

100-ЛЕТИЮ СО

СИМПОЗИУМ, ПОСВЯЩЕННЫЙ



ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПИСАТЕЛЯ

ТВОРЧЕСТВО ИВО АНДРИЧА

**МИФ
ФОЛЬКЛОР
ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРА**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ
НАУЧНЫЙ ЦЕНТР ОБЩЕСЛАВЯНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
(ЦЕСЛАВ)

ТВОРЧЕСТВО ИВО АНДРИЧА

**МИФ
ФОЛЬКЛОР
ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРА**

Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя
Тезисы и материалы

Москва, 1992

Оргкомитет симпозиума:

*Т. П. Агапкина, Г. Я. Ильина, О. Л. Кириллова,
Л. А. Софронова, В. А. Хорев, С. А. Шерлаимова*

Редактор-составитель:

О. Л. Кириллова

Текст набран М. И. Леньшиной

Оригинал-макет подготовлен
редакционно-издательской группой
Института славяноведения и балканистики РАН
при участии К. В. Большаковой, О. Л. Кирилловой,
Н. С. Стукаловой.

На обложке: А. Янковский. Портрет И. Андрича. 1977.
Бумага, карандаш, 30 x 46.

ISBN 5-201-00747-3

© Институт славяноведения и балканистики
РАН, 1992

Творчество И. Андрича, возникшее в Боснии и – шире – на Балканах, – на **стыке** традиций Востока и Запада, прошлого и современности, там, где веками бок о бок сосуществуют и взаимодействуют различные "национальные образы мира", обретшие у Андрича некое иное качество, отличное от составляющих его компонентов, даёт возможность обсудить целый ряд взаимосвязанных проблем более общего характера, которые и представлены в настоящем сборнике:

проблема культурного пограничья, "граница" как объект изучения (на макро – и микроуровне) и как один из наиболее продуктивных ракурсов рассмотрения культуры в целом, и литературы в частности;

специфика балканского менталитета, балканской модели мира, выделяемых на основе "высокой степени общности балканской духовной культуры" и определяющих наличие "более общих и более сильных импульсов, чем реальные (исторические, социальные, биографические и под.) обстоятельства" [Т.Цивьян], формирующие творчество того или иного художника, их отражение в литературах региона.

И. Андрич один из наиболее ярких представителей характерной для культуры XX века тенденции – адаптации литератур, связанных прежде всего с традицией эпоса и мифа, с образностью и ценностной шкалой безавторской словесности, к уровню и потребностям мирового литературного процесса. Как носитель и выразитель определённого типа художественного сознания, преобразующего национальное в общезначимое (И.Башевис-Зингер, Г.Гарсиа Маркес, Н.Казандзакис и др.), Андрич участвует в одном из доминантных процессов Новейшего времени – эстетическом освоении категорий фольклорно-мифологического мышления; в масштабе своего творчества он воплощает целую эпоху в истории человеческого сознания, когда ведущей тенденцией в истории литературы становится "смена неосознанного авторства осознанным" [М.И.Стеблин-Каменский], формирование индивидуальных кодов. Что позволило авторам сборника обратиться к спектру проблем

трансформации фольклорно-мифологических моделей

в художественном тексте и её специфике в различных странах.

Как представитель культуры, чьи наиболее близкие и продуктивные традиции восходят к эпосу и мифу, Андрич видит мир через призму национального фольклора и истории: большинство из написанного им строится на историческом материале, посвящено воплощению и осмыслению истории, он – создатель своеобразного жанрового варианта исторического романа. В этой связи его творчество рассматривается в контексте проблем специфики и развития исторического романа XX века:

специфика восприятия истории, в том числе и новые исторические мифы в романе XX века; история как средство постижения мира; история как объект; обращение к истории как художественный приём; игра в историю, манипуляция историей и др.

место исторического романа в художественном мышлении и в системе жанров литературы XX века.

Т. В. ЦИВЬЯН

ГОРЫ И ВОДЫ – ИНТЕРЬЕР БАЛКАНСКОГО МИРА

Цель сообщения состоит в том, чтобы объединить и затем рассмотреть в этой единой перспективе два хорошо известных положения, относящихся к интерпретации картины мира, в данном случае – балканского мира (балканской модели мира, БММ). Первое – соотношение внешнего и внутреннего, макро- и микрокосмоса, где точкой отсчёта является человек. Микрокосмос – мир человека, представленный прежде всего его домом. Дом, являясь защитой от внешнего мира, в то же время повторяет его структуру (небо = крыша, потолок, земля = пол и т.п.): таким образом микрокосмос определяется как реплика макрокосмоса, его модель, созданная заведомо позже и в заведомо меньшем размере. Подразумевается, что макрокосмос не имеет границ, а микрокосмос ограничен, и эта его ограниченность, замкнутость (мой дом – моя крепость) обеспечивает безопасность человека, защищая его от непредсказуемости внешнего мира.

Второе – роль ландшафта в формировании менталитета: тема извест-

ная; в связи с Балканами она в последнее время становится более и более актуальной. Свообразие контуров Балканского полуострова, яркость горного рельефа, контрастирующего с долинами, и одновременно "погруженность в воду (море, из которого выплывают острова, как осколки суши, озёра, реки, горные источники) – всё это не только отпечаталось спонтанно в БММ, но и было остраённо осознано теми носителями, которые, находясь внутри БММ, стремились взглянуть на неё и на себя извне (ср. у современного исследователя: "если бы в Югославии не было гор, у неё была бы иная литература").

Своеобразие балканского мира (и соответственно БММ) проявляется и в особом соотношении между макро- и микрокосмосом, между ландшафтом внешнего мира и миром человека, т.е. его домом. Эта "особенность" может быть сформулирована так: не мир сужается до размеров дома, а дом расширяется до размеров мира. При этом не происходит "опровержения дома", теряющего границы: границы сохраняются, но уже в масштабах макрокосмоса, который тем самым приобретает и форму – нечто вроде шкатулки, коробки с крышкой (прообраз дома). В балканских богомильских преданиях о сотворении мира небо и земля создаются (лепятся, навиваются) раздельно; когда их совмещают, т.е. накладывают небо на землю, как крышку на коробку, оказывается, что земля больше неба и оно не может её накрыть. Тогда Творец сжимает землю до размеров неба, и на плоской прежде земле появляются горы, долины, впадины, заполняемые водой. Таким образом мир становится шкатулкой-домом, а рельеф – интерьером этого дома, его внутренним контуром.

Тексты разных балканских традиций, прежде всего фольклорные, дают богатейший материал для темы "мир как дом" (или "мир как храм", ср. хотя бы "Миорицу"). Здесь же мы обращаемся к литературе, к произведениям Андрича, который не только обладал мифопоэтическим восприятием мира – балканского мира, но и строил БММ именно как структуру (конечно, не пользуясь этой терминологией). Хотя произведения Андрича почти всегда имеют реальное место и/или дату, меньше всего они вписываются в литературу "этнографического направления". Безошибочно опознаваемая Босния представляет весь балканский мир, и это потому, что целью Андрича было составление не "энциклопедии балканской жизни", а, скорее, её "грамматики".

Несколько примеров к теме балканского ландшафта у Андрича: это открытое пространство, обживаемое человеком как его истинный дом, макродом, в котором сливается воедино то, что создано Творцом, и то, что создано человеком. В первых же строках "Моста на Дрине" космос, "мир-шкатулка" воз-

никает из другой шкатулки, крышкой которой является мост: "И если на долину посмотреть из самой её глубины, то так и чудится, будто из-под широких арок белого моста вытекает и разливается не только зелёная Дрина, но и весь этот благодатный цветущий край со всем, что на нём есть, и сводом южного неба над ним". Мир вытекает из-под моста-дома /" На мосту и на его балконах, возле него и во взаимосвязи с ним, течёт и развивается ... жизнь обитателей городка"/, и этот дом – особый: крышей ему служит небо, стенами – горы, фундаментом – вода /"С трёх сторон окружённые темно-зелёными горами, каменные сиденья дивана парят под облаками или звёздами над пенной пучиной изумрудной воды, с пятнадцатиметровой высоты открывая перспективу уходящей вниз речной долины, замкнутой в глубине синими гребнями гор"/. Оставаясь элементами пейзажа, горы, воды, долины становятся одновременно и элементами того громадного дома, которым для носителя БММ является балканский космос. Мост – космический дом в космическом интерьере, и этим обеспечивается его долговечность и прочность, контрастирующая с упадком и разрушением обычных домов: "... если караван-сарай ... должен был преждевременно превратиться в руины, то мост ... оставался всё таким же неизменным и гордым ..." Разрушение моста – переход к хаосу, к превращению Божьего света в пустыню и одновременно – смерть человека, который не может перенести разрушение своего истинного дома.

В этом же ракурсе могут быть рассмотрены и Рзавские холмы в одноименном рассказе. Клише сияющей вечною красой равнодушной природы, переживающей недолговечные творения человека, здесь неприменимо или применимо лишь отчасти: основное условие жизни холмов – их связь с человеком, основное условие безопасности человека – связь с природой, получающей признаки свой, внутренний: "Так мало-помалу всё чужое стёрлось, будто неверный счёт. И остались лишь холмы – такими, какими были испокон веку, поросшие лесом или обработанные людьми, в ожидании лучших времён".

Перемещение дома вовне – на мост, на холмы и т.п. – приводит к тому, что обычный дом становится не столько убежищем, сколько ловушкой, тюрьмой, клеткой, запертой, связанной с мраком, теснотой, духотой, т.е. ужасом (ужас-узкий, ср. у Достоевского): "Маленькие, тесные, словно ячейки в сотах, каморки выходили на узкую и шаткую галерею... Он бросился к дверям, но все они, точно их вдруг околдовали, оказались заперты... При виде этого окна, закрытого, бездушного ... в душе его с новой силой поднялись затихшие было гнев и боль" ("Путь Алии Джерзелеза", ср. там же белый затаившийся дом, мрачная низкая кондитерская и т.п.).

Примечательно амбивалентное положение двора в этой системе: двор олицетворяет ложное смешение внутреннего и внешнего: внешнее в нём утеснено, и отгороженность от космоса сводит на нет его открытость: "Пятнадцать расположенных на склоне горы одноэтажных и двухэтажных зданий, которые ... связаны между собой высокой стеной, окружают огромный, вытянутый в длину, неправильной формы двор ... Отсюда не видно ни города, ни порта, ни заброшенного арсенала на берегу - только небо, огромное и безжалостное в своей красоте, и вдали, по другую сторону невидимого отсюда моря, краешек зелёного азиатского берега, игла неизвестной мечети или верхушка исполинского кипариса за стеной. Всё непонятное, безмянное, чужое. Первое впечатление - что ты попал на какой-то дьявольский остров, лишился всего, что раньше составляло твою жизнь, и самой надежды увидеть это снова" ("Проклятый двор"). Между тем условие существования - выход во внешний мир или, может быть, наоборот, вход внешнего мира в дом, раскрытие границ дома до пределов мира (как в "римской идее" единая граница *urbi et orbi*). В этом объединении растворяется оппозиция природа/культура, делаются несущественными параметры больше/меньше, раньше/позже (ср: выше, о соотношении макро- и микрокосмоса). Ср.: "Белизна внешнего мира смешивается с дремлым полумраком комнат, а тишина хорошо сочетается с тихим, размеренным тиканьем множества часов..." ("Проклятый двор").

Подобное объединение с внешним миром, тем более контрастное, что оно происходит в городе, в рамках городского пейзажа, особенно отмечено в рассказе "Заяц": это и речной посёлок - "плавающий дом" ("Порой Заяц начинало казаться, будто он плывёт по реке и всё вокруг плывёт вместе с ним: и причал, на котором он сидит, и остров, похожий на огромную зелёную баржу, и город наверху, напоминающий сказочный корабль с форштевнем Калемегдана"), и другое убежище Зайца, где "выход дома в природу" происходит уже по замыслу архитектора: "...узкий карниз, прилепившийся к дому по странной прихоти безвестного архитектора. Карниз упирался в склон и снова возникал на противоположной стороне отвесного холма и там расширялся, превращаясь в нечто вроде недостроенной террасы... бетонный выступ, прилепившийся над рвом, подобно ласточкиному гнезду, в отличие от стен его квартиры и всей её обстановки, казалось, неизбежно стоял на месте. Может быть, это и есть тот самый желанный полос неподвижности, где он наконец найдёт успокоение".

Здесь речь идёт не о единении человека с природой, а о основоположном единстве мира, о взаимопроницаемости всего и вся, о зыбкости границ

между миром человека и макрокосмосом (ср. рассказ "Аска и волк"), между мыслью и реальностью; то единение, которое в "Елене, женщине, которой нет" описано почти по клише сказки об "умной девушке, которая выполняет трудное задание" (прийти в гости к царю ни одетой, ни не одетой): "... передо мной возник озарённый солнцем девственный пейзаж и среди него идущая Елена во весь рост. На ней не было платья, но она не была обнажена, а словно кольшущейся сеткой прикрыта тем самым пейзажем, среди которого проходила: волнами, дрожащими бликами солнца и воды, свежей листвой" (не откликнулись ли здесь, среди прочего, мифопоэтическая традиция антропоморфных пейзажей, ср. южннидерландскую живопись XVI в., и - отдалённо - вегетативные эксперименты Арчимбольдо).

И. ТАРТАЛЯ
(Белград)

ОБОБЩЕНИЕ ОПЫТА ОДНОГО РАССКАЗЧИКА.
СТОКГОЛЬМСКАЯ РЕЧЬ И.АНДРИЧА "О ПОВЕСТВОВАНИИ И РАССКАЗЧИКЕ"

На торжественной церемонии в Стокгольме 10 декабря 1961 года И.Андрич согласно сложившейся традиции изложил, в частности, и свои взгляды на литературу. Эта речь, как бы резюмируя опыт писателя, представляет собой в то же время почти дословное продолжение ряда его ранних записей, вне которых слова, произнесённые в Стокгольме, не могут быть поняты в полной мере.

В отличие от эстетиков, тяготеющих к систематизации литературных ценностей, к составлению разного рода таблиц о рангах, Андрич рассматривает литературу как некое единство разнородных явлений.

Однажды он сравнил всю отечественную литературу с хором, в котором, сменяя друг друга, сливаются голоса отдельных участников и только в этом единстве обретают своё настоящее качество. Читая "Лузиады" Луиса ди Камозенса, Андрич записывает в 1929 году, что, чем дальше он читает, тем сильнее ощущение, будто перед ним один и тот же поэт, именуемый в разные века то Камозенс, то Данте, то Словацкий. В Стокгольмской речи Андрич создаёт образ нескончаемого повествования, которое объёмлет всё, что когда-либо поведали друг другу. И если представить себе это единое повествование, то возникает естественный вопрос: к кому оно обращено и какова

его цель ? К кому же, если не к себе, обращается объединённое таким образом человечество ? И если так, то почему оно это делает ?

Первое предположение, сформулированное Андричем, исходит из базисной ситуации, в которой находится всякий человек, осознающий свою конечность: человек – смерть. С этой точки зрения сказительство может быть определено как своего рода судьба. "Это повествование, – говорит Андрич, – подобно рассказам легендарной Шехерезады, как бы призвано обмануть палача, оттянуть неизбежную роковую развязку, создать иллюзию длительности жизни".

Та же мысль развита в аллегорической притче Андрича "Аска и волк". Танцующая овца Аска завораживает своим танцем убийцу, и волк настолько восхищён прекрасным балетом насмерть перепуганной Аски, что усмиряет животный инстинкт и таким образом теряет добычу. Сходная мысль о расширении границ скудной, скучной жизни вплетена в многочисленные рассказы персонажей, составляющие ткань новеллы "Проклятый двор". И хотя сам сюжет отсрочки смерти силой художника скорее из области сказок, иллюзия продлённой жизни посредством искусно созданного вымысла существует безусловно. В духовном смысле Слово действительно обладает способностью продления жизни, причём не только Шехерезады, но и её заинтересованного слушателя султана Шахрияра.

Второе предположение о функции повествования более практического свойства: "Или, быть может, рассказчик своим созданием должен помочь человеку обрести ориентиры в жизни ?" Подобную вспомогательную для человека функцию приписывали поэзии многие древние мыслители. Но помочь человеку обрести жизненные ориентиры, не значит ли это в первую очередь указать ему путь, по которому и он сам, и другие уже прошли прежде ? Не есть ли это попытка опереться на миф, на миф в понимании Томаса Манна – как на легитимацию жизни, как на возможность для человека идти "по проложенному следу" ? В "Знаках вдоль дороги" Андрич вспоминает древнюю притчу о юноше, оставившем зарубки на деревьях, чтобы по дороге назад не заблудиться в лесу.

Третье предположение о функции повествования определено в речи Андрича как потребность выражения. "Экспрессия" издавна играет роль одной из ключевых категорий, с помощью которых история эстетики пытается осмыслить природу искусства. То, что Андрич воспринимает потребность выражения тех или иных вещей как одну из возможных целей рассказчика, идёт от определённого преобладания эпической традиции: эстетика сказительства значительно отличается от эстетики лирической исповеди. "Быть может, его за-

ставляет рассказывать, — говорит Андрич о сказителе, — то, что он выступает от имени тех, кто не сумеет или, безвременно погибнув на поле брани, не успеет поведать о себе". Самовыражение здесь следует понимать как самовыявление коллектива, как слово, изречённое от имени многих. В новелле "Рассказчик" из сборника "Дом на отшибе" автор пишет, что тем, "кто слушал рассказы Ибрагим-эфенди, казалось, будто это сама жизнь, богатая и разноликая, повествует о себе".

Четвертое предположение о цели повествования как бы возвращает к первобытной картинке бытия человечества, рассказывающего самому себе. Эта отчасти остраняющая ситуация допускает и определённый психологический комментарий в духе теории катарсиса Аристотеля: "А может быть, рассказчик повествует для себя, как дитя, которое поёт в темноте : затем, чтобы заглушить страх ?" Эта мысль Андрича перекликается с лирическим высказыванием Г.Гейне из "Книги песен":

Трусят маленькие дети,
Если их застигнет ночь;
Дети страхи полуночи
Громкой песней гонят прочь.

Так и я, ребёнок странный,
Песнь мою пою впотьмах;
Незатейливая песня,
Но зато разгонит страх.

(Из цикла "Опять на родине". Перевод А.Блока)

Пятое предположение Андрича о смысле повествования может быть сведено к познавательной функции искусства. Благодаря рассказанному кем-то наше представление о жизни и степень её осмысления становятся полнее. "Таким образом, — заключает Андрич, — только благодаря слову искусного рассказчика мы приходим к пониманию того, что осуществилось, а что нет, что следовало успеть сделать и чего не следовало. На этом испокон века, справедливо или нет, пытались основать понимание поэзии".

И наконец, шестой из возможных ответов, предложенных в речи Андрича на вопрос о цели всеобщего повествования, исходит из того, что в этом повествовании содержится не только подлинная история, но и философия истории человечества: "Может быть, это повествование, облечённое в устную или рукописную форму, скрывает подлинную историю человечества, и может быть, в нём можно хотя бы угадать, если не постигнуть в полной мере, её

смысл". Это высказывание легко соотносимо с известным диалогом Андрича "Разговор с Гойей". Это парадоксальное утверждение звучит тем более категорично: "В сказках подлинная история человечества, в них можно, если не постигнуть в полной мере, то почувствовать её смысл".

Та же, близкая романтикам мысль, звучит у Андрича в "Рассказе о слоне визиря".

Выдвигая одно за другим свои предположения о повествовании и рассказчике, Андрич пять раз использует выражение "может быть", один раз синтагму "как бы", три раза "или" и три раза знак вопроса. И всё это только в одном абзаце.

Каждое из шести высказанных писателем предположений имеет свою эстетическую основу, каждое не исключает последующих. А все вместе они отчасти лишь пунктиром намечают его негромкий ответ на запутанный вопрос о цели всеобщего повествования.

Критики не раз обвиняли Андрича в склонности к фатализму, основываясь на утверждениях писателя о неизменной природе человека. Между тем становится всё очевиднее, что мир не слишком переменчив, а если и меняется, то вовсе не так, как до недавнего времени ещё казалось философствующим критикам. Погружённость Андрича в тему балканского раскола, ненависти, обречённости, обусловленных обстоятельствами и традициями, идущими из глубины веков, воспринимается теперь как род пророческого предвидения. Разве рассказ "Письмо из 1920 года", написанный в первые дни по завершении второй мировой войны, а повествующий о конце первой мировой войны, не затрагивает проблем, которые стоят того, чтобы в наши дни о них говорилось открыто?

Пишет ли Андрич о прошлом, настоящем или будущем, лейтмотив его повествования – судьба человека. А чтобы понять чужую судьбу, писатель, по Андричу, должен пережить её как собственную, вжиться в неё, отождествиться с ней. Слово отождествление, обозначающее саму суть эстетики Андрича, прозвучало и в его Стокгольмской речи. Герои "Проклятого двора", подолгу беседующие друг с другом, порой настолько сливаются с душой того, о ком идёт речь, или того, кого слушают, что на какое-то более или менее продолжительное время утрачивают ощущение границы собственного Я. Сочувствием другому человек более всего противостоит року.

Отождествление писателя с душой и физическим обликом литературного героя, ставшее средством обращения судьбы персонажа в живую ткань повествования, представлено у Андрича на психологическом, эстетическом и даже

стилистическом уровнях. Андрич бережно пользуется так называемой несобственно прямой речью, искусно и неожиданно переходя в повествовании от третьего лица единственного числа к первому лицу единственного числа.

Раскованность в психологическом и свобода в общественном смысле выделены в Стокгольмской речи Андрича как необходимые условия для творчества. Писатель, который всегда ясно видел зло, управляющее чередой "уходящих в вечность лет", высшим критерием литературы полагает присутствие духа любви, терпимости, человечности. Искусство, по Андричу, всегда было и останется "кратчайшей дорогой от человека к человеку".

[Перевод О.Л.Кирилловой]

В. П. ГУДКОВ

СОЗЕРЦАТЕЛЬНАЯ МУДРОСТЬ ИВО АНДРИЧА

Стремясь осмыслить и дефинировать творческую манеру Иво Андрича, исследователи оперируют словами и словосочетаниями, эквивалентами которых могут быть такие русские слова и выражения, как сдержанность, бесстрастность, беспристрастная отстранённость, скрупулёзная взвешенность суждений и оценок. При этом подчёркивается, что в заданно бесстрастном повествовании Андрича воплощается подлинная жизнь, разнообразие достоверных общественных коллизий и людских характеров, вполне конкретных в каждом отдельном случае и вместе с тем являющих высокий уровень художественного обобщения. "Он умело воспроизводил колорит места и времени, но при том возвышал каждый мотив до общечеловеческих горизонтов", – такова типичная оценка литературного дарования и достижений Андрича, в данном случае принадлежащая историку югославских литератур Антуну Барцу.

Прозе Андрича свойственна насыщенность повествования авторскими оценочными отступлениями. Художественные обобщения, достигаемые беллетристическими средствами и приёмами, писатель дополняет и усиливает эксплицитными комментариями общефилософского, исторического и психологического плана.

Это обусловлено своеобразием литературного феномена Иво Андрича, в личности которого счастливо соединились художник и учёный. Фигура Андрича являет уникальный набор достоинств:

прирождённая созерцательность вкупе с даром генерализации и конденсации накапливаемых впечатлений и представлений;

природная психологическая зоркость и восприимчивость;

богатый и разнообразный жизненный опыт, приобретающийся с неоднократными резкими переменами среды обитания и общения;

фундаментальная образованность, владение языками европейской цивилизации, эрудированность в отечественной и мировой литературе;

научный профессионализм, исследовательская работа в сфере истории и социальной психологии;

отсутствие узконациональной ангажированности.

Иво Андрич вступал на поприще творческой деятельности в годы, когда в югославянских землях приобрели признание и широкую популярность труды географа и этнопсихолога Йована Цвиича (1865 – 1927), основателя "антропологеографии" Сербии и, шире, славянских территорий Балканского полуострова. Цвиич методично выявлял психические особенности населения различных регионов, одновременно определял роль, которую играли в складывании этого своеобразия фактор географической среды и взаимодействие факторов исторических, этнических и социальных.

В наследии Андрича, содержащем тексты разных жанров, многое созвучно научному поиску Йована Цвиича. Не случайно лет пять назад в Белграде выпущена книга под названием "О балканских психических типах", составленная из фрагментов сочинений Цвиича и Андрича. В неё вошли отрывки из очерков, статей и заметок, а также из докторской диссертации Андрича "Развитие духовной жизни в Боснии в условиях турецкого владычества". Составитель сборника П. Дзадич не рискнул (как он сам отметил в предисловии) воспользоваться художественной прозой, в частности, из-за недопустимости безоговорочного отождествления повествователя (рассказчика) и самого писателя (автора). Вместе с тем он отметил несомненное сходство в оценке Цвиичем и Андричем географической среды как одного из факторов, формирующих психологию индивидуумов и общественных группировок, на примере характеристики жителей Травника и Вышеграда в романах "Травницкая хроника" и "Мост на Дрине".

Достоин упоминания прямое свидетельство использования Андричем опыта "антропологеографии", содержащееся в романе "Барышня". В одном из эпизодов седьмой главы предстаёт молодой увлечённый исследователь "психологии человека динарского типа", который обстоятельно анализирует личность ловкого вымогателя.

Творческий импульс, воспринимавшийся Андричем от штудий Цвиича и его школы, реализовался в созданной им галерее образов представителей разных национальностей и социальных слоёв, в частности турок, славян-потурченцев и бесправных славян-христиан. Действующие лица, герои и персонажи произведений Андрича, естественно, индивидуализированы, но эта индивидуализа-

ция в сущности вторична по отношению к доминанте обобщённой типичности того или иного образа. В повествование время от времени вплетается авторский комментарий, объяснительно возводящий частное в ранг общего.

Основной питательной средой жизненного опыта и творческого потенциала Андрича, воплощавшегося в рассказах, повестях и романах, были Босния в её древней и новой истории и Белград первой половины XX столетия. Но изобретённый наблюдатель, проницательный психолог, мудрый интеллигент Андрич демонстрировал в своих сочинениях феноменальное знание и понимание человеческой природы вообще, выявляя, обобщая и осмысливая свойства человека или определённой группы людей, не ограниченные географическими, национальными или иными рубежами, конденсируя свои суждения в форме лаконичных сентенций.

"Эх, дорогой господин, – говорил фра Улиан с кокетством, свойственным людям, защищающим консервативные воззрения..." ("Травницкая хроника").

"Эта пренебрежительная подчеркнутая вежливость, плохо прикрывающая полное равнодушие ко всему, что говорят люди, часто встречается у престарелых священников всех конфессий" ("Травницкая хроника").

"Они смотрели в огонь, находясь под впечатлением этих слов, которые они не понимали, но туманный смысл которых подавлял их и наполнял тем неясным волнением, с которым простые люди воспринимают любое пророчество" ("Травницкая хроника").

"Мать вздыхала шумно, что у женщин всегда является прелюдией к слезливому разговору" ("Барышня").

"Всякая подлинная, великая страсть требует одиночества и обезличенности [буквально: анонимности]. Человек, служащий своей страсти, стремится оставаться невидимым и безвестным, наедине с предметом своего увлечения, и обо всём другом он любит и умеет говорить больше и лучше, чем о том, что составляет главный предмет его мыслей и желаний" ("Барышня").

Склонность и дар к обобщениям подобного рода объединяет Андрича с великими мастерами литературы. В России таким был, например, А.П.Чехов, упоённо овладевавший, по выражению К.И.Чуковского, "наукой человековедения".

"В искусстве Андрича есть нечто печальное", – констатировал уже упоминавшийся А.Барац. Писателю, охватившему своим взором и мыслью широкое географическое и временное пространство и убедившемуся в постоянстве или даже неизбежности вечных категорий человеческого бытия, был органически чужд иллюзорный оптимизм. В наши дни, отмеченные великими потрясениями и разочарованиями в претендовавших на кардинальное переустройство мира и

"перековку" человека доктринах, суждения писателя-философа о непреходящих качествах и свойствах людей и их сообществ звучат весьма актуально.

Поразительно злободневно меланхолическое откровение Андрича о тотальном отсутствии у человека дара предвидения. Повествуя в романе "Мост на Дрине" о начале мировой войны, он ярко показал внезапность разразившейся катастрофы, сопроводив нарисованную картину обескураживающим комментарием:

"Лето 1914 года останется в памяти тех, кто пережил его в Вышеграде, как самое лучезарное и прекрасное...

Давно уже не было такого обильного урожая сливы, созревали тучные хлеба, После десяти лет нестабильности и потрясений люди уповали на наступившее затишье и урожайный год, рассчитывая возместить убытки и понесённый в предыдущую пору ущерб. (Самой прискорбной и трагической из всех слабостей человека является, несомненно, его полная неспособность предвидеть будущее, неспособность, столь контрастирующая с богатством его дарований, умений и знаний)",

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор. К смерти всё готово.
Всего прочнее на земле - печаль
И долговечней - царственное слово. (А.Ахматова)

Н. В. ЗЛЫДНЕВА

ИВО АНДРИЧ И ЛЕВ ШЕСТОВ ИЛИ О ГЕОМЕТРИИ "ПРОКЛЯТОГО ДВОРА"

Геометризм композиционно-смысловой организации романа-новеллы Иво Андрича "Проклятый двор" является содержательно-смысловой установкой автора. Он не раз обращал на себя внимание исследователей с точки зрения регулярных конструкций (концентрические круги, параллелизм и ритмические повторы нарративной структуры). Эта регулярность отражает некоторые общие закономерности устройства "балканской картины мира" [Буркхарт, Цивьян]. Однако представляется, что не меньшим (а то и большим) смыслообразующим весом обладают нерегулярные конструкции новеллы (не случайно уже в самом начале акцентирована неправильность геометрической формы "Проклятого двора").

