

Российская академия наук
Институт славяноведения

Поэтический мир славянства

Общие тенденции
и творческие индивидуальности

Исследования по славянской поэзии



Москва, 2006

Российская академия наук
Институт славяноведения

Поэтический мир славянства

Общие тенденции
и творческие индивидуальности

Исследования по славянской поэзии



Серия “Slavica et Rossica”

Москва, 2006



Посвящается
Людмиле Норайровне
БУДАГОВОЙ

Серия “Slavica et Rossica”

Редколлегия:
Р. Ф. Доронина,
С. В. Никольский (отв. ред.),
Ю. А. Созина,
Н. В. Шведова

Рецензенты:
Л. А. Софронова
Е. Н. Ковтун

В сборнике рассматриваются вопросы поэтической культуры славянских народов с привлечением материала чешской, словацкой, польской, словенской, болгарской и русской литератур. В центре внимания три главных вопроса: гуманистическая и социально-нравственная энергетика поэзии, реагирующей на запросы времени, проблемы и диссонансы бытия; литературные течения (романтизма, символизма, экспрессионизма и т. д.) и обогащение поэтической культуры; межнациональные литературные связи как фактор духовного и художественного развития. В книге представлены исследования поэзии разных эпох (с преимущественным вниманием к новейшему времени) и творчество отдельных поэтов. Учитывается степень исследованности тех или иных явлений литературы и творчество поэтов у нас и за рубежом.

ISBN 5-7576-0186-8

©Институт славяноведения РАН,
2006



*Людмила Норайровна
БУДАГОВА*

От редакторов

В основу сборника положены материалы научной конференции, состоявшейся в Институте славяноведения РАН и приуроченной к юбилею доктора филологических наук Людмилы Норайровны Будаговой, известной исследовательницы литературу западных и южных славян, проявляющей особый интерес к славянской поэзии и много сделавшей для ее изучения и популяризации в России. В книге рассматриваются различные аспекты поэтической культуры славянских народов с привлечением материала чешской, словацкой, польской, словенской, болгарской, русской литературы (в сборнике участвуют ученые Москвы, Санкт-Петербурга, Ярославля, Белоруссии, Чехии, Словакии, Словении). Представлены исследования поэзии разных эпох, хотя и с преимущественным вниманием к новейшему времени. В поле зрения авторов статей такие вопросы, как гуманистическая и социально-нравственная энергетика поэзии, реагирующей на запросы времени, проблемы и диссонансы бытия; общие тенденции литературного процесса и творческие индивидуальности; межнациональные литературные связи как фактор духовного и художественного развития. Естественно, в фокусе внимания находятся эстетические ценности, созданные поэтами славянских стран. Затрагиваются определенные аспекты творчества А. С. Пушкина, Ф. Прешерна, И. Вазова, И. Волькера, М. Валека и десятков других авторов.

Книга рассчитана на литературоведов, студентов-филологов и читателей, интересующихся отечественной и зарубежной поэзией.

К юбилею Людмилы Норайровны Будаговой

В сентябре 2007 г. отечественная славистика отмечает юбилей одного из ведущих литературоведов-славистов в нашей стране – Людмилы Норайровны Будаговой. Окончив филологический факультет МГУ, с 1959 г. она работает в Институте славяноведения РАН, где в 1966 г. защитила кандидатскую, а в 1995 г. докторскую диссертацию. С 1988 г. она возглавляет Сектор славянских литератур Института (ныне Центр истории литератур западных и южных славян), вкладывая всю душу в эту работу, являясь прекрасным организатором и отличаясь большой чуткостью к людям.

Л. Н. Будаговой принадлежит более 200 научных работ. Диапазон ее творческих интересов весьма широк. Вначале она специализировалась прежде всего в области чешской и словацкой поэзии, в дальнейшем ее привлекают более общие вопросы развития литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, широкий контекст и специфика литературного процесса в этом регионе, различные аспекты литературных связей. Одной из первых в нашей стране Л. Н. Будагова приняла участие в «реабилитации» течений, дискредитированных догматическим литературоведением как «упаднические», «формалистические», «ревизионистские». Она относится к числу наиболее глубоких и основательных исследователей чешского и шире – европейского – литературного авангарда. Особую ценность представляет ее монография «Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества» (М.: Наука, 1967. 324 с.). Незвалу, одной из самых ярких фигур в истории чешского искусства (недаром на родине его называют «гейзером поэзии»), Л. Н. Будагова посвятила многие свои исследования. Уже в одной из первых статей «Начало пути (поэзия Витезслава Незвала в 20-е годы)» (1960) ею был проведен тонкий и глубокий анализ творчества поэта периода рождения и формирования его таланта, неповторимого незваловского стиля, его «светлого восприятия мира», определено место художника в литературе. И характерно, что никаких ярлыков и развенчивания нетрадиционного искусства мы здесь не найдем, хотя послевоенная догматическая критика обвиняла Незвала в формализме, что было равносильно тогда политическим обвинениям. Неод-

нократно возвращаясь к творчеству Незвала, Л. Н. Будагова стала одним из крупнейших его исследователей и ценителей за пределами Чехословакии. При этом ее отношение к Незвалу, да и к другим авторам, не менялось в зависимости от политических веяний, а в своей трактовке их творчества она исходила лишь из таланта художника. Когда спустя несколько десятилетий пришла мода клеймить тех, кто всю жизнь придерживался левых взглядов, романтизировал Москву и Советский Союз, крупнейший представитель поэтизма стал удобной мишенью. «Вождю чешского авангарда... ныне посмертно приходится расплачиваться за свою приверженность социалистической идее, — писала Будагова в статье «Витезслав Незвал и I съезд советских писателей» в 1991 г. — Но вера в нее не вина, а скорее драма многих писателей XX века, в основе которой противоречие между человечной, по сути дела христианской сущностью этой идеи, ведущей к свободе, равенству, братству, и бесчеловечными методами ее внедрения в жизнь, которыми суждено было прославиться стране “победившего социализма”. Но противоречие это раскрылось не сразу, а многим, в том числе и Незвалу, не хватило целой жизни, чтобы понять его» (Общение литератур. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX–XX вв. М., 1991. С. 188). Тонкость анализа внутреннего мира художника, его поэтики, стремление защитить и уберечь авторов от необъективных оценок и, в то же время, глубоко личностное отношение к любому писателю, творчеством которого занималась исследовательница, — вот что отличает Л. Н. Будагову как ученого и человека. Для нее К. Г. Маха, Й. Махар, А. Сова, О. Бржезина, К. Главачек, И. Волькер, В. Незвал, В. Завада, Я. Заградничек, Я. Сейферт, Я. Есенский это не просто крупные и сложные художники, но живые люди со всем комплексом присущих им противоречий,исканий, жизненных коллизий. Подход Л. Н. Будаговой к писателю характеризуется стремлением прежде всего понять его. Понять и объяснить успехи и противоречия художника, его радости и горести, воплощенные в творчестве, привлекая историко-

литературный контекст, используя испытанные и новые, неординарные теоретико-методологические подходы – таков стиль Будаговой. Одновременно отношение ее, особенно к чешским авторам, эмоционально и отражает яркую индивидуальность и увлеченность самой исследовательницы, пришедшей в славистику и навсегда полюбившей культуру небольшой страны, а без этого, вероятно, и невозможно стать настоящим литературоведом.

Не только отдельные писатели и художественные течения интересуют Л. Н. Будагову. Наряду с работами по конкретным литературоведческим проблемам («Зона» Аполлинара и чешская поэзия 20-х годов XX в. // Поэзия западных и южных славян и их соседей. М., 1996; «Соединить поэзию и живопись...» (Взаимоотношения двух типов творчества в чешском авангарде) // От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996; Tendence avantgardy – poetismu a surrealismu v české poválečné poezii. In: Rok 1947. Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948. Praha, 1998), Л. Н. Будагова анализирует общие тенденции в развитии славянских литератур (как высокоэрудированный специалист широкого кругозора).

Так Л. Н. Будаговой выдвинут ряд важных концептуальных положений, в частности о чешском литературном авангарде межвоенного периода и его соотношении с общеевропейским литературным процессом. Вопреки взглядам на поэтизм как на отголосок западноевропейских течений, она обосновала мнение, что он был самобытным и равноценным им явлением, школой мастерства и модернизации национальной поэзии. Большое внимание Л. Н. Будагова уделяет исследованиям сюрреализма, сопоставляя, в частности, позиции А. Бретона и В. Незвала, чешский сюрреализм с французским. «Незвал всегда подчеркивал, – пишет Л. Н. Будагова, – что чешские сюрреалисты не повторяют, а развиваются сюрреализм французский. И они действительно развивали его, но порой как бы в обратном направлении, не в безоглядные дали авангардизма, а назад, в сторону искусства традиционного, с большим, чем допускал Бретон, до-

верием к сознательному началу в творчестве». Но широта эстетических принципов Невала сочеталась с политической ортодоксальностью, ставшей причиной его конфликта с сюрреалистами в 1938 г. (Сюрреализм в Чехословакии. 30-е годы // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы. 20–30-е годы XX в. М., 1995; Чешский сюрреализм. Динамика и функция // Литературные итоги XX века. М., 2003).

В ходе сравнительных исследований Л. Н. Будагова пришла к выводу об относительной умеренности авангардного антитрадиционализма в славянских литературах, не стремившихся стряхнуть пыль прошлого со своих ног, поскольку оно еще не успело покрыться пылью. «Если новейшие приемы литературного авангарда можно считать “антитезисом” к “тезису” приемов традиционных, то в антитезах славянского авангарда явственно и с самого начала проступали элементы “синтеза”. Это не значит, что там не было экспериментальной поэзии. Нет, там тоже во всю шел творческий эксперимент, были авторы, пытавшиеся опробовать все рекомендации манифестов, рождались произведения, решавшие чисто формальные задачи... Но рядом с этим испытательным полигоном существовало и более спокойное творческое пространство, где “новое” не стремилось выступить в чистом виде, а органично взаимодействовало со “старым” и где эстетическая революция прибегала к мирным средствам» (Авангардизм в поэзии славян // Славянские литературы. XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. Доклады российской делегации. М., 1993; и др.).

Углубляясь в период рубежа XIX–XX вв. и прослеживая отличия славянского модерна от западно-европейского модернизма (в русле первого рождались не только собственно модернистские течения, но и дозревал до критико-аналитической стадии реализм) – она высоко оценивает модернистское движение в целом. В противовес осуждению идей «чистого искусства», индивидуализма и элитарности творчества, популярных на рубеже XIX–XX вв., в ее рабо-

так подчеркивается их большая роль в ослаблении «служебных» и развитии эстетических функций литературы, повышении ее художественного уровня, в самоутверждении творческого субъекта и лиризации связей между искусством и обществом (Модернизм в литературах западных и южных славян: Универсальное и оригинальное // Славянские литературы, культура и фольклор славянских народов. XII международный съезд славистов (Краков, 1998). Доклады российской делегации. М., 1998; и др.).

Работы Л. Н. Будаговой отличают свежесть прочтения текстов, тонкое проникновение в их семантику и структуру, живость языка. Сочетая разные подходы, она стремится привлечь материал литератур западных и южных славян к решению общетеоретических проблем (в частности, к уточнению границ, критериев, функций, постоянных и переменных свойств ведущих направлений и стилей, которые выводятся теоретиками, как правило, лишь из опыта западноевропейского и частично русского искусства).

Л. Н. Будагова является автором и редактором многих коллективных литературоведческих и междисциплинарных трудов и сборников («А. С. Пушкин и мир славянской культуры», 2000; «Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян», 2004; и др.). Она – инициатор, руководитель авторского коллектива, один из основных авторов и редакторов уникальной «Истории литератур западных и южных славян в трех томах» (Тт. 1–2. М., 1997; Т. 3. М., 2001), где впервые проведено систематическое исследование многовекового развития (с IX в. вплоть до 1945 г.) целого комплекса славянских литератур с ликвидацией белых пятен и деформаций в их прежнем освещении. Подобных трудов нет и не предвидится ни в одной стране мира. Л. Н. Будагова – участник многих международных научных форумов. Ее доклады в том числе на конгрессах богемистов в Праге по темам «Чешская поэзия в России» (1995), «Некоторые парадоксы отношений декаданса и авангарда в чешской поэзии» (2000), «Б. Немцова в интерпретации В. Незвала, Я. Сейферта, Ф. Галаса» (2005),

отличаясь яркостью и концептуальностью, неизменно вызывали живую и одобрительную реакцию аудитории. По инициативе и под руководством Л. Н. Будаговой проводились многие научные конференции и «круглые столы» в ее родном Институте славяноведения.

Нельзя не сказать об обширной популяризаторской деятельности Л. Н. Будаговой. Она участвовала в качестве составителя, автора предисловий, послесловий, комментариев и переводов в изданиях на русском языке произведений И. Волькера, Ф. Грубина, Св. Чеха, Я. Есенского, М. Флориана, В. Завады, И. Тауфера, В. Незвала, переводила прозу Я. Йона, дневники К. Г. Махи. С 1977 г. вплоть до настоящего времени Л. Н. Будагова много раз приглашалась (как единственный иностранный участник) на ежегодный культурно-просветительский семинар для учителей-словесников и студентов – Шрамкова Соботка (Чехия), читать лекции по проблемам чешской и русской литературы, снискавшие ей в Чехии репутацию «страстного пропагандиста чешской литературы и культуры, человека, который любит нашу республику, ...человека большого сердца, излучающего любовь и понимание» (2003).

Исследования Л. Н. Будаговой переводились на чешский, словацкий, польский, сербско-хорватский, немецкий языки и пользуются вниманием зарубежных литературоведов. Научная работа Л. Н. Будаговой отмечена премиями Словацкой Академии наук, чешского литфонда, избранием в иностранные члены Матицы сербской (1995), медалью философского факультета Карлова университета в Праге (1998), благодарностью Президента Российской Академии наук (1999).

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть плодотворный вклад Людмилы Норайровны Будаговой, которой посвящается эта книга, в изучение славянских литератур, отметить ее преданность науке, оценить ее дар ученого, организатора, просто глубоко порядочного человека, неординарной и обаятельной личности.

Коллеги и друзья

**История и современность:
к вопросу о национальных путях
возвращения в наднациональную Европу**

Художественная культура и ее творцы при всем национальном своеобразии и индивидуальном проявлении отражают мировосприятие и саму аксиологию цивилизационной общности, возникшей во времена Средневековья. Именно тогда – по мере восприятия и принятия иудео-христианских ценностей на европейском континенте зародилась и сама Европа уже не как географическое понятие времен античности, а как определение цивилизационной целостности (*Pax Christiana*), которая открывала перспективу на всю дальнейшую историю формирования наций, возникновения национальных государств и появление национальных литератур.

Поэтическое мышление, вырастая на национальной почве и отражая специфику национального мышления, одновременно зиждилось на общих для цивилизации этических представлениях и эстетических нормах. Отсюда общие для европейских художников слова литературные направления, течения и школы, которые отражали общие для цивилизации проблемы в их национальном преломлении. Понять национальную специфику значит одновременно осознать специфику цивилизации, ее эволюцию и инволюцию, ее внутреннюю конфликтность, гравитацию и конфронтацию, кризисы и изломы, порождаемые центробежными и центростремительными силами, которые имманентно присущи ее собственной истории.

Мы принадлежим к той части Европы, которую объединяет то, что ее разъединяет. Преодолеть этот оксюморон, расколоть его парадоксальную суть изнутри призваны гуманитарные науки нашего времени, когда вследствие осмысления многовекового опыта истории началось строительство общеевропейского дома. И это отнюдь не вызов, а осознанная внутренняя необходимость выхода из долговечного тупика конфессиональных, государственных и национальных конфликтов. Поиски же путей выхода

да означают именно национальное преодоление исторически сформировавшихся взаимных предубеждений и порожденных ими стереотипов взаимовосприятия разных соседей по общей цивилизации.

Связующие звенья этих разнонациональных поисков создаются гуманитарными науками, которые в силу самой своей сущности не могут быть сведены к идеологиям, создаваемым государственными, конфессиональными и партийными институтами. Определяя и конкретизируя именно гуманитарные ценности, эти науки тем самым воспринимают национальные и универсальные составляющие общей цивилизации не в их манихейском разделении, а вialectическом единстве. Христианский универсум как первоначальная основа общей Европы дал начало отдельным национальным культурам и предопределил направленность их развития. В процессе истории именно через развитие культур отдельных народов этот цивилизационно наднациональный универсум – первоначально гомогенный – обогащался и развивался, тем самым обретая гетерогенный – внутренне дифференцированный – разнообразный и многоцветный облик.

Такого рода культурное пространство, образуемое системным взаимодействием универсального и национального, обладало цивилизационно центростремительными функциями: оно сближало народы вопреки институционально создаваемым и властно насаждаемым сверху идеологиям. Порождая межгосударственные, межконфессиональные и межэтнические конфликты, эти последние являлись (и являются) теми центробежными силами, которые изнутри расшатывают и дестабилизируют целостность цивилизации.

Социотехническое объединение народов «сверху», равно как и свойственные ему средства принуждения и убеждения в формах империальных, тоталитарных или националистических идеологий на протяжении истории от древности до наших дней исчерпали свой потенциал и не оправдались в категориях времени большой длительности¹, окончательно скомпрометировав себя уже на наших глазах.

Последнее десятилетие XX в. в той части Европы, которая оказалась насильственно от нее отгороженной, означеновалось возобладавшим стремлением к возвращению в общецивилизационное пространство. В начале XXI в. эта вышедшая из глубин национально пережитого стихия обретает характер мировоззренческих, социальных и экономических осмысливаемого процесса, реализуемого в практике политического класса теперь уже независимых государств.

