Марсель Пруст останется жить"[1] – столь категоричным был приговор одного из крупнейших румынских прозаиков межвоенного периода – Камила Петреску (1894–1957). Эти слова прозвучали, когда писатель завершил работу над своим вторым романом "Прокрустово ложе", и в определенной мере они отражают его художническое кредо. Из большого и яркого созвездия великих имен мировой литературы он выбрал двух-трех гигантов, а одного выделил особо. Именно в прустовском творчестве К.Петреску видел воплощение подлинной роли современной литературы, призванной отражать психологическую реальность человека. Сохраняя свой собственный почерк, Петреску стремился использовать опыт французского писателя, будучи убежденным, что настоящий художник должен заниматься "выявлением сущности личности", вникать в механизмы ее сознания. Только таким образом, по его мнению, литература может двигаться путями правды и вырабатывать "политику человеческого счастья"[2].

Поэт и драматург, романист и публицист, философ и математик, К.Петреску неистово "внедрялся" в глубины каждой из этих областей, непрестанно генерируя при этом новые идеи. Его склонность к экспериментаторству, его "полемический демон" (по меткому выражению О.Крохмэлничану[3]) не позволяли ему написать и страницы без того, чтобы не откорректировать, не пересмотреть, не опровергнуть чью-либо концепцию или систему взглядов.

Не оттого ли столь долгое время творчество Петреску оставалось предметом бурных литературных дебатов, усугублявшихся порой и личным участием в них писателя, и весьма активной защитой своих позиций. В ходе этих споров обнаруживались подлинные ценители, но чаще – решительные противники творчества Петреску. В чем же корни негативного отношения и непонимания художника читателями и критикой? Выявить причины неприязни, с которой было встречено творчество писателя большинством литературной общественности, довольно непросто. Говорить лишь о некоем несоответствии его новаторских, "рафинированных", насыщенных интеллектуальными проблемами произведений и "примитивности" тогдашней литературной среды было бы явным упрощением. Причины неприятия писателя гораздо сложнее и объясняются как "внешними", окололитературными факторами, так и "внутренними", т.е.проблемами, непосредственно связанными с литературным творчеством. Одна из таких причин бесспорно заключается в критическом характере, сатирическом пафосе многих выступлений

inslav

Петреску и на общественно-политической арене, и на собственно литературном поприще, его запальчивых филиппиках, направленных против современного миропорядка.

В атмосфере хаоса и попрания справедливости писатель ищет смысл существования, пытается выявить значение и ценность человеческой судьбы. Целый круг важных и тревожащих вопросов заставляет его отходить от простого, упорядоченного, "линейного" видения проблем. Он постоянно нацеливает себя на то, чтобы высветить в происходящем правду, увидеть в факте смысл, увязать действие с целью.

Осознание "присутствия несовместимости" – идеального и реального, физического и духовного, личного и общественного – вот что занимает писателя, питает его непримиримость и непримиренность, сказывается в творчестве. Петреску безоговорочно осуждает мир, в котором человеку невозможно жить в согласии с самим собой, со своей ценностной системой и одновременно полнокровно участвовать в жизни общества. В этой невозможности писатель видел одну из причин поражения своих героев, неприспособленных к окружающим условиям.

Отсюда обращенность художника не столько к тому, что делается вокруг человека, сколько к тому, что происходит в нем самом, "внутри него". Петреску понимал, что теперь нельзя уже ограничиваться простой описательностью, пусть даже полемической[4], фиксированием реалий бытия, констатацией процессов движения общества и действий человека, копанием в бесформенном потоке событий. Писатель считал, что конкретно обрисовать человека, сказать правду о нем, принимая во внимание лишь внешнее, часто противоречивое человеческое поведение, трудно или даже невозможно.

Современному писателю, по убеждению Петреску, недостаточно ограничиваться фиксацией отношения человека к окружающему миру, ибо это лишь "материальная" достоверность жизни. Имеется иная, наиболее важная для художника – "сущностная". Она раскрывается в диалектике мысли, идей, в механизме сознания, в извилистых путях его самораскрытия. Естественно поэтому, что его излюбленным героем станет интеллигент, носитель такого сознания, а главный конфликт будет сводиться к столкновению этого героя с обществом, которому такое глубинное раскрытие процессов сознания противопоказано. Видя один из путей сближения идеального и реального в торжестве гуманного разума и богатого духа, писатель создает теорию ноократии. В деле усовершенствования общественного устройства большую надежду он возлагает на аристократическую интеллигенцию, мечтая о государстве, которым правят благородный интелект и высокие идеи.

Эти взгляды К.Петреску нашли свое воплощение в его драматургии ("Пляска фей", 1918), поэзии ("Идея. Цикл мертвых", 1923), публицистике ("Тезисы и антитезисы", 1936), философских построениях и особенно в прозе.

Излюбленным инструментом познания становится для Петреску анализ[5], рассматриваемый им как своего рода панацея от пассивного видения жизни, от восприятия ее художником в заданном виде "как она есть". По его мнению, анализ оберегает художника от отражения, ограни-

inslav

ченного всяческими клише, он позволяет показать несовершенство и нестабильность устаревших представлений о жизни, помогает прийти к необходимости их пересмотра.

Творчество Петреску, на первый взгляд, резко отличающееся от всего ему предшествующего, тем не менее сохраняет следы влияния произведений румынских писателей. Прежде всего это обусловлено тем, что оно опирается на один из главных постулатов реалистического романа: произведение должно быть открытой эстетической системой, воссоздающей художественное поле из самой реальности[6].

В румынском межвоенном романе, пришедшем на смену малым жанрам с преимущественно сельской тематикой, выделяется роман социальный, являющийся, по сути дела, хроникой современной жизни, и исторический роман, поэтически воссоздающий прошлое. Межвоенные десятилетия, названные П.Константинеску периодом "субъективного" романа[7], свидетельствуют не только об изменении характера литературных устремлений румынской прозы, но и о перспективном повороте от мира внешнего к внутреннему. Как известно, в начале XX в. в румынской литературе были сильны сэмэнэтористские и попоранистские традиции (они-то и ориентировали писателей на отражение проблем сельской жизни), сказывалась и неполная освоенность новых художественных форм. Роман, например, еще только завоевывал свои позиции, только открывал прозаикам ту богатую палитру изобразительных средств, которой он в то время располагал. "Материальная"область непосредственных чувств, анекдотичность и описательность, передача фактов, живописность, выявление общих типов, характерные для прозы начала XX в., уже не удовлетворяли писателей – они все больше обращаются к психологической прозе, к анализу собственного "я" человека, к более сложной, нюансированной стороне человеческого существования.

В 20–30-е годы XX в., когда появились произведения К. Петреску, М.Садовяну, Л.Ребряну, Дж. Кэлинеску, Г.Пападат-Бенджеску, проблема романа как жанра встала в румынском литературоведении с особой остротой. Дискуссии на эту тему выявили множество противоречий, касающихся специфики развития румынского романа и общих вопросов жанра. Участники этих дискуссий, разумеется, не могли не отметить все ширившиеся в Европе модернистские эксперименты. Один из решительных сторонников обновления румынской литературы по западным образцам, лидер движения "синхронистов"– Е. Ловинеску постоянно напоминал о необходимости достижения европейского уровня. Выступая за литературу, свободную от какого-либо субъективизма или тенденциозности, он всячески стимулировал модернистские поиски. В противовес нео-сэмэнэтористам и попоранистам, Ловинеску призывал румынских писателей создавать глубоко психологические произведения о жизни города.

Гораздо больше сторонников было у другого крупного критика – Дж. Кэлинеску, который различал в романе (как жанре) две разновидности – социальную и психологическую– и утверждал, что в румынской литературе лишь первая из них имеет право на существование, как наиболее отвечающая румынской духовности и самой румынской действительности. "Психологический анализ, – утверждал он, – не может

inslav

стать методом в стране, в которой мы встали с травы, чтобы лечь в постель. Мы не можем без риска навязать нашему молодому здоровому народу, чтобы он своей огрубевшей от тяпки ладонью ощущал услады кожи, скользящей по бархату"[8]. Всячески игнорируя опыт модернистских экспериментов и считая аналитический роман преждевременным, Дж.Кэлинеску ратует за поиски новых жанровых разновидностей романа и призывает обратиться к наследию Бальзака, ибо образцовым для него остается классический роман XIX в.

По нашему мнению, критик А. Протопопеску вполне справедливо пишет, что межвоенные годы в истории румынского романа, в сущности, являются этапом "умеренного постреализма, предлагавшего прелести равновесия между повествованием и анализом, еще насыщенного достоинствами документа и гармонией формы"[9].

Две точки зрения (Ловинеску и Кэлинеску) отражают два основных направления, к которым примыкали участники споров и размышлений о судьбах румынского романа. Были, конечно же, в румынской критике и теоретики, занимавшие промежуточные позиции. К ним, в частности, относился известный философ и литературовед М.Раля, выступивший со статьей "Почему у нас нет романа?". Она и поныне служит предметом горячих споров среди румынских литературоведов. В ней развиваются идеи вождя попоранизма Г.Ибрэиляну, утверждавшего, что для подлинного становления румынского романа нужен "социальный и литературный скачок". Отсутствие румынского романа, по мнению М.Рали, объясняется прежде всего особенностями предыдущего литературного и общественного развития: незнание жанра эпопеи, специфика румынского общества, мало способствовавшая формированию личностного начала, да и сам национальный характер.

Развитие психологического романа в Европе (радикальные изменения в структуре которого во многом были обусловлены и возникновением новых философских систем, достижением наук в области жизни, сознания и психики человека) и дискусии о нем в самой Румынии не могли не оказать ощутимого воздействия на румынскую прозу. Если в классическом романе автор представлял персонажи, изображал их последовательное обогащение, обозначал начало конфликта, доводил его до кульминации, и завершал произведение эпилогом, то в модернистском романе автор уже не представляет действительность, а как бы растворяется в потоке сознания, этой единственно подлинной реальности. Он не воспроизводит в памяти, а переживает, актуализирует свои воспоминания.

Межвоенные десятилетия в Румынии, как пишет А.Протопопеску, оказались периодом "великих грез" романа, "стремящегося доказать, что фрейдистские теории действенны и по отношению к жителю придунайских степей , что и в этих местах могут возникать драмы интеллектуального характера и что, наконец, история и порядок не являются единственным объектом румынской эпики"[10].

Творчество К. Петреску представляется убедительным доказательством жизненности румынского романа, его способности к саморазвитию и обогащению внутрижанровых форм. В двух созданных писателем романах (а они – вершина его творческого наследия) воплотилась новая кон-

instav

цепция, сформулированная им самим в теоретических статьях. Одержимость неким абсолютом, в котором слились бы идеальное и реальное, стремление к художественному эксперименту и вместе с тем отказ от бесплодного эстетизма – вот исходные принципы К.Петреску, получившие развитие в его романах. (Их можно рассматривать одновременно и как ключ ко всему творчеству писателя.)

Истоки романной концепции Петреску следует искать в философии А. Бергсона, в его "интуитивизме" и в тех образцах художественного преломления бергсонианства, которые предлагало творчество М.Пруста. Размышляя над положением Бергсона о том, что жизнь человека сводится к движению вне пространства, и о трудности вычленения в ней прошлого и настоящего, Петреску утверждается в мысли, что "на фоне развития науки и философии последних четырех десятилетий эпическая литература выглядит просто анахронизмом"[11]. Отталкиваясь от идеи Бергсона о возможности познания истины лишь в самом себе, К.Петреску отводит большую роль диалектике души, потоку сознания. По его мнению, до Пруста романисты создавали рационалистически дедуктивные, типизирующие конструкции. Авторы были вездесущи и всезнающи. Но могли ли они утверждать, что познают абсолютную истину? Нет, и отсюда большие противоречия и случайности. Вот почему романист должен описывать только то, что сам видит, слышит, чувствует, знает, проверяет своими ощущениями. Утверждать правду, считает Петреску, можно только от себя. Все шестнадцать книг Пруста написаны от первого лица. Его творчество – это, в сущности, длинный монолог, благодаря ему достигается единство взгляда, объясняется течение мысли. Для постижения личности нужно обращаться к своему "я". А в него входит не только настоящее, но и воспоминания и весь опыт прошлого. Воспоминания выступают как составная часть психической жизни человека. Открытие Пруста о важности не всякого, а лишь непроизвольного воспоминания Петреску выделяет особо. Роман, по его убеждению, и призван охватывать цепь непроизвольных воспоминаний и единственно возможный организующий их стержень – так называемая аффективная интонация ("tonul affect").