Среди прочих нерегулярностей наиболее примечателен тип конструкции асимметричных двоичных противопоставлений. Геометрический модус последних можно определить как зеркальную симметрию со сдвигом. Семантическая значимость этих фигур подтверждается высокой насыщенностью ими повествования: дом Латифа/ Проклятый двор; отребье (много) / монах (один); лгущий Заим / "правдивый" сплетничающий Хаим; счастливый брак отца Чамила с гречанкой / неудачное сватовство к гречанке самого Чамила; Чамил / Джем; история / современность и т.п.

Принципиальной асимметрией отмечен и глубинно-скрытый параллелизм темы "Чамил/Христос". Семантический ключ новеллы [признание Чамила-Джема в том, что ниже султана ему быть не дано, а выше нет ничего] читается как противопоставление: "и человек, и Бог (= Христос) /и не человек, и не Бог (= Чамил-Джем)". Асимметризм этой пары состоит в обозначении области сакрального (Бог) как чистого отсутствия (нет ничего). Модель "отсутствующего элемента", негативного пространства весьма значима в "балканской картине мира" (ср., например, творчество К.Брынкуша). В новелле Андрича данной модели вторит и настойчиво повторяющаяся в различных формах идея безместности "я" [ср. авторские рассуждения о нетождественности "я", многообразные примеры тождества "я=он", в том числе в форме "установки на чужое слово" (Кириллова), а также мысль о негативно-маркированном положении "я" между "двумя мирами"].

Ведущая асимметричная пара (Чамил и Христос) является смысловым центром романа и своей асимметрией формирует поле широких философских параллелей. Главная среди них - взаимное соотношение Бога и Ничто. Нельзя не заметить близости данной темы идеям и самому духу философии Льва Шестова, в частности его рассуждениям о Боге и Ничто в связи с проблематикой грехопадения. Шестов трактует эту тему в русле иудаистских традиций откровения в безумии и с точки зрения проблем личного Бога (ср. "безумие" Чамила и безместность "я" у Андрича).

Схождения Андрича и Шестова могут быть прочитаны лишь в общетипологическом ключе. Они свидетельствуют о наличии в качестве одного из важнейших иудео-христианского компонента в экзистенциализме Андрича. Боснийское пространство издавна являло собой поле стяжения различных традиций, конфессий и менталитетов. Достаточно вспомнить сложный конгломерат христианских (западно-католических и восточно-славянских), мусульманских и иудаистских символов в изобразительном декоре боснийских надгробий XIX - XX веков (т.н. стечков). Этот глубинный духовный диалог в творчестве пи-

сателя не только определяется его принадлежностью к балканскому культурному пространству, но и – что более существенно – обозначает статус Андрича как "человека мира".

О. Л. КИРИЛЛОВА

СТРУКТУРА АВТОРА В ПОЭТИКЕ АНДРИЧА:

ОТ "ПУТИ АЛИИ ДЖЕРЗЕЛЕЗА" (1919) К "ДОМУ НА ОТШИБЕ" (1976)

В ходе творческой эволюции И. Андрича структурные части его поэтики, которые практически в полном объеме находим уже в новелле-триптихе "Путь Алии Джерзелеза", становятся всё более литературно осознанными, складываются в свойственную только Андричу систему художественных приёмов и, наконец, воссоздаются или пародируются в сборнике новелл "Дом на отшибе".

Художественный мир Андрича – воплощение двойной (перекрестной), условно говоря, пространственно-временной связи: писатель объединяет не только разноликие образы мира в пространственном плане (Восток – Запад), его художественный мир на структурном и семантическом уровнях воплощает связь времени в форме симбиоза фольклорного и литературного начал.

Большинство его произведений строится на материале истории Боснии, посвящено её воплощению и осмыслению. Эта приверженность к ограниченному кругу проблем, тем и образов бросается в глаза, и не раз отмечалась исследователями, заставляя их специально или по ходу каких-либо иных рассуждений отмечать редкую тематическую цельность наследия писателя.

Самоповторяемость Андрича требует особого осмысления, ибо наряду с пограничностью является структурной частью его художественного мира. В плане содержания она проявляется в очевидном тематическом постоянстве, а в плане выражения мы видим эволюцию художественных средств, идущую не по линии их разнообразия, но по линии прояснения, литературной селекции тех особенностей, которые изначально присущи поэтике Андрича. Это – стремление к символичности; фрагментарность композиции; ритмическая организация текста; обращение к Боснии как модели мира; появление органичной для природы дарования Андрича потребности в посреднике, в данном случае выступающем в виде отсылки к легенде, молве, не затрагивающей композиции новеллы (прообраз будущей полифонии – "Туловище", "Проклятый двор", "Дом на отшибе" и др.); стремление понять многоликий мир Боснии через призму проблемы национально-религиозного разобщения; появление в первой части

новеллы замкнутого пространства (здесь – постоялый двор, в дальнейшем – монастырь, тюрьма, дом и под.), объединяющего героев единством места ради создания необходимых условий для Беседы как серьёзного занятия, как формы существования и как одной из форм Диалога в широком смысле слова. Персонажи Андрича часто оказываются в подобной ситуации, ибо она функционально необходима рассказанной природе его художественного мира.

Рассказанность – родовое качество поэтики Андрича, с одной стороны, типологически связанное (так же как и самоповторяемость) с фольклорной словесностью, с другой – выражающее специфику так называемой балканской модели мира ¹.

По природе своей созданный Андричем художественный мир является миром рассказанным в отличие от мира изображённого. Это мир, в котором принципиально отсутствует необходимость создания иллюзии действия, совершающегося непосредственно "на глазах" у читателя.

Событие у Андрича совершается за границами текста, а читатель узнаёт о нём как о чём-то известном от других – через рассказ очевидца, цепочку посредников или с помощью иных средств, функционально заменяющих рассказчика. Поэтому в художественном мире Андрича господствует заведомая вторичность (опосредованность), авторская версия создаётся не на основе живой жизни, а на основе рассказов о ней. Всё, что происходит в его произведениях, либо рассказано с чьих-то слов персонажем-рассказчиком, либо передаёт опыт многих поколений, когда текст основан на предании, легенде, сказке, мифе, молве; когда нет прямого указания на источник информации, его отсутствие маркируется упоминанием в начале повествования о смерти главного героя ("Барышня", "Проклятый двор"), что делает рассказанное им (или о нём) до конца известным, переводя его в разряд текстов с установкой на заведомую рассказанность. Показательно, что аналогичное явление Т.В.Цивьян отмечает и в албанской волшебной сказке, и у греческого поэта К.Кавафиса ².

Рассказанность художественного мира Андрича определяют два начала – наряду со сказово-фольклорной её создаёт также литературно-книжная традиция. В первой новелле Андрича авторское начало воплощается в форме всезнающего автора (хотя и здесь уже присутствует своеобразный посредник – молва, легенда). Последующее движение идёт по линии расчленения "всезнающего авторского сознания", по линии его замещения полифонией голосов, сознанием литературного персонажа. В "Доме на отшибе" миф, легенда, молва заменены литературной игрой: всезнающего автора, автора, ком-

понушего рассказ на основе услышанного от других, заменяет автор слушающий, которому герои сами рассказывают о себе. Таким образом, доминанта формирования основных характеристик поэтики Андрича располагается в направлении от естественного включения фольклорно-мифологических моделей в русло своей поэтики через их литературное осмысление к самопародии (тот же механизм работает и на уровне жанра, и на уровне образной системы). Термин "пародия" употреблён здесь в том смысле, который ему придавал Ю.Тьянов, существенно расширивший представление о пародии как о комическом жанре, увидевший в ней прежде всего ключ к механизму литературной эволюции.

Чем же помимо генетической связи с фольклорной словесностью объясняется эта структурная установка на "чужое слово", чему она служит, будучи обращённой в художественный приём? Обратимся к сфере идей, заложенных в новелле "Проклятый двор". Известно, что новелла писалась на протяжении 25 лет и перед публикацией была переработана и значительно сокращена. Можно, видимо, утверждать, что опубликован был тот вариант текста, который к тому времени наиболее соответствовал состоянию души писателя. В сущности Андрич здесь по отношению к своему складывающемуся годами тексту осуществил функцию, которую выполняет в структуре новеллы образ автора, создающий единый текст "на основе" многочисленных рассказов фра Петара.

С окончанием второй мировой войны и смертью Сталина завершилась эпоха, существенно расширявшая представления человечества о себе немислимыми прежде порождениями тоталитарных режимов. Пережитое Европой, в том числе и Югославией, во многом повторившей опыт России, требовало своего осмысления и было, как представляется, осмыслено Андричем в процессе переработки новеллы "Проклятый двор". Причём осмыслено в той форме, которая писателю особенно органична. Он вновь обращается здесь к истории Боснии, сохранённой в народной памяти, т.е. к маркированно "чужому слову": "Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, – писал М.Бахтин, – не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных отстоявшихся идеологических оценок. В такие эпохи остаётся или путь стилизации, или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определённой манерой видеть и изобразить мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских мыслей, приходится прибегать к их преломлению в чужом слове" ³.

"... Сцена допроса (Чампила. – О.К.), – пишет И.Тарталя, – передана

длинной цепочкой посредников. Читатель видит описание юноши у окна, который с грустью вспоминает рассказы покойного фра Петара, которому разговорчивый Хаим доверительно поведал о том, о чём едва решались шептаться заключённые, а всё, о чём они могли знать, стало известно от того парня, который держал фонарь во время допроса. От Чамила до читателя – шесть посредников. И один из них – посредник коллективный, тот, что сохранил слова юноши как драгоценную реликвию" ⁴.

Вся сложная полифоническая структура новеллы призвана в "Проклятом дворе" воплотить именно идею "коллективного посредника", олицетворяющего в творчестве Андрича мощное положительное начало. Слово истины, оплаченное страданием, не исчезает бесследно, но обретает жизнь вечную в памяти народа о себе, сохранённую его традицией в преданиях и легендах. Или – "Рукописи не горят" – тот же закон, но сформулированный словесностью, осознающей свою литературность. Этот неброский, но настойчиво звучащий мотив воплощён в структуре новеллы. Другими средствами он никак не декларируется. Напротив – приглушается раздумьями "юноши у окна" о том, что с уходом фра Петара нет больше и его рассказов о пережитом. Андрич подчиняет строй произведения логике жизни: самоотвержение во имя истины вознаграждается всегда, но не всегда очевидно, чаще для этого нужны годы. Но вера в высшую конечную справедливость порядка вещей в мире Андрича присутствует безусловно.

Думается, что ключевые, по общему признанию многих исследователей, слова новеллы: "Я! – Тяжёлое и роковое слово ... Страшное слово, которое, сорвавшись однажды с языка, навсегда связывает и отождествляет нас со всем тем, о чём мы думали, что произнесли и чему внутренне уподобились", – восходят к Новому Завету. Иисус, утверждавший: "Я есмь Воскресение и Жизнь" (Ин.11:25), на вопрос Самаритянки, правда ли, что придёт Мессия, отвечает: "... это я, Который говорю с тобою" (Ин.4:25,26). О правоте этой аналогии свидетельствует также и характер "недоразумения", приведшего Чамила в тюрьму (как человека, имеющего кажущееся властям опасным отношением к борьбе вокруг султанского престола), его сходство с влиятельной канвой обстоятельств, предшествовавших аресту Иисуса, обвинённого фарисеями в том, что он хочет царствовать над иудеями: "Был час третий, и распяли Его" (Мк.15:25), "И поставили над головой Его надпись, означающую вину Его: Сей есть Иисус, Царь Иудейский" (Мф.27:37).

Кроме того, полифония новеллы, передающая её центральный сюжет – допрос Чамила, закончившийся его исчезновением (сравнить с "исчезновением

ем" снятого с креста Иисуса), посредством рассказа фра Петара (сравнить сходство имени с именем ближайшего ученика Иисуса Апостола Петра), типологически сходна со структурой евангельских текстов. Житие Иисуса Христа становится всеобщим достоянием благодаря рассказам евангелистов, в свою очередь опирающихся не только на свои воспоминания, но и на рассказы иных очевидцев.

Структурные параметры художественного мира Андрича, как отмечалось выше, вполне проявились уже в "Пути Алии Джерзелеза", отчего первая новелла писателя становится функционально сопоставимой с его последней книгой. При взгляде на творчество Андрича через призму сборника новелл "Дом на отшибе" ясно проступают основные контуры, "несущие конструкции" этой литературной реальности, обладающей проблемно-тематической, стилистической, жанровой и образной однородностью.

Между этими произведениями - вся творческая жизнь. И подобно тому, как в облике старика резче и отчётливее, чем в юности, проступают основные черты характера человека, так и в "Доме на отшибе" программно заявлены и обыграны (литературная игра - важнейший элемент художественного контекста сборника) художественные средства, "самые нужные для познавательных целей писателя" [Л.Гинзбург].

Примечания

1. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1991, с.205.
2. См.: Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки). - В кн.: Типологические исследования по фольклору. - Сб. статей памяти В.Я.Проппа, с.209; Цивьян Т.В. О поэтике Кавадиса sub specie балканской картины мира. - Тезисы Всесоюзной конференции "История культуры и поэтика". М., 1989, с.39.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с.328.
4. Тартаља И. Приповедаћева естетика. Прилог познавању Андрићеве поезике. Београд, 1979, с.79.

ПРОЗА ИВО АНДРИЧА И
РАЗВИТИЕ ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА ТВОРЧЕСТВА
В БАЛКАНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ

1. Иво Андрич – один из тех художников XX века, в творчестве которых сочетается, по Ю.Лотману и Е.Мелетинскому, "интеллектуализм европейского типа с архаическими фольклорно-мифологическими традициями".

Это сочетание, органично присущее Андричу как писателю, отражающему "балканскую модель мира" (Т.Цивьян), в то же время порой используется прозаиком как продуманный стилистический приём. Особенно это заметно в новеллистике Андрича.

2. Выступая наследником эпической повествовательной традиции сербского фольклора, Андрич имитирует в своих новеллах формы безавторской словесности. Речь не идёт о подражании приёмам сербской эпической песни, но о более глубоком внутреннем родстве.

Стиль Андрича-рассказчика отличается подчёркнутой бесстрастностью. Он повествует об интересующих его событиях как о чём-то давно и хорошо известном читателю ("слушателю"), поэтому новеллы Андрича часто начинаются "с середины", с кульминационного момента описываемых событий. «Линейная последовательность событий оказывается несущественной и заменяется блужданием в "пространстве времени">> (Т.Цивьян), как в новеллах "Муштафа Мадьяр", "Проклятый двор" и др.

Андрич параллельно рассказу исследует особенности жизни легенд и преданий: их возникновение, бытование, трансформации, соответствие их реальным событиям, существование персонажа "внутри легенды", подчёркивая при этом неавторский характер излагаемых им историй (один из ярких примеров – "Рассказ о слоне визирия").

3. Одна из постоянных тем творчества Андрича – проблема нравственного выбора, встающая перед его центральными героями, а также перед эпизодическими персонажами в условиях, жёстко регламентированных теми или иными канонами религии, местных обычаев, традиций и т.д. Подобное толкование проблем выбора и ответственности близко философии экзистенциализма.

Андрич заостряет экзистенциальные ситуации своих персонажей, создавая метафорические картины замкнутого и в то же время неуютного существ-

вованиа "на европейском перекрёстке", на пограничье этносов, религий, обычаев, природных условий. Особенности "балканской модели мира" разрастаются в грандиозную метафору (построенную на фольклорно-мифологическом материале) трагической предопределённости человеческой судьбы.

4. Андрич охотно прибегает к такому излюбленному фольклорной словесностью приёму, как введение в среду персонажей "о странённого" (по В. Шкловскому) героя: прохожий, приезжий, иностранец в Боснии, визирь среди подданных султана, принадлежащий визирю слон, сирота – цыганка, безродная красавица и т.д. Такой персонаж "не вписывается" в привычную обстановку и позволяет рассказчику оттенить её особенности, не отступая от бесстрастного тона и ссылок на бытующие предания.

"Оустранённый" персонаж может выступать и в роли нонконформиста, резко нарушившего привычные нормы поведения ("Мустафа Мадьяр").

Порой "о странённые" герои Андрича совмещают функции "стороннего наблюдателя" и нонконформиста (Макс Левенфельд, герой "Письма, датированного 1920 годом").

5. Опыт Иво Андрича и других сербских писателей, сочетавших современный их творчеству опыт мировой литературы и традиции фольклорно-мифологического образного мышления, в наши дни находит развитие в прозе Милорада Павича.

Творчество Милорада Павича ещё ждёт своего исследователя. Можно отметить пока лишь некоторые черты, придающие стилю Павича – прозаика неповторимые особенности. В творчестве Павича фольклорно-мифологическая традиция сочетается с приёмами европейского постмодернизма. Павич выделяет и **всёгда** расцвечивает авторское начало своих произведений, обращаясь к игре разнообразных фольклорного происхождения тропов, возвращая литературу к яркой словесной метафоре.

Прихотливая вязь метафор Павича выделяет интеллектуальное начало его прозы. Формальные элементы романов Павича взвешены и выверены в расчёте на современного читателя, что даёт повод критикам писать о "компьютерном" характере его манеры письма.

Труднопереводимая проза Павича нашла, как известно, читателей во множестве стран мира благодаря зрелищно-фантастической фольклорной образности. Зримость, пластичность образов Милорада Павича придают его прозе черты театральности. Особенно близко его творчество феномену поэтического театра балканских народов – движению, возникшему в 60–80-х гг. и продолжающему развиваться.

6. В современном театре балканских народов (в частности, сербов и македонцев) нашла выражение игровая, сказочно-фантастическая стихия фольклора. Самый яркий драматург этого направления – македонец Горан Стефановски.

Пьесы Стефановского, подобно новеллам Андрича, воплощают развёрнутые метафоры человеческих судеб. Их названия-афоризмы содержат фольклорно-метафорические образы: "Дикое мясо", "Полёт на месте", "Чёрная дыра". Но в то же время как в новеллах Андрича судьба отдельного человека перерастает в миф, Стефановски в своих пьесах, напротив, как бы персонафицирует миф, превращая древнюю мифологию в картину судьбы современного человека. Подобно другим авторам фольклорного театрального движения (в частности, сербскому драматургу Душану Ковачевичу), Стефановски вслед за Андричем и одновременно с Павичем использует приём "оностранённого" героя. Архетипы сказочной фольклорной образности включают обращение к потустороннему миру, и театр апеллирует к глубоко скрытым корням современного сознания, находя отклик у публики. Личность "странного", незаурядного персонажа (выходца с того света) позволяет показать подсознательное (сны, иллюзии, мечты героев) с той же мерой театральной образности, как и сцены повседневного быта.

Экзистенциальные идеи по-прежнему занимают современную литературу. В прозе Андрича речь шла об ответственности человека перед высшим нравственным законом, понимаемым несколько отвлеченно. Современная проза и драматургия намеренно заостряют проблему трагической вины человека перед собственной совестью, которая включает и дохристианские исконные представления о добре и зле, и позднейшие моральные заповеди. В сознании и подсознании современного человека снова и снова совершается выбор между верностью догме и гуманностью, между варварством и цивилизацией.

М. В. ФРИДМАН

ВОПЛОЩЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИ-ФОЛЬКЛОРНОЙ МОДЕЛИ
"МИОРИТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА" В ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ЛУЧИАНА БЛАГИ И МИХАИЛА САДОВЯНУ

Л. Блага и М. Садовяну – современники: первый – крупнейший поэт, драматург и философ культуры, второй – блестящий представитель межвоенной румынской прозы. Однако волею социокультурных коллизий последних шес-

ти десятилетий XX века их произведения постоянно противопоставлялись. Три экстремистски х "оледенения" пережила румынская культура за это время – правозкстремистское, националистическое (до 1944 г.), левозкстремистское, социалистическое (с 1948 по середину 50-х гг.) и национал-социалистическое в эпоху, связанную с именем Н. Чаушеску. И две призрачные "оттепели" – с 1944 по 1947 г. и примерно с 1955 по 1965 г. Чем больше стремились экстремистские "стужи" отдалить друг от друга творения двух ярчайших представителей румынской литературы, уничтожая произведения одного или замуровывая в спецхранах книги другого, тем упорнее пытались сблизить их "оттепели", выявляя их взаимодополняемость, закономерность сосуществования.

Спор между двумя замечательными художниками продолжается в какой-то мере и в наше время. Попытаться ответить на вопрос о сущности этого спора означает вместе с тем вторгнуться в пределы проблематики, имеющей первостепенное значение для современной духовной жизни.

К пониманию сущности открытого Л. Благой "миоритического пространства" (модели мира, воспетого в балладе "Миорица") он пришёл, будучи уже автором нескольких стихотворных сборников. В его толковании это было "пространство-матрица", "пространственный горизонт подсознания", в пределах которого сформировался "румынский априоризм", "неизменная стилистическая матрица румынской этнической духовности". В этом мифологическом пространстве слиты воедино географическое положение, рельеф (горный, холмистый), природа, история, социо- и этнокультурное развитие, менталитет и т.д. С этим пространственным горизонтом "сомкнулась изначально древняя румынская душа, о нем мы храним в уголке тоскующей души смутное райское воспоминание, хотя давно уже не обитаем на склонах гор", – утверждает поэт. Здесь созрел "румынизм" с его стилистической априорностью, космизированным подсознанием, жадной постоянной "обмена тайнами" с давними предками, постоянного внедрения в глубины природного мира и слияния с ним.

Центром этой модели мира выступает село, понимаемое как хранилище мифологического возраста, "идея", живущая вне истории и неподвластная ей. В эпоху, когда главный водораздел проходил между силами разума и экстремистского иррационализма, демократии и тоталитаризма, предметом националистических искажений оказались многие идеи Благой: о сакральности как структурном элементе сознания румын, о Великом Анониме, творце всего сущего, о мистической интуиции, нужной для постижения тайн бытия,

и трансцендентальной цензуре, мешающей этому познанию, о связи человека с трансцендентом, осуществляющейся "сверху вниз" софианистским путём (картина свадьбы в "Миорице", например) и т.д.

Блага неоднократно отмежевывался от своих шовинистических вульгаризаторов. Но это не помешало им использовать не только теоретические построения поэта, но и образы его исторических пьес. Большинство этих пьес ("Замолксе", "Зодчий Маноле", "Ноев ковчег", "Помутнение вод", "Крестовый поход детей" и др.) создано на основе либо национальных мифов, либо авторизированных мифов, они насыщены религиозными мотивами фольклорного типа, уходят корнями в мир архаики. Особенно показательна в этом отношении пьеса "Замолксе", "языческая мистерия", посвящённая личности и драме дакийского первосвященника, возведённого в ранг бога. Мощная дионисийская стихия властвует над душой даков, "медвежьего племени", каждый член которого "всего лишь капля, выпавшая из великого кубка природы". Отсюда — бестрепетное отношение к смерти, готовность к жертве.

В исторических пьесах Блага показал себя мастером воплощения языческого субстрата народных верований.

Почти одновременно с появлением пьес Блага публикует М. Садовяну свои исторические повести и романы ("Золотая ветвь", "Братья Идер" и др.). К ним примыкает и роман о современности "Чекан", посвящённый жизни нынешних обитателей "миоритического пространства". Постепенно освобождаясь от буржуазно-либеральных иллюзий, писатель в межвоенные годы всё больше утверждает в мысли, что единственной жизнедеятельной духовной силой остаётся крестьянская этика, народная трудовая духовность, "датина", то есть древлеотческий обычай, устои, завещанные далёкими предками. Высшим художественным выражением этих устоев является для Садовяну баллада "Миорица". Конкретизацией миоритического закона жизни является судьба героя баллады, пастуха, смиренно и твёрдо встречающего свою смерть. Для художника "миоритизм" как способ существования становится активной, конструктивной силой, идеологией, определившей характер действующих лиц его произведений, их поступки, чувства.

Многие герои произведений этих лет — потомки тех древних пастухов, "людей мирных, не ведающих кровавого ремесла, склоняющих головы перед бурей, но не изменяющих благородным традициям добра и жалости". Спасаясь от губительного нашествия цивилизации чистогана, они скрываются в "стране за туманами", "царства вод", в "древности" (так названы три сборника рассказов этой поры), ища "далёкого предка, дабы спросить у него, что ждёт

вперед".

В исторических романах "Золотая ветвь" и "Братья Лдер" значительное место уделено живущим вдали от людей в горных уединениях древним магам, носителям "датин", хранителям тайн, завещанных давними провидцами, духовным пастырям людей, живущих "в низинах". В этих произведениях явно ощущим переход от мифопоэтического к историческому мышлению, от сакрального времени мифа к историческому времени предания.

Произведением, в котором Садовяну осуществляет своеобразный симбиоз истории и метаистории, знаков Времени и символов Вечности, стал роман "Чекан". В горных уединениях молдавских Карпат как бы оживает мир "Миоритизма". Но художник решительно "перелицовывает" содержание любимой баллады: торжественная мистериальность, отражающая сакральную схему жертвоприношения, имеющего целью обеспечить жертве посмертное существование, а общности соплеменников – прекращение вероломных преступлений (М.Элиаде), заменена в романе мифоритуальным сценарием поиска следов убитого гуртоправа, восстановления деталей убийства, предания земле останков жертвы и наказания убийц. В этом поиске горянка Витория, жена убитого, показывает себя прекрасным знатоком сакрально отмеченных моментов архетипической модели мира (поверья, запреты, рекомендации, магические действия, приметы и т.д.). Вместе с тем писатель показывает, что мифологизированное пространство "миоритизма" пронизано светскими элементами, которые горянка тоже умело использует. В результате – справедливость торжествует, преступление наказано.

В те же годы писатель ведёт в публицистике и общественной сфере упорную борьбу за спасение ценностей народной духовности от опасности правозэкстремистских искажений и спекуляций. Высокая оценка народного творчества, – подчёркивал он неоднократно, – никогда не мешала ему "быть сторонником левых идей, бороться за политическое и социальное раскрепощение села". Одновременно, подчёркивая высокую художественную ценность творений народного гения, Садовяну всё же отмечал: "Не будет ущерба достоинству нашего народа, если мы признаём, что румынское народное творчество не лучше, не выше художественного достояния других народов. Пора положить конец патриотическим домыслам..."

Единство яростного неприятия экстремистско-националистических бредней и глубинного поиска основ народной духовности отличает межвоенный период творчества Садовяну. С этих позиций он вёл свой спор с силами бездуховности и зла.

Среди тех, кто увечил в предвоенные годы топорами экземпляры "Чекана" и сжигал на кострах другие произведения Садовяну, было немало почитателей концепций и художественного творчества Благи. Среди тех, кто в послевоенную пору подвергал остракизму Благу и упрятывал его произведения в казематы спецхранов, было немало ценителей прозы Садовяну. Извлекая уроки из горького опыта этого противостояния, наше время учится видеть в наследии двух больших художников взаимодополняющие ипостаси единой модели румынской духовности.

О.Р.МЕДВЕДЕВА

"КРАШЕНАЯ ПТИЦА" ЕЖИ КОСИНСКОГО:
СЛАВЯНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ

Е.Косинский (1933 – 1991), американский писатель, по происхождению еврей, эмигрировал из Польши в 1957 г. Этот факт позволяет поставить ряд важных вопросов: о двойной национальной идентичности писателя, об изменениях в его сознании, которые влечёт за собой перемещение в географическом и культурном пространстве, о трансформации эстетической системы в связи со сменой языка творчества, об особом месте писателя-"переселенца" в истории национальной литературы, наконец – и прежде всего – о художественном результате, возникающем на перекрёстке культур.

В творчестве Е.Косинского, безусловно, отпечаталось переплетение культур, переплетение сложное, прихотливое. Меченный жёлтой звездой, он остро чувствовал свою принадлежность к еврейству. Вместе с тем существенно, что он как личность сформировался в Польше, в польской культурной и языковой среде и к тому же профессионально занимался польской историей. Однако в отличие от многих писателей-эмигрантов Косинский стал писателем американским. Избранный им в качестве языка творчества английский язык ввёл его в орбиту американской литературы, превратил его не в пользователя, а в создателя этой литературы. В контексте американской культуры особо значимо то, что Е.Косинский был писателем известным (хотя порой и скандально), признанным, добившимся успеха.

Но какой ценой Е.Косинский столь счастливо вписался в американскую культуру ?

Остался ли он восточно-европейским евреем послевоенной эпохи ? Или же стал американцем, живущим наравне с другими на чужой земле, принимае-

мой за свою ?

Сохранил ли свой польский дух и склад, отказавшись от "крески" над п в написании собственной фамилии ?

Ответы на эти вопросы содержатся в произведениях Е.Косинского, и в первую очередь в самом известном его романе "Крашенная птица" (1965).

Роман тематически связан с польской и – шире – славянской историей периода второй мировой войны. Это своеобразная "одиссея" подростка, скрывающегося от фашистов, но преследуемого и теми, у кого он ищет убежища.

Выдвигая на первый план экзистенциальные проблемы (мальчик – чужой, посторонний, непреодолимо одинокий в мире), Е.Косинский преднамеренно отказывается от национальной определённости. Главный персонаж – то ли еврей, то ли цыган, которому автор не даёт имени; деревни, в которые мальчик попадает, находятся "где-то на краю цивилизации" и тоже не имеют названия. Е.Косинский стремится придать повествованию универсальный характер и мифологизирует его.

О мифологизации свидетельствует сюжетное построение романа как цепи сходных эпизодов. Действие предстаёт как "путь" – в пространстве и во времени. Мальчик переходит из одной деревни в другую, от беды к беде, от мучителя к мучителю; он растёт, взрослеет, его детство, исполненное добра и тепла, отлетает в прошлое, и он невольно становится частицей всеобщего зла.

Мифологичны в "Крашенной птице" и макропространство и время. Пространство бесследно уничтожено войной, и мальчику некуда вернуться. Время же утратило свою протяжённость, прервалось, остановилось.