Освобождаясь от схем, стереотипов и мифологем утопии, созданной в кабинетной тиши прекраснодушными идеалистами, а затем варварски воплощенной в жизнь их фанатичными учениками, и одновременно переосмысливая и преодолевая идеологические концепции и национально-государственные доктрины, которые спровоцировали возникновение и распространение сил, разрушающих общецивилизационные ценности и взаимосвязанные с ними национальные культуры, политические и интеллектуальные элиты обращаются к истории и традиции своих государств и народов.

Такой поворот естественен и закономерен не только как ответная реакция на лишенную исторических корней, искусственно созданную, конструктивистскую идею мира-устройства, но и как поиск своего – национального – ответа на выход из исторического тупика и выбор своего пути возвращения в Европу. Тем самым обретение своего в ней места взаимосвязано с достижением такого уровня самосознания, когда ценности универсальные и национальные предстают в свете их диалектического единства, а не в ракурсе их дихотомии, свойственной идеологии. Еще Маркс определял ее как «ложное сознание». Однако не столько по иронии истории, сколько в силу логики претворения идеальной теории в реальную практику реализаторы марксизма трансформировали философскую систему в жесткую идеологическую схему. Насильственно насаждаемая как единственную верную и обязательную, она обрела облик и функции светской религии и, отгородив часть народов от остального мира, погрузила их, по определению Бердяева, в «новое сред-

невековье». Так философская утопия Маркса была превращена самонареченными «марксистами» в антиутопию «реального социализма».

Нынешние поиски выхода из соцтупика в европейскую современность ведут к возвращению к насильственно утраченному осознанию своей сопричастности цивилизационной общности.

Выработка такого самосознания осуществима только на пути осмысления своей истории как локальной составляющей системы общеевропейской цивилизации. Это открывает перспективу познания позитивных и негативных факторов, соответственно предопределивших процессы и явления гравитации и конфронтации –ialectического единства и дихотомии – в национальном самоопределении, менталитете и в самих отношениях своего народа с соседями по общей цивилизации на протяжении «времени большей длительности». Такое рациональное (а тем самым – критичное) осмысление истории своего народа в общецивилизационном контексте способствует органичной актуализации позитивных идей и конкретных обретений своего собственного прошлого (в отличие от конструктивистской «трансплантации» концепции внеисторичной, а поэтому чужой для этноса и чуждой исконным ценностям цивилизации, частью которой он является).

Симбиоз наций, религиозная толерантность, демократическая система государства и права, культурная открытость – ценности, олицетворяющие вызов нынешней Объединенной Европы и являющие собой фундамент общеевропейского дома, – имеют глубокие исторические корни и цивилизационно давние исторические традиции (славянские примеры – Дубровник, Псков, Новгород, Речь Посполитая эпохи Возрождения). Обретая решающий удельный вес после двух мировых войн и социальных потрясений XX в., они создают реальную систему организации межнационального бытия, противостоящего ксенофобии, религиозной нетерпимости, социальному бесправию и экономической отсталости. Тем самым цивилизация достигла той стадии

своей истории, когда давшие ей начало идеи и изначально свойственные ей ценности обретают практическую реализацию благодаря совместным усилиям составляющих ее наций.

Двухтысячелетний «разрыв» между аксиологической завершенностью идеи и практической полнотой ее реализации естественен и закономерен, ибо история самой цивилизации реализуется не только посредством эволюции, но и инволюции, не только путем прогресса, но и регресса, не только вследствие уяснения и развития уже созданного, но и через его забвение, а тем самым – смену, – ориентиров движения во времени и самого вектора этого движения. Позднее, под воздействием историко-культурных обстоятельств, способствующих осознанию неизбежного приближения исторического тупика, происходит новое открытие некогда уже обретенного. Это пробуждает «воспоминание» о нем и его использование применительно к современности путем включения в национальное мышление в качестве своей исконной традиции как единственного обоснования очередной смены ориентиров и самого вектора «национальной идеи».

Та или иная исконная традиция «оживается», когда возникает потребность преодоления другой исконной традиции, которая в изменившихся исторических условиях становится препятствием для развития национального бытия. В этом процессе актуализаций тех или иных позитивов национального прошлого особая роль принадлежит философам, историкам и культурологам, ибо для политического класса историческое прошлое и культура как специфическое отражение всех сфер внешнего и внутреннего бытия, увы, далеко не всегда служит уроком. Широкое распространение современных научных представлений о минувшем способствует преодолению архаичного – идеологизированного – мышления нации и осознанию ею себя в общечивилизационном пространстве.

В трудном освобождении Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы от балласта тоталитаризма и значительно более давнего наследия ксенофобии, шовинизма, антисемитизма, религиозной нетерпимости особый интерес

представляет исторический опыт Великого княжества Литовского. Он привлекает внимание как своими свершениями в области государственного устройства, права, политики, культуры, так и тем, что он значил не только для титульной нации, но и для других народов, с которыми свела литовцев история, а в первую очередь – белорусов, украинцев, русских, евреев, немцев, татар, караимов, армян, составивших народонаселение Великого княжества Литовского. Это государство исторически складывалось как этнокультурный симбиоз разных народов, каждый из которых имел юридически закрепленную гарантию автономности своего традиционного бытия в рамках единой и общей для них, конфессионально толерантной государственности. Украинско-белорусские земли сохраняли свой административно-правовой статус и княжеские династии со времен Древней Руси. Народы, приглашенные великими князьями литовскими в целях развития городов, экономики, торговли, ремесел (немцы, караимы) селились на основе магдебургского права. Татары, взамен за несение воинских обязанностей и за службу в великороссийской канцелярии, получали земельные наделы. В рамках конфессионально-культурной автономии они имели свои (независимые от государства) контакты с Золотой Ордой, а позднее с Крымом. Спасавшиеся от гонений на Западе евреи имели свою структуру самоуправления (низший орган – кагал; далее – земства или провинции, в которых созывались сеймики). Крестившиеся евреи переходили в шляхетское сословие.

Симбиоз этническому в Литве соответствовал симбиоз конфессиональный.

Все это имело прочную правовую основу. Объективное осмысление статуса Литвы в рамках федеративного объединения (1569 г.) с Польшей и масштаб ее государственной самостоятельности тех времен² способствуют преодолению возникших во времена романтизма национально ориентированных представлений, которые прогрессировали вплоть до нашего времени, порождая мировоззренческие стереотипы, искажающие прошлое в угоду идеологическим потребностям настоящего.

Эта новая оптика – иное по отношению ко всему ми-
нувшему видение истории и культуры своего народа, стано-
вящегося позднее нацией, вырабатывая программы едине-
ния на сугубо национальной почве и идеи обретенияmono-
национальной государственности, в то же время антагони-
зировала народы. Исторически позитивный аверс обретал
исторически негативный реверс. Это было естественным и
логичным следствием той направленности мышления, кото-
рое предполагало концептуально, а поэтому и создавало
практически образ врага в лице другого народа, на который
возлагалась вся ответственность за существующее ныне
(т. е. соответственно в XIX–XX вв.) негативное положение
вещей. Причем нынешнее – национальное – мышление про-
ецировалось в прошлое, которому был присущ такой тип
самоопределения, в котором государственная принадлеж-
ность довлела над принадлежностью этнической и конфес-
сиональной. Отсюда парадоксальность – но только с точки
зрения национализма – безоговорочной поддержки Речи
Посполитой ее немецким народонаселением в войнах с кре-
стоносцами или же аналогичный государственный (а не эт-
нический) патриотизм православных восточнославянских
народов Литвы и Польши в войнах с Москвией.

Возникновение обоюдной польско-литовской кон-
фликтности и все обостряющихся антагонизмов, которые в
XX в. достигли критического уровня, что до сих пор отбра-
сывает тень на взаимопредставления двух соседних наро-
дов, было производным общеевропейского процесса эпохи
формирования наций³. Это же относится и к украинской,
белорусской, еврейской и немецкой составляющим давнего
симбиоза этносов.

Вектор национального мышления породил стереоти-
пы, асинхронно проецирующие анахроничные представле-
ния, которые возникли во времена романтизма, на все
предшествующее прошлое. Вследствие такой смены миро-
воздренческой оптики вся история предстает в обратной
перспективе национализмов и порожденных ими политиче-
ских конфликтов XIX–XX вв. События, факты и люди со-

вершенно иных (исторически, культурологически и ментально) времен, которым свойственны совершенно иные типы мышления и иные особенности отношений, рассматриваются в перспективе современности уже не своей, а своих далеких потомков. Настоящее этих далеких потомков «опрокидывается» в настоящее их далеких предков. Национальная идеология в призме своих догматов и потребностей преломляет подлинную конкретность истории, создавая уже свою – виртуальную – реальность, которая деформирует представления о прошлом, конструируя настоящее и планируя будущее. Поэтому-то идеалистичность познания сменяется идеологичностью прагматики, а бескорыстное осознание правды истории вытесняется целенаправленностью социотехнического воздействия на общественную память в целях практического решения идейных программ.

Так на очередном витке истории происходит «забывание» прошлого исторического опыта, чтобы позднее – на ином витке – заново открывать то, что некогда уже было постигнуто и реализовано, хотя и в иных условиях, да и в ином масштабе.

Сейчас – когда пришли времена строительства общеверхепейского дома – может быть, пришла и пора современного осознания опыта давней литовской государственности, который может оказаться небесполезным, по крайней мере в той части континента, которая выходит из реальных развалин тоталитарной утопии.

Государственно-правовая система Великого княжества Литовского обусловливала, поддерживала и закрепляла двуединство процесса взаимоотношений и предопределяемых ими взаимопредставлений разных народов, проживающих на общей для них территории. Межэтническая интеграция и этническая дифференциация являли собой составляющие формирования общего сознания государственной принадлежности, общих по отношению к государству обязанностей, а тем самым предопределяли формирование общей (разноэтничной) политической нации.

Система соотношения этих составляющих – межэтнической интеграции и этнической дифференциации – пред-

ставляли собой гармонично уравновешенное целое. А это означало не только внутриполитическую стабильность многоэтничного государства, которая гарантировала сосуществование разных этнических культур, но и их взаимодействие. (Знаменательный факт: испытав как межнациональные, так и внутринациональные трения вследствие конфессиональных конфликтов во времена Реформации, Контрреформации и Брестской унии, Великое княжество Литовское за всю свою историю – в отличие от других государств Европы – не знало ни религиозных войн, ни национальных восстаний).

Уничтожение польско-литовской федеративной государственности пагубно отразилось на присущем ей этнокультурном симбиозе. Общее пространство исторического бытия разных этносов было разорвано границами трех государств, разделено различными правовыми системами и политическими установлениями.

Следующим же фактором теперь уже глобальной – общеевропейской – деформации предшествующих культурно-исторических традиций сосуществования разноэтничного народонаселения стали локальные отзвуки и специфические воздействия всеевропейской эпохи национализмов. К ее плюсам следует отнести дальнейшую эволюцию отдельных этнических культур на основе формирования и развития теперь уже национального самосознания, что в начальном периоде следующего столетия привело к обретению собственной государственности поляками и литовцами, а в периоде заключительном – украинцами и белорусами. К ее минусам – оборотной стороне этого процесса – относится разрушение самих условий и устоев межэтнического симбиоза сперва на пути национального самоопределения (неизбежной «теневой» составляющей которого явилась все нарастающая ксенофобия), потом – усилий по созданию государства на основе мононациональной – в отличие от литовской исторической традиции – идеологии. Следствием этого уже в рамках так понимаемой своей собственной государственности было обострение антагонизмов титульной нации со своими историческими согражданами других на-

циональностей. Так давний двуединый процесс межэтнической интеграции и этнической дифференциации распадается на свои составляющие, утрачивая системное единство. Центростремительные силы, свойственные общегосударственному сознанию межэтнической интеграции, сменяются силами центробежными, порожденными такой дифференциацией, которая обрела уже иное (в отличие от этнического) – национальное – качество.

Негативные, а нередко и трагические последствия этого процесса хорошо известны. Они до сих пор отбрасывают тень не только на национальные взаимопредставления и взаимоотношения разных народов в культурно-историческом пространстве бывшего Польско-Литовского государства, но и на имидж титульных наций нынешних Литвы и Польши в современном мире.

Изжить предубеждения, возникшие на протяжении XIX–XX вв., и залечить раны своего этим векам национального прошлого поможет не только то современное мышление, которое ведет к созданию общеверопейского дома, но и традиции своей собственной – исторически первой – государственности. Искаженная безгосударственным прошлым, деформированная бытием некогда титульной нации в границах чужого, поглотившего его государства, эта первая и первичная традиция, очищаемая историками от позднейших идеологических наслоений и узконационалистических искажений, должна быть возвращена нации и войти в ее сознание не только во имя бескорыстной научной правды. Это возвращенное настоящему прошлое будет способствовать такому движению к будущему, в котором национальное и общеевропейское осознаются не в манихейском разделении и аксиологическом противопоставлении своего универсальным ценностям цивилизации, а в диалектическом с ними единстве. Так было во времена симбиоза этнических культур на территориях Литвы и Польши. Наряду с Новгородом федерация этих государств на Востоке Европы при всех своих особенностях являет собой исторически своеобразную параллель государственно-правовому

устройству Венеции, Флоренции, Дубровника, Швейцарии и Голландии на ее Западе.

В отличие от империальных опытов объединения народов Европы во времена античности, средневековья, новой и новейшей истории, спустя века, именно республиканско-демократическая система проявилась как наиболее перспективная. И именно она стала исходным пунктом процесса общеевропейского сближения и единения в сфере права, экономики, культуры, чему в сфере интеллектуальной, духовной, политической сопутствует процесс воссоздания того зеркала, отражающего мышление в категориях общей цивилизации, которое было расколото романтизмом на национальные осколки.

Исторический опыт разъединенных наций привел к осознанию необходимости создания наций объединенных. То, что было создано благодаря собственно этническим усилиям прежде, теперь, заново переосмысливаемое, способствует национальному вхождению в объединяющуюся наднациональную Европу, а одновременно обогащает опыт самой этой Новой Европы, способствуя органичности формирования ее межнациональной общности.

Каждый национальный опыт не мыслим вне своего наднационального составляющего – цивилизационного контекста: общекультурное пространство Европы было тем силовым полем, где происходила встреча и возникал диалог этнических культур, будучи смыслообразующим фактором их саморазвития. Его осознание ведет к пониманию близости разных наций, сформировавшихся на аксиологически одной – христианской – основе. Понимание ее как исходного пункта и первоначального фундамента европейской цивилизации обнаруживает иллюзорность известного отождествления понятия «Европа» только лишь с романо-германским Западом. Тем самым славянство, которое являло собой органичную составляющую внутренне дифференцированной европейской целостности (*Pax Latina et Pax Orthodoxa*), оказывалось за границей цивилизации (не говоря уже о греках, которым Европа обязана как элинским на-

следием, так и богатейшей христианской культурой, оказывавшей воздействие на латинский Запад еще во времена Ренессанса). Средневековье не проводило таких разграничений, ибо мыслило в универсальных категориях Pax Christiana. Сужение же культурного сознания было следствием типа мышления, порожденного романтизмом, который раздробил цивилизационную цельность европейской самоотождествленности на национальные осколки. Своего рода ответной реакцией было как славянофильство, противопоставляющее славянский «Восток» «гнилому Западу»,⁴ так и – по обе стороны «границы» – мифы национальной исключительности или же мессианства. Возникшие в рамках одного и того же – ставшего общеевропейским – романтического мышления, такие конфронтации национальных идей – как это ни парадоксально на первый взгляд – были еще одним (исторически очередным) имманентным проявлением принадлежности к одной цивилизации, которая со временем порождала силы не только центростремительные, но и центробежные. Уяснение разрывов в ее первоначальной аксиологической основе, расколов в самоосознании составляющих ее народов и государств, которые привели к шовинизму, мировым войнам и тоталитаризму, может оказаться небесполезным для современной Европы. ... Может, если только действительно *historia est magistra vitae*.

Примечания

¹ Термин Школы «Анналов», по сути своей близкий тому научному мышлению, которое оперирует понятием процесса.

² См. J. Bardach. Związek Polski z Litwą // Polska w epoce Odrodzenia. Warszawa, 1986. H. Wisner. Litwa. Dzieje państwa i narodu. Warszawa, 1999. M. Kallas. Historia ustroju Polski X–XX w. Wyd. IV. Warszawa, 2001.

³ См.: Культура и общество в эпоху становления наций (Центральная и Юго-Восточная Европа в конце XVIII – 70-х годах XIX в.). М., 1974; Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977; Национальное возрождение и формирование славянских языков. М., 1978; Формирование наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. М., 1981; Литература эпохи формиро-

вания наций в Центральной и Юго-Восточной Европе. Просвещение. Национальное возрождение. М., 1982; Славянские литературы в процессе становления и развития. М., 1987; *A. B. Липатов*. Литература в кругу шляхетской демократии. (Позднее Барокко. Просвещение. Предромантизм.) М., 1993.

⁴ Определение, сверхпопулярное в славянофильском лексиконе и пропаганде советских времен, впервые употреблено А. Кошелевым в 1831 г. (См. публикацию Л. Г. Фридмана в: Русская литература, № 2, 1967).