Изображение "диалектики души" современников предполагало значительное жанровое преобразование романа. Все высказывания писателя свидетельствуют о том, что он подразумевал такую жанровую разновидность, которая воплощала бы в себе новую сложную систему художественных средств с богатой и разносторонней содержательностью. Среди этих средств он особенно выделяет многоплановость композиции, внутренний монолог, чередование авторской речи с прямой или несобственно прямой речью персонажей, взаимодействие описания, повествования и диалогов, гибкий ритм прозы, и т.д. Именно такие средства, по мнению румынского художника, способны наилучшим образом отразить свойственное людям XX в. новое соотношение текучего и устойчивого начал душевной жизни. Оно одновременно обусловливает и новые "загадки" человеческого поведения, несовпадения между поведением и чувством, непредсказуемость поступков, которые можно вскрыть лишь с помощью принципиально нового анализа.

inslav

В двух своих романах К.Петреску стремился поэтому воплотить собственное понимание новых задач романического творчества, прибегая к еще небогатому опыту развития румынской прозы и обильно черпая знания и импульсы в уже сложившейся традиции нового европейского романа.

Для понимания специфики вклада Петреску в преобразование романного жанра важен вопрос о связи его художественных достижений с опытом М.Пруста. По этому поводу в румынском литературоведении существуют различные точки зрения. Одни исследователи (Б.Элвин, П.Джорджеску, А. Протопопеску) отмечают прямое влияние французского писателя на румынского. Другие (например, А.Джордже) пытаются их противопоставить. Э.Ионеску вообще ставит под сомнение оригинальность романов Петреску, а Перпессичиус, Дж. Кэлинеску, Т.Виану говорят о разных пропорциях использования прустовских приемов в произведениях Петреску[13]. Рассмотрение этой проблемы и анализ двух романов писателя позволит прояснить сущность жанровых новаций художника.

В первом романе "Последняя ночь любви, первая ночь войны" (1930) изначальные принципы писателя преломляются в возможность "открыть людям реальность и самих себя"[14], освободить их от тирании внутренних блужданий, не дать сгинуть в пропасти житейских трагедий или кровавых войн, утвердить примат правды и чести. Этот написанный в форме дневника роман состоит из двух частей, одна из которых посвящена истории любви, женитьбе и семейным отношениям студента философии Штефана Георгидиу, а другая воссоздает вступление румынской армии в военную кампанию 1916 г. По сути дела, перед нами два романа, что подсказывает уже само заглавие, два опыта существования одного героя. Он, подобно автору, стремится, выработать философию, которая удовлетворяла бы его и в то же время соизмеряла бы некие прямые идеи с конкретными чувствами, уравновешивала бы систему мыслей с реальностью жизни. Рассказывая о своей судьбе, вновь переживая события, актуализируя их, наблюдая в них себя, главный герой выражает свое "я", давая свободу работе памяти, активно реализуя ее непроизвольную функцию.

Мучительная любовь и невыносимая ревность Штефана Георгидиу воздействуют на его поведение и отношение к окружающим. Его психология во многом объясняется тем, что он любит по идеальным книжным рецептам. Это психология человека твердого, но блуждающего по жизни и непривыкшего к компромиссам. Его рационально организованный ум и душевная стабильность отнюдь не помогают ему в семейной жизни, а лишь усугубляют ее сложности. В сознании Георгидиу его жена из кроткой, благородной и готовой к самопожертвованию натуры превращается в существо низкой души, расчетливое и жадное до удовольствий. Это превращение – прямое следствие неожиданного обогащения героя (полученное наследство обеспечивает молодым супругам безбедную жизнь). Где грань между его былыми представлениями о женщине – почти идеале – и реальным человеком? Возможно, этой грани просто не существует, если его подозрения и предположения об изменах жены надуманы, следовательно, и ее метаморфоза – плод распаленной ревности. Герой, а вместе с

inslav

ним и читатель так и не могут до конца ответить на этот вопрос, тем более что прямых доказательств неверности жены у Георгидиу нет.

Способность к более трезвому рассуждению, оценке своего положения и роли участников создавшейся ситуации возвращает герою война. Военный дневник Георгидиу, обладающего ясным сознанием и наблюдательным умом, – это одновременно свидетельство участника событий и новаций художника, который исследует собственное моральное состояние с одинаковым интересом художника и ученого. Причем исследование это осуществляется под двумя углами зрения. С одной стороны, Георгидиу анализирует себя без лицемерия, притворства, паники и страха. Он понимает, что дух товарищества и отваги порожден инстинктом самосохранения, а не мыслительной деятельностью интеллектуала. Понимает, что преимущество образованного человека на войне заключается лишь в способности к самоанализу и в возможности как бы дважды воспроизвести себя, в качестве субъекта и объекта одновременно. С другой стороны, герой здесь – не отважный воин, солдат, боец, а несчастный человек, изнуренный голодом, охваченный испугом и ужасом, преследуемый и загнанный пулями и снарядами. Георгидиу (а вместе с ним автор) как бы непрестанно противопоставляет себя окружающей реальности: он не воспринимает ее как заданность, а пытается понять и отразить факты так, чтобы уяснить их значимость, отыскать в них тот смысл, на постижение которого всегда так был нацелен писатель. В его интерпретации война выглядит как трагикомическое, гротескное и лишенное смысла приключение, вызывающее скорее усталость и скуку, нежели смелость, животный страх и безумие вместо трезвых действий.

Писатель никогда не забывал ту легкость и цинизм, с которой власти посылали на фронт почти беззащитных людей, прикрываясь высокими словами о долге и маскируя помпезностью свои темные сделки и вереницу подлостей[16]. К.Петреску всей душой разделял судьбу людей, безоружных перед лицом смерти. Он разражался взрывами возмущения, видя, как их ведут генералы, которых подвигала лишь глупость и привычка к услужливости. Петреску стал первым национальным автором, писавшим о войне на основе личного опыта[17]. Он сам был на фронте и каждый раз вид смерти, подлость тех, кто плел сети войны в тени и безопасности, вызывал в нем особый накал чувств и мыслей, "будоража" в нем писателя. Война, по мнению Петреску, ужасное бедствие и язва человечества, она приводит к чрезвычайному оскудению человеческих ценностей, благоприятствуя разливу моральных гнусностей[18]. Вывод писателя категоричен – гуманность войны ложна, ее мораль эгоистична и сводится лишь к настоящему моменту, следовательно, она бесперспективна. От войны у людей остаются лишь воспоминание о крови и отвращение к неоправданной бойне[19]. Эта позиция писателя изначальна, но присутствует как бы в подтексте. Его герой понимает войну только как личный опыт переживаний, мыслей, действий, а затем их оценки, анализа. По замечанию румынского исследователя П.Константинеску (и мы не находим оснований не согласиться с этим на первый взгляд преувеличенным высказыванием), роман Петреску " превосходит реалистический, искусство его опирается на наблюдение, материал – на чувства, психо-

inslav

логия – на душевную прямоту"[20]. Действительно, в романе нет чрезмерного "копания" героя в своем сознании, оно как бы заменяется работой "острого глаза" и "чуткого уха", доведенной почти до автоматизма, выражением простых, спонтанно реагирующих на обстановку чувств. Все это, казалось бы, изначально предполагает и некоторую сухость, фактографичность, стенографизм отображения, но никак не затмевает подлинной драмы героя, а значит, и автора, рассматривающего войну как явное зло.

Роман войны не воздает гимны героизму, в нем нет возвышенных ситуаций, как нет и в романе любви, возвышенных чувств, показа духовности любви. Психологическая достоверность (а мы рассматриваем ее двупланово: во-первых, это суть сама психологическая данность, объективная область в природе человека; во-вторых, это правдивое отражение художником психологии героя) приводит автора к тому, что он как бы порывает с традициями жанра, в котором необходимость "патриотической условности", говоря словами П.Константинеску[21], вынуждала выдерживать, сохранять некие эстетические рецепты, средства и способы. В этой связи нелишне сравнить произведения К.Петреску с известным романом "На войне" Д.Замфиреску. Как изображал войну этот писатель? Она у него – тяжелый, но в известном смысле "благородный", "красивый" долг, исполнение которого дает человеку возможность выказать свои верноподданические чувства, проявить, пусть даже ценой собственной жизни, воинскую доблесть и героизм.

Вторая часть романа К. Петреску вовсе не свидетельствует о новом угле зрения писателя. И в ней он попытался приблизиться к правде посредством погружения в тайны внутреннего мира героя. Две части романа с кажущимся отсутствием связи (что доказывали многие румынские исследователи), хотя и выглядят как бы автономными кругами одной жизни, все же составляют одно целое. Писатель, по сути дела, преследует несколько близких, корреспондирующих между собой целей: затрагивая различные темы и преломляя их через собственную концепцию, он приходит к единому выводу. Одним из главных объединяющих факторов служит способность и желание автора пристально вглядеться в глубины человеческого духа, в тайны чувств, умение выстроить некое целое, направленное на осознание того, что психика человека строится из суммы психологически разных состояний. Итог ясен: и в отношениях с любым человеком, и в столкновении с обществом герой терпит полное фиаско.

В отличие от М. Пруста К. Петреску достигает эффекта не столько погружением в темные области сознания, сколько точным, научно четким анализом типичных душевных состояний, великих человеческих страстей. Чувства героя предстают не как иррациональные взрывы души, а как следствие долгих и мучительных размышлений, непрестанных "заглядываний" в себя. Да и сама четкая композиционная симметрия романа имеет мало общего со структурой прустовских творений.

И все же это был лишь первый шаг художника-новатора на пути жанрового обновления румынского романа. Обретенный опыт и дальнейшее развитие К. Петреску концепции психологического романа позволили

inslav

ему открыть во втором произведении новые перспективы художественного погружения в глубины сознания героя-современника.

Роман "Прокрустово ложе" (1933) румынский исследователь С. Аргир называет "современной хроникой любви"[22], а И. Витнер – "анкетой самоубийства"[23]. Название произведения символически передает идею о том, что искусственное "укорачивание" или "удлинение" чувства словно на прокрустовом ложе не приносит счастья, более того – уродует и калечит человеческую личность. Оба главных героя романа не способны увязать свои представления о мире с суровой жизненной реальностью. Они пытаются ей противостоять, но, не выдержав, уходят из жизни.

Если "Последнюю ночь любви, первую ночь войны" можно назвать скорее романом происшествия (большое место в нем отводится действию, случаям, обстоятельствам), то "Прокрустово ложе" – роман проблемы[24]. В последнем Петреску еще более последовательно воплощает законы жанра психологического романа.

Первые три части книги содержат письма некоей госпожи Т., адресованные автору, который предлагает ей доверить бумаге свои мысли и интересные факты жизни. Большая же часть романа отведена дневнику Фреда Василеску-Лумынэрару – сына неграмотного, но энергичного и богатого предпринимателя, который является одним из героев предыдущего романа. В будуаре Эмилии Рэкитару, весьма посредственной актрисы и полукокотки, Фред читает адресованные ей письма поэта Ладимы, покончившего с собой несколько месяцев назад. Из этих страстных, преисполненных горячей любви посланий вырисовывается жестокая трагедия человеческой судьбы. Фред был знаком с Ладимой и, читая его строки, вспоминает встречи с ним, а также свою любовь к Т., восстанавливает в памяти отношения, существовавшие между поэтом и актрисой. Все это сопровождается весьма развернутыми и частыми авторскими комментариями в сносках. В романе вопроизводятся и несколько стихотворений Ладимы, его научные и газетные статьи.

"Прокрустово ложе" можно считать первым румынским романом, в котором автор решительно обновляет эстетику жанра, что сказывается в композиционных особенностях произведения, его стиле и языке, прослеживается в манере повествования, в представлении героев, в постановке проблемы. Уже само начало произведения с тремя письмами госпожи Т., которая затем надолго исчезает из поля зрения, и два эпилога от имени автора кажутся несколько неорганичными в целостной художественной ткани романа. В нем нет пролога, завязки и развязки, отсутствует и сторогий, присущий классическому роману план. Восприятие произведения затруднено обилием (по сравнению с первым романом) сюжетных линий. Эта многоплановость придает на первый взгляд сумбурность композиции. Однако все ее составляющие обладают внутренним единством, под которое подверстываются все факты и система образов.