Мир в романе мифологически членится на "свой" и "чужой". "Свой" – это мир природы, которая нередко становится союзницей мальчика, "чужой" – не только фашисты, но и крестьяне, дикие, жестокие, первобытные: у них странные обычаи, они говорят на едва понятном языке. Христиане, исправно посещающие храм, в действительности они живут по законам примитивного сообщества. Здесь властвуют обряды, ритуалы, суеверия, приметы, заговоры, заклинания, поверья. Магическое определяет способ мышления и само существование крестьян.

Отражая это причудливое сочетание субкультур в одной культуре, разных эпох в одной эпохе, разных стадий развития человечества, Е.Косинский широко использует материал фольклора.

"Крашенная птица" – своего рода энциклопедия славянских пережитков, верований о растительном, животном, потустороннем мире, о болезнях и

способах исцеления, о ворожбе и т.п.

Как показывает сравнение текста романа с фольклористическими и этнографическими источниками, эти пережитки чаще всего аутентичны. Е.Косинский опирается на источники, но его знания не являются исключительно книжными. Писатель активизирует весь свой славянский опыт, весь запас своих суждений, всю свою эмоциональную память. Но, разумеется, всё это подвергается художественному переосмыслению.

Ярким примером подобной творческой работы является многозначный, многосмысловой заглавный образ романа – образ крашеной птицы.

Рассмотрение этого образа в контексте мифологических, фольклорных, а также литературных представлений (мифологема птицы имеет в мировой культуре огромное семантическое наполнение) позволяет отделить данный мировой архетип от чисто славянского, а также выявить превращение фольклорного образа в литературный символ. В этой связи уместен вопрос о способе освоения фольклора высокой литературой, о точности воспроизведения фольклорного материала и его художественном преобразении, о стилизации и индивидуальном авторском стиле.

Продуктивным представляется сопоставление особенностей использования фольклорного материала Е.Косинским и польскими писателями – "деревенщиками" (С.Пентак, Т.Новак и др.), которые находятся внутри описываемой реальности – хотя бы благодаря своему крестьянскому происхождению.

С другой стороны, интересно сопоставить "Крашеную птицу" с произведениями на сходную тему других польских писателей-эмигрантов (например, Г.Гринберга).

Е.Косинский как бы закодировал в романе и свой собственный образ. Его герой, пережив шок от столкновения с чужой культурой, немеет. И писатель, сменив культуру и преодолев период немоты, выходит из него окрепшим, способным говорить на новом языке, но и не "забывшим" свой исконный язык.

Роман Е.Косинского интересен и с точки зрения читательского восприятия. Не будучи переводным с польского, он оказывается за горизонтом ожидания читателя, который не предполагает увидеть в американском романе славянские корни. Несмотря на огромную популярность "Крашеной птицы" в США и других странах Запада (можно сказать, что Е.Косинский достиг поставленной цели написать универсальный роман), читатель без славянского культурного опыта, без славянской генетической памяти, без славянских литературных ассоциаций может актуализировать лишь некоторые значения текста.

Исходя из сюжета "Крашеной птицы", критики нередко называли этот роман антипольским (в частности, по этой причине он был переведён на польский язык и издан только в 1969 г.). Однако анализ художественной ткани этого произведения убеждает в том, что он весь пронизан польскими образами, в нём подняты глубинные слои польской мифологии и фольклора, вспаханы глубинные пласты архаического славянского сознания.

Таким образом, именуемый антипольским роман Е.Косинского точнее называть самым польским романом американской литературы нынешнего столетия.

Т.Ф. СЕМЁНОВА

ТУРЦИЗМЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ И ЯЗЫКЕ ИВО АНДРИЧА

[К типологии функционирования ориентальных заимствований
в славяно-тюркской контактной зоне и
переходной зоне Восток - Запад]

Приступая к изучению вопроса о турецких или ориентальных элементах в художественном мышлении и языке Андрича, необходимо прежде всего определить понятие "турцизм". Здесь под турцизмом мы будем понимать не только лексемы собственно турецкого происхождения и лексемы, пришедшие в сербскохорватский язык через турецкое посредство, но и те идейные влияния, которые отражены в этой лексике, в конечном счёте определившие использование турцизмов как средства художественного выражения, поскольку, когда "проводником выступает смысл, который, пробираясь сквозь дебри сходного и различного, как луч света из тьмы, захватывающий новые смыслы, мотивы, связи, которые в конце концов и образуют материал, возникший из хляби. И тогда сравнение оказывается основным средством создания новой основы" (В.Н.Топоров). В связи с этим хотелось бы отметить следующие моменты.

1. Андрич – автор, творивший на границе цивилизаций и эпох: христианской и мусульманской, в период становления новой государственности и возникшей в связи с этим необходимости национального самоопределения и осознания национальной специфики как уникальной культурной общности, сформировавшейся в новое время. Аналогом этому явлению в древнем мире может служить культурная общность, сложившаяся на восточных окраинах римско-византийского мира, – сирийско-коптская, общность сопредельных

народов, пользовавшихся как собственным языком, так и греческим в качестве средства международного общения, осуществляя себя в непрерывном сотрудничестве и обмене (С.С.Аверинцев). Для обеих рассматриваемых общностей характерно то, что христианство сыграло исключительно важную роль как центральный фактор их пробуждения и самосознания: истоки подобной общности лежат в языческом синкретизме. Например, характерным является понимание Времени как силы, правящей миром, присущее иранским верованиям прежде всего. Такое понимание мы находим в "Посланиях" Мары Бар-Серапиона (Сирия, конец I – начало II в. н.э.) и у Андрича в "Мосте на Дрине" и "Травнической хронике". Для культуры "христианского Востока" характерно глубокое разочарование неправдой, несвободой, теснотой, ощущаемой людьми той эпохи во всех земных делах: ей присущи поиски потустороннего, но уравнивается этот порыв удивительно конкретным ощущением присутствия потустороннего в посюстороннем: ср. "Ex ponto" Андрича и гимны Ефрема Сирина. Наиболее любимыми жанрами были притча и мелодрама: ср. преобладание притчевого начала у Андрича и анонимный "Египетский патерик", "Луг духовный" Иоанна Мосха; чередование в свободной форме размышлений и афоризмов как художественный приём: ср. "Афоризмы и размышления" Исаака Сириянина и чередование размышлений и разбросанные повсюду афоризмы у Андрича.

2. Поскольку Коран оказал огромное влияние на идеологию и литературу всех мусульманских народов, в том числе и на турецкую, несомненно знакомую Андричу как жителю Боснии, постольку следы воздействия Корана могут быть отмечены и в творчестве Андрича. Несомненным является отражение мусульманской религиозной догматики. Например: а) отмечаемая у Андрича идея сознательного, упорного, решительного сопротивления злу: ср. суру 9 Корана; б) трагический теизм Андрича ("Ex ponto", "Немири"), согласно которому жизнь человека полна боли и несчастья, а Бог – единственная реальность, в которой соединяются все нити запутанной ткани человеческой жизни, находит аналог в пессимистической эсхатологии Мухаммада, согласно которой человек не может ожидать спасения в земной жизни, спасение – удел праведников на том свете в отличие от ветхозаветного хилиазма: ср. Коран, сура 61; в) мотивы страха, фатализм у Андрича перекликаются с соответствующими мотивами в Коране, сура 81; г) по-видимому, появление образа Моста у Андрича также связано с притчей Корана о мосте, который пытались разрушить неправедные люди, и с мусульманскими представлениями о переходе души в рай по мосту тоньше человеческого волоса и острья меча; недаром мысль построить мост приходит на ум мусульманину; д) установка на рассказанность,

притчевость; характерная повторяемость–вариантность событий у Андрича сопоставима с постоянной повторяемостью в различной обработке одних и тех же сюжетов в Коране.

3. Несомненным является у Андрича построение романов на основе повествовательных прозаических жанров малых форм городской литературы. Поскольку Андрич в своём творчестве отражает запоздавшие процессы развития новой молодой литературы на **восточной** окраине литературы Западной Европы в Боснии, интересно сопоставить типологию становления прозаических повествовательных жанров в Боснии же, как на **западной** окраине мусульманской литературы Востока. В частности, типологически возможно сопоставление с творчеством крупного турецкого поэта и писателя второй половины XVII – начала XVIII в. – Алаэдина Сабита (1650 – 1712), родившегося в Боснии, получившего образование на родине, некоторое время жившего в столице, а затем занимавшего пост судьи в Кони, Диярбекире и Халебе. В его творчестве плутовская новелла занимает значительное место, и прежде всего автор обращается к новой социальной среде – средним городским слоям.

4. Философия Андрича во многом является философией переходной зоны Восток – Запад. Здесь в ходе рассуждений проявляется явное типологическое сходство с ходом мыслей другого представителя подобной переходной зоны, также находившегося под влиянием католицизма, П.Я.Чаадаева, выраженных в его "Философических письмах". Например, трёхчленная формула Чаадаева "Запад – Россия – Восток", где Запад является антагонистом Востока, а Россия занимает промежуточное положение, христианская духовность затронула Россию лишь поверхностно, в своей основе она осталась языческой, не идущей далее материальных идей. У Андрича подобные мысли высказаны относительно Боснии. По Чаадаеву, человек не может долго существовать в безысходности. Именно самый глубокий пессимизм рождает надежду. То же находим у Андрича (Мустафа Маджар, Мара Милосница, Алия Джерзелез).

5. Философскими взглядами Андрича обусловлено его художественное кредо, которое в свою очередь формирует его стилистику. Для него стиль – это способ существования, стиль эволюционирует вместе с автором, является глубоко личным. По замечанию А.Белича, язык Андрича находится полностью в границах литературного "канона". Он не ищет эффектов с помощью какого-либо насилия над правильностью литературного языка. Тем не менее ни стиль Андрича, ни его язык несколько не обеднел. Он не стремится специально соблюсти правильность языка, это подразумевается само собой. Дialeктные слова у Андрича являются реальным и необходимым признаком его героев, они

создают ту атмосферу, в которой живут и действуют его персонажи. Такими диалектизмами у Андрича чаще всего выступают лексические турцизмы, которые он даёт не в литературизованной форме, но в местной диалектной огласовке. Следует отметить, что турцизмы в говорах Боснии отражают черты западно-румелийского диалекта турецкого языка. Носители же этого диалекта представляют собой довольно пёстрый конгломерат переселенцев-турок (юркуки) и турок, выходцев чаще всего из крайних районов северо-восточной Турции, Анатолии, граничащей с современным Азербайджаном. Это тюркское население согласно тактике османского правительства планомерно переселялось в Боснию с XV в. В языке Андрича турцизмы встречаются не так часто. Однако в ряде случаев наблюдается нагромождение турцизмов как результат стремления дать точную картину определённого события, точно локализованного во времени и пространстве. Например, употребление синонимов **мост** - ћуприја. **Мост** употребляется как нейтральное слово, встречается в общих описаниях. Турцизм ћуприја < тур. köprü 'мост' < гр. γέφυρα употребляется как обозначение местной достопримечательности, связанной с османским господством.

6. Подобное стилистическое употребление турцизмов у Андрича отражает специфику творчества писателя из переходной контактной славяно-тюркской зоны. Так, тюркские лексические элементы особенно заметны в языке тех русских писателей, которые родились и жили среди тюркских народов или писали об их истории, быте, жизни. В этом отношении значительный интерес представляют произведения С.Т. Аксакова, который родился в Уфе, жил в Казани и в краю между Волгой и Уралом. Работа над языком составляла одну из самых важных забот Аксакова-художника, он широко использовал сокровища народной речи. Тюркские заимствования в языке писателя отражают различия между диалектами одного языка или между языками (в данном случае между татарским и башкирским).

Таким образом, в докладе ставится ряд проблем, которые требуют дальнейшего специального исследования.

Г. Д. ГАЧЕВ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ БОГА И ВАРИАНТЫ РЕЛИГИОЗНОГО ЧУВСТВА

1. Речь идёт не о догматических различиях внутри христианства (католи-

цизм, православие, протестантизм и секты ...), но о симбиозе христианства с местным Космо-Психо-Логосом. Совершается некий перекокс и одомашнивание этой единой мировой религии в национальном поле.

2. Заземление христианства в национальном Космосе и быту. Срастание календаря церковного с земледельческим, праздники народно-природные и религиозно-духовные.

3. Национальные акценты в Троице. Удельный вес Отца, Сына и Святого Духа в разных национальных комбинациях. Например, благодаря filioque ("и из Сына") Сын – человек крупнее в западном регионе, нежели в православном.

4. Национальные акценты в образе Бога. Какие Его ипостаси: Отец, Творец, Господь, Судья и т.п. – кому интимнее? Как "Творец" Он преимущественнее в германском и англо-американском регионах, где –ургия, Труд и "самодельный человек". Эта ипостась отдаленнее славянской душе, где –гония роднее –ургии. Здесь ближе "Отец", старейшина бытия ...

5. Святой Дух космичен более в восточном христианстве, в русском: как Свет и воз-Дух он (тут платонизм-"виден" и Дионисий Ареопагит ...) и более личен и разглаголен в протестантизме германском и англо-американском, где главное событие – Пятидесятница и сошествие Духа на каждого человека, кто тем получает право пророчествовать и "глаголати языками".

6. Образ Христа. Распятие распространено на Западе; икона Спас (в силах) – на Руси. Рождество – акцент на человечности и малости Христа. Пасха, Воскресение – акцент на Боге Живом в Нём. Иисус – как "Брат" у негров-христиан.

7. Богородица-Дева. В России она затмила прочие божественные образы. Она – Покров и Мать-сыра земля и Матерь-Родина. Затмила и Отца, и Сына. И именно заТМила, освятив тем Материю и тьму вещества, землю. Недаром МА+ТЬ = Ть+МА в этом Логосе.

В германском и англо-американском регионах –ургии, где –гония и принцип ПриРОды низведены, слаб культ Матери Бога; женская ипостась в Божестве умалена, зато возросли там Творец и Дух.

В итальянском чувстве Мария – молодая мать, земная, как *matra mia*.

Во французском чувстве – Дева, на этом акцент.

Для поляка она – Королева Польши (Кесарев аспект добавлен) и прекрасная пани в ожерелье (Ченстоховска Матка Боска). Народ польский – ей Сын, самозванно возлюбленный и так брат и даже замена Христу и сопер-

ник на её любовь.

8. Национальные типы святых. Франциск Ассизский и русские Сергий и Серафим ...

Н. С. ОСИПОВА

О "ЯЗЫЧЕСКОЙ ЕРЕСИ" В ЛИРИКЕ ЛУЧИАНА БЛАГИ

С возникновения журнала "Гындиря" ("Мысль") в 1921 г. Л. Блага (1895–1961) был одним из наиболее активных и авторитетных его авторов. Однако художественная практика поэта с каждым годом всё убедительнее свидетельствовала, что между "гындиризмом", идейно-эстетическим течением, главным теоретиком которого был поэт Н. Крайник, и Л. Благой существуют, постоянно углубляясь, фундаментальные расхождения, которые в конечном итоге и привели к разрыву между ними.

Духовной пищей "гындиризма" была история румынского национализма. Вся эта история виделась теоретикам нового движения в свете основополагающего тезиса о православно-мистическом (ортодоксистском) характере румынской духовности. Хотя истоки этой духовности, по мнению Н. Крайника, уходили в "бездну истории", в пору "примитивной молодости" народа, стержнем концепции оставался образ "румынского Иисуса, породнённого с созидательными силами румынской земли". Этим обусловлена самобытность национального характера румын. Вот почему только "духовная диктатура креста" соответствует истинному характеру румын, чья модель мира развивалась "под воздействием церкви, творческого духа православной веры и византийской концепции".

На протяжении двух межвоенных десятилетий творчество Л. Блага развивалось в постоянном контакте и одновременно в постоянном – неявном, а затем и явном – противоборстве с наиболее мрачными, обскурантистскими идеями "гындиризма". Возражая тезисам Н. Крайника о том, что румынский народ чрезвычайно религиозен, что даже ереси представляют "христианские элементы", а древняя культура румын целиком религиозна, Блага доказывал – и своими теоретическими построениями, и стихами, что никакого "изначального православия" у румын не было, что народные верования – следствие либо христианизации элементов языческих мифов, либо "пэгнизации" ("язычivanja") христианских тем. Выявляя в религиозном фольклоре (плачах, колядках, священных легендах и т.д.) "гораздо более широкую

эсхатологию, нежели христианская доктрина", Блага доказывал, что оригинальность румынской модели мира не в ортодоксизме, а в отходе от его догм, в "духе ереси".

Вся лирика поэта пронизана чувством изначального единства мира. Главное её содержание составляет неустанный поиск путей достижения равновесия между человеком и макрокосмом, окончательного их слияния. Отсюда и мифологичность творчества Блага, его принципиальная ориентировка на мифологический прецедент, восприятие "светского" в его подчинении мифоритуальному сценарию. Биография лирического героя Блага – это история прохождения человеком экзистенциального цикла – от изначальной слитости с "Великим Целым" к опыту отчуждения от него вследствие индивидуального осознания мира и, наконец, к обнаружению потерянного единства и стремлению влиться в него. Таким образом, поэт своеобразно воплощает библейский миф о потерянном рае, оставаясь верным при этом мифологической памяти, видя в реальных проявлениях микрокосма реплику макрокосма, проверяя реальное мифологическим.

Вся лирика Блага зреет под знаком "мифологической географии". Матрица истоков отражена в пространственной модели его поэзии. Это "архетипное" "матричное пространство"; в его пределах, центром которого остаётся архаическое село, реализуются оппозиции "высокий – глубокий", "земной – небесный", "свет – тьма" на лоне насыщенных символическим смыслом явлений природы – гор, пещер, озёр, истоков, морей и т.д.

Язычество и христианство выступают в этой модели мира как оппозиция и симбиоз, именно в их противоречивом единстве видится поэту перспектива обретения "потерянного рая". Наглядно подтверждают это стихи, посвященные богу Пану. Для Блага смерть Пана – это символ разрушения одной модели мира и рождения другой, поры "охристианивания" человека и природы ("Тень"). В этом новом мире, где "бродит тень Христа цвета лунного сияния", происходит распад прежнего соотношения "человек – природа", человек теряет способность естественного участия в природной жизни. Языческие ценности пересматриваются, из существа созерцательного, неосознанно творчески участвующего в жизни природы, человек превращается в стороннего наблюдателя ("душа тускнеет, крепнет мысль"). В мифологическом плане это совпадает с моментом потери рая, изгнания из него. Следовательно, религиозность поэта носит здесь явно пантеистический характер.

Географическое, этнографическое поглощены мифологией. Деревня – не историческое, а мифологическое село, "деревня-идея", источник верований,

сказок, очаг, где попеременно с библейскими проживают сверхъестественные существа. Многие стихотворения Благи насыщены примерами сакрализации обычного: архангелы "плугом распахивают сады человека", по дорогам бродит в поисках дракона Святой Георгий, в горах "Творец сжимается в размерах, дабы освободить место для растущих под ним красных грибов". Богоматерь носит в чреве священный плод, не подозревая об этом, позднее учит ребёнка ходить, греет его на солнце, играет с ним, а когда он слишком расшалится, усыпляет его по-крестьянски "отваром маковых зёрен". В стихотворении "Псалом" звучит мысль, что Бог доступен только разумению детей, для взрослых он недостижим. Он "более родственен смерти, нежели жизни", он ничего не требует от людей, "даже молитвы". В стихотворении "Рука об руку с великим слепцом" Творец выступает некоей метафорой слепых стихийных сил природы. В других стихотворениях недвусмысленно звучит богомильский мотив братства Творца и демона ("Поэма света"). "И помирились во мне, и вместе в душе моей посеяли и веру, и любовь, сомнения и ложь ..." ("Пакс магна"). Взаимодополняют друг друга, в итоге – добродетель и грех, истина и ложь. Более того, в некоторых поэтических высказываниях Благи есть строки о близости Люцифера и Святого Духа, "воплощенного Логоса". И что уже и вовсе окончательно отдаляло поэта от ортодоксизма – идея "частично демонической природы" Христа ("Легенда"). Крест, на котором распят Спаситель, – из дерева, ведущего свою родословную от райского дерева, – убеждён художник. Будучи человеческим сыном, рождённым женщиной, Иисус несёт в крови змеиный яд от яблока, полученного Евой. Змея, следовательно, становящаяся в зрелой поэзии Благи символом жажды познания, есть одновременно лик Люцифера и вместе с тем нечто родственно близкое Христу, который всё более обретает черты символа внутреннего мучительного поиска истины ("Свет от света", "Лаворонок", "Смерть Пана", "Майские цветы").

Поэзия Благи изобилует многими подобными примерами поиска истины в этом "пограничье", созданном в результате симбиоза язычества и христианства, мифа и реальности. Неудивительно, что для Н.Крайника и его последователей, ставших проводниками самого обскурантистского правозэкстремистского течения в румынской культуре, подобная художественная позиция была синонимом опасного безбожия. Стремление Благи использовать народные ереси и предания для "очеловечивания" православных догм трактовалось ими как попытка вывести ортодоксизм "за пределы специфики румынского бытия". Блага, создатель "метафизики знахарок", "философообразной сказки", был неприемлем для своих вчерашних почитателей. Разрыв состоялся в годы вой-

ны.

Между тем дальнейший ход развития человеческой духовности подтвердил и нравственную, и художественную оправданность концепций и творчества Благги. Воплощённый в его поэзии симбиоз сверхъестественного и реального, языческого и христианского открывает плодотворные перспективы для осмысления новых сторон "балканской модели мира".

II

Л. А. СОФРОНОВА

О ПРИНЦИПАХ ВХОЖДЕНИЯ МИФА В ЛИТЕРАТУРУ (на материале современной русской прозы)

Можно предположить, что художественный текст может быть описан как в терминах единства и полноты, так и в терминах границы, пограничья, пересечения и им подобным. Эти понятия оказываются продуктивными для исследования. Повторяя слова М.М.Бахтина, уверенного в том, что "эстетическая культура есть культура границ", можно сказать, что, как и культура, каждый её текст рождается и живёт на границе. Он представляется расчерченным в различных направлениях, зачастую пересекающимися между собой линиями, указывающими на истинную природу текста.

Понятия границы, пограничья, граничности могут быть использованы с целью выявления внутреннего строения текста, скрытого от непосредственно воспринимающего текст, а также на первых порах и от исследователя. То есть этот круг понятий способен раскрыть часть "внутренней" поэтики. Применим он также и для описания тех явлений, которые лежат на поверхности. Например, известная барочная триада: поучать, развлекать, трогать - по-разному функционирует в текстах различного вида. Выявить границы между этими тремя задачами несложно. Здесь не требуется сложной реконструкции. Так же обстоит дело с произведениями, очевидно колеблющимися между публицистикой и искусством, наукой и искусством. Их колебания явны, но также требуют анализа в терминах граничности.

Оппозиция: внутреннее/внешнее определяет и входение мифа в литературу, задаёт тип границы между проявлением архаического сознания и эстетикой нового времени. Известно, что миф - есть основа всякого искусства, но отношения между ними всякий раз складываются по-разному. Миф мо-

жет быть тщательно запрятан в глубь текста, относиться к сфере бессознательного в искусстве, может быть вынесен на поверхность, служить важным опознавательным знаком литературного направления, мировидения художника, аллюзией на определённую литературную традицию. Границы между мифом и литературой в этих случаях не скрываются и даже маркируются особым образом. "Швы" текста представлены на обозрение. Следить за тем, как монтируется произведение из мифологических мотивов и нового сюжета, предоставляется читателю.

В некоторых случаях эти мотивы последовательно вводятся в новый сюжет, становятся частью горизонтального синтагматического строения текста. Автор (заметно или незаметно в зависимости от поставленной им художественной задачи) сплетает миф с литературой, награждает их равенством, не различая варианты и инвариант. В других случаях, напротив, миф становится "подоплёкой" текста. Между ним и новыми мотивами устанавливаются отношения, ориентированные по вертикали. Иногда миф естественным образом обростаёт этими мотивами, между ними уже трудно определить границу.

Все эти случаи требуют специального рассмотрения. Все они свидетельствуют о специфических отношениях мифа и литературы. Примерами будут служить "Песни восточных славян" Л.Петрушевской и "Апокрифы нового времени" Ю.Буйды.

Особо выделяются следующие моменты граничности мифа и литературы: тип названия; отсылка в названии к жанру; функция повествования и слушания; основные мифологические мотивы: граница между двумя мирами; строительная жертва; мифология смерти и основные её коды; мотив превращения; мотив чуда.

А. А. ГУГНИН

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ:

НА ПРИМЕРЕ РОМАНА ГЕРМАНА КАЗАКА "ГОРОД ЗА РЕКОЙ" (1947)

Понятие "магический реализм", употреблявшееся уже в середине 1920-х гг. в Германии и Италии, генетически во многом возводимо к представлениям иенских романтиков о поэте как маге и волшебнике среди людей (Новалис). С помощью творческой фантазии способном воссоздать в произведении космический универсум, прорвав преграды непосредственно эмпирической данности. Но всё же как некое особое течение в литературе магический реализм оформился после второй мировой войны практически одновремен-

но в разных регионах и странах, обнаруживая как типологически сходные черты, так и очевидные национальные и региональные особенности.

2. В послевоенной немецкой литературе понятие "магический реализм" впервые употребил в начале 1947 г. Ганс Вернер Рихтер в журнале "Дер Руф", пытаясь ограничить литературу, непосредственно обращённую к современной общественной ситуации (как это и обнаружилось впоследствии в творчестве писателей "Группы 47"), от литературы, избегавшей прямого изображения актуальных конкретно-исторических реалий и выдвигавшей на первый план некую метафорически закодированную модель мира, обращённую в первую очередь к сущностным вопросам бытия вообще и лишь во вторую очередь – к современности.

3. Первый развёрнутый анализ нового течения (развивавшего определённые тенденции литературы "внутренней эмиграции", а также экспрессионизма и сюрреализма) предложил Герхард Поль в 1948 г. в статье "Магический реализм?", отнеся сюда таких писателей, как Штефан Андрес, Хорст Ланге, Элизабет Ланггессер, Герман Казак и др. Он подчёркивал, что новое течение в литературе, сложившись постепенно из элементов "реализма и экспрессионизма"; было, без сомнения, реалистическим, но на какой-то особый, до сих пор неизвестный волшебный манер, с помощью которого события действительности возводились на уровень легенды, некоей удивительной непреложности". О романе Германа Казака (1896–1966) "Город за рекой" в статье было сказано: "Эта книга – величественное поэтическое видение всего становящегося, существующего и преходящего – шедевр магического реализма". Роман Г.Казака не только стал одним из самых дискуссионных произведений в послевоенной Германии, но вскоре был издан в Англии, Франции, Италии, Норвегии, Финляндии, Швеции, Японии, США и Аргентине, оказав тем самым и определённое воздействие на формирование магического реализма в мировой литературе.

4. Внешняя канва романа "Город за рекой" – изображение наблюдений и переживаний историка-искусствоведа д-ра Линдхофа в "городе мёртвых", некоем промежуточном мире между миром действительным (откуда д-р Линдхоф был приглашён в "город за рекой" для исполнения должности хрониста) и Невытием, куда почти все жители города отправляются после изучения их "дел" служащими городского Архива. Если бытие жителей "промежуточного города" изображается как некий метафорический слепок реального мира со всеми его проблемами и противоречиями (но слепок безвременной или вневременной), по-

скольку здесь одновременно сосуществуют все исторические эпохи, поданные в указанной конкретике, хотя и сгущённой до символики наиболее существенных деталей), то городской Архив представлен как инстанция, следящая за строгим исполнением лишённого религиозности, но всё же несомненно высшего космического замысла, в которой при всей неподкупной бесстрастности служителей Архива (включающих в себя в том числе крупнейших философов, мудрецов и поэтов Востока и Запада) и стоящих над ними божественных космических инстанций поступки и мысли людей играют не фатально predetermined, но самостоятельную и в конечном счёте (для определения судьбы человечества в целом) даже решающую роль. Д-р Линдхоф, имеющий как хронист доступ к Архиву и к жителям города, оказывается в уникальном положении: в Архиве ему открыта вся накопленная тысячелетиями мудрость человечества, при желании он может и лично общаться с отдельными мудрецами; в городе же ему доступна вся повседневная канва человеческой истории и современности (поскольку он встречает здесь умерших друзей, родных, знакомых и пытается разрешить с ними незавершённые земные конфликты и споры); он – единственный живой человек среди "мёртвых", который к тому же по своему желанию может вернуться в мир действительный, что он в конце концов и делает. Мир действительный – это метафорически поданная, но реально узнаваемая послевоенная Германия, где д-р Линдхоф пытается в качестве странствующего проповедника распространять свет Истины, открывшейся ему за время пребывания в "городе за рекой".