**Первая дама поэзии в Чехии.
Э. Вестония в контексте «гендерного прорыва»
Ренессанса**

Эпоха Возрождения, программно возрождавшая эстетику античности, стала также ренессансом женского творчества. Осуществленный ею своеобразный «гендерный прорыв» впервые со времен античности эмансипировал женщину как полноправного творца культурных ценностей. Конечно, и Средневековье знало женщин-поэтесс, религиозных подвижниц и авторов религиозной литературы, но их творчество – скорее исключение из правил общества, где «греховная сущность» женщины как наследницы первородного греха прamatери Евы обусловила вторичность, подчиненность, зависимость положения женщины в социуме. В эпоху Возрождения эмансипационный процесс лишь начинается, приобретая общие контуры будущего развития, представления общества о женщине существенно не меняются. Тем большее значение приобретает деятельность женщин на ниве культуротворчества. Именно здесь появляются выдающиеся поэтессы и прозаики, художницы (в Италии), религиозные писательницы, без творчества которых невозможно представить полную картину развития ренессансной культуры. Такие имена, как Маргарита Наваррская, Луиза Лабе, св. Тереза Авильская знаменуют этот процесс. Женское начало в творчестве, прежде всего словесном, обособляется от мужского. Ренессансной учености и грубоватой реабилитации философско-религиозной категории плоти оно добавляет утонченность чувства как в сфере плотско-житейской, так и в сфере религиозно-мистических переживаний. Общество перестает видеть в женском сочинительстве некий курьез, аномалию, воспринимая его носительниц как равноправных членов обобщенно понимаемого гуманистического сообщества. Этому способствовала и другая сторона женского эмансипационного процесса Ренессанса – политическая. Если в XV в. феномен Жанны д'Арк воспринимался как аномалия, появившаяся не без участия сил потусторонних (божественных или дья-

вольских – в данном случае безразлично), то в XVI в. женщина-политик становится фигуранткой реальной. Екатерина Медичи во Франции, Мария Тюдор и Елизавета I в Англии, королева Бона Сфорца и Анна Ягеллонка в Польше оказывали решающее влияние на ход политических дел, что резко поднимало статус женщины в среде аристократии и дворянства. Жены, матери и дочери из лучших семейств Европы ощущают этот импульс как веяние эпохи и начинают все более активно участвовать в социальной жизни. Две отмеченные сферы – литература и политика (общегосударственная и локальная, семейная), принадлежащие к высшим формам человеческой деятельности в системе ренессансных ценностей, дали в эпоху Возрождения немало выдающихся представительниц.

К их числу относится в свое время знаменитая, но сейчас полузабытая Элизабета Вестония – первая поэтесса в истории литературы Чешского королевства¹. Она писала неолатинские стихи, что было обычным явлением в гуманистической культуре. Их высокий политический уровень, эрудиция и глубина чувств – комплекс качеств, не ожидаемых от девушки из среды среднего дворянства, снискали ей европейскую известность. Конечно, этому способствовали не только таланты автора, к которым современники причисляли красоту, обаяние и любезность, но прежде всего сам факт женского неолатинского поэтического творчества на высоком художественном уровне, что делало феномен Вестонии вдвойне привлекательным.

Жизнь поэтессы, однако, была далека от безоблачной. Элизавета Иоанна (Элизабет Джейн) Уэстон, затем латинизировавшая свою английскую фамилию и ставшая Вестонией (Westonia, Westhonia, Vestonia) родилась в английской католической дворянской семье в Лондоне 2 ноября 1582 г. и прожила всего 30 лет. Ее отец скончался через несколько месяцев после рождения дочери. Мать будущей поэтессы вновь вышла замуж, на этот раз ее избранником стал Эдвард Келли (Kelley), ранее именовавшийся Тальботом (Talbot) – знаменитый алхимик и авантюрист.

Об отчиме Вестонии надо сказать особо². Он родился в Уорчестере в 1555 г., в 1580 г. двадцати пяти лет от роду он тайно бежал из родного города, где служил городским писарем, так как был уличен в подделке документов, за что, в наказание, ему, по некоторым сведениям, отрезали оба уха. В Лондоне он сблизился со знаменитым Джоном Ди (Dee) – выдающимся алхимиком, одним из столпов герметизма (научного тайнознания) в Европе, которого некоторые современные исследователи считают родоначальником розенкрайцерства как нового научно-мистического учения³. Джон Ди тогда был в фаворе, состоял секретарем королевы Елизаветы I. Келли становится его учеником и последователем. Он женится на матери Вестонии, но уже через несколько месяцев, сопровождая Джона Ди, покидает Англию, как оказалось, навсегда. Сначала путь учных лежит в Речь Посполитую, затем, в 1584 г. они прибывают в Чехию. Некоторое время Ди и Келли работали как алхимики при дворе крупнейшего чешского магната и политического деятеля, мецената Вилема из Рожмберка в Тршебоне, а в 1585 г. переселились в Прагу ко двору императора Священной Римской империи и чешского короля Рудольфа II. Культура этого времени, называемая рудольфинской, – явление настолько яркое и специфичное, синтезирующееrenaissance достижения в сферах наук и искусств, пронизанное стремлением с помощью герметического знания постигнуть гармонию мира как основу космических законов, что она по праву завершает эпоху Возрождения в Европе⁴.

В 1589 г. Ди покидает Прагу, а Келли, наоборот, становится одним из любимейших алхимиков императора. Рудольф II возводит Келли в рыцарское звание, дав ему ирландский титул Имань (de Imany, Imaymi), назначает своим секретарем, жалует ему большие земельные владения. В Новом Городе Пражском Келли купил дом, находившийся на почетном месте – возле ратуши на Карловой площади, позднее названный Фаустовым домом явно из-за занятий его владельца «чернокнижем». Келли пользовался уважением коллег и несмотря на всю авантюрность его жизни его

вряд ли можно охарактеризовать как «явного шарлатана», как это делает Н. П. Гордеев⁵. Перу Келли приписывается алхимическая поэма из сборника «Британский алхимический театр» Э. Ашмоля (1652 г.)⁶.

Однако благоденствие Келли длилось недолго. В 1591 г. он убил на дуэли одного придворного, несмотря на то, что Рудольф II дуэли запретил. Гнев императора был явно неадекватен: Келли был лишен всех своих владений и посажен в замок Кришивоклат, откуда попытался бежать, но сломал ногу. Семья впала в нищету. Правда, в 1594 г. Келли был прощен императором, но два года спустя вновь был подвергнут заключению в темницу города Мост. В конце 1597 г. в Мосте он покончил жизнь самоубийством, приняв яд. Вестонии было пятнадцать лет. Очевидно, суровое наказание, которому был подвергнут Келли, объясняется тем, что как алхимик он не оправдал ожиданий Рудольфа II: результатов его трудов, требовавших очень больших средств, не было, и император мог заподозрить Келли в том, что тот в каких-то целях скрывает от монарха свои открытия, тем более, что в самих открытиях вроде бы сомневаться не приходилось: Келли демонстрировал перед узким кругом посвященных «трансмутации» – превращение известных элементов в золото.

Все перипетии судьбы несчастного алхимика отразились на становлении характера будущей поэтессы. Отчим постарался дать своим неродным детям – Элизабете и ее старшему брату Джону Френсису (1580–1600) блестящее образование. С четырнадцати лет Вестония начала писать латинские стихи, знала французский, итальянский, немецкий и, что особенно важно, чешский языки. Ее образованность была редкой для девушки конца XVI в. и совершенно уникальной для Чешского королевства. Своей образованностью она обязана домашнему воспитанию под руководством гуманиста Иоанна Хаммония, который привил ей любовь к латинскому языку и античной литературе, что позднее отмечала сама Вестония.

В связи с конфискациями владений и имущества Келли его семья стала бедствовать, в особенности после его смерти. Вдова развернула бурную деятельность, направленную на то, чтобы выхлопотать у императора некую сумму денег из конфискованного имущества, достаточную для нормальной жизни дворянской семьи. Она писала обращения к виднейшим представителям чешского дворянства и вельможам с просьбами, весьма униженными, походитьствовать за ее семью перед королем. Вестония добавляла к этим прошениям свои просьбы, выраженные латинскими стихами, что быстро сделало ее известной в кругах высшей чешской знати и принесло первую славу.

Ей сочувствовали, даже реально пытались помочь, но Рудольф II оставался непреклонным. Также безуспешны были попытки добиться того, чтобы английский двор оказал давление на Рудольфа II в их пользу. Знаменитый Фаустов дом семья утратила, в 1596 г. она была вынуждена переселиться в Мост, поближе к сидящему в тюрьме Келли. В очень тяжелой для семьи ситуации после его смерти большую и бескорыстную помощь окказал вицеканцлер Чешского королевства Индржих Доминачек из Писницы, предоставивший семьеубежище в своем пражском доме. Как представляется, такой благородный шаг был обусловлен тем, что высшее чешское дворянство, начиная с Виллема из Рожмберка, покровительствовало алхимии и алхимикам. Так молодая, но уже известная поэтесса приобщилась к кругу чешской аристократии. Это помогло ей заключить довольно выгодный брак (в возрасте 21 года) с Иоганном Леоном из Айзенаха — послом Анхальтского герцога при пражском дворе императора, что позволило семье выйти из нужды. Свадьба состоялась в апреле 1603 г. За бзс малого десять лет брака Вестония родила семь детей — трех девочек и четырех мальчиков, однако все сыновья умерли в младенчестве. Остальные подробности ее личной жизни нам неизвестны. Умерла Вестония 23 ноября 1612 г. Сохранилась ее надгробная надпись, находящаяся в галерее монастыря у св. Томаша на Малой Стране в Праге, где ука-

зано, что она умерла в возрасте 30 лет и трех недель. Такая точность свидетельствует о том, что в семье хорошо помнили дату ее рождения.

Ранняя смерть Вестонии еще больше возбудила сочувствие и интерес к ней дворянского и гуманистического общества не только в Чехии, но и в Германии. Очень многие авторы выражали восхищение ею, называя ее «женским Овидием», «десятой музой», «четвертой грацией». Ее смерти была посвящена специальная публикация⁷. Это и понятно, так как Вестония поддерживала контакты с такими крупными чешскими гуманистами, как Ян Кампанус Воднянский, Иржи Каролидес и Павел Странский, в круг ее знакомых входил также выдающийся нидерландский композитор, руководитель придворной капеллы Филипп де Монте. Ее стихи, начиная со сборника «Poemata» (1602), издавались в Праге, Лейпциге, Франкфурте-на-Одере. В отличие от сочинений многих неолатинских поэтов Возрождения, быстро забытых и не переиздававшихся, стихи Вестонии не утратили своей привлекательности и в эпоху барокко. Так, полное собрание ее стихов было издано во Франкфурте-на-Одере в 1724 г. под редакцией Й. Х. Калкхоффа с характерным названием «Сочинения Елизаветы Иоанны Вестонии, благородной англичанки и давно прославленной поэтессы»⁸. Первые переводы стихов Вестонии на чешский язык были предприняты выдающимся чешским поэтом-романтиком и филологом Ф. Л. Челаковским (1799–1852), высоко оценившим саму личность и творчество Вестонии. Так творчество «чешской англичанки» вновь вошло в чешскую культурную среду. Начиная со знаменитой «Истории чешской литературы» Я. Влчека без упоминания имени Вестонии теперь не обходится ни один синтетический труд по литературе Чехии, а также работы о культуре Ренессанса в Чехии. Совсем недавно чешские реставраторы расчистили настенные росписи Фаустова дома и обнаружили на них изображения алхимических символов и инструментов. Росписи явно относятся к периоду, когда домом владел Келли (как считает Й. Теллц,

это 1589–1591 гг.)⁹, следовательно, уже с детства Вестония даже визуально находилась в атмосфере герметизма.

Тематику ее утонченных по форме и языку латинских стихов составляли античная мифология и история, актуальные события и перипетии собственной жизни. Античность стала общим местом неолатинских поэтов Европы, в этом плане стихи Вестонии находились в основном потоке гуманистического движения и мало чем выделялись на общем уровне. Гораздо интереснее стихотворения личного плана, в которых поэтесса жалуется на тяготы жизни. Они привлекают искренностью чувства, тонким выражением оттенков переживания, глубоко личностной интонацией. Очевидно, именно это субъективное начало, печаль, грусть и трагизм безысходности ее существования обусловили интерес к поэзии Вестонии как в эпоху барокко, близкую к такому мириощущению, так и в эпоху романтизма. Таким образом именно то, что можно назвать ренессансным реализмом, правдой выражения человеческих чувств, стало самой притягательной чертой поэзии Вестонии и обеспечило ей место в истории литературы.

Из стихов, прилагавшихся Вестонией к прошениям ее матери, наиболее характерно обращение к Рудольфу II, озаглавленное «Непобедимейшему и наисильнейшему императору, добрейшему господину»¹⁰. Здесь искренность чувств, вызванных надеждой и бедственным положением семейства Келли, сочетаются с этикетным восхвалением императора и четкой, написанной почти что юридическим языком формулировкой того, что именно нужно просительнице. Поскольку русскому читателю стихи Вестонии неизвестны, возьму на себя смелость предложить свой поэтический перевод этого стихотворения:

Ранее, нежели жалостный тон издаст моя грустная лира,
скажут тебе мои строки: слава, о цезарь!

Слава, о цезарь, пред тем, как примешь ты мои просьбы,
кои приносит тебе твой проситель.

Выслушай, цезарь, ты нас и снизойди к нашим бедам,
надежда ты наша одна, отвергнешь, она и угаснет.

Лик тверди грустнеет, когда Аполлон во мрак погружает светило,
 скрывая среди облаков сиянья луча своего,
 Так, цезарь, и ты скрываешь от женщин несчастных
 царственный лик свой, и нас поглощает кромешная тьма.
 Ты мое солнце, о цезарь, но если укроешь ты лик свой,
 надежду, спасенье кто даст и меня охранит?
 Призри, о великий монарх, своих слуг, несчастных и верных,
 и также призрит твою милость всевидящий Бог.
 Сносим мы то, что не выразит даже Вергилия стих,
 пребывая в тяжкой нужде и страданиях дома.
 В том, что годами страдаем, виной наша бедность,
 познали мы холод и глад.
 Тем, что еще мы живем и далее сносим несчастья
 обязаны мы чужой подающей руке.
 Поэтому помошь нам дай, убогим, о цезарь великий,
 спаси нас от смерти, на крае которой стоим.
 Ни твою доброту, ни свет милосердный не скроет
 передо мной темнота, сиянье ее победит.
 Я плачу над мамы несчастьем, она надо мною вздыхает:
 в сердцах у обеих жалости чувство растет.
 Смерть милосердная лучше б страдания наши прервала,
 чем дальше жизни убогой узы влачить.
 Из того, что у нас было взято, хоть часть нам верни,
 несчастным, для жизни нормальной,
 Или же дай нам сполна от щедрот твоих, цезарь,
 чтобы бежала беда и судьба наша злая,
 Надежда, отчаянье, горе чтоб мать мою здесь не сломили,
 веры остаток отняв у отверстого гроба.
 Если ты сделаешь так, о цезарь, проценты большие получишь
 и годы твои удлинит всемогущий Господь.
 Любезный со всеми, таким ж будь, когда просит дева-сиротка:
 вдове измени ты участь злую ее.

В гlorификации императора Рудольфа II поэтесса акцентирует солярно-мифологическую символику: цезарь сравнивается с Аполлоном-Фебом, от которого исходят сияющие лучи. Довольно соблазнительно, учитывая профессию отчима Вестонии, увидеть здесь алхимическую ал-

легорию, так как солнце в алхимии и в астрологии – астральный знак золота. Тогда выходит по смыслу, что «девасиротка» просит императора вернуть семье Келли часть того золота, которое тот делал для него. На возможность алхимического истолкования намекает и пейзаж (строки 7–8) с его антропоморфными и солярными мотивами и противопоставлением солнечного (= золотого) света и «тьмы» как той негативной субстанции, в которой, как ясно из дальнейшего, пребывает семейство Келли. В целом в творчестве Вестонии можно наблюдать модное в рудольфинской Праге увлечение оккультными науками. Так, ее стихотворение было включено в книгу европейски известного алхимика Освальда Кролла «Химическая базилика» (Прага, 1609), а приехавший в Прагу уже после ее смерти бывший ученик Джордано Бруно Ламберт Шенкель, известный адепт тайных наук, посвятил ее памяти несколько стихотворений в своей книге «Юпитероподобный император» (Прага, 1617)¹¹. Все это позволяет утверждать, что воздействие Келли на падчерицу было весьма значительным.

В другом стихотворении – «Ко второй «Скорбной элегии» Овидия»¹² Вестония сравнивает себя и свою судьбу с великим древнеримским поэтом, отправленным императором в ссылку. Она считает, что у нее с Овидием есть много общего: немилость императора, вынужденное пребывание среди «варваров», нужда и лишения. При всем пиете к гению Назона она считает, однако, что он заслужил свое наказание. Тем самым поэтесса дистанцируется и от эротического наследия античной поэзии, и от эротизма эпохи Возрождения, что в целом характерно для эстетики Северного Возрождения, да и для всей литературы Чешского королевства в XVI в. Бедственное положение самой же Вестонии абсолютно незаслуженно. Отсылая ко второй элегии из первой книги «Скорбных элегий» Овидия, где говорится о тяготах, вызванных морским путешествием и жизнью на чужбине, среди варваров, в холодном климате, Вестония сравнивает свое положение с ситуацией, в которой очутился Овидий. Она приходит к выводу, что ее положение хуже: тот же го-

лод, то же варварское окружение, та же нищета, но все это там, где она живет, а не в изгнании, причем вполне заслуженном. Вестония прямо делает ссылку на «последние строки первой книги» «Скорбных элегий», где плывущий по морю поэт жалуется:

Я пишу, а волна хлещет мне прямо на лист¹³,

— и сравнивает с собой, заливающей листы со своими стихами собственными слезами, что, конечно, намного хуже.

Тяжелее Вестонии и от того, что у Овидия «на родине остались милые друзья», а она «потеряла отца (отчима Келли — Г. М.) и родную семью». Сближает ее с римским классиком то, что оба вынуждены жить на чужбине, среди «варваров». Здесь Вестония, подражая Овидию, отрицательно отзыается о своей второй родине, которую считает чужой страной: «Я тоже живу в изгнании, как нищая в чуждой мне земле, / которая одаряет меня худшими бедами, чем тебя твое море», — пишет она, обращаясь к Овидию. И через несколько строк: «Грубый народ (*gens furibunda*) отнял у меня то, что он дал». Далее (две предпоследних строки стихотворения): «Кого не пронимают слезные мольбы невинной девы, / тот еще более жестокий варвар, чем геты». Однако, это явное поэтическое преувеличение, ведь, как известно из биографии Вестонии, именно в чепской аристократической и гуманистической среде она получила поддержку и заслужила признание. Есть основания считать слова Вестонии выражением определенного поэтического клише, опирающегося на характер жалоб Овидия, с которым сравнивает себя Вестония и которому явно подражает. Может быть, она здесь перекладывает вину за несправедливость монарха на всю страну и ее народ, так как пишет, что, живя в стране, которую очень мало освещает Феб, «постоянно испытывает натиск гнева злой толпы. / О жалость! На меня направлен удар каждого копья».