Большая часть воспоминаний Фреда посвящена Ладиме – главному герою произведения, который, однако, физически в романе не присутствует, а лишь живет в воспоминаниях, признаниях, исповеди и комментариях других персонажей. Ладима вынужден испить полную чашу горечи и разочарований, обид и унижений. Автор не идеализирует его, не наде-

inslav

ляет исключительными достоинствами (кроме, быть может, одного – талантом журналиста). Герой носит "унтерофицерские" усы, безвкусно одевается. Все в нем – внешность, чувства, их проявление – "старомодно" и "запылено"[25]. Его восторженная любовь к Эмилии свидетельствует о неумении строить отношения с людьми, о способности любить придуманный идеал. Только этим и объясняется пылкость его чувств. Иначе нельзя понять, как он, человек высоких моральных и интеллектуальных качеств, может быть увлечен столь вульгарной и недалекой особой. Беда заключается в причудливом складе ума Ладимы. Блестящий газетчик, безошибочно распознающий пороки социальной жизни, он не способен разгадать хитрости окружающих его людей. Перед лицом конкретных жизненных обстоятельств Ладима безоружен. За письменным столом он борец, в личной жизни – легковерный неудачник. Для него, "робкого идеалиста", даже такая несложная женщина, как Эмилия, – неразрешимая загадка. Показательна и подготовка его к самоубийству – долгие размышления и тщательная продуманность того, как скрыть следы своих действий, замаскировать причины ухода. Покончил ли Ладима с собой из-за Эмилии, из-за госпожи Т. или же по причине своих материальных и моральных унижений – сказать трудно. Автор предлагает читателю разнообразные варианты, не отдавая предпочтения ни одному из них.

Другой главный герой – Фред Василеску служит в романе своеобразным связующим звеном между героями. Писатель прилагает немало усилий, доказывая ошибочность мнения о нем как об ограниченном человеке. Он подчеркивает его благородство, деликатность, лояльность. Нельзя сказать, что Фред по-великосветски спесив, скорее всего, он живет в своем мире по инерции, но снобистская среда накладывает на него определенный отпечаток.

Ладима и Фред являют собой в романе как бы две силы – центростремительную и центробежную. С Фредом так или иначе связаны, как уже отмечалось, все другие персонажи. От Ладимы тянутся нити во внешний мир, через него осуществляется выход в другое измерение, а именно в социальную жизнь, в конкретную действительность Румынии межвоенного периода. Письма и статьи Ладимы отражают моральное и экономическое состояние общества, вскрывают нищету масс, разоблачают нерадивость муниципальных властей. Через этого героя автор знакомит читателя с одиозной политической реальностью страны, с беспринципными политическими дельцами типа депутата Нае Георгидиу. Физический и нравственный портрет последнего выписан очень тщательно и доведен почти до гротеска. Крайне непривлекательный внешне – обрюзгший, грубый, циничный Нае Георгидиу отталкивает и "изнутри" – все его нравственные изъяны "выплескиваются" на ниве парламентаризма. (К. Петреску описывает заседание парламента, в ходе которого Нае не преминул продемонстрировать с трибуны свой показной патриотизм.) Обрисовывая как бы мимоходом, но запоминающимися мазками политическую карьеру Нае, писатель расширяет нравственные границы романа, показывает политическую деградацию общества. Образ Нае напоминает читателю литературные персонажи И.Л. Караджале, создавшего своим беспощадным пером целую череду циничных политиканов и демагогов.

inslav

Петреску продолжает лучшие традиции румынских писателей, яростно бичевавших тех, кто своим поведением уничтожал в людях высокие гражданские чувства.

Если в романе "Последняя ночь любви, первая ночь войны" прием контрастного изображения персонажей отсутствует, то в "Прокрустовом ложе" на нем строится почти вся система образов. Причем этот прием используется широко – как "сам по себе" (Ладима и Фред, госпожа Т. и Эмилия), так и по принципу "сам в себе" (противоречивость качеств Ладимы, например, или Фреда). С другой стороны писатель не прибегает к чисто белым или чисто черным краскам. Гибкий, живой ум, твердый характер и изысканность госпожи Т. не контрастируют с отсутствием культуры, безразличием, душевной глухотой и жестокостью Эмилии. Тем более что обе героини сами представляются читателю, раскрывая свои качества и характеры, – Т. через свои письма в начале романа, а Эмилия – комментариями, отпускаемыми при чтении писем Фредом.

Идеальное и реальное в романе "Последняя ночь любви, первая ночь войны" четко разграничены. Представление об идеальной жене-друге у Георгидиу вследствие горького жизненного опыта сменяется мыслями о ней как о жалком и низком существе. В "Прокрустовом ложе" идеальное и реальное постоянно взаимопересекаются. Каждое письмо Ладимы, наполненное утонченностью, духовностью и возвышенной чистотой, сопровождает прозаический, "заземленный" комментарий Эмилии, который дает, по ее мнению, истинную картину случившегося.

Много нового внес Петреску в функцию рассказчика. Он ничего не знает о своих героях заранее. Это уже не всеведающий и всевидящий демиург – он как бы идет вместе с читателем, предоставляя в его и свое распоряжение дневники, письма, статьи и т.д. Им не дается оценки, не высказывается собственное отношение к излагаемому. Все происходит в атмосфере зыбкости, случайных контрастов и параллелей, ненавязчивых противопоставлений и недосказанностей. Для Ладимы Эмилия – женщина-идеал, для Фреда – вульгарна. Ладима видит в ней большую актрису, о чем он писал в прессе, защищая ее от театральных интриг. Фред же считает игру Эмилии на сцене банальной. Налет загадочности Эмилии и таинственность госпожи Т. не исчезает после прочтения книги. Не известно, отчего покончил с собой Ладима, не ясны и обстоятельства гибели Фреда во время одного из своих полетов. Было ли это самоубийство – сказать трудно. В отличие от классического романа здесь представляет интерес не столько итог событий, сколько сами факты и те стороны жизни героев, которые их провоцируют. Петреску постоянно оставляет читателя в "подвешенном" состоянии, заставляет его размышлять. У него нет никакого желания расставить точки над "i", непременно все прояснить и довести до логического конца.

Этой позицией определяется и безыскусный, далекий от "литературности" стиль. "Психологическая достоверность", к которой так стремился Петреску (и о чем писали многие критики), достигла в "Прокрустовом ложе" высокого уровня: она свидетельствует о практической реализации концепций автора, направленных против "олитературивания" чувств в поэзии и драматургии. Главное для него – "пластическое познание"[26].

inslav

Устами Фреда писатель пространно рассуждает о литературе, которая должна быть менее всего занята проблемами стиля, в которой фраза может быть какой угодно, лишь бы не сковывались намерения автора, его мысль и возможность донесения ее до читателя. По справедливому замечанию акад. Т. Виану[27], в романе предложена целостная система взглядов Петреску на сущность новой прозы, его tonul affect.

В этой новой романной структуре читателю отводится необычная роль. О некоторых моментах, которые как бы предопределяют его поведение при чтении романа, уже упоминалось. Петреску первым среди румынских писателей проанализировал "отрицательные последствия авторского всесилия"[28]. В "Прокрустовом ложе" автор не столько творец, сколько режиссер, он трезвый строитель, а не демиург. Его присутствие обнаружимо, пожалуй, лишь в сносках. О Петреску-авторе можно сказать, используя слова Г. Флобера, что он "распылен в произведении, как бог в природе". Таким образом, пытаясь освободиться от "авторского всесилия", Петреску делает ставку на всесилие читателя. Подобное развенчание "авторского тоталитаризма" обусловило во многом и саму структуру романа.

Именно поэтому писатель гораздо чаще М. Пруста прибегает к фрагментарности, "кромсает", по выражению Э. Ионеску[29], единую канву романа, дробя ее на отдельные фрагменты и осложняя отвлеченными рассуждениями. Завершающий все финал, так сказать, "округлое единство" в романе попросту отсутствует. Объединить фрагменты в одно целое может лишь сам читатель. Единственно возможная концовка заменялась ее многочисленными вариантами в зависимости от возможностей и потребностей читателя. Что же касается "помощи", которую он был вправе ожидать от рассказчика, то она сводилась к немногословному комментарию, тем уточняющим реалиям, которые предлагались в "подвальной" части страниц, в обильных сносках романа.

Ионеску усматривал в этом уязвимость романной структуры Петреску из-за отсутствия "централизующего, организующего принципа". Его смущало перемешивание автором разных временных пластов и отрезков, вклинивание одного в другой, наслоение. Однако, на наш взгляд, он не прав: в кажущемся беспорядочном нанизывании фрагментов проглядывает стремление Петреску активизировать внимание и "творческие" возможности читателя, сделать его своего рода "соавтором" художника. Эффект не всегда удавался, но новаторская позиция писателя налицо. Отметим также, что степень "соавторства" читателя увеличивалась за счет подчиненности воспоминаний героев Петреску строгой логике настоящего. В этом румынский прозаик резко отличался от Пруста, у которого воспоминания героев гибки, спонтанны, порождены потоком непроизвольной памяти и далеки от настоящего. Персонажи романа румынского писателя переживают социальные драмы, они озабочены завтрашним днем из-за серьезных перипетий, будучи привязанными к конкретному историческому времени[30]. В них чувствуется энергия, побуждающая к действию, им присуще острое ощущение будущего.

В этом сказывается несомненное отступление Петреску от первоначальной позиции, выражавшейся в восхвалении им "флюидности" и

inslav

галлюцинирующей зыбкости воспоминаний прустовских героев. Видимо, неожиданно для самого писателя в процессе творчества его преклонение перед Прустом стало сменяться неприятием модернистского культа "чистых впечатлений" – мимолетных, трудно уловимых и свободных от реальной жизни. Не удовлетворяют его целиком и образы, построенные на недосказанностях, туманных намеках и модернистском убеждении в наличии пропасти, которая разделяет духовный опыт личности и доминирующие тенденции общественной жизни. Погруженность в стихию индивидуальной психики не означала для него насильственной изоляции человека от окружающего мира и общественной среды. Поэтому разрушение сюжета как логической цепи события в романе "Прокрустово ложе" обусловлено не отказом от идеи социально-исторического детерминизма, не признанием хаотичности и непознаваемости мира, а осознанным желанием открыть широкий простор читательской активности и сопричастности.

Петреску редко позволяет себе идти на поводу у теории "осознания предметов". Как и его герои, он человек трезвый. Четко объясняя возникшие ситуации, он отыскивает их суть, избегая при этом экскурсов в тайны подсознания. Развертывающийся "на бумаге" роман (письма, документы, дневники, стихи и т.д.) весьма продуман и рационален.

Все вышесказанное дает известное основание для определения вклада Петреску в развитие румынского психологического романа и жанрового преобразования. Поставив в центр своих произведений образ ищущего интеллигента, писатель поднял на новый, более высокий уровень тематику романа, обогатил ее перипетиями духовного поиска.

Противник "авангардистских эксцессов", равно как и "механицистического, примитивного, атомического детерминизма", Петреску сумел избежать и "нашествия иррационального", изоляции героя от окружающей социальной и человеческой среды. Его романы утвердили в румынской литературе новый тип личности, героев, "обреченных мыслить", приверженцев неустанного интеллектуального поиска. Даже любовь в ее плотских, интимных проявлениях служит у него средством познания человека и его духовного мира. Вместе с тем глубокий интеллектуальный поиск отнюдь не уводит героев от задач реальной действительности и участия в событиях, которые связаны с конкретной жизнью общества и современностью.

Художественным открытием несомненно является и многоаспектность изображения, многоплановость раскрытия сути одних и тех же событий и характеров. Например, о Ладиме читатель узнает противоположные мнения разных персонажей, затем представление о нем дополняют его дневники, письма и стихи. Подобная многоплановость характеристики не была присуща предшествующей румынской прозе. Одновременно в судьбе героя многое остается не проясненным до конца. Эта недосказанность при столь многосторонней характеристике – новый для румынской литературы прием активизации читателя, вовлечения его в обсуждение проблематики, крайне важной для судеб интеллигенции XX в.