5. Символика и изобразительные принципы магического реализма, как он сформировался в Германии, при ближайшем рассмотрении оказываются многими (хотя и различными по значимости) нитями связанными с предшествовавшими литературными и художественными течениями: романтизмом, символизмом, экспрессионизмом, "новой деловитостью". Даже сам сюжет путешествия в "город мёртвых", или "город теней" (если ограничиться данным романом Г.Казака), типологически и генетически сопоставим с путешествиями античных героев в Аид, с путешествием, предпринятым Данте в "Божественной комедии"; Л.И. Мальчуков в 1971 г. указал на то, что Г.Казак воспользовался созданной тибетскими мистиками в УШ в. н.э. "Книгой мёртвых", где утверждается, что человек 49 дней после смерти пребывает ещё в некотором промежуточном состоянии между жизнью и окончательной смертью. В конце XIX и в начале XX вв. широко известна была картина швейцарского символиста А.Бёклена "Остров мёртвых", оказавшая влияние на А.Белого в период работы над "Симфониями" и на "Остров забытых" (1924) – выдающийся роман серболужицкого писателя

Я.Лоренца-Залеского. В этой связи любопытно определение, данное магическому реализму в немецком искусствоведческом словаре: "Магический реализм – направление в современной живописи и художественной литературе, которое стремится к постижению сущности вещей, символически включая их в нереальные магические связи". В названном словаре генезис магического реализма возводится к сюрреализму, что, видимо, во многом справедливо по отношению к живописи, литературный же сюрреализм на практике весьма далеко уходил от реализма, в то время как магический реализм как литературное течение практически ничем не брезговал из арсенала реализма и даже натурализма, когда речь шла об описании деталей и отдельных эпизодов, но использовал в то же время целый ряд специфических приёмов, позволявших увидеть реалистические детали и эпизоды в совершенно ином свете; элементы реализма в рамках магического реализма приобрели роль художественного приёма, хотя и важного, но подчинённого более глобальной задаче, встроенного в совершенно иной и с традиционной точки зрения скорее фантастический контекст. Этот контекст характеризуется некоторыми общими чертами, которые по отдельности возникали в разных литературах задолго до магического реализма, но лишь в совокупности определили его специфический облик:

А. Особое использование категории времени – будь то "подвешенность" во времени или свободное перемещение по времени во всех направлениях или сосуществование всех трёх времён одновременно.

Б. Практически полный отказ от выработанного во второй половине XIX века психологического подхода к показу "типического героя в типических обстоятельствах" и опора на вечные, вневременные мифические (или мифически-фольклорные) основы и измерения бытия, в которых конкретно-историческое бытие теряет не только свою определяющую функцию, но даже и свои надёжные очертания, поскольку растворяется в гораздо более широком, чем просто исторический, контексте.

В. При внешне достоверном развёртывании сюжета и очевидной наглядности деталей повествование насыщается элементами, постоянно взрывающими изнутри мнимую очевидность и обнажающими всё более глубокие и непознанные слои реальности до тех пор, пока привычная реальность расшатывается и за ней достаточно зримо обрисовываются контуры гораздо более страшной, объёмной, неизвестной и неустойчиво мерцающей реальности, в которой начисто утрачивают свою значимость ориентиры и стереотипы поведения, выработанные на уровне первичной – обманно очевидной – реальности.

Г. Произведение магического реализма, как правило, разворачивается

в строго очерченном и замкнутом пространстве (это пространство может быть и очень узким и достаточно обширным), где действуют свои непреложные законы (они могут иметь абстрактно мифическую, фантастически сконструированную или регионально специфическую мифо-фольклорную основу). При этом важно не то, даёт или не даёт автор прямые выходы на свою историческую эпоху, а то, что "магическое пространство" произведения вольно или невольно заставляет видеть эту эпоху (как и вообще всю историю человечества) в совершенно ином освещении, ибо произведение магического реализма в любом случае является строго продуманной параболой, своеобразной метафорой человеческого бытия вообще. Степень "зашифрованности" параболы может быть самой различной – важно лишь очевидное несовпадение времени и пространства "магического" произведения с реальным историческим временем и пространством; этот "зазор" не может исчезнуть окончательно, ибо вместе с ним исчезнет и вся специфическая поэтика магического реализма.

6. Магический реализм, никогда не существовавший как оформленное специальными манифестами литературное направление, но лишь наряду с другими течениями и направлениями (некоторые черты сближают его, например, с экзистенциализмом; наиболее отчуждён он от социалистического реализма, в котором тоже была своя "магия", но "магия", вытекавшая из степени абсолютизации сиюминутно-исторической, идеологической стороны действительности, из того "зазора", который возникал между реальностью жизни и реальностью мира произведения социалистического реализма), в то же время не растворяется ни в одном из литературных направлений, существовавших в XX веке. Уже поэтому углублённое сопоставительное изучение региональных и национальных вариантов магического реализма, по всей видимости, сможет внести довольно заметную коррективу в общую картину историко-литературного процесса в XX веке.

В. В. МОЧАЛОВА

"КНИГИ ТВОРЕНИЯ" ИЦХАКА (АЙЗЕКА) БАШЕВИСА ЗИНГЕРА

"... я признался ей, что пишу книгу. Я часто видел эту книгу во сне: она была написана мною и в то же время рукой какого-то древнего писца, на пергаменте. Я воображал, что сделал

это в прошлой жизни. Отец запрещал мне интересоваться каббалой". ("Шоша")

И.Башевис Зингер

1. Литературное творчество Ицхака (Айзека) Башевиса Зингера (1904 – 1991) располагается в пространстве трёх культур – еврейской, польской и американской, что обусловлено обстоятельствами биографии писателя. Сын и внук раввинов, получивший традиционное еврейское религиозное воспитание и образование, он родился и вырос в Польше, которую покинул уже зрелым человеком в 1935 г., переехав в Америку вскоре после прихода фашистов к власти в соседней Германии. В течение более чем полувекового пребывания в Америке, сотрудничая в идишистской прессе, Зингер постепенно приобретает широкую литературную известность (сборники рассказов: "Гимпл-дурень", 1956; "Короткая пятница", 1965; "Друг Кафки и другие рассказы", 1969; "Рассказы у печи", 1971; "Зеркало и другие рассказы", 1975; романы: "Раб", 1957; "Фокусник из Люблина", 1965; "Усадьба", 1975 и др.) и международное признание, выразившееся, в частности, в присуждении ему в 1978 г. Нобелевской премии.

Однако в данном случае проблема "культурного пограничья", существования в различных культурных мирах предстаёт в специфическом освещении: еврейско-польское культурно-географическое сосуществование носило преимущественно изоляционистский характер (ср. высказывание одного из персонажей Зингера, писателя Арона Грейдингера: "Предки мои поселились в Польше за шесть или семь столетий до моего рождения, однако по-польски я знал лишь несколько слов", или характеристику другого персонажа – Хаймла Ченчинера: "Отец Хаймла, реб Габриэль, владел домами в Варшаве и Лодзи. В юности Хаймл первую половину дня тратил на занятия Талмудом, а вторую – на изучение языков: русского – до 1915 года, немецкого – до 1919-го, польского – после освобождения Польши. Но хорошо знал только один язык – идиш"), в свою очередь американская культурная ситуация ориентирована скорее на выявление и выражение индивидуальной, этнической, религиозной самобытности. Отчасти в силу этих обстоятельств, характеризующих своеобразное "культурное пограничье", в условиях которого развивалось творчество писателя ("Раб", "Усадьба", "Враги", "Шлеймеле"), во многом же – благодаря специфике еврейского менталитета и культуры, а прежде всего – сознательной установке писателя, проза И.Башевиса Зингера представляет собой совершенно особый феномен – своеобразную проекцию (транспозицию,

адаптацию) иудаистической мифологии на художественную литературу.

2. Специфичность понимания литературного творчества и его результатов в контексте указанного соотношения литературы и мифологии отчётливо выражена в прозе Зингера, в частности, в образах писателей, темах литературного труда, литературной жизни, но также и в описании ситуации "непонимания" ("Вас считают мистиком, а на самом деле вы – сверхреалист"), в формулировании применительно к еврейской литературе особых постулатов, основанных на своеобразном историческом мистицизме, осознании значения памяти (ср. у М.Бубера: "Евреи – общность, основанная на памяти... Духовная жизнь евреев – неотъемлемая часть их памяти... Специфическая потенция еврейской коллективной памяти является самым источником нашей уникальной истории"), времени "как книги" ("Евреи слишком много помнят. Это наше несчастье. Две тысячи лет назад мы были изгнаны из Святой Земли, а теперь мы пытаемся вернуться. Безумие, да? Если бы наша литература только отражала это безумие, она была бы великой. Но наша литература ужасающе здорова"). Отражение иудаистического мифа очевидно и в особом отношении к слову, языку (неразрывность формы и смысла, предполагающая невозможность перевода Торы, отождествление слова и дела, творение мира из букв алфавита – "Сефер Йецира"), присущем семитским культурам. Если представитель такой культуры, знающий, что "в каббале мысли – это вещи", а написанное в процессе каббалистической практики можно прочесть только в зеркале ("Рассказы у печки"), сталкивается с необходимостью "перевода", как это произошло с Зингером, то мотив зеркала как окна в иной мир возникает в писательских рассуждениях о своём иноязычном литературном облике и по необходимости, и с особой смысловой нагрузкой: << "Другой" язык, на котором должно быть передано произведение автора, не выносит темноты, игры слов и лингвистических украшений. Он учит автора иметь дело скорее с событиями, чем с их интерпретацией, и давать самим событиям говорить за себя. "Другой" язык – часто зеркало...>> (предисловие 1970 г. к сб. "A Friend of Kafka").

3. Возможно, необычная привлекательность художественного мира Башевиса Зингера для интернациональной, особенно христианской, читательской аудитории объяснима в первую очередь этой характерной для него открытой транспозицией тех или иных элементов иудаистической, каббалистической мифологии в светскую литературу. История литературы знает примеры подобных транспозиций (к ним можно отнести, в частности, "Голема" писателя-мистика Густава Майринка или "Бурную жизнь Лазика Ройтшванца" Ильи Эрен-

бурга-в той или иной степени), однако у Зингера они приобретают статус последовательной художественной стратегии, становятся устойчивой доминантой творчества.

Транспозиция в художественную литературу каббалистической мифологии осуществляется Зингером на разных уровнях – персонажа, мотива, темы, сюжета, идеи и т.д., составляя основу его поэтики. Присущее каббале как мистическому учению представление о материальном мире лишь как о зримом обличье незримого, высшего, но при этом являющемся и его частью, и его символом, и его соответствием (пределным выражением которого становится человек, объединяющий в себе тайны обоих миров), находит своё отражение в прозе Зингера в качестве её идейных обоснований.

4. В перспективе человека существенным оказывается вопрос о вере (ср. у М. Бубера: "Вера – не что иное, как дерзание, престапующее границы закона вероятности"), приобретающий у Зингера различную оркестровку в зависимости от того, идёт ли речь о светском интеллектуале ("Я люблю евреев, хотя сам и не могу стать таким, как они. Эволюция не сумела бы создать их. Они для меня – единственное доказательство существования Бога") или о наивном простаке, каковы Бася, Шоша, Гимпл-дурень (последний, кстати, обнаруживает глубокое типологическое сродство с другим персонажем, имеющим аналогичные фольклорные корни, – Лазиком Ройтшванцем), полагающие в вере основную ценность, превосходящую ценность здравого рассудка и учёности.

5. Наиболее широко представлена в творчестве Зингера каббалистическая демонология, являющаяся сложно построенной системой, гностические направления которой включают в себя теорию эманации зла, структурно отвечающей божественным эманациям ("Сила тьмы подобна обезьяне – она подражает силе света"). Подобные демонологические представления легли в основу многочисленных произведений Зингера, так или иначе развивающих темы диббука (вселяющегося в человека злого духа) или иббура (временного вселения подобного духа, понуждающего человека к выполнению определённых действий), ср., например, "Доктор Бибер", "Цейтл и Рикл", "Бендит и Диска" и др., или отражающих понимание тёмных сил, известное и фольклору, например "Тишевицкая сказка" и др.

6. Одна из основных доктрин каббалы – учение о гилгуле (метемпсихозе, перевоплощении), разработанное в важнейших каббалистических трудах ("Книга.образа", 1270, "Книга сияния", 1270–1320), находит своё художест-

венное воплощение в целом ряде произведений Зингера, например: "Эстер-Крейндл Вторая", "Йохид и Йохид" и др.

7. Подобная установка писателя на "перевоплощение" эзотерических представлений в художественные образы определяет тональность и трактовку последних. Дуализм реального и скрытого, явленного и тайного, их взаимосвязь и взаимозависимость фокусируют внимание писателя на зыбкой и динамичной грани, их разделяющей/соединяющей, побуждают рассматривать одно в перспективе другого, известное – в горизонте тайны.

К такой трактовке тяготеют и постоянные у Зингера контрастные со- и противопоставления жизни и смерти, реального и потустороннего миров, как и мира человеческого и животного ("Кукареку"), безумия и здравого рассудка, болезни и здоровья, мудрости и глупости, их взаимное просвещение, мерцание друг в друге.

В. В. НИКОЛАЕНКО

"БОГОМИЛЬСКИЕ ЛЕГЕНДЫ" Н. РАЙНОВА: ОПЫТ ОСВОЕНИЯ МИФА

1. В поэтике болгарской литературы рубежа XIX–XX вв. основной оппозицией становится противопоставление "вечного" и "временного", тесно связанное с оппозицией "хороший/плохой". Отсюда идёт и ницшеанский моральный релятивизм ("добродетели рядового суть пороки вождя" – поскольку пороки великого человека причастны вечности), и мотив **вечного** небытия как блага ("Нирвана" П. Яворова) и т.п.

Художественная литература сталкивается с новой проблемой: Вечное не дано непосредственному восприятию и прямому выражению словом. О нём следовало писать на языке мифа.

2. Николай Райнов, крупнейший прозаик болгарского символизма, осознал эту задачу, пожалуй, яснее своих современников. Уже его дебют, "Богомилские легенды", вышедшие в 1912 г. за подписью "Аноним", демонстрировал безупречное владение поэтикой мифа.

Мифология "Богомилских легенд" (БЛ) вполне самобытна, несмотря на то, что не только источники большинства мифологем легко угадываются, но и идейное "наполнение" каждого фрагмента отсылает читателя к тому или иному "властителю дум" рубежа веков. В то же время Райнов "прячется" за принципиальную анонимность мифа, предоставляя читателю возможность само-

му искать смысл этого переплетения мотивов Ветхого и Нового заветов, языческих мифов, теософии и речей Заратустры.

Для автора "Богомильских легенд" все эти источники в определённом смысле однородны, ни один из них не воспринимается как Истина, а лишь как одна из красок на палитре. Поэтому сквозь его библейский стиль "просвечивает" то Ницше, то Пьер Луис, а семитическая мифология странно сочетается с индийской, чтобы вдруг обернуться буддизмом.

3. Такой синтез показателен для эпохи, настойчиво утверждавшей действительность, непознаваемую и запредельную, но не желавшей знать ничего о догмах и обрядах (во всяком случае общепринятых). Русская культура пришла к этому несколько раньше (Брюсов, Бальмонт и т.д.). Она же приучила нас не замечать того парадокса, что "антихрист" – Ницше, один из немногих вполне последовательных атеистов в европейской культуре, не только прекрасно вписывается в новое религиозное сознание (Бл – один из множества примеров), но и способен пробудить его (С.Л.Франк, в Болгарии – Пенчо Славейков).

4. В той сложной игре, в которую вовлечён читатель Бл, чрезвычайно важна общая неустойчивость: имена, названия местностей – всё колеблется между достоверностью (Авель, например, в Бл назван Эвелем, ср. евр. hebel) и недостоверностью (потомки Авеля основывают город Немврод, что значит "Она меня очаровала"). Таким образом, Вавилон, лежащий неподалёку от Немврода, оказывается уже как бы не тем Вавилоном, который можно указать на карте, а каким-то другим, и уже не так удивляешься, что Бог разгневался не за то, что люди построили башню, а за то, они забыли о её предназначении.

5. В заключение заметим, что Бл сами стали частью национальной мифологии, подтвердив миф о болгарине как еретике по природе и сделавшись частью этого мифа, как и само богомильство.

Г.Я.ИЛЬИНА

ФУНКЦИЯ ЛЕГЕНДЫ О СУЛТАНЕ ДЖЕМЕ В ПОВЕСТИ И.АНДРИЧА
"ПРОКЛЯТЫЙ ДВОР" И РОМАНЕ В.МУТАФИЧЕВОЙ "ДЕЛО СУЛТАНА ДЖЕМА"

Двух разных по масштабу дарования и индивидуальным способностям писателей Сербии и Болгарии позволяет объединить для сравнительного анализа их отношение к исторической прозе как жанру, двуединому по своей сути:

воссоздавая историческую реальность, они нарушают её, вводя "игровое начало", давая волю воображению.

И. Андрич и В. Мутафчиева – учёные-ориенталисты, специалисты по средневековью (оба защитили диссертации по этому периоду), для обоих Османская империя и славянские народы стали центром их художественных интересов, являясь основой создаваемой ими художественной модели мира. Оба писателя – эрудиты, досконально изучившие историческую фактуру, преклоняются при этом перед словом, устным и печатным, столь чтимым на Востоке, и с необычным пиететом относятся к рассказам, легендам, сказаниям, веря, что в них заключена подлинная история человечества. Не случайно "Проклятый двор" и "Дело султана Джема" строятся как цепь рассказов. У И. Андрича её звенья расположены одно внутри другого, у Мутафчиевой – одно за другим в хронологической последовательности событий. Оба писателя следуют в своём повествовании принципу, зафиксированному в повести Андрича: "Самое лучшее – дать человеку говорить свободно"¹. Тексты обоих обращены к слушателю. Однако это доверие к рассказчику, как и к песне и легенде, "что создают вечный памятник тому, что современникам мнилось незначительным или оставалось незамеченным ими"², всё же не абсолютно. Оно дополняется и корректируется знанием будущего, вложенным Мутафчиевой в уста давно умерших людей, а у Андрича – введением достоверной истории султана Джема.

Случайность, что Андрич и Мутафчиева с интервалом более чем в десять лет обратились к одной и той же исторической фигуре – султану Джему. Но эта случайность помогает увидеть общие черты в подходе к теме у писателей XX века вообще и черты, характерные для писателей социалистических стран. Судьба сына турецкого султана Махмеда II Завоевателя, после смерти отца поднявшего бунт против своего старшего брата Баязида II, потерпевшего поражение и вынужденного покинуть родину и провести в изгнании четырнадцать лет, где он был использован как разменная карта западными правителями в их отношениях с Османской империей, стала легендой и у восточных и у западных народов. Сербский и болгарский писатели выбрали свой поворот в разработке темы, различны и выделенные ими аспекты.

Мутафчиеву интересует, как слагалась легенда о прекрасном, честном и доверчивом молодом человеке, талантливом поэте и музыканте, ставшем жертвой придворных интриг и людского жестокосердия. Восстанавливая шаг за шагом жизнь Джема в изгнании по рассказам окружавших его там людей, она демифологизирует предание. Подлинные исторические деятели (Великий магистр Ордена св. Иоанна Иерусалимского, египетский султан Каитбай, по-

эт Саади) и вымышленные, принадлежат к разным политическим, социальным и этническим слоям, будучи разного уровня образованности и говоря на разных языках, повествуют о той частице правды, которая известна им, и из этих правд слагается для читателя целое. Судя по этим рассказам, Джем мало походил на созданную о нём легенду. Потеряв веру в возможность продолжения борьбы, он духовно умирает раньше своего физического конца. Мутафчиева подчёркивает, что Джем сломлен прежде всего силами, лежащими вне его. Это власть, требующая человеческих жертв, давящая и разрушающая человека. Поэтому то, что не смог выполнить сам Джем, в какой-то мере выполняет легенда о нём. После смерти он принадлежит всем "вероятно потому, что не придумать ничего более общего для всех людей, чем страдание". Людей влекло к нему "сочувствие всех гонимых к высшей муке – изгнанию". Легенда начинала жить новой жизнью.

Хотя для болгарской писательницы важен и другой аспект "дела Джема": оно представляется ей сгустком зарождающихся в конце XV века отношений между Западом и Османской империей, начавшихся с предательства Западом балканских государств, мне кажется в романе читателя больше привлекло другое. Это глубочайший трагизм отдельной человеческой жизни, вечно волнующий людей. По её мнению, раскрывающиеся на судьбе Джема истины не новы и сохраняют значение и для нашего времени, они велики и вечны, и свидетельством тому является человеческая история. Этот аспект и сближает произведение Мутафчиевой и Андрича, для которого этот поворот темы становится главным. История Джема и Баязида в "Проклятом дворе" предстаёт как "величественная версия вечного рассказа о двух братьях". Непрактичный, доверчивый младший в столкновении между братьями – а оно неизбежно – обречён на поражение. На восьми страничках Андрич "сухо и кратко" излагает фактическую сторону событий, затем следует рассказ Чамила, "наполненный иным смыслом", то есть один из вариантов легенды о Джеме. В нём сын султана, брат султана и по своему глубочайшему мироощущению сам султан предстаёт как один из несчастнейших людей, оказавшийся на перекрёстке двух враждующих и непонимающих друг друга миров. Немаловажно при этом то обстоятельство, что Джем – человек "смешанной крови" (его мать из сербского княжеского рода). Это повторено и в Чамиле: его отец турок, мать – греканица. Уже самим этим фактом рождения от представителей разных мировосприятий, религий, культур они обречены на трагическую жизнь и не менее трагическую гибель. В рассказе Чамила выделяется то, что, попав в западню, оставшись без друзей, неоднократно обманутый, преданный и лишённый свободы, Джем остаётся тем, кем он был, не забывает о своей цели

и не уступает ни брату-палачу, ни иноверцам, которые шантажировали его и перепродавали друг другу. Оказавшись в турецкой тюрьме за увлечение историей султана-бунтаря (преступлением был сам интерес к ней), Чамил черпал силы в Джеме, "вообразив, что он тоже, что и султан Джем, то есть несчастный человек, который, попав в безвыходное положение, не желает и не может отречься от себя и не быть тем, чем он есть". Эта мысль, ставшая камнем в мёртвом всей повести, и оказалась одной из самых важных и привлекательных для читателя Югославии 50-х гг.

Сербский писатель публикует своё произведение в 1954 г., болгарская писательница – в 1967. Это были годы переломные для сербской и болгарской литератур в их повороте к человеку и человеческому, к вечным и великим истинам. Конкретная судьба ставится ими в исторический ряд и приобретает черты всеобщности. Легенда о султанине Джеме, объединяющая оба начала, становится ключом к пониманию современных проблем в тоталитарном государстве. Это – власть и человек, судьба изгнанника, человек, его выбор и ответственность за него, учёные и поэты как "родоначальники ереси и новых учений". В решении этих проблем экзистенциальная философия скрещивается с рационализмом учёного.

Юноше, слушавшему истории фра Петара, после его смерти кажется, что "нет больше ни рассказов, ни рассказчика. Будто не осталось и людей, ради которых стоит смотреть, ходить, дышать". Но эта тяжёлая дума временна, а вечен рассказ о жизни и смерти, о добре и зле, о страданиях невинных и стойкости человеческого духа. И рассказ ведёт новый рассказчик, тот самый юноша, который было усомнился, что есть ещё слушатели. Рассказ обретает новые слои и новые значения, связанные с новым и не менее трагическим опытом человечества, и сам приобретает черты легенды, мифа или притчи, зовя читателя задуматься над истинно вечным и непреходящим.

Примечания

- 1 Андрич Иво. Собрание сочинений. Том I. М., 1984, с.197. Перевод Т.Поповой. [Далее цитаты приводятся по этому изданию]
2. Мутафчиева В. Дело султана Джема. М., 1973, с.166. Перевод М. Михелевич. [Далее цитаты приводятся по этому изданию]

"УСКОКСКИЕ ЭЛЕГИИ" С. С. КРАНЬЧЕВИЧА

(МИФ, ИСТОРИЯ, ПОЭЗИЯ)

1. С. С. Краньчевич и поэтический процесс эстетического освоения категорий фольклорно-мифологического мышления. Его индивидуальный узнаваемый код. А именно: национальная история, элементы фольклора, их тесное переплетение. Своеобразие жанрового варианта элегии. Общая модель: из глубины веков ("Davno to je bilo...") [4], [10] * – к рубежу XIX и XX столетий (как факт поэзии Краньчевич – Крлежа) и далее: поэтическое предвидение ("Zadnji Adam", 1896; "Providnost (Narodni motiv)", 1898), пророчество [4], ощущение будущего, вхождение поэзии Краньчевича сегодня в рубеж между II и III тысячелетием. От прошлого, через прошлое – к будущему через миф, мифотворчество. Взаимодействие жизни и истории – "границы", "границы", "стыки" времени как целого и "времён" (периодов) как его частей.

2. "Ускокские элегии". Факт создания. Их поэтические и исторические предтечи в хорватской литературе XIX в. Дом (родина) под изломанным бурей лавром в сердце поэта [1]. Границы, границы проблемы: от "заплесневелых гробов" до всеобщей боли хорватов, сербов, черногорцев, приморцев, боснийцев, словенцев и т.д. [2]. Грех и покаяние [3]. Трагедия и юмор [4]. Предание, сказка (мир поэзии народа) и современность (реальность) [5]. Культ предков: "Как без утра труден вечер" [6]. Трагический образ ребёнка (самопредчувствие) – прообраз трагедии человека ("Da od djese postati će ljudi") [7]. Пьета. Образ божьей матери с младенцем [8]. Лик родины. Двусмысленность 800-летней истории хорватского народа. Нарушение договора/договоров как нарушение правил игры. Преступление через закон. Или театральность ситуации. Разнонаправленность дипломатических векторов. Двуликость и двуединство истории и государственности. Манипуляция словом – "холодным параграфом" [11], королевской печатью; "запечатанное слово". От мемориального клейма (печати) к мемориальной плите [9]. Внутренняя сфера соединения. Внешняя сфера разъединения. "Можно отнять хлеб, песню отнять нельзя". Пространство потеряно. Время – прошлое – осталось, сохранилось. Двуединный образ певца (гуслеяра) и разящей, мстящей, настаивающей десницы воина [10]. Равновесие души, которое обретается через

* В квадратные скобки заключены порядковые номера элегий: их 12.

познание прошедшего [11]. Образ ~~ночи~~, долгой зимы без весны: повторяющиеся образы этих элегий. Малая надежда и сопровождающая её слеза рождает возможность прощения, очищения, возрождения [12].

3. Проблемы поэтики. Цикл. Круг. Коло. Период. Объединяющее начало. Мотив ночи. Боль. Терзания. Слеза – слёзы. Плач (оплакивание). Предел его – вопль. Гимн. Менталитет "своего дома": "svoja kuća (ср.: заКУТок, уголок), draga kuća". Стиливые, мелодические, песенные элементы народной поэзии (Прерадович). Дивной красоты и музыки стихи. Модели от 18 до 8 строк в строфе. Характерный накал страсти, страдания: много восклицаний и вопросов. Образность, входящая в поговорку. Отточенность мысли. Фило-софское ядро. Оттенки и нюансы, освещающие проблему.

4. Большая и лучшая часть сознательной жизни поэта прошла в Боснии (малые города – недолго и Сараево). Именно здесь он сформировался как крупнейший не только поэт, но и культурный деятель славянского юга на Балканах. Банальная истина о том, что культура не знает границ, может быть повторена в контексте развития литератур на сербско-хорватском (хорватско-сербском) языке. Именно литератур – разных и многих, а не литературы вообще, так как второе десятилетие XX в. (С.С.Краньчевич умер в 1908 г.) дало жизнь не только многим новым писателям, но и главному направлению (точнее было бы сказать разветвлению) развития литератур, которое можно коротко назвать диалектным. Сосуществование литературно-художественных языков диалектных моделей есть явление и сущность нового времени, XX века. Плодотворность его (сосуществования), разнонаправленность, переплетение неоспоримы.

По-видимому, без учёта творчества хорватского поэта Сильвия Страхимира Краньчевича немислимо понимание ни творчества Крлежи, ни Андрича, ни Мештровича, ни Дучича. Наследие Краньчевича, как и Андрича, по праву принадлежит народам всего славянского юга, шире – Балкан, Европы, мира.

Е. Н. МАСЛЕННИКОВА

БЛИЗНЕЧНЫЙ МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. КОСТОЛАНИ. СИМВОЛИЗМ И ПОСТСИМВОЛИЗМ

Доклад посвящён тем тенденциям творчества венгерского поэта и прозаика Дежё Костолани, которые связывают его с общеевропейской тенден-

цией развития литературы от символизма к постсимволизму.

В 10-е годы значительное место в его творчестве занимают такие коррелирующие категории символической теории, как "поэт – не поэт", "драма – посредственность". Его излюбленная в то время теория, согласно которой человечество делится на человека морального и человека эстетического, сравнивается с позицией, которую занимал в то же время в России А. Белый.

Его напряжённые размышления над этой проблемой находят выражение, кроме всего прочего, в разработке им близнечного мифа. Стихи и новеллы этого периода (мы имеем в виду в первую очередь обращение художника к мифу о Каине и Авеле) уже используют мотив двойничества.

Написанный в 1921 г. (после эпохи мировой войны и революции) роман "Нерон, кровавый поэт", казалось бы, подводит итог этой теме в творчестве Костолани: собственная позиция 10-х годов осуждается им с точки зрения вечных категорий нравственности.

Конец 20-х – начало 30-х гг. приносят в творчество Костолани новую тенденцию, соотносимую, с нашей точки зрения, уже с постсимволистской культурой. В России в это время художественные и научные тексты воспринимаются современниками как событие, как поступок в истории личной жизни и возводятся в ранг "события-бытия" (Бахтин, Эйхенбаум, Шкловский, Пастернак, Цветаева). Творчество как поступок приобретает онтологический статус. Заостряется вопрос конкретного жизнеповедения: выходить ли за пределы литературы или осуществить самого себя внутри своего дарования?

В русской литературе этого времени очевидным образом обращает на себя внимание обилие самоописывающих текстов с сознательно обнажёнными приёмами (Тынянов о Пушкине, Эйхенбаум о Толстом). Возникает потребность самоосознания творческой личности в виде автобиографии или "квазиавтобиографии" не в традиционной форме – "жизнь и творчество", а при наличии "сдвига" семантической и стилистической системы (Пастернак "Охранная грамота"; Мандельштам "Шум времени").

Для постсимволистской культуры характерно смещение акцента с "жизнетворчества" (примат жизни над искусством) на приоритет текста.