В целом же сравнение с Овидием дает Вестонии преимущества, правда, не столько творческого, сколько морального порядка, ведь, по ее мнению, в отличие от римско-

го классика, изгнанного из Рима по обвинению в аморальности, она страдает невинно, мужественно снося все горести и неустанно доказывая свою правоту.

Актуальному событию посвящено стихотворение «О пражском наводнении»¹⁴, упоминаемому во всех работах о Вестонии. В нем поражают точность наблюдения, внимание к реалистическим, бытовым деталям, не очень свойственные ренессансной поэзии, и соотнесенность реального события с мифологическими текстами, что включает описание конкретного несчастья в широкий полисемантический контекст.

В словах первой же строки о том, что «немилосердие небес» вызвало бурю, можно увидеть влияние столь модной в рудольфинскую эпоху астрологии с ее акцентацией астральных сил и их влияния на земные события, хотя, скорее всего, это античный топос, так как все произведение написано в античном стиле, о чем свидетельствует финальное обращение к Юпитеру с просьбой усмирить стихию¹⁵. Поэтесса взволнованно описывает, как Влтава вышла из берегов и заливает поля и город: «все захватил водоворот своей мерзостной пеной, / взбесившаяся вода поглощает все, что есть». Глаз автора видит ужасные подробности: «там в воде плывет женщина, там муж вместе с женой борются с водоворотом», там «плывет дерево, там сорванная крыша». В общем «гибнет вся жизнь, затопленная той водою». Не обходится и без иронических наблюдений, что придает несколько иной ракурс описанию бедствия: по главной площади проплывает лодочка, а «рыбка осквернила дом божий», т. е. заплыла в костел, где с алтаря стекает вода. Вокруг «стоят толпы народа в мокрой одежде» и смотрят на то, как все подвергается уничтожению. Кстати, картина, нарисованная первом Вестонии, к сожалению, вновь стала явью во время страшного наводнения в Чехии, охватившего и Прагу, летом 2002 г. Реальное событие, описанное и с пафосом, и с деталями, Вестония сравнивает с событием мифологическим – Девкалионовым потопом. Он был ниспослан Юпитером на человечество, чтобы наказать людей «медного века». Остались в живых лишь праведник Девка-

лион со своей женой Пиррой, спасшиеся в ковчеге и потом заново возродившие род человеческий¹⁶. Далее следует уже отмеченное нами обращение к Юпитеру с просьбой «утопить это зло», т. е. наводнение. Обращает на себя внимание юмор последней строки: верховный бог должен утопить наводнение, наказать водную стихию сю же самой.

Последние строки стихотворения с их апелляцией к античности явно вызывают у читателя, особенно современника Вестонии, недоумение: почему вместо ожидаемой реминисценции библейской (о всемирном потопе) дается реминисценция языческая, античная? Очевидно, что для автора здесь важнее антиканизация сюжета, и демонстрация своей эрудиции. Последняя позволяет не прямо, но косвенно, для знатоков-эрuditов, указать на тот античный миф, который имеет прямую ветхозаветную аналогию (потоп и Ноев ковчег) и тот же нравственный смысл.

В заключение вернемся к проблеме «гендерного прорыва» Ренессанса и места в нем Вестонии. Женщины Возрождения доказали, что способны на художественное творчество не меньше мужчин. Главным сдерживающим фактором оставалась социальная неполноценность женщины, не позволявшая ей, в частности, получить высшее университетское образование. Авторы-женщины XVI столетия проявили себя прежде всего на ниве воспевания любви (Маргарита Наваррская, Луиза Лабе). Вестония резко отличается от них не столько уровнем образованности, сколько иной направленностью творчества. Ей чужда эротика, ее привлекает поэтическое изображение чувств скорби, тоски, ощущения несчастья, злой судьбы, того, что совокупно можно назвать сферой негативных, депрессивных эмоций. Не столько образностью, но всем тоном эмоционального высказывания она предвещает поэзию барокко. Поэтому ее фигура стоит одиноко в европейской литературе Возрождения, вдалеке от поэтических «жриц любви», «новых Сафо». Она действительно скорбный «Овидий в юбке» шекспировских времен, не имеющая аналогов и в «мужской» неолатинской поэзии Чепского королевства.

Такое «двойное одиночество» особенно возвышает фигуру Вестонии – одной из предшественниц расцвета творчества женщин-поэтов XIX–XX вв.

Примечания

¹ Литература о Вестонии весьма скучна. Основные сведения содержатся в академическом издании: *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*. Praha, 1982. D. 5. S. 470–472. См. также: *B. Ryba. Westoniana // Listy filologické*. Praha, 1929. R. 56. S. 14–28; *И. Н. Голенищев-Кутузов. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV–XVI веков*. М., 1963. С. 199, 331. Новейшая биографическая статья о Вестонии в популярном справочнике «*Kdo byl kdo v našich dějinách do roku 1918*» (Praha., 1999. S. 449.) содержит ряд неясностей, неточностей и фактических ошибок. Очевидно, что авторы статьи Павел Влчек и Йитка Влчкова пренебрегли сведениями, содержащимися в «*Rukověť...*», опираясь на более старую литературу, на основе которой написан абзац о Вестонии в широко известной книге: *R. J. W. Evans. Rudolf II and his world*. Oxford, 1973. P. 150–151. Книга Эванса вышла до публикации Я. Мартинека в «*Rukověť...*» (D. 5.), однако и во втором, исправленном, издании книги Эванса (London, 1997) в данном случае корректиды не внесены. Оспаривать источниковедческую базу «*Rukověť...*» и детальную источниковедческую работу Я. Мартинека не приходится. После написания данной статьи вышла солидная публикация: *Alžběta Johanna Westonia. Proměny osudu*. Brno, 2003, – содержащая оригинальные тексты лучших стихотворений поэтессы и их переводы на чешский язык, а также краткую заметку о ней, написанную Э. Петру, и анализ ее творчества, сделанный Л. Шторховой. Биография Вестонии в этом издании, которое я уже не мог учесть, освещена лишь в самых общих чертах.

² Новейшие биографические справки о Келли (*B. Vurm. Rudolf II. a jeho Praha*. Praha, 1997. S. 112–113; *Kdo byl kdo...* S. 196–197) содержат сведения, противоречащие данным о нем, приводимым в связи с биографией Вестонии в «*Rukověť...*» (S. 470–471). Так, оказывается, что Келли родился в городе «*Doncestr*», а не Вустер, в 1565 г.; появился при дворе Рудольфа II в 1588 г., хотя документально известно, что уже в 1584 г. он был в Чехии, а в 1585 г. переселился в Прагу и послал учиться в Клементинскую коллегию своего пасынка – старшего брата Вестонии Джона Френсиса (*Rukověť...* S. 470–471). Но самое главное, новейшие авторы указывают иную дату женитьбы Келли на вдове Уэстон – это произошло якобы в г. Мост в 1592 г., куда каким-то образом попало английское семейство Уэстонов (*Kdo byl kdo...* S. 196), что явно невозможно.

но, так как Келли в это время (с 1591 г., с чем согласны и данныее авторы – те же П. и Й. Влчковы, писавшие статью о Вестонии, где вместо Келли фигурирует некий «отец» поэтессы) уже находился в заключении на замке Кршивоклат. Судя по библиографии к анализируемой энциклопедической статье, авторы воспользовались данными из беллетристического произведения – романа чешского писателя Ф. Марека «Алхимик. Роман о жизни Эдварда Келли» (*F. Marek. Alchymista. Román o životě Edwarda Kelleyho. Praha, 1981*), что и привело к указанным ошибкам. Роман же, очевидно, основан на более старой литературе, приводимой Р. Эвансом, который уделил Келли достаточное внимание, см.: *R. J. W. Evans. Rudolf II and his world. A study in intellectual history 1576–1612. London, 1997.* P. 218–228, однако нигде не указан, что Келли – отчим Вестонии.

³ *Ф. Йейтс.* Розенкрайцерское Просвещение. М., 1999. С. 67–86.

⁴ Подробнее см.: *Л. И. Тананаева.* Рудольфинцы. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII веков. М., 1996; *Rudolf II. a Praha. Císařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy. Praha, 1997;* *Hausenblasová J., Šroněk M.* Praha císaře Rudolfa II. Praha, 1997. Специально о рудольфинской алхимии см.: *P. Vágner. Theatrum Chemicum. Kapitoly z dějin alchymie. Praha, 1995.* S. 103–126.

⁵ *Н. П. Гордеев.* Пражская научная школа конца XVI–XVII века. М., 2001. С. 92.

⁶ *Ф. Йейтс.* Указ. соч. С. 349.

⁷ Подробный перечень см.: *Rukoveč...* S. 471–472.

⁸ *Elisabethae Joannaee Westoniae Nobilis Angliae et Poëtriae longe celeberrimae Opuscula / Ed. J. Ch. Kalkhoff. Francoforti, 1724.*

⁹ *J. Tellec.* Faustův dům vydává svedectví // *Opus Magnum. Kniha o sakrální geometrii, alchymii, magii, astrologii, Kabale a tajných společnostech v Českých Zemích.* Praha, 1997. S. 158–159.

¹⁰ *Renesancní poesie.* Praha, 1975. S. 206–209. (Издание содержит параллельные тексты: латинский оригинал и современный чешский перевод, выполненный Хеленой Бусинской).

¹¹ *R. J. W. Evans.* Op. cit. London, 1997. S. 207, 230.

¹² *Renesancní poezie.* S. 208–211.

¹³ Перевод -- Н. Вольпин.

¹⁴ *Renesancní poezie.* S. 210–213.

¹⁵ В чешском переводе Х. Бусинской вместо «Йова» (Юпитера) оригинала дан «Бог» (*Renesancní poezie.* S. 212–213), что существенно искажает общую культурно-историческую ориентацию элегии.

¹⁶ *Мифы народов мира.* Энциклопедия. М., 1997. Т. 1. С. 361.

Нarrативная стратегия в поэме Ф. Прешерна «Крещение при Савице» и романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

Необходимость сравнить названные произведения обусловлена тем, что различия в нарративной стратегии, где можно особо выделить роль повествователя, его открытое вмешательство в повествование и отношение к литературному материалу, а кроме того, важность так называемых «миметических» сегментов, указывают на две особенности. Во-первых, доказательства достоверности своих текстов оба автора выстраивали при помощи совершенно различных нарративных приемов, а во-вторых, именно эти приемы структурно определены дискурсом обоих произведений.

Прешерн задумал историю о Чертомире (и Богомиле) как единое, плавное течение без лишних отступлений и фрагментарности, другими словами, как рассказ в основе своей лишенный внешней драматизации, но тем не менее наглядно и последовательно раскрывающий драматизм внутреннего мира героя.

Словенский поэт явно отдаляется от байроновского образца, согласно которому именно в этой внешней сфере важно передать эмоциональное напряжение и драматичность конфликта между субъектом и объектом. Английский поэт, чье литературное творчество стало одной из вершин романтизма, подчинил, – к примеру, в «Паломничестве Чайльд Гарольда», – нарративную стратегию двум основным условиям: интенсивности и напряженности чувств, – а также связанной с этим фрагментарности. Оба условия определялись романтическим мировоззрением Байрона, заменившего последовательность художественного действия последовательным усилением эмоционального напряжения.

Как было сказано, Прешерн отошел от подобной модели, но, несмотря на это, создал завораживающий текст, чья интенсивность и напряженность достигается другим путем, определенным нарративной структурой текста, – полнотой чувств и обостренным до предела спором между идеалом и действительностью.

Русский поэт в своей «энциклопедии русской жизни», или в истории об Онегине, осознавшем в результате напряженной внутренней эволюции бесцельность салонного дворянского существования, и о Татьяне «русской душою», также во многом пересмотрел байроническую структуру, хотя и не полностью. Здесь необходимо обратить внимание на следующее: Пушкин использовал фрагментарность, а вместе с тем принцип быстро сменяющих друг друга картин, усиливающий динамику текста, прежде всего, при описании мест, по которым путешествовал Онегин. Мы имеем в виду, конечно же, описание темпа жизни на Тверской (глава седьмая, строфа XXXVIII) и «записки» о Крыме, Одессе, Петербурге, Москве, Кавказе и т.п. Повествователь в «Евгении Онегине» в этих случаях использовал технику «нанизывания» мотивов, связанных по смыслу с внелитературной действительностью, чтобы строить с их помощью убеждающее в достоверности описание края (Таврида), жизни в нем (постановка оперы Россини в Одессе), а также истории (Астраханское ханство). Зачастую эти описания сфокусированы и даны через видение простых людей (купец, заседатель и др.).

Однако при сравнении с Байроном выше сказанное менее существенно, чем та критическая дистанция, которую пушкинский повествователь выдерживает по отношению к Онегину и которая включает в себя как согласие, так и несогласие с его действиями. В качестве примера приведем деревенскую жизнь, с ее спокойствием, тишиной, одиночеством и чтением книг. Для повествователя – это ценность, это приволье и источник вдохновения, тогда как для Онегина наоборот – скучна.

Что касается темпа действия в «Крещении при Савице», то без особых трудов можно установить, что повествователь Прешерна в решающие моменты, то есть тогда, когда речь заходит о диалектике внутреннего раскола Чертомира, приближает время действия в поэме к реальному и таким образом избегает фрагментарности, которая есть в «Паломничестве Чайльд Гарольда» и частично в «Евгении Онегине».

не». Это удалось словенскому романтику при помощи введения в повествование монолога и диалога, другими словами, при помощи образования так называемых «миметических» сегментов. Мы имеем в виду, конечно, речь Чертомира перед соратниками в языческом замке и диалог между ним и Богомилой. Таким образом оба славянских автора различными способами и прежде всего через структуру текста осуществили свои замыслы, что подтверждают и различные статусы повествователей в обоих произведениях.

У пушкинского повествователя по сравнению с Прешерном особенное положение: своим открытым вмешательством в текст и своей критической дистанцией по отношению к объекту повествования он выступает как лицо, имеющее непосредственный доступ к художественному действию или стремящееся к равенству с литературными героями.

Совсем по-другому добивается насыщенности содержания повествователь в «Крещении при Савице» – он использует диалог, который передает личный опыт обоих главных героев поэмы – Чертомира и Богомилы.

Ядром нарративной стратегии «Крещения при Савице» является, в первую очередь, переход от нарративной системы¹ с аукториальным² повествователем и внешней фокализацией³ к нарративной системе с акториальным⁴ повествователем, ведущим рассказ от первого лица, и внутренней фокализацией. Прямые последствия такого перехода или переходов во вводной и основной частях поэмы («Введение» и «Крещение») связаны с действием, что означает при повествовании от первого лица с его притязаниями на автобиографичность большую аутентичность и правдоподобность. Не в последнюю очередь переход от диегесиса к мimesису⁵ делает читателя ближе к литературному действию, тем самым его актуализируя, а восприятие читателем текста оживляя и углубляя.

При этом не удивительно, что «Крещение» в нарративной сфере структурировано более сложно, чем «Введение». В нем речь идет не просто о включении в повествование лирических элементов, но и об акцентах на уровне при-

чинно-временной последовательности событий, которые показывают сложную динамику изменения психологической структуры образа Чертомира.

Повествователь, отодвигаясь в качестве посредника на задний план и позволяя таким образом героям самим показывать себя, делает возможным непосредственный контакт между литературным действием и читателем.

Пушкин наоборот постоянно указывает на присутствие повествователя и тем самым подчеркивает его особую функцию в коммуникативной связи между читателем и Онегиным, с одной стороны, и социальными, моральными обстоятельствами и духовными ценностями, характеризующими последнего, с другой.

Переход от ауториального типа повествования к изображению, основанному на обмене репликами Богомилы и Чертомира, – это стратегический ход прешерновского повествователя. Его цель, очевидно, – показать на основе непосредственно пережитого аутентичность и достоверность изображаемого. В «Крещении при Савице» Прешерн по сравнению с Пушкиным в «Евгении Онегине» и Байроном в «Паломничестве Чайльд Гарольда», решаясь на такой ход, определенно хотел подчеркнуть внутренние терзания героя, трагическое подчинение отдельного человека роковым историческим переменам. Таким образом, и это важно для понимания образа Чертомира, Прешерн подчеркнуто строил повествование на его субъективном мировоззрении.

Пушкинский роман «Евгений Онегин» в отличие от прешерновской поэмы объективизирован, именно благодаря рациональной дистанции, соблюдаемой повествователем, что принципиально делает возможным размышление и изменение отношения к отдельным событиям, предоставляет целый спектр различных возможностей для индивидуальной человеческой реализации. Его главный герой, который является в сравнении с Чайльдом Гарольдом «реальным» лицом, поставлен в проверяемые обстоятельства места и времени, в чем он в определенной степени схож с Чертомиром Прешерна. Однако они существенно отличаются друг

от друга потому, что в «Крещении при Савице» особо выделена личная трагическая судьба, а пушкинский повествователь со своей позицией сближения и отдаления по отношению к герою, согласия и отрицания делает акцент на универсальности жизни и позволяет Онегину выбирать среди различных предоставляемых жизнью возможностей.

Избрав такую нарративную стратегию или, точнее, такую позицию повествователя, Пушкин не просто отдалился от литературной практики романтизма, но разнообразил ее, дополнив энциклопедическим материалом и объективизацией. К этому можно добавить ревизию языковых и стилистических средств и, конечно, отход от традиционного построения произведения.