Указанные нововведения обусловили и весьма значительные структуры сдвиги в жанре романа. Румынский критик Н. Манолеску метко

inslav

определил их как "детотализация" автора – низведения всесильного, всезнающего творца до уровня "обитателя страничного подвала", который, в сущности, знает меньше, чем сами герои, о происходящем с ними и лишь умело использует их признания, запечатленные в письмах, дневниках, документах, стихах и т.д., но не представляет финала. Отсюда и затушевывание конфликтов, насыщение текста письменными свидетельствами, смешение временных планов, отсутствие завершающей концовки и "закругленности" сюжета.

Именно такими средствами жанрового преобразования Петреску удалось свести на "нет" надличностную позицию, свойственную автору объективного романа, значительно усилить личностную "выпуклость" персонажей, сделав их тем самым "живее" и ближе читателю.

Новаторские шаги писателя, сделавшего так много для утверждения в румынской литературе новой, психологической разновидности романа, не сразу, однако, обрели признание. Но критические голоса стали постепенно стихать. К 50-летнему юбилею писателя (январь 1944 г.) в Бухаресте была создана Ассоциация "Друзья творчества Камила Петреску". В ее задачи входило знакомство широкого круга читателей с произведениями этого творца, стимулирование углубленного изучения его творчества посредством увеличения числа соответствующих публикаций, присуждение премий исследователям за лучшие работы о нем и т.п.

Художественные искания Петреску в межвоенные годы и его несомненные достижения справедливо оцениваются румынскими исследователями как значительный вклад в развитие национального романа. Ряд видных румынских писателей (А. Ивасюк, Н. Бребан и др.) обращались к творческому опыту своего предшественника и черпали в нем живительные импульсы для дальнейшего совершенствования психологической прозы.

[1]*Petrescu C.* Teze şi antiteze. Buc. (f. a.). P. 68.
[2]*Elvin B.* Camil Petrescu. Buc., 1962. P. 222.
[3]Цит. по: *Georgescu P.* Printre cărţi. Buc., 1973. P.81.
[4]*Elvin B.* Op. cit. P. 175.
[5]Ibid. P. 243.
[6]*George A.* Semne şi repere. Buc., 1971. P. 97.
[7]См. в его кн.: *Constantinescu P.* Romanul românesc interbeliç. Buc., 1977.
[8]Цит по: *Protopopescu A.* Volumul şi esenţa. Buc., 1972. P. 12.
[9]Ibid. P. 10.
[10]Ibid. P. 201.
[11]Revista Fundaţiilor. № 11. 1935.
[12]Tradiţie si inovaţie. Buc., 1975. P. 230.
[13]Подробнее об этом см.: *Protopopescu A.* Op. cit.
[14]*Elvin B.* Op. cit. P. 130.
[15]*Piru A.* Istoria literaturii române. Buc., 1981. P. 337.
[16]См.: *Elvin B.* Op. cit. P. 15.
[17]См.: *Constantinescu P.* Op. cit. P. 102.
[18]См.: *Elvin B.* Op. cit. P. 193.
[19]См.: *Constantinescu P.* Op. cit. P. 97.
[20]Ibid. P. 102.

inslav

[21]*Constantinescu P.* Op. cit. P. 98.
[22]*Arghir S.* Prefaţă // Petrescu C. Patul lui Procust. Buc., 1957. P. 8.
[23]*Vitner I.* Semnele romanului. Buc., 1971. P. 16.
[24]*George A.* Semne şi repere. Buc., 1971. P. 16.
[25]См. об этом: *Arghir S.* Op. cit.
[26]См. об этом: *Constantinescu P.* Op. cit. P. 108.
[27]См.: *Vianu T.* Arta prozatorilor români. Buc., 1941. P. 324.
[28]*Manolescu N.* Romanul interbelic // Istoria literaturii române. Studii. Buc., 1979. P. 255.
[29]См. об этом: *Ionescu E. Nu.* Buc., 1934. P. 105.
[30]См. об этом: *Protopopescu A.* Volumul şi esenţa. Buc., 1972.

inslav

Е.Н. МАСЛЕННИКОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН В ВЕНГЕРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

В литературоведении существует много классификаций разновидностей жанра романа. Среди них объединение романов не по собственно жанровым, а по проблемно-тематическим признакам, несмотря на кажущуюся нелогичность, занимает одно из ведущих мест[1]. Внутри этой классификации исторический роман вызывает меньше всего разногласий, видимо, потому, что заявленная в ее определении тема – история легко вычленяется и находится как бы над прочими сюжетными линиями в отличие от тематики семейной, приключенческой и пр., встречающейся в самых разных сочетаниях.

Суммируя посвященные историческому роману работы С.М.Петрова, Ю.А.Андреева, Г.М.Ленобля, И.К.Горского и Л.П.Александровой[2], С.И. Кормилов выделяет общий перечень признаков исторического романа, на котором, с его точки зрения, сходятся практически все исследователи: тема прошлого, историческая дистанция между жизнью автора и описываемыми событиями, историзм, историчность, собственно историческая проблематика. Он пишет: "Не каждый из них (этих признаков. – *Е.М.*) по отдельности, а все они вместе создают ту разновидность искусства, которую принято называть историческими жанрами"[3]. Трудно согласиться с этим выводом.

Дело в том, что каждый из вышеперечисленных ученых по-разному относится к этим признакам, сужая или расширяя границы жанра. Так, например, Ю.А.Андреев считает историческими романы "Жизнь Клима Самгина", "Хождение по мукам", "Тихий Дон", перечеркивая тем самым принцип исторической дистанции (или понимая его по-своему, с нашей точки зрения, слишком узко). Чтобы не делать границы этой жанровой разновидности слишком расплывчатыми, мы настаиваем на этом признаке исторического романа. Историческая отдаленность автора от описываемых событий должна, по-видимому, определяться рамками жизни писателя, иными словами, автор исторического произведения пишет о событиях, в которых не мог принимать участия. Можно понять точку зрения, согласно которой "историей" становится любое завершившееся к данному моменту крупное событие. Тогда, конечно, роман "На Западном фронте без перемен" (мы намеренно называем произведение, не содержащее глубоких обобщений, но очень верно воспроизводящее картину законченного временного отрезка) можно было бы назвать историческим, ибо к моменту его написания первая мировая война была завершена. Но если принять эту точку зрения, то в XX в., когда ход мировой истории ускорился, историческим оказался бы слишком большой пласт произведений, что размывает классификацию и противоречит здравому смыслу. Недаром Г.Ленобль опровергает С.М.Злобина в том, что главная

inslav

задача автора такого произведения "охватить узловые моменты, вскрыть движущие силы исторического события"[4], говоря, что в этом случае утрачивается конкретный смысл самого термина "исторический роман"[5]. И.К.Горский же подчеркивает ошибочность представления о том, что именно в этом романе принцип историзма должен соблюдаться полнее всего. С этим тезисом мы полностью согласны, хотя именно с привнесением в художественную литературу этого принципа начинается создание исторических романов в современном смысле этого слова. Романтизм обогатил и человеческое сознание, и искусство новым пониманием истории,в котором сочетаются проникновение в своеобразие каждой эпохи – couleur locale (понимаемое расширительно как колорит места и времени) – и представление о едином ходе мировой истории, включающееся в миропонимании романтиков в общее философское понятие универсума. С начала прошлого века принцип историзма начинает постепенно проникать во все виды искусства и жанры. Как справедливо замечает И.К.Горский, "внедрение и развитие принципа историзма осуществляется в литературе не только и даже не столько через отображение прошлого; наоборот, возникновение и развитие самого исторического жанра, в том числе и исторического романа, обусловлено общим состоянием литературы, и прежде всего достигнутым ею уровнем обобщения картин *современной* жизни"[6]. Таким образом, принцип историзма, играющий большую роль при создании исторического романа нового времени и оказавший влияние на развитие литературы в целом, не является, с нашей точки зрения, жанрообразующим признаком именно исторического романа. С одной стороны, он присутствует в иных романных типах, а с другой, – если считать его таковым, мы будем вынуждены вынести за скобки этой жанровой разновидности пестрящие сознательными анахронизмами романы Л.Фейхтвангера и его многочисленных современников, а также многие чисто развлекательные образцы этого жанра, хотя, по всей видимости, им нельзя отказать в общем определении "исторический роман".

Не можем мы согласиться и с таким выделенным С.И.Кормиловым признаком, как "собственно историческая проблематика". В нашей работе будет показано, что в литературе в XX в. усиливается тенденция использования исторического материала для решения "вечных" проблем человечества и одновременно интенсивно развивается исторический жанр, ставящий своей задачей решение остроактуальных задач.

Лишь один выделенный Кормиловым признак – "тема, обращенная в прошлое", – не вызывает разногласий, поскольку на нем основано само определение "исторический". Как уже отмечалось, мы предлагаем также считать жанрообразующим признаком дистанцию автора от описываемых им событий. Когда речь идет об историческом романе нового времени (начиная с В.Скотта), к двум указанным следует прибавить и третий жанрообразующий признак, выделенный,М.М.Бахтиным: стремление автора "найти исторический аспект для частной жизни, а историю... показать домашним образом"[7].

Итак, определяя исторический роман как произведение, описывающее события, в которых автор не мог принимать участия из-за временной

inslav

дистанции и изображение которых сочетается в нем с изображением частной жизни, мы получаем возможность говорить об исторических романах, скажем, от В.Скотта до Л.Фейхтвангера. Наша цель – попытка проследить динамику данного жанра на материале венгерской литературы. То, что в качестве жанроопределяющих и жанрообразующих мы принимаем признаки, связанные с тематикой, а не структурой произведения, не лишено логики, если учесть, что уже в названии – исторический роман – классификация строится по тематическому принципу.

* * *

Создание В.Скоттом классического исторического романа осуществлялось в рамках романтизма и сопровождалось разрушением его канонов. Недаром многие исследователи усматривают в его творчестве истоки развития реализма XIX в.[8] Таким образом, уже при создании новой разновидности романа закладывается противоречие, обеспечивающее ее дальнейшее развитие. Подобная ситуация характерна для жанра, сочетающего в себе громадную устойчивость и живучесть с непрерывной изменчивостью (что особенно заметно на примере жанров нового времени). Это обстоятельство крайне затрудняет исследование проблемы жанра и делает его возможным только в динамике. Диалектику прерывности и непрерывности жанра сформулировал в рамках своей эстетической теории Г.Лукач: «Отношение произведения к своему жанру и к своим законам никогда не может быть подчинением отдельного случая сущностной всеобщности...с возникновением любого произведения, которое заслуживает названия эстетического, содержание и форма значимых для него законов претерпевает, по крайней мере, модификацию, если не следует их решительное ниспровержение, как это обыкновенно бывает в эпохальных творениях. Нужно, конечно, добавить также, что жанры – что касается их всеобщих основных принципов, – хотя и подчиняются историческому изменению, сохраняются при этом в рамках такого изменения; в таких "революциях" они внутренне обогащаются и углубляются»[9].

Во многом именно для того, чтобы сохранить и подчеркнуть эту диалектику, мы ограничиваем определение исторического романа тремя признаками, которые, с нашей точки зрения, неизменно присущи произведениям этого жанра. Это позволяет проследить, в какой мере трансформировались другие признаки.

Глубокий анализ развития исторического романа в прошлом столетии Г.Лукач дал в специально посвященной этой проблеме работе, где вскрываются социальные и экономические причины, вызвавшие к жизни новое понимание исторического процесса. Для эпохи, исследованию литературы, которой посвящена эта статья, вполне справедливым представляется следующее утверждение ученого: "Задача исторического романа – дать *художественными* средствами *свидетельство о* том, что определенные исторические обстоятельства и люди действительно существовали и были именно такими, как их рисует писатель"[10]. Лукач говорит об английском, французском и русском историческом романе

inslav

XIX в., но эта формулировка справедлива и для становления этой жанровой разновидности в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Для писателей этого региона данная задача означала даже нечто большее, чем для романистов Англии, Франции и России. Усвоение романтической концепции историзма совпало с эпохой формирования наций и национального самосознания, а здесь этот процесс протекал особенно бурно и воспринимался особено остро, так как народы Центральной и Юго-Восточной Европы в большинстве своем входили в состав многонациональных династических империй. Именно поэтому изучение (а часто и возвеличивание и даже воссоздание) национального прошлого стало здесь насущной задачей. Она начала решаться еще на рубеже XIX и XX вв., что наглядно прослеживается на примере творчества чеха А.Ирасека, поляка Г.Сенкевича, венгра Г.Гардони.