Именно с этой точки зрения мы и пытаемся рассмотреть роман "Корнел Эшти", в котором характерное для творчества Костолани использование близнечного мифа полностью переросло в тему двойничества: роман, написанный под диктовку двойника автора, роман, в котором имя диктующего стало заглавием и поэтому набрано на обложке более крупным шрифтом, чем имя подлинного автора.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ИГРА В "ПРОСТРАНСТВЕ ГРАММАТИКИ"

(О ПРОЗЕ ПЕТЕРА ЭСТЕРХАЗИ)

Отход от традиционных миметических форм художественного повествования – процесс общий для развития "больших" и "малых" литератур XX в., связанный в конечном счёте с поисками нового онтологического статуса художественной словесности. Если в эпоху классического модернизма при всей очевидной семантизации языка, ломке сюжетности и углублении рефлексивности текста (стремлении, по словам венгерского прозаика начала века Д.Сини, сосредоточить внимание "не на рассказываемой истории, а на самом рассказывании") художественный язык оставался всё же лишь инструментом повествования, то на новом этапе для значительной части экспериментальной литературы язык стал как бы самодостаточным материалом творчества, замещающим действительность. Неслучайно определение писателя как "человека: чья профессия язык" (И.Бродский) родилось именно в наше время.

изменение отношения к языку – одно из основных отличий "новой прозы", возникшей в Венгрии в 70-е гг. (П.Надаш, Г.Беремени, Ф.Темеши, Л.Краснахоркаи, М.Корниш и др.). П.Эстерхази, выделяющийся среди них несомненной оригинальностью, интересен тем, что, переведя объект литературы в плоскость языка (или, по его собственному определению, в "пространство грамматики"), достиг в отказе от традиций изобразительности логического предела. Само название цикла его романов, объединённых в увесистом томе "Введение в художественную литературу" (1985), говорит о заявке на создание собственной эстетики.

Парадоксально, что, столкнувшись с феноменом Эстерхази, критики, с одной стороны, констатировали чрезмерную элитарность и зашифрованность его "текстов", отрыв писателя от реальности и уход в мир словесной игры, а с другой стороны (особенно в его "Производственном романе" и "Краткой Венгерской Порнографии"), усматривали тотальную критику "всей социалистической действительности".

Словесная игра Эстерхази действительно далека от эстетической самоцельности. Бессюжетность в его случае не есть бессодержательность, речь скорее идёт о типе художественного сознания, адекватно реагирующего на своеобразную логоцентричность современной цивилизации. Слово – есть форма власти, средство фетишизации действительности. Осознание этого привело семиологов к выводу, что "объектом, в котором от начала времён гнез-

дится власть, является сама языковая деятельность, или, точнее, её обязательное выражение – язык" (Р.Барт). Поэтому литература, не просто использующая язык, а как бы выставляющая его напоказ, по необходимости разрушая при этом правила грамматики, сдвигая смыслы и применяя иные приёмы "эвристического" письма, раскрывает не просто языковые отношения своей эпохи, но закреплённую в них реальность.

Особый вопрос, заслуживающий внимания, – связь творчества П.Эстерхази с литературой постмодернизма, влияние которой в нём очевидно. Однако очевидна и суверенность художественного мира этого прозаика. При встрече литературной моды и подлинного таланта победителем, как это обычно бывает, остаётся талант. Верно поэтому наблюдение венгерского критика М.Белади, заметившего, что "средствами постмодернизма Эстерхази создаёт антипостмодернистский мир", что выражается прежде всего в исповедуемой прозаиком системе ценностей, этических и мировоззренческих ориентиров.

С.Н.МЕЩЕРЯКОВ

ПРИНЦИП АНТИТЕЗЫ В ПОВЕСТИ ИВО АНДРИЧА "ПРОКЛЯТЫЙ ДВОР"

Историческая повесть–притча И.Андрича "Проклятый двор" (1954) наряду с романами "Мост на Дрине" (1945) и "Травницкая хроника" (1945) принадлежит к шедеврам писателя. Несмотря на её глубокое отличие от предшествующих произведений, многое объединяет её с ними.

Принцип антитезы лежит в основе романа "Травницкая хроника", где практически все персонажи противопоставлены друг другу. При этом Андрич избегает упрощений: контраст героев в обыденных условиях часто дополняется выявлением сходства между ними в крайних, критических ситуациях.

В отличие от "Травницкой хроники" в "Проклятом дворе" принцип антитезы яснее проявляется при изображении писателем исключительных положений.

Наиболее резко в повести противопоставлены персонажи, чьи образы сразу же указывают на архетип и представляются наиболее важными для уяснения идейного смысла произведения. Это братья–соперники Баязид и Джем, близнечный миф, положенный в основу их истории, характерен для дуалистических мифологий.

Весьма отчётливо проявляется контраст у Андрича в пределах одного явления, предмета, лица. Многие важные герои (Караджоз, узник Чамил)

представляются одновременно и реальными и нереальными личностями.

Образ Чамила формально близок образам героев классической античной трагедии, но по сути своей прямо противоположен им.

Внешние признаки сходства налицо: герой Андрича благороден, ему присуще чувство трагической вины, он отождествляет себя с более значительным существом (султаном Джемом), жизнь его определяется случаем, т.е. судьбой.

Наконец, с формальной точки зрения античная трагедия составляла тетралогию из трёх трагедий и одной сатирической драмы. История Чамила также может быть разделена на три этапа: до тюремного заключения, в тюрьме и после исчезновения из тюрьмы, а роль сатирической драмы в конце произведения играет пародирование Караджоза одним из персонажей повести.

Однако античная трагедия предполагает слияние человека с божеством (культ Диониса) и славит победу над Злом. Чамил же и после своего исчезновения предстаёт в полубредовых мечтаниях одного из главных героев повести фра Петара "слабым", "бледным", "со слезами на глазах". Бодрое мужество античного героя сменяется малодушием и пессимизмом его потомка.

Судьба Чамила убедительно свидетельствует о пессимистической тональности произведения. В пользу подобного восприятия "Проклятого двора" говорят и описание безысходно тоскливой жизни богато одарённого природой султана Джема, и смерть фра Петара, и сам образ Проклятого двора, представляющего "остров смерти".

Триумф смерти усиливается описанной в начале и в конце произведения картиной белого безмолвия, царящего на зимнем кладбище.

Изображение жизни в "Проклятом дворе" не даёт оснований для противопоставления её смерти в качестве мощного положительного начала, придающего смысл бытию человека.

Антипозой смерти и разрушения в повести, как и в романе "Мост на Дринге", выступает произведение искусства – красочный рассказ фра Петара о его пребывании на Проклятом дворе.

При этом следует учесть, что рассказ о судьбе фра Петара, Чамила и других героев произведения никем не произнесён, он представлен как воспоминания-видения безымянного "юноши у окна", т.е. события происходят в ином временном измерении, приближаются к мифу, приобретают символическое значение, уходят из-под власти смерти и разрушения.

Торжеству смерти в материальном мире противостоит полное бессилие

её в мире духовном.

Таким образом, принцип антитезы на формальном уровне соответствует определённому дуализму Андрича на уровне мировоззренческом.

Н.Н.ПОНОМАРЕВА

МИР ГЛАЗАМИ ЙОРДАНА РАДИЧКОВА

При всей самобытности и неповторимости облика каждой из литератур мира в них в определённые временные пределы можно проследить типологически близкие художественные явления. Взаимоознакомление, взаимовлияние здесь отнюдь не обязательны, а часто и просто отсутствуют. Причём эти явления, как правило, затрагивают не периферийные художественные территории, а напротив – весьма существенные. У таких разных писателей, как У.Фолкнер и Г.Маркес, Иво Андрич и Й.Радичков, Ч.Айтматов, Ф.Искандер и др., проявляется стойкий интерес к использованию фольклорно-мифологических мотивов, к разработке "пограничных" ситуаций, к сказовому повествованию, фантастическим, гротесковым, пародийным средствам выражения. Здесь важен как феномен возникновения сходства художественных поисков, так и своеобразие в силу объективных и субъективных факторов их воплощения в конкретных произведениях.

Современный прозаик и драматург Йордан Радичков (р. в 1929 г.) – один из самых нелёгких для литературного анализа писателей Болгарии. Для некоторых он и до сих пор остаётся загадкой. В творчестве писателя отражается связь духовных пластов традиции с современными взглядами и проблемами. Он обращается к человеку переходной эпохи на стыке уходящей патриархальности и рождающейся сегодняшней цивилизации, эпохи, для которой характерны парадоксальные процессы на самых разных жизненных уровнях.

Этическую, нравственную и социальную нестабильность человека нашего времени Й.Радичков передаёт средствами гротеска, пародии, иронии и сарказма и персонафицирует в образе "суматохи". Эти средства помогают ему обнажить механизмы явления и проникнуть в его сущность. Смех его подчас горек, а произведения не столь комичны, сколь трагикомичны.

Основной тематический круг писателя – судьба болгарского села, болгарского крестьянина. Он зафиксировал драматический момент ухода с исторической сцены целого слоя населения. Й.Радичков в одном из своих рассказов называет себя "хронистом" своего родного села и его обитателей,

но, как справедливо замечает болгарский литературовед К.Куюнджиев, он "в то же время пишет и хронику мирового исторического процесса"¹. Внешняя региональность писателя (место действия большинства его произведений – сёла северо-запада Болгарии) на поверку оказывается мнимой, как и у ряда других болгарских писателей (например, у Н.Хайтова) и не только болгарских (У.Фолкнер, И.Андрич и др.). Художественные достижения Й.Радичкова самым красноречивым образом подтверждают вывод, сделанный болгарским исследователем Т.Жечевым, что "история и современное состояние болгарской литературы дают нам классические примеры не какой-то самоудовлетворяющейся замкнутой в себе региональности, а региональности, открытой национальным и общечеловеческим проблемам..."².

В болгарской литературе всегда были сильны традиции народного творчества. Это касается не только прошлого. "Пути фольклора и литературы могут пересекаться на всех этапах исторического развития"³. Это пересечение существенно отразилось и в творчестве Й.Радичкова. Однако связи писателя с народным творчеством несколько необычны. Прекрасный знаток сказок, легенд, поверий своего родного края, он не использует их напрямую, а переосмысливает или, заимствуя их структуру, создает новые ситуации, новые притчи. При этом Й.Радичков часто прибегает к пародии, особенно при сочетании фольклорных мотивов с фантастическими. Так, например, он в одной из своих новелл устраивает "встречу" пришельцев из космоса с народными поверьями и суевериями – менталитетом прошлого, с которым у гостей из других миров находится много общего.

Своеобразным заимствованием из фольклора является один из частых композиционных приёмов писателя – повторение одного и того же мотива в разных вариантах. Это прослеживается особенно ясно в пьесах Й.Радичкова. Например, в пьесе "Суматоха" притча о лисице, притворившейся мёртвой, рассказывается разными героями 13 раз по-разному. Из кажущейся абсурдной ситуации автор извлекает вывод о воцарившейся в умах, нравах и вообще в жизни людей в переходную эпоху "суматохе", которая у каждого героя приобретает свой облик.

Сильным воздействием на Й.Радичкова устного народного творчества можно объяснить и его предпочтение сказовой форме повествования, часто пародийно-сказовой. Автор (который может быть и повествователем, и рассказчиком) нередко вступает в своеобразный диалог с читателем – комментирует происходящее. С другой стороны, рассказ может прерываться и разными голосами героев – нейтрально-констатирующими, иронически-констати-

рующими, подчеркнута журналистски-стандартными, притчево-библейскими и т.д.

Герои произведений И.Радичкова, как правило, за редким исключением, лишены традиционной психологической характеристики. Эту задачу берёт на себя речь героев: монолог или диалог, из которого читатель может извлечь нужную ему информацию.

В последние десятилетия традиционная повествовательная манера в литературе претерпевает подчас существенные изменения. Точка зрения единственного рассказчика (или повествователя) оказывается недостаточной, слишком однозначной. Отсюда появление множественности точек зрения героев, занимающих разные нравственные, социальные, идейные и иные позиции. Оказалось также, что последовательные описания событий, стройная композиция не всегда в состоянии охватить масштаб происходящих процессов в обществе и духовной сфере людей. В произведениях И.Радичкова этот процесс просматривается очень ясно. Можно назвать много рассказов, новелл, повестей писателя, где к конечному заключению читателя подводит анализ нескольких, часто разноречивых позиций героев.

С проблемой традиций национального фольклора в творчестве И.Радичкова непосредственно соприкасается и проблема роли и значения для него мифа, мифологии как одного из наиболее значительных признаков современной мировой литературы. Однако и здесь И.Радичков во многом поступает вопреки принятым нормам. Он в отличие, скажем, от Жироу, Ануя, Сартра, Кокто и др., которые сохраняют готовую и всем известную конструкцию мифов, создаёт свои мифы, свою собственную модель мира, соответствующую национальным инвариантам. К тому же он отдаёт предпочтение языческим мифам перед христианскими, античными и др.

Ещё одной особенностью творчества И.Радичкова является смешение им фантастического и комического, пародирование мифологических тем и эпизодов.

Симптоматично, что сюжет многих произведений И.Радичкова (особенно пьес) не является логически последовательным, а создаётся на основе отношения героев к окружающей обстановке или же их поведения в "мифологической" ситуации.

Обращает на себя внимание в произведениях И.Радичкова и спокойное органическое соседство реальности с фантастикой и мифом, именно соседство на будничном бытовом уровне. В то же время надо отметить, что ни в прозе писателя, ни в его пьесах в отличие от западных образцов миф

никогда не является важным компонентом сюжета, а лишь помогает проявить основную мысль произведения.

Всё сказанное здесь о поэтике И.Радичкова ни в коей мере не исчерпывает её богатства, разнообразия и своеобразия. Это только то, что в минимальной мере сближает её с одним из наиболее значительных течений XX в.

Примечания

1. Куюнджиев К. Феноменът Радичков // Литературна мисъл. 1977. № 1. с.9.
2. Жечев Т. От регионального к национальному и общечеловеческому в развитии литературы (на материале болгарской литературы).— В кн.: Современная болгарская проза. М., 1985, с.29.
3. Динеков П. Фолклорът и творчеството на Н.Хайтов и И.Радичков.— В кн.: Динеков П. Между фолклора и литературата. София, 1978, с.331.

С.В.НИКОЛЬСКИЙ

ОПТИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ФОРМ В ТВОРЧЕСТВЕ К.ЧАПЕКА

Наблюдения исследователей о некоторых особенностях повествовательной системы И.Андрича ("рассказанность" событий, цепочка рассказчиков, использование мифологически-легендарного элемента, в частности, для выражения авторской гармонизирующей позиции) побуждают вообще задуматься над поисками писателей XX века в области повествовательных форм. Интересные явления этого рода наблюдаются, в частности, в чешской литературе.

Наглядный пример своеобразного "сдвоенного" повествования представляет собой роман Ивана Ольбрахта "Никола Шугай разбойник" (1933), где на реально изображённую подлинную историю закарпатского бунтаря всё время насаивается голос народного сознания, мифологизирующего и поэтизирующего эту историю в легенде. На протяжении всего романа, особенно в ключевых его моментах, звучит своего рода жанровый дуэт, когда одновременно реализуются, не сливаясь в то же время полностью, и непосредственно авторское повествование, и стилизация в виде фольклорного сказа, обобщающего и интерпретирующего события в духе мифа.

Карела Чапека, наоборот, увлекает не столько прямое использование "идеального" потенциала, заключённого в мифах, сколько "апокрифическое"

их толкование, благодаря чему возникают иронические философские притчи ("Кредо Пилата", "Распятие", "Наказание Прометея"), в той или иной степени заключающие в себе и соотносённость с актуальной, часто политической, современностью, что находит выражение и в структуре повествования (интерференция мифологических и современных представлений).

Особого внимания заслуживает плюрализм повествовательных форм в творчестве Чапека. Опыты, идущие в этом направлении, естественно, встречаются в мировой литературе не только в XX веке. Они существовали и раньше, хотя в целом в традиционном романе XX века (кроме эпистолярного романа и романа "я-формы") повествователь чаще всего выступал в роли всезнающего рассказчика, который как бы попеременно передаёт мысли, чувства, представления разных своих героев. В известном смысле это следует считать литературной условностью, так как в реальной жизни возможности конкретного наблюдателя внутренней жизни других людей всегда ограничены.

Ещё в XIX веке в некоторых произведениях встречаются попытки приблизить характер повествования к естественному процессу наблюдения и восприятия. Так, если говорить о русской литературе, то в "Герое нашего времени" М.Ю. Лермонтова выступают несколько повествователей, соединено как бы несколько произведений "я-формы" (при этом расходятся и оценки событий и людей разными повествователями). В творчестве Л.Толстого заметна последовательная тенденция видеть происходящее глазами того или иного присутствующего в данной сцене персонажа. Последний отчасти перенимает на себя функцию повествователя, окрашивая соответствующим образом (через несобственно прямую речь и, так сказать, несобственно прямое изображение) авторское повествование и становясь как бы скрытым соповествователем. В известной мере сходная тенденция характеризует, как показал М.Бахтин, и полифонический роман Достоевского.

Оперирование разными системами повествования, одновременное использование различных повествовательных "призм" получили дальнейшую разработку в творчестве писателей XX века. У К.Чапека творческие поиски в этой области непосредственно связаны с философскими размышлениями о глубинной природе истины, о субъективном и объективном начале в человеческом восприятии и оценках.

В ранних рассказах Чапека ("Мучительные рассказы") мы встречаемся со скрытым бинарным типом повествования (при равновесии полярных оценок). Оно достигается благодаря тому, что авторская речь вбирает в себя попеременно восприятие происходящего то одной, то другой стороной, участвующей

щей в конфликте. В драмах "R.U.R." (1920), "Адам Творец" (1927), "Мать" (1938) представлен целый пучок не совпадающих реакций и точек зрения (на одни и те же события и явления), что в прозе могло бы означать явную или скрытую множественность повествователей. В романах "Гордубал" (1938), "Метеор" (1933), "Обыкновенная жизнь" (1934) события изображаются в нескольких версиях (в зависимости от воспринимающих их персонажей), при этом в "Метеоре" плюрализм повествователей вообще обнажён (последовательно выступают три разных повествователя). Роман "Жизнь и творчество композитора Фолтына" (1938) полностью строится как свидетельства сменяющих друг друга повествователей.

Одна из важных особенностей творчества Чапека заключается в том, что художественный эффект зачастую извлекается из несовпадения оценок происходящего разными повествователями. Объективная картина вырисовывается на "сетке" таких несовпадений. Именно через них лежит здесь движение к истине. При этом, если анализировать весь путь Чапека, то прослеживается эволюция писателя от убеждения (хотя и непоследовательного) в релятивизме истин к утверждению объективности истины и особенно нравственных критериев.

Особый интерес с точки зрения повествовательной системы представляет вершинное произведение Чапека роман "Война с саламандрами" (1936), где бросается в глаза не только плюрализм повествователей, но и построение произведения по принципу мозаики многообразных стереотипных жанрово-стилевых повествовательных форм, особенно газетных. Чаще всего подобные формы пародируются как носители застывшего, дегуманизированного сознания. Если во многих других произведениях Чапек вместе со своими героями как бы стремился пробиться (через сложность постижения бытия) к истине и демонстрировал эти усилия и их результаты, то здесь, наоборот, *очень* часто стилизуется сокрытие истины, её подмена стереотипом, штампом. Демонстрируются и осмеиваются формы ложного сознания. И это составляет второй полюс богатого повествовательного искусства Чапека, неразрывно связанного не только с вопросами человеческого отношения к миру, к противоборству гуманизма и дегуманизации жизни, но и с проблемами гносеологии, путей постижения истины.

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ
В ТВОРЧЕСТВЕ И. ЦАНКАРА

Задачей исследования является раскрытие функций национальных фольклорно-мифологических образов и мотивов, используемых в произведениях Ивана Цанкара (1876–1918), крупнейшего представителя словенской литературы рубежа XIX–XX вв. Внимание И. Цанкара к глубинным слоям словенского мифопоэтического сознания следует рассматривать исходя не только из индивидуальных творческих устремлений писателя, но и в свете особого, бережного отношения к словенской национальной художественной традиции, которое характеризовало творчество Цанкара и других представителей "словенского модерна", течения, сложившегося на рубеже веков в словенской литературе.

Обращением к основным персонажам словенской мифологии отмечено всё творчество И. Цанкара: их присутствие обнаруживается в произведениях разных периодов – от ранних рассказов и повестей 1890-х гг. до рассказов и новелл предвоенных и военных лет. Словенский писатель, первоначально вводя в текст мифологический образ и мотив в его сжатой, стяженной форме (как формулу его атрибутивных функций), постепенно идёт по пути его развёртывания, развития. Вместе с тем включение мифологических образов в рамки художественного повествования, где они подчас выступают в человеческой ипостаси и действуют рядом с реальными героями, позволяет автору трансформировать первоначальный образ, придавая ему дополнительное символическое звучание. Одновременно постоянно присутствующая ассоциативная связь с мифологической "формулой" заданного образца возвращает читателя – сознательно или невольно – к его первоначальной семантической доминанте.

Отличительной особенностью использования Цанкаром фольклорно-мифологических образов является включение их в своеобразные циклы на заданную тему, среди которых особый интерес представляют "циклы", связанные с образами Красавицы Виды, короля Матьяжа, Курента. По мере их развёртывания меняется и композиционная роль исследуемых мифологических персонажей: первоначально вводимые писателем как вставки, своеобразные вкрапления, служащие фоном к основному повествованию ("Бродяга Марко и король Матьяж"), "любимые" персонажи автора постепенно обретают роль сюжетообразующих элементов ("Курент", 1909 г.; драма "Красавица Вида", 1912 г.; рассказ "Король Матьяж" из цикла "Видения", 1915–1917 гг.).

Следующим уровнем исследования заданной темы может стать выявление семантической доминанты, объединяющей основные фольклорно-мифологические образы и мотивы, используемые в текстах Цанкара. Думается, что в их основе лежит заложенное и сохранённое в народном сознании представление о счастье и путях его достижения. Эта тема, по мысли словенского литературоведа Я.Коса ("И.Цанкар и проблема словенского романа", 1976), является центральной для отечественного романа XIX – начала XX вв. В творчестве Цанкара эта тема получает глубокое и всестороннее развитие в немалой степени благодаря обращению к сокровищнице словенской национальной мифологии.

Е. В. СТЕПАНОВА

ИВО АНДРИЧ И ХОРВАТСКИЙ МОДЕРН

"Хорватский период" жизни и творчества Иво Андрича оказался непродолжительным, однако крайне насыщенным и важным в судьбе будущего писателя. Впервые он попадает в Загреб в 1912 году, став студентом философского факультета Загребского университета. В то время столица Хорватии представляла собой один из значительных культурных центров юго-восточной Европы и для боснийского провинциала открывала возможности более тесного и широкого знакомства с современными течениями передовой философской и эстетической мысли. Как начинающий поэт и литературный критик Иво Андрич испытывал определённое влияние идей и образов хорватского модерна, и его отдельные особенности наложили своеобразный отпечаток не только на личность писателя, но и на особенности его творческой манеры, художественного мировидения.

В андричеведении существует традиция разделения творческой биографии писателя на два периода: субъективно-лирический и эпический, открывающийся новеллой "Путь Алии Джерзелеза" (1920). Утвердилось также и мнение о более низком художественно-эстетическом уровне первой фазы творчества Андрича в сравнении со второй. Однако, как нам кажется, оправданным было бы и более пристальное внимание исследователей к раннему Андричу, "хорватскому периоду" его творчества и жизни как времени формирования выдающегося прозаика.

Молодой поэт, Андрич в Загребе оказался в числе поклонников и последователей легендарного "парнасовца" А.Г.Матоша, который, в 1908 году

завершив свои европейские странствия, поселился в Загребе и стал главой целой школы хорватских поэтов. Это был тот период истории хорватского модерна, когда обнаружили уже предвестия заката "сецессион-импрессионизма" и наблюдались первые симптомы рождения авангарда.

В Загребе Андрич был в некотором смысле пришельцем из другого мира – соседняя Босния как бы находилась и в ином историческом времени, и в непохожем культурном ареале. Молодой поэт остаётся "человеком пограничья" – загребский период открывает длительную эпоху "странствий" писателя, его знакомства с различными культурами и народами, что оказалось впоследствии столь важным для его художественной концепции.

Дебют Андрича в сборнике молодых хорватских поэтов показал всю его разительную непохожесть на других учеников Матоша, на что обратили внимание многие современные критики, рецензировавшие сборник и особо выделившие Андрича, чей голос диссонировал с голосами других авторов. Анализ этого поэтического сборника показывает не только отталкивание Андрича от "парнасовцев", хотя оно выражено отчётливо. Свойственные поэзии модерна поиски абсолютно прекрасного в сфере как содержания, так и формы, воспевание абстрактной гармонии не привлекают молодого боснийца. Приземлённость, "материальность" поэтического образа, резкий прерывистый ритм стиха свидетельствуют о появлении иных выразительных средств, не свойственных модерну. По-видимому, нельзя считать простым совпадением и тот факт, что верлибр в сборнике использовали только два автора: кроме Андрича, ещё и Янко Полич Камов – будущий создатель экспериментального, отмеченного влиянием экспрессионизма романа "Высохшая лужа".

Вместе с тем влияние матошевского "парнасовского" символизма представляется нам не только со знаком "минус", но и в значительной степени со знаком "плюс". Матошевские отзвуки и отголоски безусловно присутствуют в позднейшей прозе Андрича. Нам кажется интересным провести параллели между такими матошевскими и адричевскими художественными лейтмотивами, как:

проблема историзма, одновременного присутствия прошлого, настоящего и будущего в каждом отдельном моменте бытия;

проблема противопоставления и конфликта индивидуального и общественного, коллективного, тема личности и массы, их многочисленных связей;

восприятие архитектуры как символа человека и человеческого мира вообще;

музыкальные принципы организации, композиции художественного текста;

использование иронически окрашенной фантастики как игрового начала, как символа художественного творчества и творчества вообще.

Матош был довольно совеобразным, насквозь хорватским "парнасцем", и его творческая фигура для многих современников воплощала идею поисков художественного синтеза многообразных тенденций рубежа веков (символизма, неоромантизма, импрессионизма, натурализма и психологического реализма), которые в начале XX века одновременно присутствовали в литературной жизни Хорватии. Творчеству Матоша была присуща та "литературность", апелляция к культурной традиции своего народа и Европы в целом, которая позднее будет отличать и зрелую прозу Андрича. Следует подчеркнуть, сколь значительны были для хорватского поэта и прозаика идея национального космоса, её художественное воплощение как замкнутого мира, в котором сконцентрирована как бы вся человеческая история. И эта тема Матоша была впоследствии развита и продолжена Андричем.

Влияние на И. Андрича хорватского экспрессионизма, как нам кажется, оказалось более поверхностным, затронувшим внешнюю стилистику его поэзии, а не внутреннюю структуру его художественного видения. Более значительным, по-видимому, было воздействие на писателя венского экспрессионизма (Андрич посещал Вену в 1913 и 1914 годах). Свойственный поэтике экспрессионизма эксперимент с произвольной деформацией времени, пространства и образа стимулировал у Андрича интерес к обнаружению "метафорического ядра" действительности, к идее восприятия человека как микрокосмоса, внутри которого "действуют" особая оптика и особые законы. Очевидно, было бы интересно проследить подробнее художественные связи Андрича с хорватскими и венскими экспрессионистами в этот период его жизни и творчества, проанализировать немногочисленные прозаические тексты Андрича, относящиеся к этому периоду его творчества.

"Экспрессионистский" этап в творчестве Андрича был непродолжительным. Два лирических сборника "Ех ронто" и "Тревоги" (1920) в определённом смысле обозначили возвращение писателя к идеям и стилистике хорватского модерна. Новелла "Путь Алии Джерзелеза", с которой, как принято считать, начинается "настоящий" Андрич, как бы отрицала всё, что создал писатель ранее. Вместе с тем она безусловно явилась плодом художественной эволюции молодого писателя и результатом творческого переосмысления уроков хорватского модерна.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ ОБРАЗНОСТИ
В РОМАНЕ М.СЕЛИМОВИЧА "ДЕРВИШ И СМЕРТЬ"

1. Проблема героя в романе "Дервиш и смерть" имеет множество аспектов: психологический, философский, социальный. Все они широко обсуждались в критической литературе. В значительно меньшей степени обращалось внимание на роль мотивов, имеющих определённую связь с архетипами мифологического творчества.

В романе "Дервиш и смерть" эти мотивы одним из своих источников имеют миф о любви Аполлона к Дафне.

2. Миф о Дафне обнаруживает своё присутствие в романе неоднократно. Во всех случаях его проявление сопряжено с динамикой чувств героя.

3. Впервые в романе мифологический мотив, связанный с цветением дафины в Юрьеву ночь ("дафина" – славянское словообразование от древнегреческого "дафна"), появляется в тот момент, когда в душе дервиша происходит надлом. С одной стороны, мотив Юрьевой ночи полностью подменяет собой реальный мир, в котором главный герой видит для себя опасность, а с другой – акцентирует внимание читателя на происходящем в душе дервиша. Таким образом, обнаруживая связь между психологическим состоянием персонажа и его мифологизированным восприятием реальности, автор укрупняет психологический план Ахмеда Нуруддина, противопоставляя его окружающему миру.

4. По ходу развития сюжета мифологический мотив Юрьевой ночи трансформируется в конкретный образ беглеца, скрывающегося от погони в саду текии. Исхак, подобно Дафне, во время опасности может превратиться в кустарник, "врасти в ветви и колебаться вместе с ними под ночным ветром". он способен проникать сквозь стены тюрьмы и вести беседу с дервишем. Этот образ прежде всего детерминирован психологически, однако его происхождение несомненно восходит к мифу.

5. Вода, солнце, деревья, занимающие важное место в рассуждениях Ахмеда Нуруддина, несут на себе мифологическую нагрузку радостного, безмятежного существования в этом мире и противостоят в романе трагическому мироощущению героя.