Достоверность и повествовательная насыщенность «Евгения Онегина» происходят прежде всего из перечисленных выше особенностей, которые основываются на темах и мотивах произведения и чью роль можно определить как дискурс индивидуального и универсального. Не в последнюю очередь, к двойственной позиции повествователя мы должны отнести и его подчеркнутую «малую осведомленность» в конце романа, что еще раз подтверждает уже перечисленные характерные особенности «Евгения Онегина». Вероятно, это должно указывать на то, что жизнь – это процесс, который в различных формах и содержании является свою трудно воспринимаемую индивидуумом бесконечность.

Пушкин выстраивает произведение на аукториальном типе повествования. Так, повествователь сохраняет главенствующую роль на всем протяжении рассказа, что позволяет ему в самом начале прочитать мысли «молодого повесы», упомянуть о поэме «Руслан и Людмила» и, наконец, принять решение, как лучше представить главного героя. Сюда же относится его осведомленность о жизни Онегина в Петербурге, знакомстве с Татьяной, Ленским и Ольгой, а также о дальнейшем путешествии героя по России. Однако следует отметить, что пушкинский повествователь планомерно варьирует обе повествовательные возможности, довольно часто он отстраняется от своего права быть всеведущим, некой

«мифической» силой, стоящей над литературным действием: например, свое хорошее знание Онегина он связывает с их давним знакомством. Это можно расценить как романтический прием уравнивания двух субъектов – повествующего и повествуемого, – что известно по некоторым произведениям Байрона. Вместе с тем такое объединение возможностей двух типов повествования, также получает смысловое наполнение в области дискурса. Примером такого соединения могут служить стихи, в которых повествователь рассказывает о характере Онегина как его приятель, а также предсказывает, что любовь между Онегиным и Татьяной не закончится счастливо. Заметим кстати, что повествователь Прешерна также знает, что Чертомир шел в бой без надежды на успех: «Хотя надежды на победу нет»⁶.

То, что пушкинский повествователь в отличие от прешерновского играет значительно более важную и заметную роль в произведении, доказывает и говорящий о многом «дефицит» диалога в «Евгении Онегине». Первый полноценный, по крайней мере, внешне диалог с участием Онегина появляется только в начале третьей главы. И образ Татьяны, о котором никак нельзя сказать, что он второстепенный, раскрывается не испосредственно, а через повествователя, который знает содержание письма, предназначенного Онегину.

Смещая угол фокализации, повествователь раскрывает и себя самого, подчеркивает свою близость к действию романа в стихах или даже личное участие в нем, при этом он зачастую вводит в произведение сведения из собственного прошлого. Целый ряд элементов, взятых из реальной жизни, не только демонстрируют интересную нарративную стратегию повествователя, но и непосредственно влияют на объективизацию и содержательность повествования. Объединение факта и вымысла лишь усиливают достоверность.

«Крещение при Савице» по тематике можно отнести к группе тех романтических текстов, которые осветили жизнь народа в условиях средневекового насаждения христианства. Но только отчасти, так как Прешерн использовал распространение христианства, прежде всего, как историче-

ский фон, на котором разыгрывается трагедия Чертомира – несоединимыми для него оказываются личное счастье и необходимость принятия исторических решений. Пушкин же, используя двойственную роль повествователя не ставит Онегина в крайние ситуации, а следует за ним, предоставляя ему право выбора различных возможностей. И лишь размышляет, анализирует и повествует.

Суггестивность «Крещения при Савице» обусловлена, прежде всего, действительным участием в поэме рассказчиков (от первого лица) Богомилы и Чертомира. Это и есть залог так называемой «достоверности». Уже в онтологическом статусе рассказчиков, в их физическом присутствии во времени и пространстве разворачивающегося художественного действия скрыты причины того, что их можно сравнивать с реальными лицами, чей жизненный опыт и манера поведения, а также чувства и воображение вполне отвечают реальности.

Именно тогда, когда Богомила исполняет роль рассказчицы, в ее образе соединяются и ретроспективные и преобразующие возможности. Содержание ее реплик является не только *преобразованием* реальности, обусловленным ее опытом и кругозором, но и, если учесть еще ее эмоциональность, результатом происходящих в ней чисто творческих процессов.

Ценность и богатство личного опыта, на котором основывается структурообразующая функция рассказчика от первого лица, обусловлены и системой ориентиров на уровне места и времени событий. «Сейчас и здесь» Чертомира и Богомилы, когда они выступают в роли рассказчиков, означают не только их положение в пространственно-временных координатах поэмы, но и, прежде всего, переход в автономную систему ориентиров, внутри которой размещаются остальные события. Эти условия, значительно влияющие на восприятие текста, не работают в тех отрывках, когда рассказ ведется «бестелесным» аукториальным повествователем.

В «Евгении Онегине» ситуация другая именно потому, что пушкинский аукториальный повествователь, как уже

было сказано, находится в постоянном тесном контакте с литературными героями и событиями, многократно сам себя вводит в повествование. При этом он частично перенимает характерные особенности рассказчика от первого лица, чья мотивация экзистенциальная, а не только эстетическая.

Обе нарративные стратегии и Прешерна, и Пушкина, каждая по-своему усиливают сопереживания читателем несчастью Чертомира, попавшего в жернова истории, что стало причиной разрушения религиозно-общественных и, прежде всего, личных планов героя, и терзаниям Богомилы со спасением ее в христианстве, и осознанию Онегиным того, что его решения постоянно лишь раскрывают противоречие между ожидаемым и действительным, а также любовным переживаниям Татьяны, не просто романтически окрашенным, но и особенно искренним, без аффектации, однако глубоким, убеждающим в подлинности и потому трагичным.

В обоих произведениях – «Крещении при Савице» и «Евгении Онегине» – есть и общие моменты. Самый очевидный из них связан с открытыми вмешательствами повествователя в ход событий. Необходимо обратить внимание на то, что у Пушкина они несколько более многочисленны и более значительны, поскольку не создают прочной, когерентной картины мира, а наоборот ее постоянно дестабилизируют и делают еще более релятивной, тем самым участвую в оформлении идеиного уровня текста.

Дефиниция нарративной стратегии «Крещения при Савице» показывает, что в «Крещении», в отличие от «Введения», часто меняется тип повествователя и фокализации, автореференционных и метанарративных⁷ вмешательств, свободных рассуждений⁸, а также коммуникационных связей (с Чертомиром, с читателями, с девушками, с Богомилой)⁹.

Упомянутые элементы, за исключением изменения типа повествователя и типа фокализации, понимаемые нами как открытые вмешательства повествователя в ход событий и оказывающие у Прешерна существенное влияние на семантику текста, играют у Пушкина решающую роль.

Среди этих вмешательств, которые обычно обозначают паузу или нарушение в линейном течении рассказа и

безусловное значение которых надо подчеркивать, особо существенны те, что выражают интересы и опыт повествователя, и оценку им сложившейся ситуации. В их число попадают стихи, где он говорит об Онегине как о приятеле или, по крайней мере, как о хорошо знакомом человеке, о различиях в своем и его характерах и о своем отношении к его язвительности и хандре, также и стихи, в которых место и время действия произведения он вводит в свои субъективные пространственно-временные координаты. Все это подчеркивает непосредственную близость повествователя и литературного героя, усиливает достоверность. Однако еще раз следует подчеркнуть, что непосредственная близость повествователя и героя не означает их единения, характерного для романтизма.

В число открытых вмешательств повествователя в линейность литературного действия попадают и лирические отступления, которые делают опыт Онегина и повествователя универсальным и объективным, а также метанarrативность и частое изменение коммуникативных связей (с читателями, с Татьяной, с Онегиным, с «причудницами большого света», с «красотками молодыми»).

«Крещение при Савице» и «Евгений Онегин» с нарративной точки зрения отличаются, по крайней мере, по двум позициям.

Диалог как способ или возможность передачи литературного действия в поэме Прешерна занимает важное место, так как акцентирует «личный опыт» обоих главных героев и тем самым усиливает суггестивность сказанного. В пушкинском тексте его значение периферийное.

С важностью диалога и миметических сегментов связано положение повествователя относительно повествуемого объекта. Здесь тоже есть различие, которое можно определить следующим образом: у пушкинского повествователя в сравнении с прешерновским особенное положение, так как он своими открытыми вмешательствами в текст непрерывно позиционирует себя не только как лицо с прямым доступом к литературным героям, но и как часть самого ли-

тературного действия. В «Крещении при Савице» ничего подобного мы не найдем.

И наконец, нарративные элементы в обоих произведениях структурно обоснованы. В «Крещении при Савице» Прешерн поставил проблематичность и трагичность решения Чертомира о принятии христианства в контекст личного опыта героя, а Пушкин построил в Онегине растущее ощущение пресыщенности жизнью на достоверности «личного контакта»¹⁰.

Примечания

¹ Словосочетание «нарративная система» автор статьи ввел в теорию повествования в своих лекциях по фокализационному коду в Мариборском университете (Штухец, 1998) для различения ситуации системной взаимосвязанности повествователя и фокализатора и повествовательной ситуации, как ее определил австрийский исследователь Ф. К. Штанцель.

² «АУКТОР (от лат. *auctor*). Создатель, творец, писатель. Термин *нарратологии*, широко применимый и критиками других направлений. ... тот, кто является организатором описываемого мира художественного произведения и предлагает читателю свою *интерпретацию*, свою точку зрения на описываемые события и действия, доминирующую по отношению ко всем остальным “идеологическим позициям”, выражаемым различными персонажами». (И. П. Ильин. АУКТОР // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. С. 37.) – Прим. перев.

³ «ФОКАЛИЗАЦИЯ (франц. *FOCALISATION*). Структуралистски переработанный вариант англо-американской концепции *точки зрения*, лишенный неприемлемого для *структурализма* и *нарратологии* психологии». (И. П. Ильин. ФОКАЛИЗАЦИЯ // Западное литературоведение XX века. С. 425.) – Прим. перев.

⁴ «АКТОР (франц. *ACTEUR*, англ. *ACTOR*). Термин *нарратологии*; теоретический конструкт, абстрактная категория, одна из функций рассказа или инстанций акта художественной коммуникации. Главным определяющим признаком А. является его вторичность по отношению к остальным повествовательным инстанциям и, как следствие, его от них зависимость». (И. П. Ильин. АКТОР // Западное литературоведение XX века. С. 29.) – Прим. перев.

⁵ Понятие дигесис было взято нарратологий из античной поэтики, где, согласно Платону, оно означает повествование, в современной теории – речь повествователя. Из античной поэтики заимствовано и понятие мimesis, используемое сегодня для обозначения нарративных сегментов, показывающих литературное действие через речь героев.

⁶Ф. Прешерн. Избранное. М., 1948. С. 107. Перевод М. Зепкевича. Далее цитаты даются по этому изданию, страница указывается в скобках в тексте.

⁷В оригинале: «Если правильно учит меня в тревогах опыт мой...»

⁸«Но юность вечно попадает в сети / Обманчивой надежды и мечты» (105).

⁹«Я знаю, почему бродить по свету / Скитальцем, Чертомир, остался ты...» (105); «Описывает пустынной певец» (106) (в оригинале – «вам описывает»); в тексте упоминается богиня Жива, «Которой, – знают девушки милые! – / вручены ваш смех, ваши слезы»; «Был прекрасен – Богомила! – твой / образ, который вывел его из боя».

¹⁰ В своем исследовании автор опирался на следующие работы: *Bahtin M. Problemi poetike Dostojevskog.* Beograd: Nolit, 1967; *Belinski V. G. Evgenij Onjegin // Belinski V. G. Članki in eseji o književnosti.* Ljubljana: CZ, 1950; *Bahtin i drugi.* Ur. Biti V. Zagreb: Naklada MD, 1992; *Day A. Romanticism.* London, New York: Routledge, 1996; *Damjanović M.: Dijalog i interes za istinu // Polja.* 1983, XXIX/287; *Jump J.: Byron Childe Harold's Pilgrimage and Don Juan // Jump J. A Selection of Critical Essays.* London, Basingstoke: The Macmillan Press Ltd., 1973; *Klopčič M. Spremna beseda // Puškin A. S. Jevgenij Onjegin.* Ljubljana: DZS, 1967; *Kos J. Pesnитеv o Črtomiru in Bogomili (spremna beseda) // Prešeren F. Krst pri Savici.* Ljubljana: DZS, 1959; *Prešeren in evropska romantika.* Ljubljana: DZS, 1970; *Prešeren in njegova doba.* Koper: Lipa, 1991; *Mukařovský J. Struktura pesničkog jezika.* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986; *Paternu B. Prešernov Krst pri Savici // Paternu B. Pogledi na slovensko književnost.* Ljubljana: Partizanska knjiga, 1974; *France Prešeren 1800–1849.* Bled, Ljubljana: dr. A. Kovač, Znanstveni inštitut FF, 1994; *Prešeren in njegovo pesniško delo 2.* Ljubljana: MK, 1977; *Pogačnik J. Slovenska književnost I.* Ljubljana: DZS, 1998; *Zgodovina slovenskega slovstva III.* Maribor: Založba Obzorja, 1969; *Prešeren F. Delo Franceta Prešerna.* Ljubljana: DZS, 1959; *Pretnar T. Prešeren in Mickiewicz.* Ljubljana: Slovenska matica, 1998; *Puškin A. S. Evguenij Onjegin.* Prev.: R. Bordon. Maribor: Obzorja, 1962; *Slodnjak A. Prekop – Krst pri Savici – Neiztrohnjeno srce // Novi svet.* 1949, IV/2; *Stanzel F. Pripovedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu // Suvremena teorija pripovijedanja.* Ur. Biti V. Zagreb: Globus, 1992; *Štuhec M. Problemi fokalizacije // IV. Međunarodni slavistički dani.* Ur. Gadanyi K. *Bibliotheca Croatica Hungarie.* Sambotel, Pečuh: Hrvatski znanstveni zavod, 1998; *Štuhec M. Premiki v narativnom sistemu Prešernovega Krsta pri Savici // Prešernovi dnevi v Kranju.* Ur. Paternu B. idr. Kranj: Mestna občina Kranj, 2000. S. 191–200; *Troyat H. Puškin.* Ljubljana: DZS, 1968.

Г. Ю. Филипповский

(Ярославль)

Об одном символе в поэтической эпике Пушкина

Принято прочитывать сон Татьяны в V главе «Евгения Онегина» как отражение внутреннего психологического состояния героини, своеобразный ключ к ее внутреннему миру, тесно связанному с глубинами русского быта и традиций, архаических верований, обрядов и ритуалов.¹ Неизменно (от В. Набокова в его комментарии 1964 г. до Т. М. Nicolaевой в исследовании 1997 г. – глава «Сны») в мотивах гаданий и мохнатости медведя из сна Татьяны усматривают предуготованность богатого жениха (как оно в итоге и получается въявь).² Несомненно, вместе с тем, значение эпизода сна Татьяны для сюжета романа в целом как предвестника, вещуна трагического исхода, которым завершился конфликт Ленского и Онегина в непосредственно следующей за сном сцене именин у Лариных.³ И вообще функция сна в эпических жанрах русской литературы от «Слова о полку Игореве» до Пушкина, Гончарова, Тургенева связана отнюдь не только с психологическими аспектами характеристики героев, а скорее с динамикой сюжетно-композиционного плана.⁴ Сон Татьяны, как и сама V глава, занимает (как неоднократно замечали) срединное, центральное, вершинное положение в романе.⁵ Мотив зеркала, с которым хочет гадать Татьяна или которое лежит у нее ночью под подушкой, несомненно, связан с некими принципиально важными, ключевыми для романа соотношениями. Здесь усматривают «изнаночность» вешего сна, его зеркальную перспективу.⁶ Стоит обратить внимание в чисто композиционном аспекте на темы сна, мелькающие около зеркально соотнесенных двух писем – посланий героев – письма Татьяны к Онегину и письма Онегина к Татьяне.⁷ В III главе в тексте письма Татьяны читаем:

...ты в сновиденьях мне являлся.

В душе твой голос раздавался.

Давно... нет, это был не сон,

— так она уверяет себя. Финал письма напряжен и жертвенен:

Рассудок мой изнемогает,
И молча гибнуть я должна.
Я жду тебя: единым взором
Надежды сердца оживи,
Иль сон тяжелый перерви...

Заметим, кстати, что «сон тяжелый» в V главе таки и прерывается на его самом ужасном моменте. Если продолжить тему зеркально соотнесенных писем и снов, то в связи со вторым письмом — Онегина к Татьяне в VIII главе также подключается тема сна:

Ужель та самая Татьяна,
Которой он наедине,
В начале своего романа,
В глухой, далекой стороне,
В благом пылу нравоученья,
Читал когда-то наставленья....
Та девочка... иль это сон?..
Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле,
Ужели с ним сейчас была
Так равнодушна, так смела.

И следом:

Он оставляет раут тесный,
Домой задумчив едет он;
Мечтой то грустной, то прелестной
Его встревожен поздний сон.

И далее:

Мараает он ответ учтивый
Что с ним? В каком он странном сне?
Что шевельнулось в глубине
Души холодной и ленивой.

Онегин — хозяин, безраздельный повелитель ее девичьих снов, появляется во сне Татьяны из V главы как Хозяин раута

демонов.⁸ Но здесь же появляется и образ хозяина этого «погодствороннего» мира зазеркалья – Медведя.⁹ Именно Медведь встречает гостью у порога своего мира, где уже через:

Поток, не скованный зимой
Две жердочки склеены с льдиной,
Дрожащий, гибельный мосток...
Татьяна ропщет на ручей;
Не видит никого, кто руку
С той стороны подал бы ей,

– но медведь как настоящий хозяин галантно:

И лапу с острыми когтями
Ей протянул; она скрепясь
Дрожащей ручкой оперлась
И боязливыми шагами
Перебралась через ручей.