В венгерской литературе интерес к национальной истории возник еще в XVII в. (выдающийся пример этого – эпическая поэма Миклоша Зрини "Сигетское бедствие", 1651). XVIII век не принес выдающихся литературных образцов, посвященных исторической теме. Но в прошлом столетии по причинам, о которых уже шла речь, этот интерес возродился на совершенно новом уровне. В то время в стране завоевал популярность вальтерскоттовский исторический роман, оказавший сильное влияние на творчество Миклоша Йошики(1794–1865).Кроме того,дань этому жанру отдали такие талантливые венгерские прозаики, как Ж.Кемень (1814–1875), Й.Этвеш (1813–1871), К.Миксат (1847–1917), М.Йокаи (1825–1904). В их произведениях сочеталась свойственная жанру развлекательность с попыткой осознать, а зачастую и воссоздать историю венгерского народа и государства. Подобные попытки предпринимались в то время не только в литературе. Недаром именно к XIX в. относится появление и широкое распространение романтической легенды, возводящей происхождение венгров к гуннам. В произведениях Миксата и Этвеша проявляется также тенденция создания на историческом материале утопических предсказаний о будущем человечества, которая найдет яркое продолжение в венгерском историческом романе XX в.

Для нас особенно важно то обстоятельство, что лучшие исторические произведения XIX в. на венгерском языке были созданы не в жанре романа. Таковыми, без сомнения, являются драмы Йожефа Катоны "Бан Банк" (1815), Имре Мадача "Трагедия человека" (1860) и эпические произведения великого венгерского поэта Яноша Араня, о которых А.Серб писал: «"Смерть Буды" – эпос психологический, как и более поздняя "Любовь Толди", и в процессе чтения сожалеешь о том, что Арань не писал романов,где могли бы лучше осуществиться его блестящие способности к психологическому анализу. Если бы он писал романы, то стал бы известен в переводах и за границей, и наряду с великим французским, английским, русским романом мы говорили бы о характерных особенностях романа венгерского»[11]. Добавим, не просто романа, а романа исторического.

Классическим историческим романом, характерным для европейского XIX столетия, стала в Венгрии написанная Г.Гардони (1863–1922) в 1901 г. книга "Звезды Эгера". Не случайно А.Серб называет стиль Гардо-

inslav

ни "квинтэссенцией языка Араня"[12]. Именно традицию Араня только в иной форме продолжал Гардони в обращении к исторической теме. Это произведение считается сейчас одним из лучших "романов для юношества", а академическая "История венгерской литературы" определяет его как "сказку, которая развлекает, учит и воспитывает"[13]. Нам кажется, что подобное определение несколько обедняет данный роман. Возможно, "беда" его в том, что он вышел в свет, когда эстетические принципы романтизма уже утратили свою новизну, когда в Европе значительно ослаб интерес к национальному прошлому с точки зрения поиска новых исторических фактов и воссоздания колорита былых эпох, – литература начинала решать на материале истории вопросы современности и вопросы вечные. Ко времени публикации "Звезд Эгера" романы В.Скотта перешли в разряд чтения для юношества, а ведь за полвека да этого ими восхищались Гете и Пушкин, относились к Скотту как к учителю,отрывающему перед ними новый мир[14]. Нам представляется более правомерным рассматривать роман Гардони как запоздавший шедевр эпохи романтизма. Значительные образцы подобного романа в венгерской литературе XIX в. отсутствовали. Книги Йошики были довольно слабы, исторические произведения Миксата заметно слабее его произведений на современные темы, Йокаи же развивал в венгерской литературе скорее линию авантюрного исторического романа Дюма-отца, чем классических произведений Вальтера Скотта (а последняя линия, несомненно,важнее для становления национального самосознания).

Хронологически "Звезды Эгера" соседствуют с совершенно иными взглядами на историю, выраженными в творчестве Д.Костолани, Д.Круди, Ж.Морица, что усложняет картину развития этого жанра в интересующий нас период. Но "напластование" течений, одновременное существование романтизма, неоромантизма, реализма и т.д. характерно для венгерского литературного процесса начала нашего века в целом. Поэтому мы позволим себе напомнить основные черты романтического исторического романа, проявившиеся в произведении Гардони, ибо именно этот тип романа вошел в общую картину развития жанра в венгерской литературе в первой половине XX в.

А.Серб относит Гардони к писателям-консерваторам, подчеркивая, что его консерватизм касался области духа, – автор "Звезд Эгера" стремился сохранить чистоту духовных традиций мировои культуры[15]. В главном произведении его жизни это проявилось преимущественно в том, что писатель сохранил в XX в. идеал романтический, означающий в той линии романтизма, о которой идет речь (В.Скотт), чистоту и простоту. Изображение деревни (которая в венгерской литературе начала века рассматривалась в социальном плане) преподносится читателю идиллически как в смысле описания ее быта и природы, так и в плане отношений между ее жителями. Недаром любимые его герои – дети. Типичен для него романтический мотив любви к родине и любви к женщине, причем подобное слияние приносит герою практическую удачу. Весь роман пронизан мотивами венгерских легенд и сказок, его строй романтически приподнят. Читатель постоянно ждет чудесных спасений, необычайных героических поступков, низости врага и величия друга и не обманывает-

inslav

ся в своих ожиданиях. Прошлое предстает перед нами как идеальный сказочный мир, сложности которого были величественнее, "проще" и чище, чем в современности.

Непосредственную связь книги Гардони с романом В.Скотта можно усмотреть и в использовании венгерским автором так называемого романтического исторического пейзажа, который "не столько ласкает глаз четкостью линий и мягкостью колорита, сколько действует на воображение, вызывая у зрителя ряд ассоциаций"[16].

Оба писателя используют имена исторических деятелей и героев народных преданий при изображении эпизодических лиц, что служит наряду со многими другими приемами созданию couleur locale.

Главное, что сближает творчество Гардони с вальтерскоттовской линией развития исторического романа,– это понимание неразрывной связи между человеком и эпохой, судьбой общества и судьбой отдельного человека. Подобное восприятие будет полностью утрачено в исторических произведениях неоромантиков, что видно на примере творчества Д. Круди.

Можно отметить также и наличие элементов реализма в романе "Звезды Эгера", опять-таки в том смысле, в котором этот термин можно отнести к романам В. Скотта. То есть, пользуясь словами Г. Лукача[17], "этот роман показывает, что внимание писателя направлено уже на конкретный (т.е. исторический) смысл места, времени, социальных условий и т.д., что вырабатываются литературные средства для реалистического изображения пространственно-временного (т.е. исторического) своеобразия людей и человеческих отношений"[18].

Весьма труден вопрос о случайном и закономерном в развитии литературы той или иной страны. Бесспорен, однако, тот факт, что венгерская литература, с одной стороны, не обошлась без чисто вальтерскоттовского исторического романа, а с другой – роман этот появился в первом году XX в., и его появление именно в это время дало развитию исторического жанра в венгерской литературе как бы новую точку отсчета, ибо в дальнейшем он развивался одновременно в творчестве разных писателей по совершенно различным линиям, уже, как правило, соотносящимся с типологически схожими синхронными явлениями в западноевропейской литературе, о чем речь пойдет ниже.

После "Звезд Эгера" значительные исторические романы на венгерском языке начали появляться после революционных событий 1919 г. Понятна как эта дата, стимулировавшая развитие исторического жанра во всей Европе, писатели которой пытались поставить невиданные доселе мировые катаклизмы в общий ряд исторического развития, понять и предугадать ход истории, так и тот факт, что каноны жанра должны были претерпеть значительнейшие изменения. Если "Звезды Эгера" – роман эпохи становления национального самосознания, одна из основных задач которого осмыслить место Венгрии и венгров в мировой истории, утвердить их доблесть и славу, как бы подтвердить само существование своей страны и своей истории, то после 1919 г. перед европейскими писателями встают более глобальные задачи. В новом свете предстали социальные отношения, из-за достижений науки и техники войны приобрели эсхато-

inslav

логический характер; казалось, что основополагающие проблемы человеческой нравственности предстоит решать заново. Естественно, что исторический материал давал богатейшие возможности проверить действительность параллелями и противопоставлениями из событий прошлого. Лишь обращение к истории могло помочь ответить на животрепещущий вопрос: а изменился ли сам человек?

Таким образом, оживление интереса к историческому жанру в новую эпоху закономерно. Попробуем же выяснить, каким стал в этих условиях венгерский исторический роман.

Прежде всего – очень разнообразным. В настоящей работе мы будем говорить об обращении к историческому роману столь разных писателей, как Ж. Мориц, Д. Костолани, Д. Круди, Й. Дарваш. Творчество этих представителей венгерской литературы первой половины нашего века характеризует практически все ее направления, которые можно обозначить как критический реализм, эстетизм, импрессионизм, социалистическая литература. Каждый из вышеназванных писателей был фигурой яркой, талантливой и относился к плеяде лучших венгерских прозаиков XX в. Тем примечательнее тот факт, что все они в 20–30-е годы обращались к жанру исторического романа, каждый со своими творческими и философскими целями, своими литературными средствами.

Дюла Круди (1878–1933), хотя его творчество относят, как правило, к импрессионистскому направлению в венгерской литературе, и в нем стоит особняком. Он был практически единственным писателем, не занявшим какой-либо социально ангажированной позиции. Для широкого читателя он прежде всего создатель образа Синдбада[19], одно имя которого уже говорит о его существовании вне времени и вне конкретной страны, печального рыцаря, проводящего свою жизнь среди прекрасных женщин, в картежной игре, за изысканными трапезами. В этом цикле Круди выступил как стихийный гедонист, ничего не проповедующий, но не могущий не восхищаться всеми чувственными проявлениями жизни на самых различных уровнях. Для него так же значим вкус слова, как вкус хорошо приготовленного блюда, он не знает, что восхищает его больше – звук женского имени или нежность женской кожи. Благодаря такому мировосприятию писателя образ Венгрии в его произведениях 1900–1910-х годов существует вне времени. Созданные тогда же исторические произведения ("Исчезнувшие столетья", 1902; "Ласло Кун", 1902; "Комаромский парень", 1903; "Герой снов", 1906; "Венгерские якобинцы", 1912) написаны на темы прошлого как бы случайно – те же впечатления испытывает современник автора – Синдбад. Они лишний раз подчеркивают вневременную сущность философской позиции Круди на данный момент, при которой абсолютно одинаково воспринимаются события переживаемые, вспоминаемые или знакомые из истории.

Известный венгерский исследователь Иштван Шётер подчеркивает сознательность выбора писателем периферийных тем, что говорит об уходе от действительности. При этом критик находит в его картинах "никогда не бывшей Венгрии" сохранение подлинно венгерского духа (кулинарные рецепты и образ сохраняющих память о Петефи алфельдских чард; и шутки и песни старых времен и знамя Ракоци на соборной башне[20]). То

inslav

есть поиски идеала в прошлом характерны для творчества Круди и на этом этапе.

После 1919 г. количество исторических произведений в творчестве Круди (писал он всегда очень много) заметно увеличивается. Они перестают быть "случайными" – их написанию теперь предшествует кропотливая исследовательская работа по изучению эпохи. Мировая война, революция резко разграничили в сознании писателя настоящее и прошлое, последнее явно представляется ему более простым и правильным. Это роднит его творчество с неоромантическими тенденциями XIX–XX вв., сближает с воззрением на историю Гардони, который, с нашей точки зрения, был не неоромантиком, а запоздалым представителем романтизма. В произведениях Гардони не чувствуется влияния новой европейской литературы рубежа XIX–XX вв. В творчестве же Круди переплетаются и взаимодействуют идейные и стилевые тенденции реалистических и декадентских направлений, а в воспевании им красоты жизни явно ощущается отталкивание от натурализма.

Один из первых исторических романов Круди после 1919 г. – "Лже-Петефи" (1922) довольно близок предыдущим его произведениям этого жанра. Писатель тогда пока еще не пытался создать какую-либо историческую концепцию. Его главная задача – преодолеть пессимистические настроения, вызванные поражением венгерской революции, утверждая идею, что ни одна борьба за свободу, даже потерпевшая поражение, не бывает напрасной, что выражается уже в подзаголовке – "Свет угасшей звезды".