6. История любви главного героя достаточно полно повторяет миф о Дафне. В романе возникает образ ивы – символ несчастной любви и ушедшего счастья. Этот мотив имеет и другую точку соприкосновения с "мифотворчеством". Мифологизация Любви – чувства сильного, болезненного, всеобъемлющего – обусловлена тем, что герой, испытывая муки от предательства любимой, разрушает в себе Любовь. Он отделяет её от себя, создавая образ женщины, плоть которой соткана "из зелёных кустов, из мерцания воды, из солнечного света". Она присутствует везде, в каждом окружающем героя предмете, но не в нём. Разрушение Любви в человеке, по мысли автора, является первопричиной всех его несчастий.

7. В романе М.Селимовича "Дервish и смерть" миф осмыслен с точки зрения современного психологизма.

О.В.ЦЫБЕНКО

МИФЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВО АНДРИЧА И ТАДЕУША НОВАКА

(повесть "Проклятый двор" и роман "Черти")

Пристальное внимание к мифу и его разнообразное использование характерны для многих произведений литературы XX века. С этой точки зрения есть возможность, на наш взгляд, сопоставить таких, казалось бы, непохожих друг на друга писателей, как Иво Андрич и Тадеуш Новак. Творчество Нобелевского лауреата предшествовало появлению в печати книг Новака, у нас нет данных о влиянии его на польского писателя, и плодотворным представляется вести речь о некоторых типологических схождениях.

Повесть Андрича "Проклятый двор" (1954 г.) и роман Новака "Черти" (1971 г.) далеки друг от друга и по отражённому в них жизненному материалу, и по писательской манере. Действие "Проклятого двора" отнесено в далёкое прошлое боснийцев, а у Новака – это близкое историческое прошлое: трагические испытания польского народа в последней войне и в переломный послевоенный год. Тем не менее эти произведения сближает стремление писателей увидеть человека в истории, движении времени, показать связь времён, влияние давно произошедших событий, лиц, ставших легендарными, на последующие поколения (султан Джем – юноша Чамил у Иво Андрича; Якуб Шеля, персонажи из "Притчи о злом сыне" и другие – старостица Ядвига и её односельчане у Новака). Более того, не только проникновение прошлого опыта в жизнь главных героев, их перевоплощение (в раз-

ной степени) в мифических персонажах становится предметом изображения обоих писателей, но и непосредственно описываемые события приобретают статус легенды. То есть миф творится на глазах читателей.

Прежде всего фигуры главных рассказчиков – фра Петара ("Проклятый двор") и Ядвиги ("Черти") окутываются дымкой сказания, избегая тем самым смерти и забвения. Повествование в "Проклятом дворе" – это как бы видения безымянного (что имеет символический смысл) юноши, навеянные рассказами недавно умершего монаха о его пребывании в стамбульской тюрьме. Произведение проникнуто стихией "рассказанности", здесь множество рассказов, один в другом. Мы узнаём о судьбе самого монаха, слышим его голос, а также услышанные им рассказы.

"Черти" – это дневник старостихи, исправленный и "украшенный" органистом, который добавил в него легенды и притчи, попавший затем в руки Пророка, деревенского юноши, уехавшего в город учиться, который также обработал воспоминания Ядвиги. Таким образом, описанное в романе предносится как народная молва, как сочетание действительности с вымыслом и вместе с тем как единственно подлинная, очищенная, кристаллизованная реальность, реальность, живая для памяти народа. Юноша здесь не безымянный, но наделённый символическим именем, которое может быть истолковано различно в контексте всего творчества Новака.

Польский писатель настойчиво акцентирует мысль о важности сохранения памяти о прошлом у молодого поколения, но и у Андрича идея связи времён, истории как живой реальности, становящейся таковой как рассказ, передающийся от человека к человеку, от одного поколения к другому, также является центральной идеей "Проклятого двора", как и других его произведений.

Многое сближает главных героев Новака и Андрича. Старостиха Ядвиги и фра Петар – люди талантливые, душевно щедрые, прозорливые, наделённые даром проникновения в человеческие души, сочувствием к ближним, умением выслушать любого, пережить чужую боль, как свою.

Особенно важно, что это натуры, обладающие даром рассказчика, умением передать пережитое в ярких образах и картинах.

Тадеуш Новак, чьё творчество впитало в себя богатство фольклора, опиралось на культуру польского крестьянства с её причудливым переплетением языческих и христианских пластов, а также плодотворно восприняло влияние мировой литературы, осознавал и трагически переживал смерть традиционной культуры, веками помогавшей человеку и народу выжить и жить

осмысленно, творчески. Он намеревался своими произведениями создать миф об испытаниях польского народа в XX веке, Книгу с большой буквы, Книгу рода, в которой соединились бы представления прошлого и современности. Это во многом ему удалось. Самокритичная позиция писателя помогла ему избежать автостилизации, и, столкнувшись с дисгармоничной реальностью, не поддающейся достоверной интерпретации в сказочно-балладном жанре, в каком написано большинство его романов, он впоследствии создал произведение, воссоздающее трагедию художника в его столкновении с реальной историей (роман "Благим матом", 1982 г.).

Польская деревенская проза, одним из талантливейших представителей которой является Тадеуш Новак, благодаря своему ярко выраженному философско-мифологическому началу соотносима со многими родственными явлениями в мировой литературе XX века, с Фолкнером, латиноамериканской прозой, русской деревенской прозой и т.п.

Стремление осмыслить современность и историю, судьбу человека в вечных категориях, опираясь на древние представления, мифы, притчи, легенды, сказания и поверья, использование мифа не как вспомогательного средства, а как важнейшей основы художественной картины мира, сотворение его как бы заново на глазах читателя, применение для этой цели в том числе и стихии "рассказанности", создание эффекта неавторского повествования, коллективного рассказчика – всё это, на наш взгляд, даёт возможность сопоставлять произведения Иво Андрича и Тадеуша Новака, своеобразно преломивших в своём творчестве самые плодотворные тенденции в мировой литературе XX века.

III

П. ПАЛАВЕСТРА
(Белград)

ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ АНДРИЧА

В творчестве Андрича находим три взаимосвязанных пласта: лирический, метафизический и медитативный, которые в сущности определяют философию, эстетику, стиль писателя и его понимание истории. ~

Общеизвестно, что по образованию и по склонностям Андрич был исто-

риком, а часть жизни провёл на дипломатической службе, то есть был творцом и исполнителем определённой политической и исторической практики. Кроме того, он был заинтересованным и терпеливым читателем самой разнообразной исторической литературы, неутомимым исследователем архивов, находчивым и проницательным аналитиком, хорошим политическим стратегом и где-то в глубине души меланхолически-скептическим философом истории. Многие его произведения основаны на исторических источниках, на архивных документах, на критически выверенных материалах, которые могли бы послужить основой не только для исторического романа, но и для академического исследования.

Нельзя, однако, забывать о том, что Андрич-историк всегда оставался в тени Андрича-писателя. Он не раз подчёркивал, что стремится понять тайну и многозначность легенд и преданий, полагая, что они сохранили истинную историю человечества.

В этой уверенности, на которой, как справедливо считают, основывается один из ключевых принципов поэтики Андрича, – суть его понимания истории. Историзм, ведущий Андрича к поиску истинного смысла истории и накопленного человечеством опыта, требует не просто перечисления или систематизации сухих фактов, но более тонкого, неэвклидоваго ощущения исторического времени, предполагая почти метафизическую (трансцендентную) способность прочтения и понимания скрытых наказов и значений истории. Понимание истории у Андрича, с одной стороны, базируется на общих положениях идеи Канта о так называемой "универсальной истории", рассматриваемой "с точки зрения гражданина мира"; с другой стороны, оно связано с совершенно определённым и конкретным историко-мифологическим фоном балканского времяпространства. В той точке, где эти два понимания истории пересекаются, Андрич возводит фундамент своего исторического сознания. И история у него теряет летописность, сухость простого перечисления событий, дат, преобразуется в литературу. Повествование Андрича – склад и одновременно ризница исторического опыта, маска на лице истинной истории; его рассказ есть форма исторического сознания, которое непрестанно обновляется и пополняется, подобно повествованию сказителя, ибо "сказительству нет конца".

Во многих своих работах Андрич высказывал мнение о том, что история повторяется, что существует всего несколько основных исторических моделей, вокруг которых формируется история человечества, "повторяя форму того зерна истины, на котором они отлагаются и таким образом проносят

его сквозь столетия".

Эту идею о вечном возвращении истории на круги своя Петар Дžadжич оправданно связывает с мифологизированным мироощущением Андрича, полагая, что циклическая концепция истории, будучи связанной с глубинными слоями человеческого подсознания, воплотилась в трудах последователей Ницше (О. Шпенглера, А. Тойнби, М. Элиаде), которые возвращают человеку веру в возможность его активного присутствия в истории. Представитель поколения, воспитанного на идеях Ницше, на мифах модернизма и авангарда, поколения, полагавшего, что Человек может занять место побеждённого Бога, в циклической концепции истории Андрич видит возможность для человечества противостоять террору истории и, оперевшись на общезначимое и вечное, избежать оскудения и тривиальности.

Наряду с проблемой моделей исторического развития Андрич в духе спекулятивной философии пытается осмыслить механизмы, двигающие исторический процесс, задаваясь также вопросом о том, чему история способна научить человечество.

Каждый отдельный регион, связанный с теми или иными историческими событиями, в каждый отдельный период истории имеет свою мотивацию и свой собственный не меняющийся исторический смысл. Особенно это относится к малым пограничным культурам, расположенным на перекрёстке крупных цивилизаций. Подобные культуры и их представители, как правило, не способны учитывать уроки прошлого, отчего вынуждены постоянно возвращаться к началу, чтобы в каждом последующем поколении заново решать одни и те же проблемы. Галерея образов, составляющая огромный разнообразный мир Андрича, как правило, располагается в историческом определённом прошлом и почти без исключений ограничена географическим пространством Боснии, Боснии, разобщённой, охваченной тоской и ненавистью, чьё проклятие лучше всего передаёт метафора "п р о к л я т ы й д в о р".

Таким образом, историческое мышление Андрича несомненно является ветвью европейской исторической мысли и европейского отношения к тайнству времени и бремени знания о конечности сущего.

Нужно, впрочем, иметь в виду, что европейская система ценностей у Андрича скорректирована ничуть не менее сильной и плодотворной системой ценностей, унаследованной им от предков посредством родного языка и народных преданий. Именно она в известном смысле корректирует и изменяет характер исторического сознания Андрича.

Представляется невозможным выделить, какие именно из балканских

культурных влияний воздействовали на природу и направленность исторического мышления Андрича в первую очередь. Где-то в глубине его отношения к миру и жизни едва тлеет костерок, сложенный из смирения, чувства вины и греховности, свойственного католицизму отношения к феномену стыда и искупления, а также остатков средневекового богомильского дуализма с его сознанием прозрачной грани между добром и злом.

Подобная философия жизни, очевидная во многих текстах Андрича, особенно в лирических, рефлексивных, медитативных записях, в интимных разговорах с самим собой, не могла не сказаться и на его историческом сознании.

Огромное воздействие на него оказали мифологическая и эпическая традиция, трагический оптимизм Косовских преданий и заветов, которые складывались и совершенствовались под знаком беды и проклятия, порождённых столкновением вялого восточного фатализма, левантийского двуличия, мимикрии и взрывов дикой ненависти по отношению ко всему чужому, ко всему иному. В знаменитом эссе о Негоше как трагическом представителе косовской мысли Андрич в духовной и человеческой драме поэта, священнослужителя и владыки приоткрыл многие личные тайны, прояснил недосказанное.

Этот мир в художественном и историческом сознании Андрича не есть форма противостояния Востока и Запада, которые сосуществуют на Балканах. Это некий третий мир, живущий по своим законам и в своём времени, где общие механизмы "универсальной истории" не работают.

Судьба этого третьего мира сделала более ясным и конкретным историческое сознание Андрича, а в каком-то более широком культурном контексте существенно определила духовный вклад его прозы в современную мировую литературу.

Погруженный в себя, Андрич пытается уловить и осмыслить хотя бы один из трёх величайших феноменов, связанных с проблемой времени: время поэтическое, время мифологическое и время историческое. С этой точки зрения сознание Андрича дополняет его философия одиночества. Трагическое выражение лица автора, которое проглядывает в прозе Андрича, вызвано судьбой, историей и историческим времяпространством третьего мира. Это лицо человека, который боится истории, который беспомощен перед её терзором и который поэтому, подобно Шехерезаде, силой искусства пытается обмануть убийцу. Поэтому исторические романы Андрича лишь условно можно назвать таковыми. В высшей степени они есть форма бегства от истории в ту действительность, где человеческие ценности действительно ценны, а

добродетели постоянны и неизменны.

[Перевод О.Л.Кирилловой]

С. А. ШЕРЛАИМОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН КАК ЖАНР СОВРЕМЕННОГО МИФТВОРЧЕСТВА

Литература связана с мифотворчеством по своему происхождению и самой своей природе, но это её органическое свойство по-разному выражается на разных этапах развития мировой литературы, в разных национальных литературах. В литературах Восточной Европы в периоды национально-освободительных движений и социальных революций особенно отчётливо обозначилась мифотворческая функция жанра исторического романа.

Обращение к истории – опора осмысления настоящего и предвидения будущего, но оно может быть использовано и в целях познания истины, и в целях её искажения. Исторические мифы, национальные мифы – большая сила, которая может укреплять гуманистические идеалы, а может и быть направленной против них. Историческая наука, разработки которой подхватываются пропагандой, вносит свой вклад в создание национальных мифов, но по воздействию на общество её зачастую намного превосходит исторический роман, способный создать новую эстетическую реальность, мифологизирующий историю с помощью художественных образов. Так, многие поколения поляков воспринимают свою историю по романам Г.Сенкевича, многие поколения чехов – по романам А.Ирасека. Российское предвоенное поколение воспринимало ключевую фигуру российской истории – Петра I – главным образом по одноимённому роману А.Толстого и снятому по нему фильму.

Разумеется, в каждом конкретном случае исторические романы выполняли и определённую идеологическую функцию, работали на ту или иную политическую концепцию. "Пётр Первый" А.Толстого, например, внушал читателям идею благотворности пусть и жестокой, но сильной государственной власти, просвещённого единоначалия. Романы А.Ирасека развивали концепцию чешской истории, близкую тому решению "чешского вопроса", которое формулировал в своих историко-философских трудах Т.Г.Масарик: о гуманистическом смысле национально-освободительной борьбы чешского народа, о ключевом значении для чешской истории гуситства и т.д. Иное понимание нацио-

нальной истории, мысль о прогрессивном влиянии на неё католицизма попытался показать чешский католический писатель межвоенного периода Я.Дурих в трилогии из эпохи тридцатилетней войны "Блуждания".

В годы оккупации Чехословакии патристическую трактовку начальной чешской истории предложил В.Ванчура в колоритных образах "Картин из истории чешского народа". Идею конфронтации европейского Запада и ориентального Востока и их обречённости на взаимопроникновение, миф о боснийском "западно-восточном" мосте воплотил Андрич в своих исторических романах, также написанных в годы второй мировой войны. Андрич показывает особую миссию Боснии, но не впадая, однако, в абсолютизацию. Представляется, что в таком варианте эта идея может быть принята, ибо по сути каждый народ имеет своё место в мире, свою особую роль в истории. Здесь же уместно вспомнить и исторические романы болгарского писателя Д.Талева, своеобразно интерпретирующие борьбу народа Македонии против турецкого владычества.

Потребность обратиться к истории, переосмыслить её уроки наиболее остро ощущается в переломные моменты исторического развития или в годы вызревания и подготовки таких переломов. Эта закономерность проявилась и после второй мировой войны, когда страны Восточной Европы переживали крутую ломку всего уклада национальной жизни, проходили через принципиальный пересмотр всех национальных культурных традиций.

Показательна эволюция чешского исторического романа. В разные годы он выступал в роли создателя как официальных мифов, так и мифов "еретических", "апокрифных". В конце 40-х – начале 50-х гг. утверждение марксизма-ленинизма в качестве официальной и единственной идеологии социалистического общества, утверждение социалистического реализма в качестве единственного "метода" современной литературы сопровождалось широким обращением исторических романистов к тематике революционной борьбы, к гуситству, крестьянским восстаниям, истокам социалистического рабочего движения (В.Каплицкий, М.В.Кратохвил, А.Бранальд, А.Запотоцкий). По сути происходила мифологизация чешской истории на революционный лад.

В 60-е гг. чешских исторических романистов начали привлекать иные стороны отечественной истории. И.Штола в романе из эпохи католической контрреформации "Товарищество Иисусово" дал образ иезуита, подчиняющего все свои действия и чувства интересам ордена. Роман достоверно воспроизводит жизненные реалии XVII века, но в чешском обществе он был воспринят прежде всего как протест против партийного диктата, против подчинения морали идеологической доктрине.

В последние десятилетия в литературах Восточной Европы можно было наблюдать расширение масштабов охвата материала в исторических романах, склонность к постановке общечеловеческих проблем, но и новые настойчивые обращения к смыслу национальной истории, большое разнообразие способов обработки исторической тематики.

Романный цикл Д.Чосича "Время смерти" о Сербии периода первой мировой войны сочетает документализм с глобальной постановкой вопроса о будущности сербского народа. В замысле этого цикла можно обнаружить нечто общее с замыслом "Красного колеса" А.Солженицына. У русского писателя научная скрупулёзность в изучении документов не сковывает художественного воображения, он творит свой миф революции, а за детальным изображением исторических событий далёких лет постоянно пульсирует мысль о том, "как нам обустроить Россию". Так же и у Чосича, творящего "сербский миф", во всех описаниях и рассуждениях неотступно присутствует забота и беспокойство – что делать с Сербией дальше.

Каково предназначение словацкого народа в мире – эта проблема волнует в последние десятилетия многих словацких писателей. В.Минач в своих историко-философских эссе высказал мысль о словацком народе как вселенском строителе, терпеливом создателе материальных ценностей – пусть и для других народов. В том же направлении мифологизировали отечественную историю А.Гикий во "Времени мастеров", П.Ярош в "Тысячелетней пчеле" и др.

Выступая в мифотворческой роли, современный исторический роман поддерживает (а подчас и инициативно формирует) те или иные идейные тенденции и концепции. Это происходит и в тех случаях, когда писатель идёт словно бы "обратным путём" – не к мифу, а "от мифа". Современный писатель может обращаться к общеизвестным мифам, чтобы "материализовать" их. Классический пример такого рода – философско-ироническая интерпретация библейского мифа в романе Т.Манна "Иосиф и его братья". Из более поздних произведений могут быть названы "Загадка Прометея" Л.Мештерхази или "Кассандра" К.Вольф. Во всех случаях миф интерпретируется "в реалистическом ключе", что отнюдь не лишает произведение обобщённо-философского звучания.

Мифотворческий элемент сохраняется и в историческом романе постмодернистского типа, примером чему может служить трилогия чешского прозаика В.Неффа всё из той же любимой чешскими романистами эпохи тридцатилетней войны "У королей не бывает ног", "Перстень Борджиа" и "Прекрасная

чародейка". Исторические факты и личности свободно сосуществуют здесь с безудержным вымыслом и фантастикой, а также с реальностями, созданными литературой (среди второстепенных персонажей появляются, например, герои Дюма), всё это обильно приправлено иронией, пародийными пассажами и лингвистической игрой. Но за этой пестротой угадываются серьёзные размышления автора над пружинами исторического развития, их подвластностью или неподвластностью человеку.

Исторический роман, может быть, наиболее традиционный из прозаических жанров, но и он подвержен модификациям, чутко отзываясь на веяния времени. В разных жанровых вариантах исторического романа XX века с большой наглядностью проступает мифотворческая природа художественной литературы.

Ю. В. БОГДАНОВ

СЛОВАЦКИЙ РОМАН НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Обострение интереса к собственной истории, тяга к "корням", к расшифровке закономерностей и прихотей национальной судьбы является типичной особенностью, сопровождающей развитие словацкой прозы на протяжении двух последних десятилетий. Жанр исторического романа, ютившийся до этого, как правило, на периферии литературы, в её развлекательно-беллетристическом отсеке, обрёл "второе дыхание", что несомненно было связано с общей активизацией национального самосознания, с пробуждением новых надежд и национальных амбиций, вызванных "юридическим" крушением унитарной модели чехословацкой государственности в 1969 г.

Собственно художественное пространство для исторического романа в его особой, взыскуемой временем модификации расчищалось и подготавливалось с конца 60-х гг. документально-эссеистской и обширной мемуарной литературой. Исключительную популярность, в том числе, что характерно, у массового читателя, снискал цикл проблемно-исторических эссе В. Минача - "Здесь живёт нация" (1968), "Раздувая родные очаги" (1970), "Собранные споры Й. М. Гурбана" (1974), посвящённых ключевым драматическим страницам истории Словакии XIX в. Привлекаемые документы и первоисточники Минач прочитывал не столько хладнокровными глазами историографа, сколько

страстными глазами художника, откровенно актуализирующего и по-своему мифологизирующего "заветы предков" во имя того, "чтобы знать, кто мы есть и кем хотим стать". Ярко и выразительно сформулированная Миначем идея насущной необходимости национально-исторической самоидентификации программным эхом отозвалась в целом ряде значительных художественных произведений, созданных словацкими прозаиками в конце 70-х - начале 80-х годов. Среди них первоочередного внимания заслуживают романы П.Яроша "Тысячелетняя пчела" (1979) и Л.Баллека "Акации" (1981).

"Тысячелетняя пчела" - широкое эпическое полотно, тяготеющее в жанровом отношении к семейному роману-хронике. Здесь на протяжении значительного периода - с конца XIX в. по 1918 год - обстоятельно прослеживается история трёх поколений крестьянского рода Пихандов, обитателей старинного села Гибе, что реально расположено в "классической" центральной Словакии, под отрогами Татр; Гибе - родина Петера Яроша. Мысль об основополагающей, "базисной" роли в национальном историческом процессе миллионов простых безвестных тружеников ("мы нация плебеев", - Минач) получила у Яроша многомерное художественное раскрытие. Само символическое название романа сигнализирует о стремлении писателя "приподнять" реалистическую конкретику повседневного существования своих героев до устойчивых универсалий национального бытия, извлечь из него некую общую парадигму национального характера. Региональная аутентичность и протокольная достоверность исторической детали - вплоть до обильного цитирования подлинной деревенской хроники - сочетаются в романе с притчей, народным анекдотом, фольклорным гиперболизмом фантазии, со стихией "языческой" чувственности, образно "документируя" "роевое" мироощущение и смеховую оптимистическую культуру душевно и физически здорового народа. Симбиоз исторической и онтологической памяти, собственно литературного и фольклорного начал, явственно присущий этой книге, сближает словацкого прозаика с тем типом творчества, который в совершенной форме представлен у Иво Андрича. Вероятно, подобное сходство не случайно. Судя по всему, оно естественно проистекает из общности сверхзадачи, из осознанной целевой установки писателя на художественное воспроизведение и реконструкцию национально специфической "модели мира".

Иной вариант романа национально-исторической самоидентификации демонстрирует Ладислав Баллек. "Акация" - центральная часть обширной тетралогии, посвящённой обстоятельному жизнеописанию небольшого придунайского городка на юге Словакии, расположенного на словацко-венгерской грани-

це. Здесь, на перекрестке языков и культур, хранящем память о старинных торговых путях и многочисленных военных набегах, прошли детство и юность писателя. Именно этот период - 40-е - 50-е гг. - с отступлениями в прошлое и заглядыванием в будущее стал объектом его художественного исследования. Свой Паланк (от турецкого "крепость") Баллек воздвигал терпеливо и долго, пока тот в "Акациях" не зажил полноценной самостоятельной жизнью, чуть ли не независимо от воли своего творца.

В отличие от большинства литературных предшественников, обращавшихся к тем же драматическим и переломным десятилетиям, Баллек акцентирует внимание не на тех, кто "делал историю", а преимущественно на тех, кто как бы анонимно присутствовал в ней. Представляя красочный калейдоскоп человеческих судеб, характеров, социальных и психологических ориентаций, автор не стремится связать все индивидуальные случаи жесткой сеткой единого романного действия или сюжета. Девять историй, рассказанных писателем в двух частях своей книги, - это относительно самостоятельные новеллы, всегда связанные, однако, местом и временем действия, а иногда и пересекающимися судьбами героев. В поле зрения автора частная жизнь людей с драматическими, комическими, трагическими коллизиями, опосредованно свидетельствующими об их трудном и далеко не однозначном приобщении к "внешней" логике социально-исторического процесса. Свободная, динамичная и композиционно разомкнутая структура повествования парадоксальным образом активизирует художественную материю, циклически умножающую и "воспроизводящую" себя с почти фатальной определенностью. Паланк, разрастаясь в пространстве и во времени, приобретает характер эпического эквивалента бытия, щедро, "по-фолкнеровски" продуцируя всё новые и новые импульсы, добавляя оттенки и нюансы в движущуюся мозаику жизни.

Такая установка на адекватную передачу всего многообразия действительности помимо всего прочего диктуется писателю объектом изображения: "Край, в котором я родился и вырос, по изобилию и разнообразию ароматов можно сравнить с лавкой колониальных товаров". И если Ярош, уроженец словацких гор, склонен к стерильному очищению ядра словацкого национального характера, то Баллек, сын пограничья, стремится к расшифровке национального начала в контексте исторических и этнических взаимодействий. Две половины Европы, географически и психологически удаленные друг от друга, сходятся в её центре: "Ни одна из сторон континента не чужда нам, не удалена от нас... Нам одинаково близко до дома Будденброков и Карамзовых.... И когда мы ищем собственные корни, мы находим их в широком

среднеевропейском окружении... Да, нас соединяет общий дух средневропейской культуры". В этом смысле роман Баллека может типологически рассматриваться и сквозь художественную призму "боснийского синдрома", подтверждая на словацком материале общезначимую продуктивность андричевского "регионализма".

Е.З.ЦЫБЕНКО

РОМАНТИЧЕСКАЯ ЛЕГЕНДА И
СОВРЕМЕННЫЙ ПОЛЬСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

("Валленрод" Анджея Брауна)

Польский исторический роман последнего десятилетия плодотворно развивается, отмечен определёнными достижениями. Он разнообразен по своей проблематике, по историческому материалу, к которому обращаются прозаики: здесь и польская история XVI в. ("Королева Бона" Г.Аудерской), и Европа конца XVIII в. ("Лестница Иакова" Владислава Терлецкого, 1988 г.), и поляки в России в 1917–1920 гг. ("Станкевич", "Возвращение" Э.Рыльского, 1984 г.), и польское восстание 1863–1864 гг. (цикл повестей В.Терлецкого "Лица 1863"), и эпизоды участия Польши во второй мировой войне ("Генерал Сикорский" Ольгерда Терлецкого, 1983 г., и его же роман "Польские пути" об армии генерала Андерса, 1984 г., романы З.Сафьяна на ту же тему), и др.

В отличие от исторических романов предшествующих десятилетий здесь нет приёма "исторического костюма", как у Ежи Анджеевского, например, нет постмодернистского стиля, характерного для исторических романов Т. Парницкого. Это по преимуществу произведения, написанные в традиционной реалистической манере. Для них характерна документальная основа. Большой интерес к этим историческим романам в Польше и за рубежом свидетельствует о некотором недоверии читателя к художественному вымыслу (хотя, естественно, никакое художественное произведение без него невозможно).

В ряду польских исторических романов самых последних лет обращает на себя внимание "Валленрод" Анджея Брауна (род. в 1923 г.), опубликованный в Варшаве в 1990 г. Судьба главного героя этого произведения в условиях Польши и России 1820–1830-х годов напоминает историю жизни Конрада Валленрода, героя одноименной романтической поэмы Адама Мицкевича (1828 г.). А.Мицкевич, свободно используя факты исторического ли-

ца, обращаясь к эпизодам борьбы польского и литовского народов против немецкого Ордена крестоносцев в XIV в., рассказал о подвиге литовского юноши Вальтера, который ребёнком попал в плен к крестоносцам, потом уже юношей перешёл на сторону литовцев. Зная мощь Ордена, он понял, какую опасность представляют крестоносцы для его народа, не видя другого выхода, он возвращается к крестоносцам, приобретает славу как мужественный рыцарь и становится магистром Ордена под именем Конрада Валленрода. Он делает всё для поражения Ордена, однако о его предательстве узнают, не дожидаясь суда Ордена, он выпивает кубок с отравленным вином.

Для современников Мицкевича поэма, имевшая большой успех у читателей, прозвучала как призыв к борьбе за свободу и независимость Польши. Вокруг произведения и тогда и потом разгорелись дискуссии. О "Конраде Валленроде" писали Ю.Словацкий, З.Красиньский, Ю.Крашевский, Б.Прус, С.Виткевич, Т.Мичиньский, многие известные критики и литературоведы. Одни видели в поэме апофеоз "измены", другие (их большинство) - идею активного действия, борьбы, непримиримости к национальному порабощению, романтическое прославление жертвы во имя родины и народа.

Герой поэмы Мицкевича стал легендой и одновременно как бы моделью для подражания, по-своему влиял на жизненные судьбы польских патриотов. Поэма Мицкевича, как и другие произведения великих польских романтиков, внушала горячую, безоглядную, трагическую и святую любовь к родине, желание за неё бороться.

В романе А.Брауна рассказывается о жизни и деятельности в России и на Востоке (интересно это переплетение в произведении традиций Запада и Востока) Яна Виткевича, дяди известного польского писателя Станислава Виткевича. Сосланный в 1824 г. в Оренбург, потом в Орск для пожизненной службы солдатом за участие в нелегальном патриотическом молодёжном обществе, связанном с виленскими филоматами и филаретами, герой этого произведения, как и его исторический прототип, делает в России блестящую карьеру, выполняет важные дипломатические миссии в Афганистане и Персии (он высокообразован, знает 19 языков), однако остаётся в душе горячим польским патриотом, стремится по мере своих сил создать предпосылки для войны между царской Россией и Англией, в результате которой, как он полагает, изменится судьба его многострадальной родины. Замысел его не суждено было осуществиться. Он таинственно погибает в 1839 г. в петербургской гостинице (в изображении Брауна это политическое убийство).