Отметим, кроме того, примечательное сходство фраз о появлении медведя и уже приведенной выше попытке самохарактеристики Онегина:

В каком он странном сне?
Что шевельнулось в глубине
Души холодной и ленивой.

Появление как бы традиционно ленивого медведя из холодной берлоги в тексте «странных снов»:

Но вдруг сугроб зашевелился,
И кто ж из – под него явился?
Большой взъерошенный медведь.

В чем же смысл самосближения Онегина VIII главы, Онегина Письма к Татьяне со своим двойником Хозяином-медведем сна Татьяны V главы? Вспомним образ Татьяны III–IV главы, Татьяны Письма к Онегину, которая «увяздана, / Бледнеет, гаснет и молчит!» В зеркальном контексте VIII главы Письма к Татьяне теперь уже Онегин готов, как ранее Татьяна:

Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство.

Если Татьяна страдала, то Онегин уже тоже возжаждал страдания. Жертвенность, готовность к самопожертвованию, а не просто смелость, вероятно, совсем не смелость «Кончаю! Страшно перечесть... / Стыдом и страхом замираю...», – скорее «Но так и быть! Судьбу мою / Отныне я тебе вручаю...» – ведущая черта Татьяны как главной героини романа, и одновременно, важная смысловая доминанта собственно романа в целом. Онегин VIII главы (зеркальная ситуация – он поменялся с Татьяной ролями) искренне стремится обрести искомое ему качество жертвенности (возможно, теперь уже как покаяния), но, естественно, далее благого намерения дело не идет.

Не только такие традиционные черты «русскости», усвоенные Татьяной («русской душою»), как преданность обычаям и традициям русской старины, приверженность предметам, суевериям и гаданиям, любовь к русской зиме «с ее холдою красою» и так далее, но и высокие жертвенные качества души героини, без сомнения, признает Пушкин истинно русскими. Душевная и духовная щедрость, готовность к самоотдаче до самопожертвования – именно эти черты русского национального характера Пушкин акцентирует в «Евгении Онегине», и не только здесь, но и в «Капитанской дочке». Апофеоз романа, ключ к тайнам русской национальной психологии, глубинам русской народной души приходится на V главу, центральную, осевую в сюжетно-композиционной структуре «Евгения Онегина». И важнейшую клочевую роль здесь играет образ-символ медведя.

Разумеется, наивно видеть в контексте сна Татьяны в образе медведя некое реалистическое начало, явление. Символизм этого образа прочитывается по-разному: Т. М. Николаева (как уже отмечалось) видит здесь образ-символ будущего мужа-генерала (или даже Ленского!?),¹⁰ В. М. Маркович – образ волшебного помощника, сказочно-

го животного.¹¹ Между тем в традициях русской народной архаики (а также в ритуально-обрядовой архаике Европы) медведь с незапамятных времен – *beast of prey*, священное жертвенное животное, зверь, символ-метафора предуготованной жертвы. В то же время, в ритуально-метафорическом контексте народной культуры – это хозяин зверей, скотий бог.¹² Медведь в вещем сне Татьяны первая, главная фигура: он не только встречает героиню-гостью сна, но и сопровождает ее (а не гонится, как представляется обычно), затем несет на руках-лапах и кладет у порога лесного дома со словами, которые имеют, естественно, особое, глубинное значение, подтекст:

Медведь промолвил:
Здесь мой кум:
Погрейся у него немножко.

Онегин обозначен медведем как его кум – их объединяет, значит, ритуал крестин, их объединяет *крестник*. Медведь по отношению к этому крестнику выступает как родитель.¹³ Ленский сна – жертва Онегина, замахнувшегося на него ножом. Ленский сна – той же жертвенной породы,¹⁴ объект заклания, как и медведь. Онегин правит тризну.¹⁴ Тризну в «медвежьем» мире, точнее мире медвежьего жертвенного ритуала,¹⁵ тризну преобразованной жертвы Ленского. И если уже отмечали функцию сна Татьяны как геометрического центра, оси симметрии романной структуры, то содержательная сторона этой бинарной функциональности выражается жертвенной темой (судьбы героев).¹⁶ При этом в качестве ключевого и знакового символа-образа в отмеченной дихотомии выступает образ-символ медведя, который определяет или точнее предопределяет ведущий содержательный контекст романа как знаковый, жертвенный, глубинный и сакральный.¹⁷ То, что Пушкину этот контекст был известен, говорит однозначно прочитываемый в русле архаики народного медвежьего праздника текст «Сказки о медведище», написанной предположительно в 1830 г., возможно, в Болдинском уединении.

Медведь как хозяин леса появляется в пушкинском конспекте «Сказки о попе и работнике Балде»: «Балда советует отослать Балду в лес к медведю будто бы за коровой. Балда идет и приводит медведя в хлев». ¹⁸ Затем, видимо, медведь выделяется у Пушкина в отдельный сюжет, поскольку в тексте сказки о Балде (в отличие от черновых материалов конспекта сюжета) медведь не фигурирует. Это, кстати, отметил уже Н. Сумцов.¹⁹ А. Желанский возводит эпизод с медведем в предварительном плане сказки о Балде к вариантам сказки няни Арины Родионовны, что вполне вероятно. А. Желанский вслед за Вс. Миллером возводит фольклорную основу сказки о Медведихе к скоморошине «Птицы и звери».²⁰ В. Анненков в отличие от двух названных исследователей относит отрывок или точнее незаконченную поэтическую сказку к числу «полународных, полувыдуманных произведений» поэта. По словам Анненкова «они сохраняются у Пушкина в первом, еще не отделанном виде и, вероятно, так остались бы и при более долгой жизни поэта. Он забыл о них, и, может быть, потому, что сам был недоволен смешением творчества личного и условного с общенародным и непосредственным творчеством, какое в них уже неизбежно».²¹ В своей знаменитой речи о Пушкине Ф. М. Достоевский дал, на наш взгляд, наиболее основательную и глубокую оценку «Медведихи» и сходных произведений. Пушкина на мотивы календарной и ритуально-обрядовой народной архаики: «В Пушкине есть именно что-то сроднившееся с народом *взаправду* (подчеркнуто автором – Г. Ф.), доходящее в нем почти до какого-то простодушийшего умиления. Возьмите сказку о медведице и о том, как убил мужик боярыню-медведицу, или припомните стихи «Сват Иван, как пить мы станем».²²

В старине «Птицы» медведь отнюдь не то великое и трогательное в своем жертвенном трагизме сакральное животное, напротив, медведь, как пишет А. Желанский, «здесь показывается как один из наглейших расточителей народного достояния: «Много кож снимает, / Сапогов никогда не бывает» (текст старины приводится по сборникам Гильфердинга и Рыбникова).²³

Текст сказки Пушкина ближе всего к ритуалу архаичного медвежьего праздника умирающего и воскрешающего древнего божества²⁴ (ср. начало сказки о весеннем возрождении природы):

Как весенней теплою порою,
Из-под утренней белой зорюшки,
Что из лесу, из лесу дремучего,
Выходила большая боярыня,
Чернобурая медведиха
Со милыми детушками медвежатками...

Незаконченный эпизод тризны лесного звериного рода только подчеркивает жертвенный трагизм первой части сказки:

В ту пору звери собиралися
Ко тому ли медведю, к большому боярину.
Приходили звери большие,
Прибегали тут зверюшки меньшие,
Прибегал тут волк-дворянин...

Реминисценции архаического культа лесного хозяина-медведя как зверя священной предуготованности жертвы, а также эпизоды медвежьего праздника как драматического ритуала обновления жизни рода, непреодолимого трагического поступательного движения жизни, – все это сближает принципиальные линии эпической динамики «Евгения Онегина» и «Сказки о медведихе». Примечательно, что символика жертвенной темы в обоих случаях связана не только с мужским персонажем-героем (Онегиным или Медведем из сказки), но и, прежде всего с женским персонажем – Татьяной и Медведихой. Образ же символа медведя из сна Татьяны выступает как родовое символическое обозначение священного жертвенного начала в принципе (тем более что в зеркальности «изнаночного» мира выстроена дихотомия, парность образа хозяина того мира, где все раздваивается, двоится и удваивается).

Существенный вопрос: откуда пришла к Пушкину в 1825–1826 гг. столь принципиально и глубоко разработан-

ная тема жертвенного символизма как ведущий сюжетно-композиционный принцип поэтической эпики. Проще всего пойти по линии гаданий о фольклорно-сказочных влияниях Арины Родионовны. По-видимому, дело обстоит многосложнее. Точкой отсчета подобных размышлений, на наш взгляд, должна стать специфика работы Пушкина над драмой «Борис Годунов».²⁵ Образ несчастной жертвы, невинно убиенного царевича витает не только над текстом «Бориса Годунова» с самого начала и до конца. Важнее, что этот образ жертвы и народная символика жертвенности как представления об исторически русском национальном характере владели мыслями, воображением и чувствами Пушкина – мыслителя и поэта. Поэта, мыслившего категориями глобальной исторической эпики, стремившегося достучаться до глубинных тайн *русской народной души*. Сюда, безусловно, добавились мысли о друзьях-декабристах и декабристской жертвенности, точнее самопожертвовании на алтарь народных чаяний. Конечно, не случайно, что именно в Михайловском, русской глубинке поэт создает сначала глубочайшее эпико-поэтическое исследование русской народной исторической дуппи, где Дмитрий-царевич выступал как христианский мученик, подтолкнувший бурное движение Смутного времени, когда перевернулась вся старая Русь, прошедшая через испытания и обретшая новое историческое качество. Тот же динамический сюжет, но применительно к романским судьбам героев «Евгения Онегина» разрабатывает Пушкин вскоре, в 1826 г.²⁶ И в обоих случаях в центре, принципиальном контексте повествования положены поэтом эпико-символические начала мотива жертвенности, приведшие Пушкина к его символической персонификации в образе медведя. Это еще раз доказывает всеохватность поэтического гения Пушкина.

Примечания

¹ См., например: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 203–223

² Набоков В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Спб., 1998 (английское издание 1964 г.); Николаева Т. М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста. «Слово о полку Игореве» и

пушкинские тексты. М., 1997. Лотман отмечает: «Сон Татьяны – органический сплав сказочных и песенных образов с представлениями, проникшими из святочного и свадебного обрядов» (см.: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. М., 1980. С. 266.; 2-ое изд. – 1983).

³ Набоков справедливо считает, что «два взаимосвязанных сюжета это сон и празднование именин (5, XI–XXI и 6, XXV – до конца главы). Сон предсказывает, что будет на именинах» (Набоков В. Комментарий... С. 57.). Вслед за Благим, уделившим особое внимание композиции романа (см.: Благой Д. Д. От Кантемира до наших дней. М., 1979. Т. 2. С. 156–171.), Лотман пишет, что «чудный» сон Татьяны с медведем и предзнаменованиями у рубежа судеб героини, Ленского и Онегина «также выполняет композиционную роль, связывая содержание предшествующих глав с драматическими событиями шестой главы» (Лотман Ю. М. Там же. С. 265.).

⁴ Мотивы святочных гаданий и предзнаменований как контекст сна Татьяны Турбин увязывает прежде всего с динамической поэтикой романа: «фабула романа движется от предсказаний к свершению. Так, во всяком случае, развиваются важнейшие ряды романых событий... Сюжет романа движется от предвидения или предсказания к осуществлению...» (см.: Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996. С. 103–105.). Гуковский, рассматривая сон Татьяны как внесюжетную вставку, тем не менее видит в этой задержке ритма романа знак особой значимости V главы в авторском художественном замысле произведения: «Именно то обстоятельство, что Пушкин решился пойти на риск задержки хода романа, показывает, насколько важен был для его замысла, для его идеи сон Татьяны» (см.: Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы... С. 203–223.). Феномен перебоя ритма считает средством выразительности Холшевников: «Нарушение привычного ритма – очень сильный раздражитель, именно поэтому в поэзии оно может быть сильным выразительным средством, ритмическим курсивом...» (см.: Холшевников В. Е. Перебой ритма как средство выразительности // Стиховедение. Хрестоматия. М., 1998. С. 189.).

⁵ См., напр., суждение Марковича: «Сон Татьяны помещен почти в «геометрический центр» Онегина и составляет своеобразную «ось симметрии» в построении романа. Создается впечатление чрезвычайной смысловой важности расположенного таким образом фрагмента» (Маркович В. М. Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы. Спб., 1997. С. 8.; см. также: Николаева Т. М. «Слово о полку Игореве». С. 244.).

⁶ См.: Лотман Ю. М. Там же. С. 271.; Николаева Т. М. Там же. С. 246. Хеллберг, в частности, пишет: «Зеркало под подушкой вещим сном как

бы развертывает и смысл предыдущего и содержание будущего, отражая в нем видение Светланы и зловещие строки эпиграфа. Гадание, сон и реальность образуют в пятой главе систему зеркальных отражений – не только в содержании, но и в самой структуре романа. Именно в этом месте преломляется сюжет» (*Hellberg E. F.* Как в зеркале: гадание и сон Татьяны // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1989. Т. VI.).

⁷ Ср.: *Благой Д. Д.* От Кантемира до наших дней.

⁸ Ср.: «Выделение в образе «суженого» инфернальных черт активизировало определенные представления из мира народной сказки: герой начинал ассоциироваться с силами, живущими «в лесу», «за рекой». Сюжеты этого рода подсказывали «лесному жениху» других двойников (в зависимости от жанра – медведя или разбойника)» (*Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина... С. 267.). Онегин сна Татьяны – инфернальный двойник культурного героя, трикстер (*Николаева Т. М.* «Слово о полку Игореве». С. 247).

⁹ Медведь сна Татьяны предстает как зеркальное отображение главного героя романа, по сути – Хозяин ЗИМНЕГО ПУТИ – суженый геройни. Он появляется из сугроба как знаковое отображение ее ЗИМНЕГО ПУТИ (2, XXVII – детство: «И были детские проказы / Ей чужды; сташиные рассказы / Зимою, в темноте ночей, / Пленяли большие сердца ей...»; 5, IV – юность: «Татьяна / русская душою, / Сама не зная, почему / С ее холодною красотою / Любила русскую зиму...»; 8, XXXIII – зрелость: «Он едет; лишь вспел, ему / Она на встречу. Как сурова! / Его не видит, с ним ни слова; / У! Как теперь окружена / Креценским холодом она!») (Ср.: *Маркович В. М.* Пушкин и Лермонтов... С. 15–16.) Турбин замечает: «Евгений Онегин» – самый снежный роман в русской литературе» (*Турбин В. Н.* Поэтика романа... С. 51.).

¹⁰ См.: *Николаева Т. М.* Там же. С. 241.; ее же: Текст. Как путь и как многомерное пространство // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996. С. 347.

¹¹ *Маркович В. М.* Там же. С. 15.

¹² См.: *Иванов В. В.*, *Топоров В. Н.* Медведь // Миры народов мира. Энциклопедия. Гл. ред. Е. А. Токарев. Т. 2. М., 1994. С. 128–130; *Воронин Н. Н.* Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI веке // Краеведческие записки. Вып. IV. Ярославль, 1960. С. 25–93. Здесь и библиография «медвежьего ритуала».

¹³ «...Как на больших похоронах» (5, XVI).

¹⁴ В первой из двух знаковых фраз – ключевых в пророческом контексте сна – содержится намек на их общего крестника (медведю он родной по крови – жертвенной) и соответственно – пророчество о жертве (5, XX и 6), вторая фраза намекает не только на некло, но и на оберег от него («...немножко!» 5, XV). Ср. у В. И. Даля: «Медвежья лапа жар забирает».

¹⁵ Медведь сопровождает героиню (ср.: «...косматого лакея...» 5, XIII через занесенный метелью лес мира ЗИМНЕГО ПУТИ, затем несет на лапах-

руках и опускает на порог Дома (5, XVIII), где Онегин правит цирк нечисти («он там хозяин» 5, XVIII). Медведь и Онегин – двойники Хозяина-героя зеркально трактованного мира сна (*Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина... С. 26.; Чумаков Ю. Н. Союз Татьяны как стихотворная новелла // Русская новелла. Проблемы теории и истории. Спб., 1993.*). Если первый из двух двойников жертвенно альтруистичен (ср.: последние четыре стиха XV строфы 5 гл.), то второй – подчеркнуто эгоистичен («Онегин тихо увлекает Татьяну в угол и слагает / Ее на шаткую скамью / И клонит голову свою / К ней на плечо...») (5, XX), что опять же зеркально усилено автором контекстуальной антитезой «моя» в эпиграфе и «Мое» XIX–XX строф 5 главы. Повтор XX и XXI строф «на шаткую скамью» и «хижина шатнулась» подчеркивает значение *временности* власти сил ада на судьбу героини – в пророческой фразе Хозяина-медведя «Погрейся у него немножко» (курсив мой – Г. Ф.). Тональность эпиграфа к 5 главе как своеобразного оберега синонимична символике образа медведя, медвежьей лапы с когтями, в целом медвежьего жертвенного ритуала народной архаической культуры (ср.: *Воронин Н. Н. Медвежий культ... С. 44–68.*).

¹⁶ Примечательно, тесно взаимосвязанные по своему глубинному знаковому подтексту 5 и 6 главы предварены двумя также внутренне взаимосвязанными эпиграфами, причем слова Петрарки звучат программно-жертвенно, будто предъявляя темы смерти, жертвы и жертвенности к судьбам главных героев романа (ср.: *Маркович В. М. Пушкин и Лермонтов... С. 16.*).