Но еще до выхода его в свет, в 1921 г., Круди начал работу над своим основным историческим произведением, в котором он пытался осмыслить исторические процессы и соотнести их с настоящим, – трилогией "Три короля" ("Мохач", 1926; "Крашеный король", 1930; "Первый Габсбург", 1933). Уже сама тема романа "Мохач" говорила о том, что Круди впервые откликнулся на современные события общественной жизни. Несмотря на то что как раз в это время исполнялось 400-летие со времени битвы при Мохаче, критика полностью замолчала появление этого романа. Дело в том, что для венгерского сознания Мохач – первое звено в цепи многочисленных поражений венгерского народа, а в 20-е годы нашего века как последнее звено в этой цепи несомненно воспринимались революционные события 1919-го. Прямые параллели усматривались современниками Круди между настоящим временем и описываемым прошлым. Впервые в творчестве Круди, которое всегда покоилось на утверждении незыблемости мира иллюзий и утверждении равнозначности последнего с миром реальности, появляется мотив крушения иллюзии. Перед нами наглядный пример вторжения реальной жизни в тот тип искусства, который на протяжении долгого времени пытался уберечься от нее.

В развернувшейся в 60-е годы в Венгрии дискуссии о творчестве Круди разногласия вызвал в первую очередь вопрос о том, как оно соотносится с действительностью [21]. Одновременно возникла проблема определения его творческого метода – редко волнующая венгерское литературоведение, но в данном случае представляющая несомненный интерес. Дело в

inslav

том, что Круди и по тематике своего творчества, и по многим собственным заявлениям, в каком-то смысле и по стилю был продолжателем реализма Кальмана Миксата, реалистических моментов его творчества, хотя эта традиция не определяет основного метода произведений Круди. Причем если чувственная предметность его образов вполне укладывается в систему неоромантического искусства, совершенно не исключающего, как и романтизм, реализма деталей, то корреспондирование прошлого и настоящего в его романах 20-х годов, попытка выработать собственную историческую концепцию как бы ставят Круди в ряд писателей-реалистов. Хотя это обстоятельство сближает творчество Круди данного периода с направлением Фейхтвангера в исторической прозе, тем не менее оно не дает оснований называть его реалистом. Создается впечатление, что само обращение писателя к крупным историческим событиям требует от него определенной степени реализма. (Говоря о творчестве Гардони, мы уже затрагивали эту проблему.) Причем не только реализма деталей. Обращение к истории зачастую требует от писателя, далекого от социальных проблем, ставить вопросы общественных отношений, ибо он так или иначе вынужден поднимать их, рассуждая о ходе исторического развития человечества. Возможно, именно в этом причина того, что Г. Лукач отказывается признавать романтиком В. Скотта.

Следует сказать, что элементы реализма проникают и в неисторические произведения Круди этого периода. Это можно проследить, например, на изменении его отношения к теме джентри (одной из основных тем его творчества, крайне важной для венгерской литературы вообще). Показав крушение иллюзий своих исторических героев, Круди в какой-то мере нарушил и иллюзорный мир всего своего творчества. Подобную тенденцию можно проследить и в творчестве Костолани, так что случайной ее назвать нельзя.

Несмотря на некоторые новые черты исторической прозы Круди 20-х годов, его романы, так же как "Звезды Эгера" Гардони, еще во многом принадлежат XIX в. Прослеживающиеся в его творчестве черты исторического романа XX в. не представляют собой устойчивой тенденции.

Первая половина XX в. принесла в венгерскую литературу исторический роман нового типа, ставящий перед собой новые по сравнению с XIX в. задачи. Это направление было крайне неоднородным.

Если Круди после 1919 г. обратился к истории иначе, чем раньше, то Дежё Костолани (1885–1936) написал в 1923 г. свой первый и единственный исторический роман, который оказал сильное влияние на его последующее творчество и заметно отличается от творчества предыдущего.

Мировоззренческая позиция Д. Костолани складывалась под влиянием философии Шопегауэра, Ницше и Платона, поэзии Леконта де Лилля, Бодлера и Рильке. При этом еще в студенческие годы он заинтересовался социологией и проблемами общественных отношений. Период эстетизма в его творчестве, пришедшийся на 10-е годы, основывался на вполне осознанной позиции. Большое влияние на него оказал Оскар Уайльд. Принцип "искусство для искусства" становится в это время классовой позицией – позицией отрицания буржуазной морали, протеста против существующих общественных отношений.

inslav

Миклош Сабольчи называет Костолани наиболее представительной фигурой венгерской литературы 20-х годов, подчеркивает элементы позднего символизма в его творчестве, тесную связь его произведений с теорией Фрейда, постоянное влечение к изображению "двойного мира", составляющего сущность каждого человека, – и все это освещенное идущей от XVIII в. идеей "рацио"[22].

При различии исходных позиций у Костолани и Круди в их творчестве 10-х годов много общего: в изображении жизни обоих больше интересует общее впечатление от нее, фон, восприятие жизни как театра; хотя у Круди эта позиция абсолютно искренна и естественна, а у Костолани же она является плодом напряженных философских размышлений.

Его поэзия этого времени – поэзия настроения, наиболее частый ее герой – ребенок (при этом ее простота и чистота осложняются лежащими на поверхности фрейдистскими мотивами). В прозе же сильно влияние реализма – писатель часто берет сюжеты из жизни, его интересует, насколько странным , непредсказуемыми могут быть действительные поступки людей. Для творчества Костолани, как и многих художников того времени, реализм и "искусство для искусства" – стороны одной медали, искания в разных направлениях, готовность пользоваться в своем искусстве средствами науки, философии и любых направлений литературы, лишь бы адекватно выразить свое мироощущение. Эта позиция в любом случае является прогрессивной, ибо означает не уход от жизни, а служений ей своими средствами. Поэтому не является неожиданным в его прозе (а позже и поэзии) появление остросоциальных мотивов. В 30-е годы он создает роман, принадлежащий критическому реализму, "Анна Эдеш" о беспросветной жизни служанки в Будапеште (полный элементов натурализма, особенно в сфере психологического анализа) и тонкое психологическое произведение "Корнел Эшти", целиком построенное на фантастическом романтическом мотиве двойничества, далекое от общественных проблем, исследующее внутренний мир интеллектуала.

Повторим, что Костолани был прежде всего исследователем жизни, его интересует бытие во всех его проявлениях. Своеобразным синтезом этого интереса стал его роман "Нерон, кровавый поэт" (1923). Уже выбор темы говорит об универсальности ставящихся в нем вопросов: изображается история всеобщая, классическая (редкий для венгерской исторической прозы случай), настолько имманентная сознанию всякого образованного человека, что в этом смысле она вполне сравнима с мифом.

Обращение к таким "общим" темам характерно для романа XX в. Ниже мы будем говорить об этой тенденции творчества немецкого писателя Томаса Манна. Что же касается русской литературы, то в этой связи нельзя не упомянуть трилогию Д.С. Мережковского "Христос и Антихрист" (1895–1925), в которой ключевые термины символизма не всегда распознаются неподготовленным читателем, видящим в этом произведении развитие на историческом материале вечной темы борьбы, переплетения Добра и Зла.

Костолани еще в 1918 г. написал новеллу "Каин", в которой пытался на библейском материале решить вопрос о добре и зле, вечности нравст-

inslav

венного начала в человеке. Такие вопросы особенно остро встают в эпохи мировых катаклизмов. Тогда обращение к мифу или истории является естественным стремлением сравнить, чтобы понять. Мы усматриваем общую тенденцию в обращении писателей XX в. к мифу и истории. Одна из новых черт исторического романа нашего столетия – его мифологизация, что относится лишь к одному из направлений развития данного жанра. Зачастую писателей в этом случае привлекает именно возможность рассматривать общечеловеческие нравственные проблемы как бы в чистом виде. Проблемы эти встали с необычной остротой в начале века, особенно в связи с первой мировой войной, изменив позиции многих художников.

В академической истории венгерской литературы говорится о близости художнической позиции Костолани к эстетизму О. Уайльда[23]. Нам представляется правомерным углубить это сопоставление. Ранние произведения Костолани близки не только к эстетизму Уайльда, но и к корням этого явления и его противоречиям. Это важно для нас с той точки зрения, что более позднее творчество Костолани, его реализм, есть естественное продолжение поисков, начатых в молодости. А. Зверев пишет: «За перепадами славы и бесчестия, какие выпало испытать Уайльду, обозначился закон непримиримости свободного творческого созидания и убогой буржуазной "нормальности", повсеместно насаждающей свои неоспоримые права. Со всей резкостью выступило *противоречие идеала высокого артистизма с порядком вещей в мире,* где каждому уготована строго определенная социальная роль»[24]. Костолани, как и Уайльд, и есть "один из множества бунтарей, новаторов и беззаветных искателей красоты посреди уродства буржуазной действительности"[25] нашего столетия. Исходя из во многом общих с Уайльдом положений о назначении искусства и художника, он проделал иной путь в своем творчестве, путь к реализму, объясняемый не только индивидуальными особенностями своей творческой личности, но и особенностями эпохи. Во время мировой войны программой Костолани становятся строки, завершающие его стихотворение "Счастливая, грустная песня" (1915): "уже я не дома на небесах, // я дома здесь, на земле".

Повышается чувство ответственности писателя, и, хотя элементы фантастики всегда будут освещать его творчество своим волшебным светом, поиски истины станут глубже, конкретнее, более связанными с реальностью. И во многом из-за былого увлечения эстетизмом, проповедующего среди прочего принципы перверзной нравственности, этические проблемы всегда будут выходить в его произведениях на передний план.

Первой серьезной ступенью на подходе к решению проблем нравственности стал у Костолани исторический роман "Нерон, кровавый поэт". Для поэта-декадента, каким он был некоторое время не только в творчестве, но и по образу жизни, определяя этой позицией круг общения, манеру поведения и пр., эта проблема тесно связана с проблемами искусства. И в тяжелое для своей страны время Костолани пишет "Нерона", в котором ему удается ставить эти вопросы в их единстве, беспощадно по отношению к себе и своим друзьям и одновременно исследовать вообще. насколько наиболее волнующие его вопросы влияют на судьбы мира

Уже такая глобальная постановка проблемы говорит о реализме, заставляя нас вспомнить сказанное в связи с творчеством Гардони и

inslav

Круди: историческая тема сама по себе, если она взята автором не с чисто развлекательной целью, требует от него определенной степени реализма.

"Нерон", с нашей точки зрения, – произведение реалиста о декадентстве, причем этот реалист знает декадентство изнутри, сам не отошел от него окончательно, многие принципы этого искусства останутся близки ему на протяжении всей жизни, но именно в данном произведении он дает им оценку со стороны[26]. Поставив конкретную нравственную проблему, Костолани настолько серьезно и талантливо подошел к ее исследованию, что довел ее решение до логического конца и практически предсказал появление в Европе фашизма (корреспондирование в его романе прошлого, настоящего и будущего несравненно сильнее, чем в исторической трилогии Круди), что неоднократно повергало в изумление позднейших исследователей его творчества[27].

Роман завоевал признание сразу по выходе в свет. Наибольшего внимания, заслуживает его оценка Томасом Манном, который писал автору: «. . . я бы назвал вашего "Нерона" *чем-то удивительным*, заметив при этом, что слово это применительно к произведению искусства для меня является высокой похвалой. Оно означает, что произведение является чем-то большим, чем просто продуктом культуры определенного национального или европейского уровня и что оно несет на себе печать личного дерзания и мужества, рождено в одиноких размышлениях и до боли волнует своей человечностью, настолько оно правдиво. Такова сущность поэтического. . . Вы создали свободное, выходящее за национальные рамки произведение, в чем-то неожиданное и тем не менее облеченное в устоявшуюся традиционную форму»[28].

Т. Манн, несомненно, прекрасно разбирался в искусстве, и его отзыв наверняка объективен, но его восхищение возможно усиливалось тем фактом, что творчество Костолани было во многом созвучно его собственному. Меньшее по масштабу таланта, оно явно устремленно в своих вершинных проявлениях в проложенное Манном могучее русло романа XX в.

При этом явно сыграли свою роль как общие типологические схождения (например, обращение к мифу), так и непосредственное влияние его произведений на венгерскую литературу этого периода в целом и на прозу Костолани в особенности.