Героем романа движет идея иметь как бы два лица: стараться получить

доверие и вместе с тем остаться самим собой. Это "раздвоение" личности психологически глубоко проанализировано автором произведения. Замыслы Яна, ~~Ивана~~ Викторовича, как он назван в романе, появившиеся у него ещё до знакомства с "Конрадом Валленродом" Мицкевича, получают как бы своё окончательное и осознанное оформление после чтения вслух в кругу польских ссыльных этой поэмы.

В том же 1990 г., когда появился роман А.Брауна, была опубликована монография Марии Янион, давно и плодотворно занимающейся литературой польского романтизма, под названием "Посмертная жизнь Конрада Валленрода", где она прослеживает бытование легенды героя Мицкевича, её влияние на конкретные судьбы польских общественных деятелей, среди них и Яна Виткевича, единственного "подлинного Валленрода", как она определяет.

Так художественное произведение (поэма Мицкевича) породило героя, ставшего романтической легендой, повлиявшей на реальную действительность, а затем как бы вернувшегося на страницы литературы (роман А.Брауна) ¹.

Примечание

1. О распространённости легенды свидетельствует также появившийся на несколько лет ранее роман Януша Красиньского "Сын Валленрода" (русс. перевод, 1984), написанный на материале участия Польши во второй мировой войне.

Л.Ф.ШИРОВА

КОНСТАНТЫ И ИЗМЕНЧИВОСТЬ. СИМВОЛЫ ИСТОРИИ

В РОМАНАХ М.ФИГУЛИ "ВАВИЛОН" И И.АНДРИЧА "МОСТ НА ДРИНЕ"

Словацкие писатели XX в. нередко обращались к историческим сюжетам, особенно в годы политических изломов, социальных и национальных потрясений (уже в начале века появились "библейские" стихотворения П.О.Гвездослава, его драма "Ирод и Иродиада", 1909 г.). Исторический роман был представлен целым спектром разновидностей – от авантюрного приключенческого романа (И.Нишнанский – "Чахтицкая пани", "Приключения Морица Бенёвского" и др.), биографического (романы Л.Зубека) до романа-иносказания ("Вавилон" М.Фигули).

Обратившись в своём двухтомном романе к древним библейским време-

нам, М. Фигули сознательно проводила аналогию между Вавилонским царством накануне его гибели и европейской действительностью в годы второй мировой войны. Об этом свидетельствуют и история написания и позднего опубликования романа (уже после окончания войны, в 1946 г.), и прямые высказывания писательницы. "Свой роман, – подчёркивала она, – я намеревалась сделать зеркалом, в котором был бы отражён наш век". Вместе с тем, как нам представляется, оптика романа сложнее – современность в его преломлении выносится на более высокий уровень осмысления, обнаруживается его обратная связь с прошлым, уже ставшим символом.

Социальный, эпический характер романа, заданный самим замыслом автора, обусловил и его художественную структуру. Персонажи очерчены крупными мазками, они контрастны (безвольный, развратный царь Валтасар и целеустремлённый благородный военачальник Набусардар и т.д.) и не отличаются психологической глубиной. Их поведение обусловлено в большей мере социальными, гражданскими, историческими обстоятельствами. (Это даёт нам основание не согласиться с некоторыми словацкими исследователями, в частности с О. Чепаном, отмечавшим приоритет "индивидуальных судеб" над историческим фоном "грандиозных событий, столкновений колоссальных империй".) Любовные линии романа весьма схематичны, наиболее же яркие картины коллективные – образ развращённого Вавилона, его высших слоёв, и крестьянская среда, жители Деревни Золотых Колосьев.

Два стержневых образа-символа – Вавилон и Деревня Золотых Колосьев – несут на себе основную этическую нагрузку, олицетворяя, с одной стороны, мнимое величие, высшую историческую константу, ставшую на деле символом суетности и греховности, и, с другой стороны, кажущуюся скудость и эфемерность, а в действительности крепчайший монолит народной жизни с её бессмертным эпосом и вечными нравственными опорами.

Нам представляется правомерным сопоставление именно в этом плане романа словацкой писательницы с романом И. Андрича "Мост на Дрине" (созданным в те же годы и в сходных отчасти обстоятельствах). Вечное воплощено у Андрича в образе моста, видевшего многие поколения людей, окутанного созданными ими легендами, а пёстрая картина преходящей жизни при всей её повторяемости – своего рода символ изменчивости, непрочности, сиюминутности.

У Фигули, как и у Андрича, легендарные герои – устоявшиеся образы-символы (Валтасар, пророк Даниил в "Вавилоне", герои народных легенд в романе "Мост на Дрине") – обретают земную плоть, черты реального чело-

века, увиденного сквозь толщу веков, "всевидящим оком" художника.

При всём их объективном различии оба романа объединяет тяготение к символике, "всеобщности" нравственных проблем, особая обратная оптика видения прошлого и настоящего.

Н. Н. СТАРИКОВА

ФАКТ И ВЫМЫСЕЛ В СОВРЕМЕННОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ.
ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ
(на материале словенской исторической прозы 70-х годов)

В 70-е годы исторический роман выходит на одно из центральных мест словенской прозы. Возникнув на стыке разных художественных направлений и мировоззренческих концепций, словенский исторический роман соединил в себе черты романа реалистического и экзистенциального. Обширный выбор проблемных, структурно-композиционных, стилевых вариантов и различное соотношение документированного фундамента и творческого домысла, строгой достоверности и откровенной фантазии обусловили большое число его жанровых разновидностей, отвечающих различным идейно-эстетическим установкам авторов.

Рядом исследователей предприняты попытки создать типологию словенского исторического романа. При этом за основу берутся различные содержательно-структурные признаки: предмет изображения или преобладающая проблематика, характер вымысла, способ поэтического воссоединения в художественном целом реального и сочинённого. На наш взгляд, развёрнутая гамма художественных решений возникает в современной исторической прозе в связи с тем, что писатели ставят в центр своих произведений конфликты, различные по своему значению в исторической действительности, по своему характеру и наполнению. Тип исторического конфликта и способ его воплощения в произведении дают возможность увидеть типологические сходения между идейно-художественными поисками разных прозаиков. В зависимости от характера исторического конфликта, трансформированного в конфликт художественный, можно в качестве ведущих форм исторического повествования различать историко-биографический, историко-философский и историко-социальный роман.

Важнейшим признаком исторического романа является мера документа-

лизма, проблема специфически историческая. Это не только использование документов, писем, мемуаров, свидетельств очевидцев, газетных статей и старинных манускриптов, но и характер их взаимодействия с творческим воображением писателя, способ их введения в ткань повествования. Художественная правда шире конкретных фактов истории, и при создании колорита определённой эпохи не обойтись без "собирательных образов". Поэтому рядом с достоверным изображением фактов истории всегда стоит фантазия, одна из главных задач автора исторического произведения – ввести в историю вымысел, но основать его на истории. При этом конкретная форма взаимосвязи факта и вымысла в конкретном произведении и воплощающая эту связь поэтика определяются особенностями творческой индивидуальности автора и спецификой поставленных им художественных задач, обусловленных в свою очередь требованиями, выдвигаемыми эпохой, этапом, на котором находится общество. Современность играет всё более значительную роль при выборе автором исторической темы.

Для исторического романа Словении 70-х годов характерны две следующие тенденции: с одной стороны, усилился аналитический подход к прошлому, повысилась философичность художественного мышления, и как следствие – очевиднее стала интеллектуализация исторической прозы (явление, типичное для многих современных литератур Европы), с другой стороны, наблюдается возрастание роли вымысла в художественных произведениях, в историческом романе вымышленный контекст становится доминирующим. Это характерно даже для самого зависимого от документального контекста времени типа исторического романа – историко-биографического.

Словенская писательница, много работающая в жанре исторической биографии, М.Маленшек (род. в 1919 г.) в романе "Поющие лебеди" (1970/71), повествующем о жизни и творчестве поэтов словенского модерна Драготине Кетте (1876– 1899) и Йосипе Мурне-Александрове (1879 – 1901), совершенно равноправно изображает реальных и вымышленных персонажей, наряду с настоящими черновиками и подлинной перепиской и публикациями использует вымышленные дневники современника поэтов. При этом придуманные свидетельства базируются на реальных фактах и событиях, происходивших в жизни героев. Опора на внутренние особенности эпохи характерна и для художественного метода другого словенского исторического романиста Д.Янчара (род. в 1948 г.), обратившегося к экзистенциальным проблемам преодоления личностью духовного кризиса на материале средневековой Европы. В его романе "Галерник" (1978) атмосфера времени передаётся прежде всего через

психологию, специфику мышления героя и уже затем – через бытовые реалии, предметы роскоши, одежду. Роман не перегружен конкретными фактами истории, интересен ракурс изображения исторических лиц, романтический ореол сменяет дегероизацию. Писатель использует прихотливое чередование немногочисленных подлинных документов и своих талантливых стилизаций, "придумываемая" те исторические свидетельства, которых ему, с его точки зрения, не хватило, и делает это с учётом исторических реалий и не нарушая гармонии повествования.

Таким образом, исторический факт, сам по себе эстетической ценностью не обладающий, способен обрести её в художественном контексте. Являясь средством создания достоверности, факт зависим от идеи, от художественного конфликта; он встраивается в художественный мир произведения как элемент структуры. Зависимость его от вымысла подчёркивается тем, что вымысел, несущий в произведении основную эстетическую нагрузку, в некоторых случаях может проявляться лишь в отборе и организации фактов, в других – в построении с опорой на факты самостоятельного художественного здания, но может и пересматривать факты, отрицать, исказить их или даже пытаться совсем без них обходиться.

Г. П. ТВОРОНОВИЧ

(Минск)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР

В БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИВО АНДРИЧ

Роль и место исторического романа в системе жанров литературы, вероятно, более, чем любого другого жанра, определяются уровнем национального самосознания общества. Писатель находится в прямой зависимости от того, какой материал и в какой форме востребует в данный момент его читательская аудитория. "Игру с историей" или "манипуляцию историей", например, может позволить себе та литература, в которой исторический роман уже выполнил свои первостепенные национальные функции, возобновив героические, трагические картины прошлого, связав воедино вчерашний и сегодняшний день, как это имело место в русской и польской литературах XIX в.

В отличие от восточного и западного соседей белорусская литература, пережив свою "золотую пору" в XIX в. (Ф.Скорина, М.Гусовский, Литовские статуи на белорусском языке), на протяжении XIX в. вынуждена была

вследствие царского указа обходиться без печатного станка, пользуясь родным словом лишь нелегально. Полному забвению были преданы времена Всеслава Брячислава, Грюнвальдской битвы, традиции Ефросиньи Полоцкой, белорусского златоуста Кирилла Туровского.

"А пока что, - писал в 1936 году Максим Танк, ныне народный поэт Беларуси, - нетронутой целиной лежит у нас историческая тема, ожидая своего Вальтера Скотта, Генрика Сенкевича..." Попытки создания своего исторического эпоса предпринимали К.Черный, Б.Микулич, М.Садкович и Е.Львова. Однако было время, когда репрессиям подвергались как люди, так и само прошлое народов. Только в конце 50-х - начале 60-х годов, преодолевая инерцию порочного стереотипа, стала создаваться белорусская историческая проза.

За художественное восстановление единства исторического пути нации взялся Владимир Короткевич (1930 - 1984). Это была трудная задача в силу отсутствия традиции, а также полной фальсификации истории белорусов. Кропотливым трудом в архивах, библиотеках Вл.Короткевичу пришлось самостоятельно восполнять огромные пробелы исторической науки. Одно время он даже собирался, как И.Андрич, защищать диссертацию об историческом прошлом своей родины. Воспроизводя историческую реальность в многочисленных рассказах, повестях, романах ("Колосья под серпом твоим", "Чёрный замок Ольшанский", "Дикая охота короля Стаха"), Вл.Короткевич выступал одновременно в ипостаси историка и поэта ("задача историка сказать, что было, поэта - показать, как было" - Белинский). В полной мере это касается И.Андрича, почти всю жизнь посвятившего осмыслению судьбы родного края.

Есть веские основания для сравнения исторических судеб Восточной и Беларуси. Став перекрёстком христианского и исламского миров, Босния оказалась обречённой на нескончаемые трагические антагонизмы, следствием которых явилось превращение славянского края в европейский форпост мусульманства. Беларусь в силу своего географического положения первоначально подвергалась полонизации, а позднее - русификации, последствия которых и донныне грозят утратой языка, исторической памяти. Если в Боснии развернулась жестокая борьба между католицизмом и православием, с одной стороны, и исламом - с другой, то в Беларуси процессу национальной ассимиляции способствовало непримиримое столкновение интересов католицизма и православия. До сих пор сильна тенденция определения национальности по вероисповеданию (католик - поляк, православный - русский). В итоге схожие исторические обстоятельства порождают типологию нравственных, миро-

воззренческих проблем.

Патриотическая ангажированность рассматриваемой исторической прозы задаёт соответствующую ритмомелодику всему произведению, организует пространственно-временной континуум. Обращает на себя внимание "открытость" (Д.С.Лихачёв) художественного времени, его устремлённость стать настоящим, закрепляясь в статусе непреходящего события, чтобы восстановиться в общей памяти народа. Восхождение человечества по спиральной вертикали эволюции осуществляется последовательным развитием горизонтальных отрезков времени.

Параллельное прочтение И.Андрича и Вл.Короткевича позволяет сделать вывод о том, что лучшие герои исторических произведений воплощают в себе духовно-нравственные черты своего этноса. Как Даут-ходжа из романа "Мост на Дрине" И.Андрича, они приходят к осмыслению человеческой жизни в свете экзистенциальной философии: "Самоотверженный труженик, он уже давно примирился с сознанием того, что человеку предназначено весь свой век провести в борьбе с порчами, смертью и исчезновением и что человек должен выстоять в этой борьбе и тогда, когда она совершенно безнадежна"¹.

Этот прорыв человеческого духа совершается на локальном пространстве глубоко национального, и тут общечеловеческое, по словам Т.Манна, выражается "гораздо более верно, чем если бы интернационализм был для нас предвзятой программой". Таким образом, с развитием национальных исторических жанров цельность обретает общая история человечества.

Вслед за историческими произведениями И.Андрича на материале Боснии уже возникли такие оригинальные произведения, как романы-параболы М.Селимовича ("Дервиш и смерть", "Крепость"). В белорусской литературе пока что нашла продолжение только реалистически-романтическая манера письма Вл.Короткевича в лице Л.Дайнеки, В.Орлова, О.Ипатовой, К.Тарасова и других. Можно надеяться, что осмысление многоаспектного творческого облика Иво Андрича² будет плодотворным для дальнейшего развития белорусской исторической прозы.

Примечания

1. Андрич И. Мост на Дрине. Москва-Белград, 1976, с.90-91.
2. На белорусском языке вышел в 1978 году сборник прозы И.Андрича "Проклятый двор"; готовится перевод "Моста на Дрине".

МИФЫ И ХИМЕРЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ.

ИВО АНДРИЧ И УКРАИНСКИЙ "ХИМЕРНЫЙ РОМАН"

Утверждение о мифологизации истории является общим местом в исследованиях творчества Иво Андрича. Мифопоэтическое видение прошлого в его романах и новеллах, рождающее необычные композиционные решения, уникальную поэтику андричевской прозы, анализировалось в различных ракурсах. Малоизученным остаётся вопрос о том, каковы типологические особенности мифа в романах – исторических параболах Андрича, а также роль "национального" в метафорической интерпретации истории. В этом смысле проза Андрича даёт интересный материал для сравнения с мифологизацией истории в украинском "химерном романе" – первом, вышедшем за рамки соцреализма направлении в украинской исторической романистике, которое возникло в конце 50-х годов и создало свою условно-метафорическую поэтику.

Трансформация национальной истории в национальный миф – общая тенденция нашего века. Идеино и эстетически она очень неоднородна, в её рамках возникают прямо противоположные и даже взаимоисключающие явления. Т. Манн говорит об "идее нации", определяя природу неестественных изменений в психике обывателя, заражённого идеологией фашизма. Д. Чосич называет XX век "эпохой религиозных войн", в которой борются мифические догмы, национальные в том числе. Из национальной проблематики в культуре и литературе возникают и гуманистические мифы. Их появление часто бывает связанным с попыткой заполнить пропасти дисконтинуитетов в развитии национальной истории и национальной культуры. И если принять определение мифа как ритуала, учитывающего трансценденцию, то в подобных случаях литературное дописывание истории приобретает характер ритуала, а в функции трансцендентного выступает загадка национального прошлого, в которой многое заведомо остаётся неразгаданным. Писатель начинает "творить" историю словно на глазах у читателя: исторические события, известные и тем более малоизвестные периоды прошлого наполняются содержанием литературно трансформированных легенд, преданий, фольклорными образами и т.п. О ритуальности писательского труда иносказательно говорит Иво Андрич в своей Нобелевской речи.

С историческими романами Андрича "Мост на Дрине" и "Травницкая хро-

ника" образ маленькой Боснии, балканской провинции, входит в мировую культуру и как национальный символ. Писатель создаёт модель мифологически целостного мира, в котором национальное своеобразие выступает не как "декорация" (М.Богданович), или "couleur locale" (весьма распространённая точка зрения), а как смыслоёмкая формула духовности. Босния Андрича подобна Йокнапатофе Фолкнера, мы назовём этот миф "малой родины" онтологическим мифом о собственных корнях и истоках. У Фолкнера он имеет более историко-социальную, а у Андрича – яркую национальную окраску. От исторических событий, песен, легенд, обрядов, традиций, боснийского менталитета и до костюмов, деталей быта и полной турцизмов по-восточному размеренной речи мир андричевских романов – особенный национальный мир. И конгломерат противоборствующих культур, соединённых на этой земле прихотью истории, также становится парадоксальным признаком национального боснийского колорита (неслучаен выбор символа моста).

"Малый мир" Боснии, олицетворённый в истории моста на Дрине, кажется созданным из случайно выхваченных из потока времени эпизодов и картин, которые скреплены лишь хронологической последовательностью композиции. Тем не менее отбор и символика мотивов в романе рождает интересные литературные аналогии, открывающие некоторые особенности структуры национальных мифов "малой родины" в условно-метафорической притчевой прозе.

В 1971 году на Украине была опубликована историческая дилогия Василия Земляка "Лебединая стая" и "Зелёные мельницы". Это произведение, относимое к т.н. "хищному направлению", стало первым в украинской литературе романом-параболой, в котором образ родной земли был представлен как миф "малой родины". Сюжетом дилогии стала история деревни с вымышленным мифологическим названием Вавилон, в долине реки Южный Буг, с начала века и до времён после второй мировой войны. Миф украинского Вавилона у Земляка, несомненно оригинальный и самобытный, удивительно созвучен андричевскому мифу моста и слагается из типологически сходных мотивов, сюжетных линий, с использованием аналогичных поэтических приёмов.

Основные мотивы своих романов Андрич и Земляк разрабатывают исходя из мифологических принципов тождества и метаморфозы (Бахтин). Ключевым среди них является мотив противопоставления извечного и временного: подобно мосту, деревня Вавилон остаётся вечной и неизменной, проходя сквозь страшные исторические испытания (войны, революцию, бунты времён коллективизации, фашистскую оккупацию), а также стихийные бедствия (наводнения также заливают Вавилон по весне, как Дрина Вышеград). Переос-

мысление прошлого, попытка представить ход истории неразрывно связанным с жизнью природы и индивидуальными судьбами людей – также один из ведущих мотивов. Он художественно воплощается при помощи смещения граней реального и фантастического, условного. При этом оба писателя опираются на национальный фольклор, его образы – архетипы, легенды и предания о своём крае.

Онтологизм национальных чувств реализуется в комплексе мотивов, связанных с осмыслением своих "корней". Это мотивы происхождения, начала и конца – рождение и смерть, детство, любовь и смерть и т.п. Это и мотив патриотизма, интерпретируемый с изрядной долей условности (у обоих писателей национальное и патриотическое нетождественны). Это, наконец, обязательное присутствие "третьего" – наблюдателя, философа и летописца (Али-ходжа и Фабиан). Этот образ также мифологичен, инакостью своего взгляда на мир этот герой обеспечивает автору нужную позицию "внезаходности" (Бахтин).

Национальность играет важную роль и в создании психологических портретов героев, является существенным фактором в постановке экзистенциальных вопросов. При этом оба писателя далеки от идеализации или романтизации национального – чуждость и даже враждебность "другого", его сила и непостижимость подчас выступают оборотной стороной поэзии национального.

Стиль условно-метафорического повествования в романах также отмечен чертами сходства: авторское повествование стилизовано в духе национальной эпической наррации. При этом метафорика Андрича, синтезирующая принципы интеллектуального повествования, насыщенного символическими образами-понятиями, и поэтики восточного сказительства, очень отлична по форме от лироэпического авторского повествования у Земляка с его "химерными" эффектами, генетически восходящими к традициям гоголевской фантастики и украинской фольклорно-"химерной" прозе.

Весомость национального начала в мифах Андрича и Земляка определяется тем, что национальное здесь является обязательным условием сущностного постижения судьбы народа, его истории, выступает в роли "антропологической константы" (З.Константинович), не исчезающей в процессе диалогического движения смыслов современной культуры. И элементы типологической общности в них свидетельствуют о том, что мифы "малой родины", возникающие в разных славянских литературах, национальны по содержанию, вызваны потребностью в восстановлении духовного континуитета культуры и несут в себе гуманистический смысл.

М. Л. БЕРШАДСКАЯ
(С.-Петербург)

РОМАН ИВО АНДРИЧА "ТРАВНИЦКАЯ ХРОНИКА":
ИСТОРИЧЕСКАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ИСТОРИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Историческое прошлое Боснии – основная тема творчества И. Андрича. Андрич–историк о духовной жизни Боснии и Герцеговины во времена турецкого господства. Творческая история и исторические источники романа. Монография М. Шамича << Исторические источники "Травницкой хроники" Иво Андрича >> и её роль в изучении указанной выше темы. Советские литературоведы и критики о художественной специфике исторических романов Андрича.

Консульские времена (1807–1814 гг.) как период активного столкновения и взаимодействия двух миров: западного и восточного. Широта отражения исторических событий, глубина их философского осмысления в романе. Система художественных образов в романе. История духовной эволюции Давиля и проблема формирования индивидуального исторического сознания. Давиль о проблеме революционного действия. Боснийская среда в переломный момент истории. Влияние ислама на мировосприятие боснийских героев романа. Проблема создания коллективного исторического сознания.

Актуальность соотнесения исторического прошлого и исторического сознания. Проблема критерия правильности отражения исторических событий в историческом и художественном аспекте. Диалектическая связь между историческим процессом и отражением этого процесса в художественном творчестве. Историзм как единство исторических и эстетических категорий. Перенесение прошлого в настоящее путём его художественного воплощения в литературе как фактор создания исторического сознания современного общества.

М. Л. КАРАСЕВА

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ КОРНИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ИВО АНДРИЧА

Восприятие истории Иво Андричем, его поэтика исторического повествования имеют ряд специфических особенностей, не вписывающихся в обычное

соотношение: исследователь, художник, с одной стороны, объект исследования, воспроизведения – с другой. Это восприятие имеет внутреннюю, интимную обусловленность и вбирает в себя как психологическую составляющую личность автора, что безусловно объясняет многие аспекты его творческой манеры и типологическую модель этого творчества.

Чтобы найти подходы к философии творчества писателя, необходимо сосредоточиться на периоде его жизни, переходном от одной поэтической системы к другой, а именно на времени между написанием последнего поэтического сборника стихов в прозе "Смятения" (вышедшего в 1920 г.) и первого прозаического сборника рассказов (вышедшего в 1924 г.), когда, по выражению П.Палавестры, происходит "претворение разбросанного и хаотичного субъективного видения в упорядоченную структуру реалистического повествования об объективном опыте истории". Этот переход воспринимается многими исследователями как наступление зрелости после периода обычных для молодости мечтаний, исканий и разочарований.

Однако плодотворнее, как представляется, рассматривать зрелый этап творчества Андрича как продолжение раннего, как качественный скачок по отношению к увлечениям молодости. Это позволяет увидеть цельность возникшей в зрелый период мировоззренческой и художественной системы и очень удачно охватывает все её структурные элементы. Известно, что в молодости Андрич глубоко интересовался философией Кьеркегора. Отпечаток её явственно прослеживается в его ранних поэтических сборниках.

Андрич оставался верен своему поэтическому прошлому в понимании одиночества человека, наделённого восприимчивой, неутолённой душой, активным отношением к жизни, поиском путей самораскрытия человека и примирения его с действительностью.

Категория жизни навсегда обрела для Андрича безусловное значение, превосходящее все остальные философские категории, и стала как бы абсолютной категорией, перекрывающей добро и зло, но не как их диалектическое единство, а как иррациональная всеобъемлющая стихия.

Ужас, присущий этой жизни, воспринимался Андричем вслед за Кьеркегором фаталистически, как её неотъемлемое качество. Этот ужас ни в коей мере не должен был мешать человеку выполнять его нравственный долг перед собой и людьми.

Фатализм, окрашенный колоритом восточной культурной традиции, занял в мировоззрении Андрича место кьеркегоровского Бога.

Другие категории кьеркегоровской философии – движение как поток,

беспричинность движения, иррационализм движения, страдание, отчаяние, страсть, рефлексия, беспокойство, долг – также были близки андричевскому "образу мира". Андрич понимал свою роль как нравственное служение некоей непроявленной, но каждый раз субъективно прочувствованной истине.

Сама эта истина на каком-то этапе самораскрытия нравственного потенциала человека смыкается с мифом – с бесконечным обкатыванием словесного материала в процессе бытования его в народной среде.

Отсутствие интереса к крупным персонажам у Андрича объясняется стремлением видеть жизнь как поток, как вечное обновление, в котором все звенья одинаково важны и одинаково равны перед лицом великого трагизма.

Таким образом, поэтика исторической прозы Иво Андрича может быть соотнесена с некоторыми категориями экзистенциальной философии, в частности с философией Кьеркегора, которая наложила глубокий отпечаток на весь строй мышления художника и на облик воссоздаваемого им поэтического мира.

IV

З. КОНСТАНТИНОВИЧ
(Инсбрук)

АНДРИЧ И СЛАВЯНСКИЙ МИР

Андрич родился в 1892 году, спустя четырнадцать лет после оккупации Боснии и Герцеговины Австро-Венгрией. Несомненно, Австро-Венгрия способствовала быстрому приближению уровня жизни новой провинции к тогдашним европейским стандартам, однако у неё были определённые причины сохранить прежнюю османскую администрацию и поддерживать там исламские традиции. Это положение сохранялось до 1908 года, когда аннексия отменила номинальный суверенитет султанской власти и юридически включила Боснию и Герцеговину в состав Австро-Венгерской монархии. При этом они не подчинялись ни австрийской, ни венгерской стороне, получив статус края, подпадающего под юрисдикцию объединённого австро-венгерского министерства финансов. Провозглашённая в 1910 году Конституция дала возможность оформившимся к тому времени сербскому, мусульманскому и хорватскому на-

циональным движениям стать партиями. Выборы во всенародное собрание проводились по системе, учитывавшей и национально-религиозную, и сословную принадлежность граждан.

Тогда же гимназист В.Гачинович, объединив часть боснийской и герцеговинской учащейся молодёжи, становится во главе движения "Молодая Босния". По политическим взглядам Гачинович близок Т.Масарику и русским социалистам-революционерам; что касается его философско-эстетических воззрений, то они формировались под влиянием французского философа Ж.М.Гийо. "Молодая Босния", объединяя представителей сербов, мусульман и хорват, ставила целью как национальное, так и социальное освобождение всех югославянских народов. Это было не только политическое, но и культурное явление, оставившее заметный след в истории литературы. В частности, И.Андрич, родившийся в боснийском Травнике в хорватской семье, начальную школу окончивший в Вышеграде, а гимназию - в Сараево (где учился с 1903 года), будучи гимназистом седьмого класса возглавляет группу хорватской прогрессивной молодёжи, а в 1911 году, когда создаётся сараевская Национальная организация сербских и хорватских старшеклассников, становится её председателем.

В этот период на Андрича оказывает большое влияние Т.Алаупович. Он - уроженец Травника; он - первый босниец, который, работая в Австрии под руководством известного слависта В.Ягича, удостоен звания доктора философии; он - поэт, политический деятель, крупный деятель национально-го движения. Недолгое время Алаупович преподаёт сербохорватский язык в гимназии, где в шестом классе учится И.Андрич. Он старается привить ученикам любовь к соплеменникам, исповедующим иную веру, чувство принадлежности к одному из "малых" народов, а также причастности к великой славянской общности, объединение которой ещё требовало немалых усилий. Он первый увидел в Андриче наиболее одарённого из своих учеников и впоследствии в течение ряда лет всячески его опекал.

Под воздействием идей южнославянской и славянской общности Андрич отказывается от стипендии в Загребе, выделенной ему для занятий естественными науками, и едет в Вену изучать славистику под руководством М.Решетара и К.Иречека. В это время в Вене живёт и работает Ф.Супило, великий поборник югославянства, который в те годы отдаёт много сил воспитанию молодёжи, полагая её единственной опорой национальной идеи.