¹⁷ Образ медведя, сам будучи символом-метафорой предуготованной жертвы в ритуально-обрядовой архаике Европы, в сне Татьяны провещает жертву Ленского в главе 6 и жертвенность образа главной героини романа (См. *Иванецкий А. И. Исторические смыслы потустороннего у Пушкина. М., 1998.*)

¹⁸ См.: *Желанский А. Сказки Пушкина в народном стиле. М.–Л., 1936. С. 18.*

¹⁹ См.: *Сумцов Н. Ф. А. С. Пушкин. Исследования. Харьков, 1900. С. 311.*

²⁰ *Желанский А. Там же. С. 36–54.*

²¹ См.: *А. С. Пушкин. Сочинения изд. П. В. Анненкова. Спб., 1855–1857. Т. 1. С. 152.*

²² *Достоевский Ф. М. Пушкин // Дань взыскательной любви. Русские писатели о Пушкине. Л., 1979. С. 47–67; Желанский А. Там же. С. 75, 37–38.*

²³ *Желанский А. Там же. С. 41.*

²⁴ См.: *Иванов В. В., Топоров В. Н. Медведь // Миры народов мира... С. 128.*

²⁵ Время работы Пушкина над «Борисом Годуновым» (1824–1825) и 5 главой «Евгения Онегина» (1826) смыкается и тесно соприкасается.

²⁶ О глубинной связи «Бориса Годунова» и романа «Евгений Онегин». см.: *Турбин В. Н. Поэтика романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». М., 1996. С. 37–47.*

С. Ф. Мусиенко
(Гродно)

«Малая» и большая родины в «Дзядах» Адама Мицкевича

В своем творчестве Адам Мицкевич обращался к народным преданиям, песням, легендам, бытовавшим среди белорусов, поляков, литовцев, с давних времен проживавших по берегам Немана и на Новогрудчине. Известный польский литературовед Казимеж Выка назвал эту землю «глухой и тихой провинцией»¹, но именно она подарила миру великого поэта Адама Мицкевича, пронесшего через всю свою жизнь любовь к своей маленькой родине. Она придавала неповторимые краски и аромат его творчеству, она служила импульсом к созданию романтического героя, в различных вариациях воплощенного поэтом.

Таким героем в его творчестве становится «маленький человек», выполняющий одновременно функцию коллектического героя, который «складывался» из индивидуализированных психологических, лирических и бытовых характеристик («Баллады и романсы», «Дзяды», «Пан Тадеуш»), составляя динамичную и красочную галерею образов из разных слоев общества – от бродячих нищих и крестьянства до мелкой пляхты.

Иной тип героя возникает в контексте социальной несправедливости, крепостного права, национального угнетения, воплощаясь в образах пана, магната, а в «Дзядах» – и царя. Этот герой не индивидуализирован, скорее он наделен символическими и типическими чертами и выступает в роли антигероя, являющегося причиной страданий и бед народа. В обеих составляющих оппозиции «герой–антигерой» Мицкевич специально подчеркивает их социальную соотнесенность, наделяя каждого комплексом характерных для его социальной группы черт.

Следующий тип героя – романтически-лирический, поэт, гуманист, мыслитель, чаще страдалец, близкий автору по мировоззрению и мироощущению, по состраданию – простому человеку. Герой этого типа наделен неповторимо индивидуальными чертами. Выступая от имени и в защиту

страдающих – отдельного человека, народа, всего человечества, – он неизменно одинок и жертвуя во имя обездоленных собственной жизнью.

В облике героя Мицкевича отразились и уклад его семьи, и особенности жизни на малой родине, и местный фольклор, и своеобразный язык, который местные жители называли «тутэйшая мова».

Следует отметить, что сам Мицкевич еще при жизни стал своеобразной легендой и фольклорным героем, избранником судьбы, воплотившим в себе трагедию народа. На факты, имевшие место в реальности, современники «набросили кружева легенды». Связанное с личностью поэта мифотворчество началось с момента его появления на свет: он родился на рубеже веков, в морозную рождественскую ночь 1798 г., отмеченную особой таинственностью (домашние животные якобы заговорили человеческими голосами), получил имя первого человека, бабка-повитуха положила его на книгу.

Маленький Адам слушал песни своей няни Гонсевской и сказки слуги Блажея, узнавая из них о несчастной любви, о фантастических приключениях предков, своих земляков, и мифических жителях озера Свityзь, реки Неман и лесов вокруг Новогрудка. Впоследствии эти и подобные им фольклорные источники питали творчество поэта. Для легенды о нем существенно, что и в его судьбе как будто повторились мотивы судеб героев печальных народных песен – он пережил большую, но несчастливую любовь, измену возлюбленной, тюрьму, изгнание.

Мицкевич писал по-польски, но себя называл то литвином, то белорусом. Действительно, влияние белорусских этнокультурных факторов, белорусского языка заметно в его творчестве, что он сам подчеркивал и в «Книгах польского народа и польского пилигримства», и парижских лекциях по истории славянских литератур. Он неоднократно упоминал о красоте родной земли, воспетой в песнях, сказках и преданиях народа. Говоря о белорусском языке как о языке Великого Княжества Литовского², он отмечал его чистоту, неискаженность и гармоничность.

Окружавшие Мицкевича в детстве и молодости слуги, крестьяне-соседи, друзья были не только носителями местных говоров, но и замечательными исполнителями белорусских народных песен, сказок, легенд. Маленький Адам, с интересом наблюдая жизнь белорусских крестьян, играл с их детьми, вслушивался в их разговоры, учил белорусский язык. «География» странствий будущего поэта ограничивалась их родовым хутором Заосье, Чомбровым, Новогрудком – местами, густо населенными белорусами. Доминиканская школа в Новогрудке способствовала расширению знакомства поэта с белорусским окружением, белорусским языком и фольклором. Друзья Мицкевича того времени – Ян Чечот, ставший позднее известным собирателем белорусского фольклора, Игнаций Домейко, будущий участник восстания 1831 г., – хорошо знали белорусский народ и его язык, любили его грустные песни, прониклись его духом, его поэзией. Вместе друзья ходили на ярмарки, бывали на свадьбах, похоронах, поминках, гуляниях.

Связь с белорусским фольклором и, в определенной мере, белорусским языком, местными обычаями и обрядами Мицкевич ощущал всю жизнь, но в различные ее периоды она приобретала разные формы. Если в детстве и юности это был познавательный процесс, послуживший для поэта, своеобразным источником вдохновения на протяжении всей его жизни, то в виленско-ковенский период – трансформативно-творческий, а в эмиграции воспоминания о малой родине обрели постальгический характер, отражаясь в творчестве.

Для первого периода характерны оптимистические мотивы, вера в будущее, радость молодости, переживание природы и красоты мира («Картофель», «Песнь филаретов»). Романтический герой стихотворений этого периода – молодой человек с оптимистическим мировидением, свято верящий в дружбу, любовь, огромные человеческие возможности, в победу добра над злом.

Во втором периоде роль фольклора возрастает, творческое обращение к нему приобретает многофункциональный

характер. Одновременно меняется и концепция романтического героя. Поэт обращается не только к фольклорным текстам, но и к обрядам, поверьям, обычаям. Романтические произведения насыщаются социальным («Рыбка», II и IV части «Дзядов»), историко-политическим («Свitezъ»), философским («Первоцвет») смыслом. В виленско-ковенский период Мицкевич сам создает фольклорные модели («Свитеянка», «Дударь»), в свою очередь влияющие на эстетическое сознание, усваиваемые устным народным творчеством. Герой выступает в различных вариациях в зависимости от концепции, идеи, художественных средств произведения, Мицкевич вводит оригинальный прием романтической индивидуализации персонажа.

Третий период творчества поэта проходил в эмиграции. Тема «малой родины», особенно в первые годы жизни на чужбине, становится доминантной и приобретает ностальгический характер. Мицкевич и его романтический герой, подобно Антею, черпает творческие силы в воспоминаниях, в любви к оставленной родине, которая трансформируется в легенду, идеал, миф, осложненный трагедией неволи, национального и социального угнетения. Так в творчестве поэта начинают переплетаться бытовые мотивы, овеянные светлой лирической грустью (охота, собирание грибов в «Пане Тадеуше»), с мотивами политической и социальной критики действительности, с осмыслением трагедии народа и творца – поэта, пророка («Дзяды»).

В драматической поэме «Дзяды» фокусируются существенные черты всего творчества Мицкевича. Романтический герой, фольклорные и обрядовые мотивы, сохраняющие национальный, а порой и регионально-местный колорит, одновременно приобретают и космический размах.

Романтические художественные приемы, включающие обращение к фольклорно-обрядовой сфере, выступают у Мицкевича и в конкретизации места действия (его «малая родина» Новогрудчина), и в использовании местного колорита, который белорусы называют «тутэйшасцю» (природа, обряды, обычаи), и в использовании националь-

ных черт характера романтического героя. В лиро-эпических произведениях Мицкевича («Дзяды», «Пан Тадеуш») присутствует намеренно обозначенное автором и принципиально важное разделение пространства повествования на «отчизну» и «остальной мир», которые представлены в различной эмоциональной нюансировке. Они отличаются и временными координатами, и способом изображения, даже цветовой гаммой. В «Пане Тадеуше» родина поэта, какой она предстает в далеком прошлом и увековечивается в художественном слове, прекрасна, щедра, покрыта зелеными лесами и освещена солнцем, а «остальной мир» «залит кровью». Современная поэту родина представлена в «Дзядах» принципиально иначе: она мрачна, несчастлива, угнетена, ее трагедия обретает вневременной космический характер, не утрачивая при этом и конкретно-исторического, актуального смысла.

Идейно-тематический замысел поэта реализуется с помощью изменения концепции романтического героя и введение в произведение древнего языческого обряда *дзядов*, которому придается социально-политическое и глубоко философское значение. Обряд *дзядов* у Мицкевича выполняет несколько важных функций: идейно-концептуальную, сюжетно-композиционную, эстетическую.

В основе драматической поэмы заключены и антитезы философского, социального, нравственного характера (добро– зло, жизнь–смерть, радость–страдание, свобода–неволя). В абсурдной реальности положительные жизненные проявления становятся невозможными. Мицкевич изображает активизацию зла, которое достигает огромных масштабов, как во внешнем изображенном пространстве реальной жизни – от Новогрудка до Санкт-Петербурга, так и во внутреннем пространстве человеческой души: это и дьявольское начало в душах угнетателей, и чувство обиды, не покидающей души крестьян даже после смерти (воплотившись в птиц, они клеют своего пана – космос).

Поэтому поэт исключает из изображения позитивную часть антитезы (Бог, рай, добро, свобода, справедливость),

активного положительного героя или счастливого человека. Его персонажи представлены двумя категориями – это либо носители зла, угнетатели, либо жертвы, угнетенные. Противоречивым, раздвоенным предстает романтический герой – предъявляющий Богу свой счет поэт, Конрад, к которому обращаются и ангелы, и духи ада.

В повествовательном пространстве «Дзядов», охватывающем панораму человеческой жизни и смерти, особую функцию выполняет заглавный обряд поминования усопших – дзядов, приводящий в движение сюжет, объединяющий эпическое и лирическое начала.

Обращение к этому обряду дает возможность поэту ввести в драматическую поэму все три категории времени: события в «Дзядах» происходят в настоящем и прошлом времени, своеобразному переплетению которых способствует прием ретроспекции (размышления лирического героя Уныря о его земной жизни, воспоминания других персонажей о его самоубийстве и похоронах), будущее время здесь лишь обозначено. Связь разных временных категорий проявляется и в размышлениях повстанцев – «благородных рыцарей свободы», которым посвящена поэма. О восстаниях, судебном процессе над филаретами Мицкевич писал как непосредственно после этих событий, так и в эмиграции – с перспективы времени. Они определили мрачную драматическую атмосферу произведения, обрисовку ее героев.

«Дзяды» связывают доэмиграционный и эмиграционный периоды творчества Мицкевича. Поэма конструируется по принципу разрастания пространственного плана от малой родины романтического героя (по приметам – Новогрудчины) до охвата «остальной части мира», простирающейся вплоть до царского дворца в Санкт-Петербурге. Одновременно осуществляется движение романтического героя в сюжете, постепенно ракурс изображения смешается с душевных переживаний героя к трагедии восстания, трагедии родины поэта, а личная драма героя предстает обусловленной трагедией народа.

Романтический герой поэмы – самоубийца (из-за измены любимой девушки, вышедшей замуж за богатого)

Упырь – одинокий, неприкаянный, несчастный, как при жизни, так и после смерти. Самоубийство героя показано как его трагедия и не подвергается оценке в христианской перспективе греха. Утрата возлюбленной – ситуация, имевшая место в биографии самого поэта, благодаря обращению к обряду поминовения усопших, обретает социально-конкретный характер. Самоубийство юноши из социальных низов из-за любви к богатой девушке – актуальная тема не только в фольклоре и литературе, но имела довольно широкое распространение в реальной действительности. Образ Упыря переосмыслен по сравнению с традиционными представлениями о вампире: он не страшен и выходит из могилы на праздник дзядов лишь в поисках сочувствия, движимый дорогими воспоминаниями:

Стиснуты зубы, опущены веки,
Сердце не бьется – оледенело;
Здесь он еще и не здесь уж навеки!
Кто он? Он – мертвое тело.

Живы надежды, и труп оживился,
Память зажглась путеводной звездою.
Видишь: он в юность свою возвратился,
Ищет лицо дорогое

Возвращение духа на родную землю, обращение к утраченной любви лишь на мгновение может изменить существующий порядок вещей:

Ты погляди и скажи мне хоть слово,
Не осуди беспокойную душу.
Только на час, ведь я – призрак былого, –
Новое счастье нарушу³

Упырь – типичный романтический герой: одинокий страдальец, не понятый окружением ни в жизни, ни после смерти, жертва жестокости социального устройства, которое убило любовь и свободу. В поэме прослеживается эволюция этого персонажа в его взаимоотношениях с окружающим миром, сопровождаемая авторским комментарием.

Романтический сюжет Мицкевича фрагментарен, его отдельные элементы могут восприниматься самостоятельно, а герой предстает в разных ипостасях, с различными именами, претерпевая внутреннюю эволюцию: Упырь – Густав – Конрад. Герой объединяет большинство сюжетных линий произведения, прошедшее и настоящее время. Мицкевич, придавая своему герою черты творческой личности, ни в жизни, ни после смерти не наделяет его свободой. И в условиях жизни на земле, и после смерти герой существует в ограниченном пространстве, представленном как непосредственно (тюрьма, камера, гроб), так и аллегорически (социальные законы). Обращение к обряду поминовения усопших призвано выразить протест против этой ограниченности, о чем свидетельствует песнь Конрада:

В гробу моя песнь обрела уже мир,
Но кровь услыхала, воспрянула снова
И встала, как жаждущий крови вамиир,
И кровью, и кровью упиться готова.
И песня к великому мщенью зовет,
Так с богом, иль пусть против бога – вперед!⁴

Конрад выступает выразителем идей Мицкевича о космической силе слова и божественном предназначении поэта:

Стремлю полет свой дерзновенный
Сквозь тысячи миров, туда, за грань вселенной,
Где бог с природою граничит искони.

Есть крылья у меня, есть крылья – вот они!
С восхода на закат их простираю,
Грядущий мир и мир былой
Одним размахом обнимаю,
Лучами чувств иду в предел высокий твой,
Твои, зиждитель, чувства постигаю.
Как говорят, с небес ты видишь все, господь, –
Смотри ж, я воспарил, тебе я равен силой!

Вместе с тем, поэт, как и Конрад, остается на своей многострадальной родине: «Я... человек, свою земную

плоть и сердце я оставил там, в отчизне. Где я любил, где ведал радость жизни⁵. Личная жизнь и несчастная любовь, о которых некогда говорил Густав, остались в прошлом, талант помог обрести мужество и силу Густаву-поэту и сделал его пророком, и в его обращенных к Богу словах «Тебе я равен силой!» звучит осознание своей силы, заключенной в великой любви к людям:

Моя любовь...
Не на одном почила человеке,
Но все народы обняла
От прошлых дней доныне и вовеки.
И не столетье, не одну семью, —
Весь мир я принял в грудь свою,
Как море принимает реки...
Люблю народ...
Хочу поднять его, наставить
И в мире, из конца в конец,
Его деяния прославить⁶.

Поэт Густав – одинокий страдалец, странник, оказавшийся между мирами живых и мертвых, умер, чтобы возродиться в Конраде – представителем нового типа людей. В нем есть черты и искателя истины Фауста, и прикованного Прометея (а роль скалы выполняет камера виленской тюрьмы), революционера и христианина, жертвенной личности и морального преобразователя мира, как называет его А. Витковская⁷.

Замкнутое пространство существования героя (одиночная камера в тюрьме) лишает его возможности обратиться к людям, но именно неволя придает Поэту силы, позволяя сопоставить предназначение Поэта с предназначением Творца жизни. В этой гордыне, возвышении над людьми, осознании своей избранности, бунте, видит ксендз Петр грехи Конрада, за которые он просит прощения у Бога:

О боже, пред тобой слуга твой, грешник старый,
Усталый твой слуга... А этот – молодой.
Вели, о боже, стать ему твоим слугой,

А за грехи его принять вели мне кары!
Душой воскреснет он, воздаст хвалу тебе.
Молюсь, о всеблагий! Внемли моей мольбе⁸.

В молитве, поисках божественного милосердия и прощения – не только искупление для романтического героя, но и взгляд самого Мицкевича на будущее его родины, его надежда на то, что жертвы восстания и борьба «благородных рыцарей» не были напрасны. «Манифестом польского патриотизма для многих поколений» назвал поэму В. А. Хорев⁹.

«Дзяды» – итог поисков романтического героя, за которыми Мицкевич видит иную перспективу, надежду на возрождение родины. Ее выразителями станут представители молодого поколения, взгляды которого выразит Тадеуш Соплица:

«Рабовладельцем быть позорно человеку, –
хочу отдать крестьян под правую опеку.
Пусть счастливо живут они в kraю родимом,
Подарим волю им и землю отдадим им,
Ведь родились на ней и до седьмого пота
На ней работают»¹⁰.

Примечания

¹ Wyka K. Szkice literackie i artystyczne. T. 1. Kraków, 1956. S. 26.

² Мицкевич А. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 4. М., 1954. С. 325.
Пер. Ю. Мирской.