В этой связи стоит сказать и об отношении Т. Манна к историческому жанру вообще. В 1914 г. вышел в свет его роман "Королевское высочество", появившийся в Венгрии одновременно с изданием на немецком языке и пользовавшийся здесь удивительной популярностью. Удивительной потому, что это не самое сильное произведение Т. Манна, впечатление же от него в Венгрии было, пожалуй, ярче, чем, скажем от его "Буденброкков". Возможно, причиной этого эффекта был сам факт необычного в то время для Венгрии подхода к истории своего народа. Т. Манн, обратясь к недавнему прошлому, создал абсолютно сказочное, крошечное германское государство и решил в этом заколдованном времени и пространстве ряд конкретных вопросов немецкой современности: обрисовал слияние немецкого и американского капиталов, выявил корни зарождавшегося германского национализма и пр. Для уровня развития исторического жанра в венгерской литературе этого времени необычным было такое сочетание прошлого и настоящего, полное отсутствие идеализации национальной истории (особенно подчеркнутое по

inslav

контрасту "сказочностью" фона романного действия) и, конечно, критическое к ней отношение писателя, чья социальная критика всегда подкупала читателя чудесной ироничностью, горькой и прощающей одновременно, возможной лишь у человека, настолько хорошо понимающего управляющие человеком процессы, что он не способен осуждать его по-настоящему и старается помочь ему, открыть глаза своим творчеством.

Для страны, исторически ориентированной на немецкую культуру, повышенный интерес к великому современному писателю Германии абсолютно естествен. Произведения Т. Манна публикуются в Венгрии практически одновременно с их выходом на родине. В венгерской прессе постоянно печатаются интервью с ним. И публике известно о замысле, родившемся после "Королевского высочества", – серьезного исторического произведения об эпохе Фридриха Великого. Этот замысел остался неосуществленным, хотя его разработка, как явствует из переписки с Г. Манном, зашла довольно далеко[29]. Вполне возможно, что именно он среди прочего стал зачатком обращения писателя к глобальным общечеловеческим проблемам, приведшим к созданию романа-мифа "Иосиф и его братья". Представляется в принципе вполне возможным считать такой тип романа близким историческому – вырастающим из него, его перерастающим. Из той же переписки видно, как планировал Т. Манн образы героев будущего исторического романа "с человеческо-общечеловеческими чертами, изображенными со скепсисом, неприязнью, психологическим радикализмом и тем не менее позитивно, лирично, на основе собственных переживаний"[30]. Главное из этого замысла, перешедшее в роман-миф, – "человеческо-общечеловеческие черты".

По нашему мнению, Костолани, который опирался на опыт своего великого современника и был увлечен ходом его мысли, уже в самом начале 20-х годов осознал переход Т. Манна от сюжетов национальных к общечеловеческим и хрестоматийным. Оба писателя по нравственным соображениям не могли в ту эпоху возвеличивать национальное прошлое своих стран, а по соображениям цензурным – его разоблачать. Так что вполне возможно, такой род влияния также сыграл свою роль при выборе венгерским писателем темы своего романа.

Как уже было сказано, основная проблема "Нерона" – проблема нравственности. Переживая период декадентства в своем творчестве, Костолани проникся теорией, согласно которой человечество состоит из homos estheticus и homo moralis. В основе своей она близка эстетизму О. Уайльда и подразумевает нравственный релятивизм. После первой мировой войны оперировать такими понятиями всерьез стало невозможно для любого порядочного человека, ибо отсутствие твердых нравственных норм в ту эпоху влекло за собой слишком страшные для человечества последствия. В "Нероне" Костолани наглядно показал, как личностные свойства, нейтральные или даже симпатичные (с точки зрения, скажем, декадента рубежа веков) у человека обычного, делают чудовищем фигуру, облеченную властью. К страшным последствиям приводит воспитание Сенеки, говорящего молодому императору слова, с которыми могли бы согласиться многие представители искусства начала нашего века: "Правда? Ее нет. Правд столько же, сколько людей. . . Нет закона. Законом будь ты сам. И морали нет. Мораль – это ты. . ." На первых страницах романа Нерон появляется в образе милого мальчика, вызывая симпатии читателя, автора и, видимо, Сенеки, еще не подозревающего о

instav

будущих плодах своего "прогрессивного" воспитания. Воспользовавшись материалами Светония, приводящего в основном лишь факты без психологических характеристик и мотивировок, Костолани придал молодому Нерону много привлекательных черт и внешних и внутренних, чтобы, с одной стороны, оправдать отречение Клавдия от родного сына Британика и усыновление им Нерона, а с другой – показать развитие "кровавого поэта", останься который без императорского звания – и было бы в Римской империи одним плохим поэтом, проповедником перверзной нравственности больше – ничего страшного.

Характерно, что схожим способом решает эту проблему Г. Сенкевич в своем романе "Quo vadis?", хотя у него она не является центральной. Тем не менее мотив комплекса вины интеллигенции слышится и у польского писателя, причем та ролевая нагрузка, которую у Костолани несет Сенека, у Сенкевича возложена на Петрония. Разные исторические персонажи из окружения Нерона выбираются разными писателями с одной целью – показать, как пассивная позиция интеллигенции, порой даже умиляющейся широтой собственных взглядов, приводит к катастрофе. Умение играть словами, нравственными и философскими категориями, могущее украсить беседу частных лиц, недопустимо для императора, ибо оправдывает тиранию. Вот как пишет об этом историк: «Если потерян категорический императив, если исчезло различие между правдой и ложью, то неминуемо наступает разрыв между словом и его смыслом. Речь идет не о художественном разрыве слова и смысла, неминуемом во всякой романной речи и создающем предпосылку для иронического восприятия речевой самохарактеристики персонажей романа, – здесь разрыв иллюзорен и преодолевается читателем, твердо знающим "смысл слова"; здесь совершается игра, порожденная словесной гибкостью и прочностью смыслового фона, суть этой игры прекрасно показана Бахтиным, и нет необходимости здесь возвращаться к ней. Костолани, имеет в виду нечто иное – и опять-таки он предвосхищает то, что в 20-е годы было еще "будущим", – и его удар попадает в фашисткую идеологию, умеющую вывернуть слова наизнанку, придать им извращенный, подчас превратный смысл и, подобно Сенеке в романе Костолани, оправдать убийство и даже массовое убийство принципами высших государственных интересов. Правда сливается с ложью, слово лишается смысла и становится возможным убийство матери, жены, друзей, любое проявление тирании»[31].

Таким образом, Костолани, сосредоточивая общественный конфликт в сфере духа, слова, узко – поэзии, реализуя в своем произведении свойственный интеллигенции, особенно того времени, комплекс вины за все происходящее с человечеством, несколько сужает решение проблемы в целом. Пойдя по пути Т. Манна в постановке и изображении исторических проблем (а не Фейхтвангера, который, с нашей точки зрения, представляет другую линию в развитие исторической прозы XX в. и сопоставление с которым романа Костолани особенно "удобно" исследователю из-за близости эпох, но превращается при подобном анализе скорее в противопоставление), Костолани не достигает глубины манновских обобщений[32].

Нам бы не хотелось, чтобы эти условные категории уровней приобретали оценочный характер, так как для литературоведа каждое литературное произведение ценно само по себе. В данном случае мы говорим

inslav

только о манере изображения, имеющей значение и для решения поставленных писателем проблем. В частности, для "Нерона" Костолани характерна камерность: круг героев практически ограничен семьей Нерона, опущены основные вопросы внешней политики императора, в интимной обстановке протекает ключевые сцены романа. То есть в манере изображения Костолани и в этом романе сохранил многие черты своего творчества 10-х годов, хотя поставленные в нем проблемы говорят об углубленном подходе писателя к изображению действительности. Выбранная историческая тема придает его рассуждениям общечеловеческий характер. Думается, именно в этом произведении следует искать истоки его остросоциальной прозы 20–30-х годов.

Уже на примере творчества Костолани (и в меньшей степени трилогии Круди) можно наблюдать трансформацию жанра исторического романа в венгерской литературе начала XX в. (и не только венгерской). Из средства познания, а иногда и воссоздания национальной истории он превращается в средство для понимания закономерности развития всего человечества. Продолжая привлекать читателя развлекательностью темы (за рамки которой, впрочем, не выходят многие исторические романы и в XX в.), эта жанровая разновидность начинает зачастую брать на себя научные – философские и социальные – функции. К началу нашего века было накоплено столько исторического материала, что стало возможным прямое сопоставление эпох – задача некорректная для историка, но вполне возможная для писателя. Разумеется, Костолани не мог не думать, как и его читатели, о прямых совпадениях в софистике Сенеки и в теориях нравственного релятивизма, распространенных в начале нашего века, о процессах индивидуализации общественной жизни, протекавших как в буржуазной Европе рубежа XIX–XX вв., так и в Римской империи на заре нашей эры. Кроме того, в венгерской литературе этого периода мы наблюдаем обращение крупнейших писателей к историческому жанру, приводящее к углублению их творческого потенциала в целом. Этот жанр как бы дает им возможность испытать и укрепить свои силы, проникает в последующее творчество в виде накопленного умения ставить широкомасштабные проблемы, решать глобальные и конкретные социальные задачи.

Последнее утверждение не относится к творчеству крупнейшего венгерского прозаика первой половины XX в. Жигмонда Морица (1879–1942). Он обратился к историческому жанру в конце своего творческого пути и завершил развитие своего критико-реалистического метода созданием на историческом материале моделей возможного развития венгерского государства.

Типологически его историческая проза относится к фейхтвангеровской линии развития этого жанра. Для нее характерно меньшее значение для писателя правильности создания исторического фона. Принцип историзма в подобных произведениях если и соблюдается, то в минимальной степени. На первый план выступает задача прямого сопоставления прошлых и настоящих эпох с целью предсказать дальнейший ход развития истории (то, что у Костолани проявилось в высшей мере неосознанно, явилось логическим завершением глубокого решения поставленных им нравственных проблем), а в случае исторической прозы Морица – зачастую – предсказать этот ход.

Крупнейшее его произведение – трилогия "Трансильвания" ("Волшеб-

inslav

ный сад", 1921; "Великий князь", 1926; "Тень солнца", 1935). Как и Костолани, Мориц поднимает на историческом материале наиболее волнующие его проблемы. Для него это вопросы классовой структуры общества, возможностей его переустройства. История сама по себе интересует его несравненно меньше, чем писателей XIX в. (включая Гардони). В прошлом он ищет корни социальных бед настоящего. В этом отношении очень показательно сравнение этой исторической эпопеи с его ранним романом "Золото в грязи" (1910), исследующим расслоение деревни. В "Трансильвании" более глубоко решаются практически те же самые вопросы: отношения крестьян и господ, справедливости, возможности выхода. Общность видна не только на уровне проблематики произведений. Хотя венгерским литературоведением давно признано, что в "Трансильвании" Мориц создал своеобразные шедевры стиля, оживив переписку, мемуары, песни XVIII в., избежав "отяжеления" языка, изобразил достоверную историческую обстановку, но герои его по своим поступкам и мыслям – современники писателя. Стало общим местом находить в центральных образах "Трансильвании" – Габоре Бетлене и Габоре Батори – изображения самого Морица и его гениального друга, венгерского поэта Э. Ади и И. Шётер отмечает схожесть сцен поездки Дани Тури из "Золота в грязи" на санках за кукурузными стеблями и бешеную скачку за Анной Палотаи из "Волшебного сада"[33]. Исторические герои романов Морица выражают дух и самосознание современной венгерской нации – как ее народных масс, так и лучших представителей интеллигенции. Бетлен и Батори – пример для современников Морица, ищущих пути развития своей страны. Они выражают различные точки зрения, но во многом сходятся. Их программы часто напрямую обращены на решение проблем Венгрии 30-х годов нашего века[34].

В "Трансильвании" Мориц окончательно развенчивает идею классового мира – эта тема и раньше разрабатывалась в его творчестве ("Золото в грязи", "Факел", 1919). На этом этапе писатель пытается "проверить", возможен ли выход для страны на пути реформ. Еще до создания последнего романа трилогии Мориц также подходит к развенчанию реформаторской идеи в другом своем историческом произведении – "Господская пирушка" (1927) из жизни джентри XIX в.

В романе Морица "Родственники" (1930) класс джентри дискредитируется писателем окончательно. Мориц приходит к мысли о том, что исторические судьбы человечества находятся в руках народных масс. И практически перед самой смертью, буквально на одном дыхании, он создает две первые книги задуманной им трилогии о легендарном разбойнике Шандоре Рожа – "Шандор Рожа горячит коня", 1940, и "Шандор Рожа хмурит брови", 1941. Здесь все симпатии автора на стороне народной революции, и современники Морица воспринимали этот роман, написанный в годы фашизма, как прямой "совет"[35].