Как воплощение идеи межнационального сотрудничества в Венском университете действует в те годы национальная студенческая организация, в

которую входят и сербское культурное общество "Зора", и хорватский клуб "Звонимир"; они не только выступают вместе на всех национальных манифестациях, но и соседствуют в одном помещении. Андрич сотрудничает и в том и в другом обществах. Вскоре из-за болезни он покидает Вену и едет в Загреб, где в рамках интегрального югославянства формируется студенческая кампания бойкота языка оккупантов и поддержки славянских языков университетского преподавания. К этому времени относится, в частности, письмо Андрича Алауповичу с просьбой помочь в организации поездки в Россию, "поскольку русский я знаю хорошо". До поездки в Россию дело не дошло, но в апреле 1914 года Андрич, чтобы продолжить образование, приезжает в Краков, который находился тогда всего в одиннадцати километрах от русской границы, где его тепло встречают местные профессора, особенно М.Здзекский, вокруг которого объединялись тогда студенты из славянских стран.

Пребывание в Кракове сыграло огромную роль в духовном и нравственном становлении Андрича: прежде всего он обрёл там решающую для его дальнейшей судьбы веру в особую силу духа и слова. Вспоминая уже пожилым человеком эту недолгую поездку, Андрич признавался Г.Коротчинскому, главному редактору газеты "Лице Варшавы", как много связывает его с польской культурой: "... это нечто невидимое, но драгоценное и вечное. Сегодня, после стольких лет, стоит мне прочитать несколько слов на польском языке, и во мне вновь всплывают воспоминания молодости о том недолгом, но таком неопределимо полезном времени моего "польского путешествия".

Андрич уезжает из Кракова как только стало известно о Сараевском покушении 28 июня 1914 года, и возвращается на родину. 28 июля австрийские власти арестовывают его; тюрьма в Сплите, затем в Мариборге, где содержался тогда весь цвет югославской молодёжи, борющейся за национальную идею. В 1915 году Андрич интернирован в Боснию, там он живёт до 1917 года – до всеобщей амнистии. Затем в Загребе вместе с группой друзей он издаёт газету "Литературный юг", цель которой – способствовать развитию югославской культуры, воздействовать на политические события таким образом, чтобы приблизить создание единого югославского государства.

Конец газеты "Литературный юг" совпадает с завершением определённого периода в жизни Андрича, непосредственно связанного с борьбой за идеалы югославянства, осуществление которых воспринималось тогда как необходимая ступень к достижению идеалов общеславянской общности, получивших, впрочем, после Октябрьской революции совершенно иное наполнение. Но Андрич ещё не раз подтвердит свою приверженность югославянству, в частнос-

ти, в докторской диссертации "Развитие духовной жизни в Боснии в условиях турецкого владычества", написанной и защищённой в 1924 году в Граце (Австрия) на немецком языке. Там как условие для совместного развития трёх культур (римско-католической, православно-сербской и исламской), обусловивших столь существенные различия внутри единого по крови и говорящего на одном языке народа, провозглашается гармоничный симбиоз южных славян, волею судьбы оказавшихся на распутье между Востоком и Западом.

В своих художественных произведениях, прежде всего в романах "Травницкая хроника" и "Мост на Дрине" на основе боснийского фольклора Андрича создаёт впоследствии непревзойдённые картины жизни, и с их помощью выражает наиболее значимые общечеловеческие гуманистические идеи.

[Перевод О.Л.Кирилловой]

Т. П. АГАПКИНА

ТВОРЧЕСТВО ИВО АНДРИЧА В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ. НАЧАЛО ИЗВЕСТНОСТИ

Творчество Иво Андрича стало известно в Советском Союзе значительно позднее, чем в других странах. Так, в частности, в чешскую, французскую, польскую, немецкую культуры он вошёл отдельными стихотворениями уже в конце 10-х – начале 20-х годов. В последующие два десятилетия в европейских литературах появились переводы его новеллистики¹.

Первым произведением писателя, проторившим ему путь в культуру Советского Союза, был русский перевод рассказа "Велетовцы", опубликованный в популярном журнале "Огонёк" в конце 1947 г. Однако в России и затем в культурах других народов Советского Союза творчество Андрича утвердилось и получило распространение с середины 50-х годов после публикации в 1956 году его романа "Мост на Дрине"². Обнаруженные нами архивные документы позволяют судить о том, что интерес к этому роману возник в русских научных и литературных кругах значительно раньше, вскоре по выходе его из печати. Несомненным импульсом к этому послужило и присуждение ему первой премии Югославии. Вслед за публикацией сообщения об этом в "Литературной газете"³ Н.И.Кравцов, известный специалист по южнославянскому фольклору⁴, обратился в журнал "Новый мир": "Я заканчиваю, – писал он 12 марта 1947 г., – перевод этого романа ("Мост на Дрине". – Т.А.) и хотел бы предложить его Вашему вниманию и одновременно статью о творчестве Иво Андрича.

Прошу сообщить мне о возможности опубликовать в Вашем журнале перевод романа Андрича и статью о нём" ⁵. В своём ответе заместитель гл. редактора "Нового мира" писал: "Очень хотели бы познакомиться с романом Андрича в Вашем переводе и с Вашей статьёй об этом писателе. Сообщите, когда мы сможем получить эти материалы" ⁶.

Видимо, с предложением об издании "Моста на Дрине" Н.И.Кравцов одновременно обращался в Гослитиздат. Об этом можно судить по письму заведующего сектором иностранной литературы данного учреждения. В письме он сообщал Н.И.Кравцову о том, что его предложение передано Государственному издательству иностранной литературы (Москва), "которое занимается изданием переводов литературы современных иностранных писателей. Гослитиздат же издаёт иностранную литературу только классическую" ⁷.

И хотя устремления Н.И.Кравцова своего дальнейшего развития не получили, несомненно, что они содействовали упрочению интереса к творчеству Андрича в русских литературных кругах. Следует отметить, что это происходило в атмосфере, весьма тому способствующей. Характеризует её один из очевидцев, писавших в ноябре 1947 г. о "пробудившемся в настоящее время среди советской общественности интересе к братским славянским, в частности, сербской, литературам", который, по его убеждению, "должен получить своё законное удовлетворение" ⁸. Среди архивных документов тех лет немало конкретных предложений об издании произведений писателей Югославии, в частности, сербских, которые в своей основной массе были реализованы в последующие периоды. Упомянутый рассказ Андрича был одним из немногих переводов литературы Югославии, появившихся тогда в печати.

К неизданным доселе материалам, касающимся связи И.Андрича с советской культурой, относится его телеграмма, адресованная И.Г.Эренбургу. В ней писатель выразил благодарность и добрые пожелания от имени своих друзей ⁹. Можно предположить, что телеграмма является ответом на приглашение посетить Советский Союз. Андрич, как известно, был с В.Калемом в СССР в сентябре – октябре 1947 г. Одним из итогов поездки явился цикл путевых очерков писателя ¹⁰.

Дальнейшее развитие контактов советской культуры с югославской, в том числе с Андричем и его творчеством, было нарушено (конец 1948 г. – 1954 г.) в "горькие годы государственной размолвки" между СССР и Югославией, как определил их И.Эренбург ¹¹.

Одним из первых свидетельств их восстановления является письмо Андрича, которое, как следует из его содержания, – ответ на обращение к не-

му советских литераторов. Адресовано письмо И.Эренбургу. Приводим его полностью в оригинале и с переводом ¹².

Драги и уважени Иља Григорићу,

Примио сам писмо са добрим жељама и честиткама које сте ми, поводом моје минуле шездесетогодишњице, љубазно упутили Ви и другови Сурков, Леонов и Пољевој.

Ваше писмо потсетило ме је на гостољубивост и срдачност са којом смо моји другови и ја, били примљени приликом нашег боравка међу Вама.

Дирнут Вашом пажњом, молим Вас, драги Иља Григорићу, да заједно са тројицом другова примите изразе моје искрене захвалности и моје најбоље жеље за дуг живот и плодан рад.

У Београду, 19. маја 1955.

Иво Андрић.

Дорогой и уважаемый Илья Григорьевич,

Я получил письмо с добрыми пожеланиями и поздравлениями по поводу моего прошедшего шестидесятилетия, которое Вы и товарищи Сурков, Леонов, Полевой любезно мне прислали.

Ваше письмо напомнило гостеприимство и сердечность, которые были оказаны мне и моим товарищам во время нашего пребывания среди Вас.

Тронутый Вашим вниманием, прошу Вас, дорогой Илья Григорьевич, а также упомянутых товарищей принять мою искреннюю признательность и наилучшие пожелания долгих лет и плодотворного труда.

Белград, 19 мая 1955.

Иво Андрич.

Впечатления о встречах с И.Андричем Эренбург, как известно, очень кратко воплотил в своей мемуарной книге "Люди, годы, жизнь" ¹³. Однако они получили критическую реплику Р.Зоговича в связи с замечанием Эренбурга о том, что Андрич бы "сдержан, молчал, когда начинались нескончаемые споры между Зоговичем и Давичо, молчал или пытался смягчить тон спора".

Надо сказать, что произведения Андрича в Советском Союзе выходили значительными тиражами, что, естественно, способствовало их широкому

распространению. Так, русский перевод "Травницкой хроники" (1958, вышел в престижной серии "Зарубежный роман XX века") издан тиражом в 90 тыс. экземпляров; украинский перевод "Моста на Дрине" (1957) – 12 тыс. экз., латышский (1957) – 10 тыс.; литовский (1965) – 15 тыс.; эстонский (1967) – 30 тыс.; русский перевод романа "Барышня" (1962) – 50 тыс. экземпляров.

То же относится к изданиям повестей и рассказов писателя. Так, сборники русских переводов "Зеко" (1958) и "Проклятый двор" (1967) вышли соответственно тиражами 80 и 50 тыс. экз.; украинские переводы: "Проклятый двор" (1957) и "Зеко" (1958) – соответственно 15 и 10 тыс. экз.; эстонский перевод сборника под названием "Жада" (1961) – 15 тыс. экз. и т.д.

Надо отметить, что как в случае с Андричем, так и по отношению к произведениям других, в том числе сербских, писателей русские их переводы стали своего рода импульсом и "передаточным звеном" по отношению к культурам других народов СССР. Свидетельством тому является латышский перевод "Моста на Дрине" – в этом издании перепечатано и предисловие Л. Соболева, предпосланное московскому изданию романа на русском языке. После публикации на русском языке рассказа писателя "Запертая дверь" (в пер. А. Романенко в "Иностранной литературе", 1966, № 7) он в том же году появляется в латышском (журнал "Звайгзне", 1966, № 17, с.14–15) и азербайджанском (журнал "Адебият ве индженет", 1966, № 12, с.156–162) переводах.

В рассматриваемые годы интерес к творчеству Андрича, как видно из приведённых материалов, более всего проявлялся в российской, украинской и прибалтийских республиках.

В переводе на белорусский язык вышел рассказ "Велетовцы" в журнале "Польмя" (1967, № 3). В преддверии вышедшего позднее полного грузинского перевода романа "Мост на Дрине" в журнале "Сакартвелос кали" (1968, № 3, с.17–19) был опубликован отрывок из него. В последующие годы "география" распространения творчества этого выдающегося писателя значительно расширилась ¹⁴.

Примечания

¹ Распространению творчества писателя в мировой культуре посвящена публикация: Константинович З. (Австрия). Художественное наследие Иво Андрича как посредника между славянским и неславянским миром // Славянские культуры и мировой литературный процесс. Материалы Международной научной конференции ЮНЕСКО. Минск, 1985.

- 2 Переводы произведений и критическая литература о писателе в русской печати за период 1947–1973 гг. представлены в книге: Иво Андрич. Библиографический указатель. Сост.: Р.Доронина и Л.Лихачёва. Вступит. ст.: Р.Дорониной. М., 1974. Вопросов распространения произведений писателя в 40–х – начале 80–х гг. касается О.Л.Кириллова в статье "Изучение творчества Иво Андрича в СССР" // Современные литературы европейских социалистических стран. 1945–1980. М., 1986, с.256–261.
- 3 Литературная газета. 1947, № 10, с.4.
- 4 Кравцов Н.И. в те годы – профессор Воронежского университета, автор многих трудов, в том числе "Сербского эпоса" (Л.,1933; доп. и расширенное издание: М.–Л., 1960), в дальнейшем – профессор МГУ, сотрудник Института славяноведения АН СССР.
- 5 ЦГАЛИ, ф.1702, оп. 2, ед. 291, л. 16.
- 6 Там же, л.15.
- 7 ЦГАЛИ, ф. 613, оп. 7, ед. 729, л. 8. Письмо от 17.IV.1947.
- 8 Там же, оп. 8, ед.1258, л. 21. Документ датирован 8.XI.1947.
- 9 Оригинал на сербском языке (по международному телеграфу передан латиницей): Благодар и узвраца добре жеље у име свих другова. Андрич. 1948, Ян. 11. – ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед. 1214, л. 1.
- 10 Часть их была в переводе А.Романенко опубликована в книге: Андрич И. "... человеку и человечеству". М.,1983; очерк "На Невском проспекте" поместил журнал "Звезда" (1967, № 11).
- 11 Эренбург И.Г. Люди, годы, жизнь // Эренбург И.Г. Собрание сочинений в 9 томах. Т.IX. М., 1967, с.477.
- 12 ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед. 1214, л. 2. Письмо написано на машинке, подпись собственноручная, чёрными чернилами.
- 13 Эренбург И.Г. Указ. соч. С.477–478.
- 14 См. примечание № 2.

О ПАРАДОКСАХ СТИХОТВОРНОЙ РЕЧИ:

СТИХОСЛОЖЕНИЕ КАК СИСТЕМА

Почти всякая работа по теории стиха так или иначе затрагивает следующие темы: 1) что такое стихотворная речь; 2) в чём (если речь идёт об истории русского стиха) суть реформы Тредиаковского – Ломоносова; 3) чем обусловлены и как соотносятся между собой различные системы стихосложения. Многие стихологи ставили перед собой задачу объяснить и описать в одних категориях такие различные системы, как русская книжная силлабика ХУП – первой трети ХУШ вв., литературная силлаботоника, народное стихосложение, тонический стих ХХ века.

В настоящее время уже немногие придерживаются точки зрения А.П. Квятковского, создавшего тактометрическую теорию, которая сводила в единую классификационную систему все эти многообразные формы¹. Сегодня состояние русского стиховедения определяется взаимодействием и борьбой двух точек зрения на природу стиха. Одной точки зрения придерживаются приверженцы школы акад. Л.И.Тимофеева. Суть её, предельно упрощая, можно сформулировать так: мерная (стихотворная) речь – знак эмоциональности, форма стихотворного произведения обусловлена его неповторимым содержанием, индивидуальной авторской интонацией, развитие метрики и ритмики русского стиха (которое особенно стало заметно в ХХ веке) определяется сменой литературных стилей, школ и направлений. Иначе считает Ю.М. Лотман. По его мнению, стих является культурным кодом, его стихотворная форма несёт информацию, накопленную историей стиха, как русского, так и мирового, этот код в произведении взаимодействует с другими такими же культурными кодами (стилистическими и др.), их сложное взаимодействие определяет конкретное содержание произведения².

По меньшей мере две точки зрения существуют и на реформу русского стихосложения. Согласно одной из них, традиционной и до сих пор наиболее распространённой, силлабика была несвойственна просодии русского языка, и Тредиаковский с Ломоносовым (особенно отмечается роль послед-

него) ввели более приемлемое для русского языка силлаботоническое стихосложение, образцы которого нашли в Германии и которое быстро вытеснило искусственно занесённую из Польши силлабику. Другая точка зрения возникла гораздо позже, в XX веке. Согласно ей существование русской силлабики было естественным, просодия русского языка не препятствует её существованию и развитию, поэтическая практика нового времени может служить этому примером³.

Третий вопрос, касающийся взаимоотношений различных систем стихосложения (и их развития), также решается неоднозначно. Достаточно сказать, что наряду со взглядом на стих как на равнодействующую между исходными данными языка и претворяющими тенденциями искусства бытует иной взгляд, согласно которому движение от силлабики к тонике через силлаботонику есть движение, общее для европейских литератур^{4, 5}.

Целью данного сообщения является выдвижение гипотезы, способной ответить на эти три основных вопроса и объяснить эволюцию метрики и ритмики русского стиха.

Что же для нас является знаком стиха, на что именно мы реагируем, безошибочно узнавая определённую речь как стихотворную? По нашему убеждению, феномен стихотворной речи есть феномен одновременного **в о с п р и я т и я** порядка и свободы, где под свободой понимается наше ощущение неискажённого, естественного ритма речи, а под порядком – ясно слышимая нами та или иная упорядоченность, повторяемость языковых единиц.

Противоречие "порядка" и "свободы" в разных системах стихосложения ощущается носителями языка по-разному и по-разному разрешается национальными формами стиха (в силлаботонике, например, это стопное деление, принципиально несовпадающее со словоразделами). Восприятие стихотворной речи зависит от фонологической системы языка и может изменяться со временем. Изменения в фонологической системе приводят к изменениям в системе стихосложения, так как искажают восприятие стихотворной речи; кроме того, система стихосложения развивается исходя из своих внутренних возможностей, и движущий импульс этого развития кроется всё в той же парадоксальной сущности явления, которое мы называем стихом.

Итак, порядок, не насилующий свободу, и свобода, существующая в порядке, – таков феномен стихотворной речи. Вероятно, здесь было бы уместно вспомнить и перечислить всех, кто высказывался ранее подобным образом, от Я.Славиньского, Р.Якобсона и Я.Мукаржовского до Августина и

Лао-Цзы, если бы мы задались целью подкрепить данное понимание феномена стиха цитатами авторитетных учёных. Но нам кажется более важным взглянуть с этой точки зрения на взаимоотношения между различными типами национальных версификаций, на проблемы, возникающие при взаимном влиянии различных систем, и на историю развития русского стиха, чья история помнит и революцию конца 30-х – начала 40-х годов XVIII века, и долгий 250-летний путь эволюции.

Из данного выше определения стихотворной речи естественно следует, что силлаботоника (в русском понимании этого термина, т.е. как ярко выраженная система) не может существовать в языках с закреплённым ударением. Тем или иным способом упорядоченные ударения в этих условиях приводят к упорядочению словоразделов и снимают напряжение между двумя слагаемыми ритма, парадоксальность восприятия затухает. Впрочем, закреплённое, нефонологическое ударение иначе, намного слабее воспринимается носителями этих языков.

То, что в языках с закреплённым ударением иногда называют силлаботоникой, существует лишь как тенденция и временный эпизод, результат развития системы. Что же касается силлабики, то и её существование на языках с незакреплённым ударением не является чем-то незаконным. Но там, где ударение, будучи незакреплённым, всё же падает преимущественно на какой-нибудь слог, например, на предпоследний, оно ощущается не так сильно, как в русском или немецком, но сильнее, чем в польском и французском, и силлабика подкрепляется осязаемым первичным ритмом (ямбо-анапестическим или дактило-хореическим, с нашей точки зрения). В языках же со свободным ударением силлабика существует как тенденция и как эпизод.

Между силлабикой и силлаботоникой нет коренных, качественных отличий, нет непроходимой границы. Такая граница возникла лишь на почве русского языка. Там, где в языке свобода ударения каким-то образом ограничена, хотя, в принципе, оно остаётся более или менее свободным, мы можем предполагать, что встретим формы стихосложения, переходные между силлабикой и силлаботоникой. Так, на основе сербохорватского языка, где ударение в двух- и многосложных словах не может падать на последний слог, но по другим слогам распределяется свободно, существует стихосложение, которое можно определить или как силлабическое, где большую роль всё же играет упорядочение ударений, или силлаботоническое, где ударения располагаются с гораздо большей свободой, непривычной для русских. Старый спор, который ведётся по поводу сербохорватской версификации (сил-

лабика это или силлаботоника), представляется возможным разрешить, не примыкая к той или другой стороне. Данная система есть среднее между силлабикой и силлаботоникой, как это ни странно звучит для любителей дефиниций. То есть, здесь эти термины теряют смысл и перестают работать. Важнее учитывать, что, как и всякая система, эта система меняется (и не может не меняться, пока она остаётся системой), и представлять себе путь её развития.

Реформа русского стихосложения является не столько результатом деятельности Тредиаковского и Ломоносова, сколько результатом языкового процесса, проходившего в их время. Редукция безударных гласных остановила развитие русской силлабики и дала толчок развитию русской силлаботоники.

Причинами этих изменений могут быть самые разные явления. Наиболее убедительной из ранее называвшихся в русском стиховедении причин изменения метрического репертуара русской поэзии является взаимовлияние отдельных крупных поэтов и разноязычных поэтических культур. Ни в коей мере не отрицая и не умаляя этой причины развития стиха, мы хотим сказать ещё об одном движущем импульсе развития, не литературном, но языковом, а следовательно, примарном.

Стихотворная строчка имеет много возможностей для проявления ритмической индивидуальности в зависимости от положения словоразделов, логического ударения, синтаксиса. Но особенно заметно русский слух реагирует на пропуск метрического ударения, на пиррихий, в силу того, что редукция безударных гласных непосредственно связана с повышением роли русского фонологического ударения. Так, в 4-стопном ямбе в зависимости от расположения пиррихий возможны 6-7 ритмических форм (теоретически 8), отличающихся друг от друга.

Вопрос о том, насколько индивидуальная авторская интонация может быть записана, как на фонографе, средствами стихотворной речи, всё же остаётся открытым, но ясно, что интонация имеет опору на метрические и ритмические особенности стиха.

Завидное богатство русского ямба всё же имеет пределы. Размер и метр могут истощаться, ритмически исчерпываться. Крупный поэт, приходящий в поэзию после того, как завершается творческий путь Луковского, Батюшкова, Пушкина, подсознательно становится перед проблемой обретения своего голоса, нахождения своей неповторимой интонации. Феномен стихотворной речи, парадоксальной по своей сути, заставляет почти каждого

большого поэта делать шаг вперёд (в метрике ли, в ритмике – это зависит от состояния системы в каждый определённый момент).

Таким образом, совершенные стихи великого поэта часто не только несут приметы своего времени, но и заключают в себе в свернутом виде картину всего предыдущего развития, являясь своеобразным знаком этого движения. Эта цельность высшего порядка часто и определяет семантическую ёмкость поэтического текста.

По-видимому, лишь об одном типе стиха можно сказать, что он приходит как отрицание прежней системы, как "стих без формальных признаков стиха" (определение М.Л.Гаспарова). Это верлибр, свободный стих. Эпизодически появляясь в русской поэзии не только XIX, но и XVIII века (если вспомнить опыт перевода библейских псалмов Сумароковым), он лишь во второй половине нашего столетия, несмотря на известное сопротивление, начинает распространяться в русской литературе. Одной из самых важных причин возникшего к нему интереса можно считать его популярность в мировой поэзии XX века. Внутренней же причиной обращения русской поэзии к верлибру является, по всей вероятности, то обстоятельство, что путь, пройденный силлаботоникой и тоникой, ощущается некоторыми поэтами как уже завершённый.

Русская силлабика существовала некоторое относительно ограниченное время потому, что находила опору в языке своей эпохи. Стремительно менявшаяся фонологическая система литературного языка тонизировала силлабику, упорядочивала её. В стихе Кантемира уже бросается в глаза хорейская тенденция. Но одновременно с процессом тонизации силлабики шёл другой процесс, который и стал первопричиной её падения, – процесс разрушения силлабики на уровне восприятия. Те же самые стихи всё меньше и меньше казались стихами.

Крах силлабики и возможности нового стиха первыми почувствовали Тредиаковский и Ломоносов. Неприятие силлаботоники рано умершим Кантемиром объясняется, возможно, не столько тем, что он не успел привыкнуть к новому коду, сколько тем, что он не чувствовал ритмического богатства нового стиха (практически, его ещё и не было, в нашем понимании этого слова).

Итак, редукция безударных гласных, пришедшая в литературный язык, перестроила фонологическую систему языка и закрыла для нашего восприятия силлабические вирши. Редукция безударных гласных и коэффициент слогударности обусловили общее направление развития метрики и ритмики

русского стиха от силлаботоники к тонике. Восприятие носителем языка стихотворной речи, восприятие упорядоченности, которая не только не насилует свободу и индивидуальность, но и парадоксальным образом её подчёркивает, нуждается в постоянном изменении системы, в медленном, но неуклонном её движении. Поэтическое произведение воспринимается в контексте развития всей системы стихосложения. Литературные процессы часто связаны с процессами языковыми.

В полной мере стихотворная речь может восприниматься только носителями языка, на котором создаётся поэтическое произведение. Стихи на эсперанто такой же нонсенс, как чёрно-белая репродукция картины Ван-Гога.

Разноязычные системы стихосложения – принципиально разные системы, феномен стихотворной речи – феномен восприятия и прямо зависит от фонологической системы национального языка. Отсюда видна необыкновенная сложность проблемы эквиритмии в стихотворном переводе, но это уже тема для другого разговора.

Примечания

- 1 Квятковский А.П. Русское стихосложение // Русская литература. 1960. № 1. С.78-104; Квятковский А.П. Поэтический словарь. М., 1966.
- 2 Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984. С.259.
- 3 Подробно см.: Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С.9-13.
- 4 Томашевский Б.В. Стих и язык. М.; Л., 1959. С.29
- 5 Калачева С.В. Эволюция русского стиха. М., 1986. С.5.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От составителя	3
----------------------	---

I

Т.В.Цивьян. Горы и воды – интерьер балканского мира	4
И.Тарталя. Обобщение опыта одного рассказчика, Стокгольмская речь И.Андрича "О повествовании и рассказчике"	8
В.П.Гудков. Созерцательная мудрость Иво Андрича	12
Н.В.Злыднева. Иво Андрич и Лев Шестов или о геометрии "Проклято- го двора"	15
О.Л.Кириллова. Структура автора в поэтике Андрича: от "Пути Алии Джерзелеза" (1919) к "Дому на отшибе" (1976)	17
Н.М.Вагапова. Проза Иво Андрича и развитие фольклорно-мифологи- ческого типа творчества в балканских литературах	22
М.В.Фридиан. Воплощение мифологически-фольклорной модели "мио- ритического пространства" в исторических произведениях Лучиана Благи и Михаила Садовяну	24
О.Р.Медведева. "Крашенная птица" Ежи Косинского: славянский фольклор в американском романе	28
Т.Ф.Семёнова. Туризмизмы в художественном мышлении и языке Иво Андрича	31
Г.Д.Гачев. Национальные образы Бога и варианты религиозного чувства	34
Н.С.Осипова. О "языческой ереси" в лирике Лучиана Благи	36

II

Л.А.Софронова. О принципах вхождения мифа в литературу (на ма- териале современной русской прозы)	39
А.А.Гугнин. Магический реализм: на примере романа Германа Казака "Город за рекой" (1947)	40
В.В.Мочалова. "Книги творения" Ицхака (Айзека) Башевиса Зингера... ..	44
В.В.Николаенко. "Богомильские легенды" Н.Райнова: опыт освоения мифа	48
Г.Я.Ильина. Функция легенды о султанах Джеме в повести И.Андрича "Проклятый двор" и романе В.Мутафчиевой "Дело султана Джема"... ..	49

И.М.Бакушина. "Ускокские элегии" С.С.Краньчевича: миф, история, поэзия	53
Е.Н.Масленникова. Близнечный миф в творчестве Д.Костолани. Символизм и постсимволизм	54
В.Т.Середа. Литературная игра в "пространстве грамматики" (о прозе Петера Эстерхази).....	56
С.Н.Щеряков. Принцип антитезы в повести И.Андрича "Проклятый двор"	57
Н.Н.Пономарёва. Мир глазами Йордана Радичкова	59
С.В.Никольский. Оптика повествовательных форм в творчестве К.Чапека	62
Т.И.Чепелевская. Фольклорно-мифологические образы и мотивы в творчестве И.Цанкара	65
Е.В.Степанова. Иво Андрич и хорватский модерн	66
С.Г.Авсюкевич. Мифологические источники образности в романе М.Селимовича "Дервиш и смерть"	69
О.В.Цыбенко. Мифы в творчестве Иво Андрича и Тадеуша Новака	70

I I I

П.Палавистра. Историческое сознание Андрича	72
С.А.Шерлаимова. Исторический роман как жанр современного мифотворчества.....	76
Д.В.Богданов. Словацкий роман национально-исторической самоидентификации.....	79
Е.З.Цыбенко. Романтическая легенда и современный польский исторический роман ("Валленрод" Анджея Брауна)	82
Л.Ф.Широкова. Константы и изменчивость. Символы истории в романах М.Фигули "Вавилон" и И.Андрича "Мост на Дрине"	84
Н.Н.Старикова. Факт и вымысел в современном историческом романе. Проблемы исторической достоверности (на материале словенской исторической прозы 70-х годов).....	86
Г.П.Творонович. Исторический жанр в белорусской литературе и Иво Андрич	88
А.Н.Едянская. Мифы и химеры в национальной истории. Иво Андрич и украинский "химерный роман"	91

М.Л.Бершадская. Роман Иво Андрича "Травницкая хроника": историческая действительность и историческое сознание.....	94
М.Л.Карасёва. Экзистенциальные корни исторической прозы И.Андрича	94

И У

З.Константинович. Андрич и славянский мир	96
Т.П.Агапкина. Творчество Иво Андрича в Советском Союзе. Начало известности.....	99

У

А.А.Шумилов. О парадоксах стихотворной речи: стихосложение как система	104
---	-----

ТВОРЧЕСТВО ИВО АНДРИЧА. МИФ. ФОЛЬКЛОР. ИСТОРИЯ. ЛИТЕРАТУРА. Симпозиум к 100-летию со дня рождения писателя. Тезисы и материалы. — М., Институт славяноведения и балканистики РАН, 1992. — 112 с.

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики РАН

Подписано в печать 27.08.92. Формат-бумаги 60 x 90 ¹/₁₆. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 5,8. Уч.-изд. л. 5,0. Тираж 250 экз.
Заказ 167 Цена договорная

Отпечатано на ротапринтере
ВНИПИстатинформа Госкомстата РФ

56292

RU