Почти одновременно с Морицем тему стихии народного протеста на историческом материале разрабатывает ведущий представитель социалистической литературы Венгрии первой половины нашего века Йожеф Дарваш (роман "Победитель турок", 1938). Этот принадлежащий к течению "народных писателей" прозаик был уже известен к тому времени как автор произведений о жизни венгерского крестьянства (романы "Черный хлеб", 1934; "От крещенья до Сильверстова дня", 1934; социография "История одной семьи", 1937). Посвятив, как и Мориц, много твор-

inslav

ческой энергии изучению положения в деревне, он прекрасно знал ее прошлое и настоящее. С одной стороны, Й. Дарваш насыщает повествование фактическими деталями, а с другой – романтизирует народный бунт. Та же тенденция заметна в книгах Морица о Шандоре Рожа, да и в других его произведениях на историческую тему. То есть, если, говоря о творчестве писателей, тяготеющих к романтическим методам изображения (Гардони, Костолани, Круди), мы отмечали углубление в их творчестве реалистических черт при обращении к историческому жанру, то нельзя не отметить и другой стороны: такие принципиальные сторонники реалистического метода, склонные к использованию приемов натурализма, как Мориц и Дарваш, наоборот, в своих исторических произведениях изображают действительность в гораздо более романтическом плане, чем в книгах на современные темы.

Так же как и Мориц, Дарваш ставит в своем романе вопрос о правомерности и справедливости крестьянского бунта. У обоих авторов этот перенесенный в историческое прошлое вопрос явно вытекает из политической обстановки 30-х годов.

Оба писателя обращаются к историческому жанру, чтобы подтвердить собственные политические позиции, свое отношение к настоящему примерами из прошлого. Такая задача исторического романа XX в. стала особенно распространенной в годы фашизма. Блестящий пример тому – произведения Л. Фейхтвангера 30-х годов: трилогия "Иудейская война" (1932), "Сыновья" (1935), "Лже-Нерон" (1936) и др.

* * *

В данной работе мы попытались дать очерк развития жанра исторического романа в венгерской литературе первой половины нашего века. В заключение следует сказать, что если принять данное нами в начале статьи определение этой жанровой разновидности, то в поле нашего зрения, даже при довольно тщательном отборе наиболее выдающихся и характерных произведений, оказываются довольно-таки разнородные явления. Тем не менее можно выделить и основные тенденции как развития этой жанровой разновидности, так и ее места в литературном процессе в целом.

В истории каждой литературы есть период воссоздания национальной истории. Вспомним, что один из первых значительных трудов по русской истории был создан не профессиональным историком, а литератором Н.М. Карамзиным. Писателями были и историки Н. Полевой и М. Погодин. Историю Пугачева и историю Петра писал Пушкин. Гоголь в 1833 г. помышлял написать историю Украины и юга России. "История – искусство" (как выражался Л.Н. Толстой) была для многих русских писателей желаемым идеалом и целью[36]. В начале статьи мы говорили об имеющих отношение к этой тенденции произведениях Я. Араня, М. Йошики и др. В венгерской литературе искания этого рода продолжались еще в нашем веке, что особенно наглядно демонстрирует выход в свет в 1901 г. романа Г. Гардони "Звезды Эгера", но отголоски этой тенденции можно усмотреть и в творчестве Д. Круди, Ж. Морица, Й. Дарваша.

Истоки подобного отношения литературы к истории лежат в течении европейского романтизма. С этим связаны некоторые общие для подобного рода произведений черты: поиски в прошлом идеала, отношение к нему как к возможности создания некоторого вневременного и внепрост-

inslav

ранственного мира при одновременном воссоздании колорита места и эпохи. Последнее наше утверждение базируется на сочетании двух тенденций в развитии жанра исторического романа: использования принципа историзма или (в XX в.) зачастую сознательного пренебрежения им, что дает основание исключить этот принцип из жанрообразующих признаков исторического романа.

Одновременно в произведения, воссоздающие национальную историю и ставящие при этом самые разные задачи (утверждение в прошлом величия своей нации, поиски преемственности в освободительной борьбе народных масс, создание моделей развития современного государства), проникает тенденция новой литературы, сформулированная в романе-эпопее Л.Н. Толстого "Война и мир": "Древние оставили нам образцы героических поэм, в которых герои составляют весь интерес истории, и мы все еще не можем привыкнуть к тому, что для нашего *человеческого* времени история такого рода не имеет смысла". Подобная авторская позиция, указанная в определении исторического романа, данном М.М. Бахтиным, углубляется в произведениях этого жанра в XX в. Она относится и к углублению психологизма исторического романа, и к использованию этого жанра для постановки на историческом материале вечных проблем человечества, что подчеркивает, с одной стороны, незыблемость понятий добра и зла, этических норм, человеческой психологии, а с другой – ставит вопрос о большей ответственности человека перед судьбами мира в эпоху мировых войн.

[1]См. статью О.Р. Медведевой в настоящем труде.

[2]*Петров С.М.* Русский исторический роман XIX в. М., 1964; *Андреев Ю.А.* Русский и советский исторический роман. М.; Л., 1962; *Ленобль Г.М.* История и литература. М., 1977; *Горский И.К.* Польский исторический роман. М., 1968; *Александрова Л.П.* Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев, 1971.

[3]*Кормилов С.И.* К общей теории художественно-исторической литературы // Науч. докл. высшей школы: Филол. науки. 1979. № 4.

[4]*Злобин С.М.* О моей работе над историческим романом // Советская литература и вопросы мастерства. М., 1957. Вып. 1.

[5]*Ленобль Г.М.* Указ. соч. С. 105–107.

[6]*Горский И.К.* Указ. соч. С. 20.

[7]*Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 251.

[8]См. об этом ст. "Романтизм" // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; *Реизов Б.* Вальтер Скотт // Скотт В. Собр. соч. М.; Л., 1960. Т. 1; *Лукач Г.* Исторический роман // Литературный критик. 1940. № 7.

[9]*Лукач Г.* Своеобразие эстетического. М., 1986. Т. 2. С. 247.

[10]*Лукач Г.* Указ. соч.

[11]*Szerb A.* Magyar irodalomtörténet. Bp., 1978. 407. o.

[12]Ibid. C. 477.

[13]A magyar irodalom története. Bp., 1978. 4. k. 94. o.

[14]*Реизов Б.* Указ. соч. С. 5.

[15]*Szerb A.* Op. cit. C. 476.

[16]Ibid. C. 39.

[17]При этом следует отметить, что, говоря об этих чертах вальтерскоттовского романа, Лукач не считает Скотта романтиком, в чем мы никак не можем с ним согласиться.

[18]*Лукач Г.* Исторический роман.

[19]Произведения Круди труднопереводимы на иностранные языки – слишком насыщены они игрой слов, образов, ассоциаций, связанных с малоизвестными в Европе подробностями венгерской действительности, но созданный по мотивам его про-

inslav

изведений о Синдбаде фильм Золтана Фабри, очень точно передающий дух творчества Круди, получил всемирное признание.

[20]*Sötér J.* Krúdy Gyula a magyar romantika elkesett gyermeke // Krúdy világa. Bp., 1964. 346–347 o.

[21]Основные моменты этой дискуссии нашли отражение в сб.: Krúdy világa. Bp., 1964.

[22]*Szabolcsi M.* Világirodalom a 20. században. Bp., 1987. 97. o.

[23]A magyar irodalom története. 5. k. 305. o.

[24]*Зверев А.* Предисловие // Уайльд О. Избр. М., 1986. С. 4.

[25]Там же. С. 5.

[26]Нам известна точка зрения венгерской исследовательницы А. Хеллер, считающей этот роман ярчайшим проявлением декадентских настроений в творчестве Костолани, но в этом пункте мы не можем с ней согласиться. См.: *Heller A.* Az erkölcsi normák felbomlása. Bp., 1957.

[27]Историк А. Каждан в предисловии к книге на русском языке пишет: "Если на минуту забыть, что роман о Нероне увидел свет уже в 1922 г. и взглянуть на него глазами человека, умудренного опытом второй мировой войны и Нюрнбергского процесса, одно совпадение покажется поразительным, ибо бесноватый фюрер. . . подобно Нерону, соединил в себе тираническое безразличие к высшей ценности – к человеческой жизни – с псевдоартистизмом неудавшегося художника. Вряд ли, впрочем, Костолани в начале 20-х годов мог что-либо слышать о Гитлере и уже, во всяком случае, не мог знать о тех ужасах, которые позднее были совершены Гитлером и именем Гитлера, – и тем не менее в этом совпадении меньше случайности, чем кажется на первый взгляд" (*Каждан А.* Дежё Костолани и его Нерон // Костолани Д. Избр. С. 4).

[28]Письмо Т. Манна Д. Костолани от 4.04.1923. Цит. по: *Костолани Д.* Нерон, кровавый поэт. М., 1977.

[29]*Fix P.* Nachwort zu "Königliche Hoheit" // Mann T. Romane und Erzählungen. B.; Weimar, 1975. Bd. 7. S. 877.

[30]Ibid. C. 878.

[31]*Каждан А.* Указ. соч. С. 7–8.

[32]Крайне интересной представляется также проблема прямых влияний Т. Манна на творчество Костолани. В частности, в романе о Нероне есть прямая перекличка с новеллой "Тонио Крегер" – в постановке проблемы аристократизма, что отмечает А. Хеллер (*Хеллер А.* Указ. соч. С. 82–83).

[33]*Sötér I.* A Sáraranytól az Uri muriig // Sötér I. Tiszztuló tükrok. Bp., 1966.

[34]Об углублении психологического мастерства Морица см.: *Sötér I.* Op. cit., а также: *Nagy P.* Móricz Zs. Bp., 1975.

[35]Подробный анализ этого произведения дан И.П. Мегелой в кн.: Реалізм Жигмонда Моріца. Київ, 1985. С. 245–265.

[36]Об этой тенденции в русской литературе см.: *Маймин Е.* Проблема "история – искусство" в творческих исканиях Л.Н. Толстого // Вопр. лит. 1978. № 4.

inslav

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции. . . . . .

И.И. Калиганов. Жанры в болгарской литературе IX–XII вв. 7

В.В. Мочалова. Этапы развития повествовательных жанров в польской литературе XII–XVI вв. 38

А.В. Липатов. Начала польской предромантической прозы XVIII в. (Эволюция художественного мышления и внутрижанровые изменения в контексте национального и общеевропейского литературного процесса). 58

Д.С. Прокофьева. Особенности жанра гавенды в польской литературе XIX в.. 85

Ю.Д. Беляева. Сербская мемуарная проза конца XVIII–XIX в. 100

И.К. Горский. Жанровые особенности польского романа в годы расцвета классического реализма. 128

А.П. Соловьева. Малые прозаические жанры в чешском и словацком литературном процессе второй половины XIX в. 158

О.Р. Медведева. Роман Кароля Ижиковского "Химера" и проблемы жанра. 180

С.В. Никольский. Роман жанрового синтеза 202

Н.С. Осипова. Камил Петреску и проблемы румынского психологического романа 214

Е.Н. Масленникова Исторический роман в венгерской литературе первой половины XX в.. 229

Научное издание

РАЗВИТИЕ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЖАНРОВ
в литературах стран Центральной
и Юго-Восточной Европы

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики Академии наук СССР

Редактор издательства *Г.П. Максимовская*
Художник *Б.М. Рябышев.* Художественный редактор *М.Л. Храмцов*
Технический редактор *Г.И. Астахова.* Корректор *Л.А. Агеева*

Набор выполнен в издательстве на наборно-печатающих автоматах

ИБ № 47823

Подписано к печати 28.01.91. Формат 60 X 90 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Пресс-Роман. Печать офсетная. Усл.печ.л. 15,5. Усл.кр.-отт. 15,8
Уч.-изд. л. 19,4. Тип. зак. 1098. Тираж 600 экз. Цена 4 руб.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство "Наука"
117864 ГСП-7, Москва В-485, Профсоюзная ул., д. 90

Ордена Трудового Красного Знамени 1-я типография издательства "Наука"
199034, Ленинград В-34, 9-я линия, 12

inslav

4 руб.

«НАУКА»

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

inslav