³ Мицкевич А. Стихотворения и поэмы. М., 1967. С. 213–215. Пер. Л. Мартынова.

⁴ Там же. С. 312–313. Пер. В. Левика.

⁵ Там же. С. 317. Пер. В. Левика.

⁶ Там же. С. 318. Пер. В. Левика.

⁷ Witkowska A. Mickiewicz. Słowo i czyn. Warszawa, 1975. S. 157.

⁸ Мицкевич А. Стихотворения и поэмы. С. 334. Пер. В. Левика.

⁹ Хорев В. Поэзия Адама Мицкевича // Адам Мицкевич. Избранные произведения. М., 2000. С. 20.

¹⁰ Мицкевич А. Стихотворения и поэмы. С. 676. Пер. С. Мар (Аксеновой).

«Славянская» тема у польских романтиков

У лишенных родины польских поэтов-романтиков, представителей эмигрантской литературы XIX в., были дополнительные основания – наряду с присущим романтизму в целом интересом – для обращения к славянскому прошлому, истории, фольклору в поисках культурной и национальной самоидентификации. В известной степени для литераторов-эмигрантов это было и выражением тоски по тому, что могло ретроспективно восприниматься как утраченный рай¹.

Следует отметить славянофильские тенденции и в самой разделенной стране – в Галиции – действует Общество любителей славянства, особо внимательно изучающее народные песни и предания, памятники славянских народов, в чем членам Общества видится основа национальной литературы, выходят альманахи славянофильского направления «Галициец» (1830), «Зевония» (1834, 1839), складывается соответствующий литературный кружок, в который входят Август Белевский, Люциан Семеньский, Северин Гощинский, Доминик Магнушевский. В познанском «Литературном Еженедельнике» (1838–1845) публиковались «славянские» материалы, в том числе – отражающие направление интересов пражских коллег; Магнушевский печатает здесь характерное для славянофильских настроений стихотворение программного характера: «*Młodzi! Nam podnieść pieśnięą piewców sławnych!..Nam wrócić do Sławian koryta!*!».

Славянская идея присутствовала на страницах польского литературно-политического журнала «Петербургский Еженедельник» (1830–1858), где обсуждалась народная поэзия как основа национальной литературы (1839, № 44, 70, 71; 1840, № 14, 100), а образцами считались Август Белевский и Люциан Семеньский. В этих обсуждениях принимал участие не только Михал Грабовский, но и Ю. И. Крашевский. В эмиграции выходили – хотя и недолговременно – такие исходящие из идеи славянского единства органы, как «La revue Slave» (1839) и «Sławianin» (1841–1843).

Гердеровские «идей к философии человечества», касающиеся славянских народов (1791), служили камертоном

к историософским размышлениям польских романтиков, так или иначе отразились в их текстах: и незначительная роль славян в европейской истории, контрастирующая с тем большим местом, которое «они занимают на земле», и толкование этого факта их удаленностью от римлян, и славянский кроткий нрав, любовь «к сельской свободе», и понимание geopolитической ситуации славян как «несчастья этого народа», и пророчество будущего процветания ныне «столь глубоко павших» славянских народов, и постулат собирания «исчезающих остатков славянских обычаяев, песен и сказаний»².

Однако славянофильские симпатии в мысли и творчестве таких эмигрантских романтиков, как Мицкевич, Словацкий, Красинский, Норвид, не лишены амбивалентности. Если, например, один из основателей «украинской школы» в польской поэзии Ю. Б. Залеский представляет славянство древности с языческими богами Перуном, Купалой, Ладой в идиллических тонах («W bratnich Czechach znów Lubusa!.. / Derewlanie a Polanie, / Różni – różnych mian Słowianie...»), и Мицкевич может назвать его безусловно величайшим из славянских поэтов³, а Норвид – поэтом-музыкантом⁴, то Словацкий жестко критикует его стилизации украинского фольклора и пародирует его идиллический стиль («У костелика», «Польша! Польша»). Любовь и сострадание к «бедному славянину» сочетается у Мицкевича с горьким признанием, что единственным его героизмом является «героизм неволи»:

Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie! –
Biedny narodzie! żal mi twojej doli,
Jeden znasz tylko heroizm – niewoli.

Само понятие славянства, как и славянский миф, представленный в эмигрантских текстах различных жанров, отнюдь не однозначны. Если Мицкевич в своих парижских лекциях возводит сам этноним – к слову, что естественно для романтического поэта⁵, и к Слову Божьему – что понятно в свете его богоискательства («Słowianie znaczy lud

słowa, a raczej Słowa Bożego»), если Словацкий, видя «славянского орла и льва», называет «сына славянского народа» сыном не славы, а слова («*bo on nie sławy, lecz słowa syn*⁶»), то в эту эпоху были в ходу и другие, менее лестные этимологии (*Slavus* от *sclavus*), подчеркивающие в славянском характере рабство и подражание⁷.

В христианской перспективе предстает польский народ в «Книгах польского народа и пилигримства» (1832) Мицкевича: он – защитник христианства от язычников и варваров, который должен на третий день воскреснуть (после поражения восстаний 1794 и 1831 гг.) и освободить все народы Европы из неволи: «И как после воскресения Христа на всей земле прекратились кровавые жертвы, так после воскресения польского народа прекратятся в христианстве войны»⁸.

Анджей Товяньский, обращаясь к польской эмиграции (1841), сопрягает славянство и христианство: «О, славянская душа! В простоте твоей – орган понимания гласа Господня; прошлые века, когда среди всеобщего падения ты сохранила чистоту своего христианского первоначала, свидетельствуют тебе об этом»⁹. Однако, подобный взгляд, представленный как в этом, так и в других известных выступлениях Товяньского, разделялся далеко не всеми и вызывал несогласие¹⁰. При этом некоторыми носителями «славянской идеи» христианство могло пониматься как утрата языческой общности славян, которые в результате крещения стали друг другу чужими¹¹.

Иначе оценивает сочетание славянства / христианства Норвид, противопоставляя родовую, славянскую идею – идею более высокого, духовного порядка, как это, например, выражено в стихотворении «Москалям-славянам» (1851):

В вас, братья-москали, таится дьявол,
А нас крещенье польское спасло
И Божьей волей порчу отвело...¹²

Славянская идея выступает у него и в иной – политической – перспективе, также сопряженной с «русской» темой, как, например, в написанной в Версале «Фрашке» (1850):

Коль Польши путь – погрязнуть в анархизме
Иль развернуть социализма знамя, --
То лучше пусть она о панславизме
Навеки сговорится с москалями!¹³

Тема утраченного рая может проецироваться у эмигрантов-романтиков не только на оставленную родину, контрастно противопоставляемую европейской реальности, как это имеет место в эпилоге последней поэмы Мицкевича «Пан Тадеуш»:

(Chciałem pominąć, ptak malego lotu,
Pominąć strefy ulewy i grzmotu
I szukać tylko cienia i pogody,
Wieku dzieciństwa, domowe zagrody...)

Jedyne szczęście, kto w szarej godzinie
Z kilku przyjaciół usiadł przy kominie,
Drzwi od Europy zamkał hałasów,
Wyrwał się z myślą ku szczęśliwym czasom
I dumał, myślał o swojej krainie...)¹⁴,

– но и на ее далекое прошлое. Эта ретроспекция на чужбине, возвращение мыслями к родине, дому часто воссоздается в романтической поэзии в идиллическом ключе (ирония по поводу «славянского» пристрастия к идиллии звучит и у самого Мицкевича: «Sławianie, my lubim sielanki»).

Подобные ретроспективные мечтания, уходящие к племенным истокам, мифу национального прошлого – «мирного славянского, пшенично-медового», мифу славянской праистории, столь выразительно представленному у романтиков, могли служить противоядием от кровавой горечи современности. Но они могли восприниматься и как регресс, исремещающий назад во времени, в истории, культуре, цивилизации (от детских воспоминаний – к праславянским корням). В известном смысле и по этой причине многое в манифесте Мицкевича "Skład zasad", понимаемом в Европе как политический символ Польши, вызвало горячую полемику. Красиньского коробил «коммунистический»

пафос манифеста, Норвид еще более заострял этот аспект, подчеркивая регрессивную сущность этих идей: «В понимании собственности это склоняется к коммунизму, а в понимании народа – к политическому коммунизму, т. е. к панславизму. Для них как будто еще не было отчизн. Народ они принимают за племя. С таким пониманием можно вернуться к варварским ордам, но не к христианским нациям, этим разноцветным радугам, нарисованным кистью Провидения на земном шаре. Ибо: от народа к племени – это все равно, что от цветка к корню!»¹⁵ Тема такого регресса неоднократно повторяется у Норвида, упрекающего в нем Мицкевича: наследственная собственность отдается им под начало общинной, а общинная – народной, «хотя при этом народа там уже нет. Ибо где же на-род без родов, а за родами он не признает прав. Это возврат: от цветка к корню, ибо от народа – к племени. Хотел бы я знать, что ответили бы итальянцы, Испания и франки, если бы им кто-то посоветовал создать романский народ?».

Но у иначе ориентированных польских романтиков стремление к национальной самоидентификации, к познанию самобытности духа народа у истоков его исторического существования, часто принимавшее идиллический облик, явилось основой национальной мифологии и ответом на вопрос, кто мы¹⁶.

Поэтому с таким восторгом узнавания говорит Мицкевич о байроновском гладиаторе, в котором ему хочется видеть славянина, перед смертью на чужбине уносящегося в мечтах к далекому родному краю¹⁷: «Байрон лучше, чем все исследователи старины, понял историю умирающего гладиатора; он прочел в этом мраморе историю всего народа. Поразительный инстинкт гения! Английский поэт, который не знал истории славян, никогда не путешествовал по их землям и не изучал черты их лиц, угадал, что этот гладиатор был славянином!»¹⁸

На самом деле у Байрона речь идет о жителе Дакии, значительно позднее заселенной славянами. Когда из земли даков прибыл в Польшу XVI века Стефан Баторий, воспев-

ший его Ян Кохановский утверждал, что польский народ никогда не пожалеет о своем выборе. Таким образом, для ренессансного поэта была очевидна «чуждость» этого короля, смягчаемая его браком «с девицей, рожденной от польских королей»¹⁹, а для романтического разница между даками и славянами уже стерта.

Образ дикого, сильного, вольного, но временно порабощенного враждебной цивилизацией (Римом) человека нужен романтикам для контрастного противопоставления «живого» славянина – «мертвому» Западу. В своих парижских лекциях о «славянской литературе» (1840–1844 г., Коллеж де Франс), Мицкевич представлял славян как воплощение романтического мифа об «иной» культуре, олицетворение «мира духа» – в противоположность европейскому миру²⁰. Таким образом, славянство понималось как живое и развивающееся начало, в отличие от одряхлевшего и исчерпавшего свои возможности Запада²¹. И Лермонтов, вольно перелагая (1836) строфы Байрона о гладиаторе, в финале уподобляет своего умирающего героя гибнущему европейскому миру:

Не так ли ты, о европейский мир...
 К могиле клонишься бесславной головою...
 И пред кончиною ты взоры обратил
 С глубоким вздохом сожаленья
 На юность светлую, исполненную сил...
 Стараясь заглушить последние страданья,
 Ты жадно слушаешь и песни старины,
 И рыцарских времен волшебные преданья –
 Насмешливых листцов несбыточные сны.

Однако, первые публикаторы стихотворения (1842) опустили именно эти строфы, чтобы, как полагает комментатор, не дать повода славянофилам отнести Лермонтова к числу своих²².

Противопоставление Европы (Рима) – славянству звучит и в «Беневском» (VIII, 497–498) Слюсацкого:

O biedny Rzymie, jak ty w Słowianina
Pieśni wyglądasz niemyślący, karny...²³

Вызов западу бросает и Норвид в «Песни от нашей земли»:

Коль в лабиринтах мозга дух твой заперт,
То вызов я тебе бросаю, запад,
Я, славянин!!...²⁴

Это может быть вызов стихии, силы, дикости, брошенный европейской цивилизации, родного язычества – импортированному христианству²⁵.

Тема славянства в сочетании с образом гладиатора встречается у польских поэтов²⁶ в самой разной оркестровке. Так, «мазурский лирник» Теофил Ленартович²⁷, автор написанной во Львове «Славянской хоругви у гроба святого Кирилла в Риме» (1881), как и Мицкевич, читавший (в 1874, 1879–1886 гг.) курс славянских литератур в Болонском университете²⁸, посвящает этому образу свою поэму «Гладиаторы» (1857):

Czas by już twarde pozdejmować łuski –
Serbowie, Czechy i ludu ruski!
Czas by już przejrzeć w bratnim uścisku,
Koniec położyć temu igrzysku,
Czas by już jedną nazwać się wiarą!²⁹

В поэзии Ленартовича Норвид, с которым его связывали непростые отношения (см. стихотворения Норвида «На приезд Т. Ленартовича в Фонтенбло», 1852, «Покорных песен от меня ис ждать», 1855, корреспонденцию двух поэтов³⁰), слышал «Данте, исполненного на мокрой ивой свирели, однако, не на бумаге, а это уже много!»³¹ Эти оценки «славянского» поэта не лишены и снисходительности, или известной норвидовской «иронии совершенного превосходства»³². В свою очередь Ленартович в своем стихотворном обращении к Норвиду (где слышится также и ответ на резкую критику его «Гладиаторов» Ю. Клячко), ясно заявляет о своей поэтической, экзистенциальной, национальной позиции:

Otwórz i czytaj, jeśli cię nie zraża
Poziomość człeka,
Który pod bramą rzymskiego cmentarza
Na Polskę czeka³³.

В своих лекциях в Париже Мицкевич говорит «от имени литературы народов, с которыми мой народ тесно связан своим прошлым и будущим»³⁴, и вместе с тем утверждает, что единство человечества вписано в библейских книгах, а изначального славянского единства не существовало: «Этого единства среди славян никогда не было, напротив, они всегда были разделены... Политическая история постоянно трудилась над уничтожением единого сообщества, всякий след которого исчез... Ученые постоянно ссылаются на племенную общность, не памятуя, что различия были созданы взаимно противоположными идеями, что они проявились в религиозных и политических учреждениях и что нельзя уничтожить всего прошлого какого-то народа, возвращая его к его физическому началу... Так и славяне не могут рассчитывать на объединение ни вокруг физической идеи общей крови, ни вокруг обещания такой или иной формы правления. Нужна какая-то всеобщая идея, идея масштабная, способная охватить все прошлое этого народа и все будущее»³⁵. У встречавшегося (в 1848 г.) с польским поэтом Герценом осталось впечатление, что основной мыслью Мицкевича, которую он «стал развивать» одним из первых, была именно мысль «о братственном союзе всех славянских народов»³⁶. Известно, какие разноречивые отклики в польской эмигрантской среде вызвали лекции Мицкевича, обвинявшегося в том, что он в них выступает более славянином вообще, чем поляком по преимуществу, что «сама Москва» не могла бы пожаловаться на якобы славянофильское содержание его лекций³⁷.

Словацкий в поэме «Беневский» (V, 517–524) критически отзывался на «славянский» пафос лекций Мицкевича, считая этот «маяк» гибельным, путь – ложным, славянство – бездной, где поэт «тонет без эха»:

...Mój wieszczu! Gdzież to wy idziecie?
Jaka wam świeci? gdzie? Portowa wieża?
Lub w Sławiańskczyźnie bez echa toniecie...
...Znam wasze porty i wybrzeża!
Nie pojdę z wami, waszą drogą kłamną –
Pójdę gdzie indziej! – i Lud pojedzie za mną!³⁸

В польском сознании славянский миф мог иметь границы, проходящие внутри славянства – Россия по понятным политическим причинам как бы исключалась из этого представления об общем прошлом, о братстве племен, и присоединение «извечного врага, к тому же представляющего чуждую цивилизацию», вызывало протест у польских слушателей лекций Мицкевича.³⁹

Когда же Мицкевич умирает, Красиньский пишет нечто вроде «все мы вышли из «Шинели» Гоголя», объединяя этим наследием все славянские народы: «Мы все из него... Ушел самый великий пророк не только народа, но и всех славянских племен»; «У смерти бессмертное долото, и она лепит из человека белый, чистый, идеальный памятник, на мраморных формах которого должна запечатлеться лишь красота его духа! Пусть же такой памятник будет ему возведен памятью славянских племен – ибо это был величайший Пророк не только польского народа, но и всех славянских племен!»⁴⁰.

Показательна в этой связи высокая оценка Норвидом посвященного восстанию 1831 г. стихотворения Романовского «Польские флаги в Кремле» (1857) с начертанным на них лозунгом «За вашу и нашу свободу», ибо оно создано не под таким магнетически-электризующим влиянием, которое разрешится химией, но не историей.⁴¹

В письме Петру Лаврову (1873) Норвид касается межславянских взаимоотношений, цитируя знаменательный стих Словацкого о том, что великие могут быть равнозначны, а не враждебны («...nie wrogi, Ale na słońcach dwóch przeciwnych Bogi!»). От проблемы «понимания», «перевода» Норвид переходит к принципам национального единства в многообразии: «Надо ли Вам переводить эти строки? Я думаю, что Вы,

не зная польского, легко их поймете, как и я понимаю все, что есть прекрасного в Вашем языке, которого я никогда не учил. Разве не говорил я Вам однажды, что Европа говорит на одном и том же языке? – а тем более все славяне! Но это единство, дорогой Лавров, осознается, вырабатывается и существует лишь благодаря приятию с великим уважением самой глубокой сути каждого отдельного наречия в его неприкосновенном облике»⁴².

В «Прометионе» (1851, XII) он пишет о «духе труда», соединяющем национальное мышление с мышлением человечества, что ведет к исполнению долга «объединения народов с народами» – именно объединения, а не подражания, обезьянничанья, ибо в этом случае национальная мысль сникает. Норвид в своей историософии отводил важное место творческой активности личности, понимая народ как коллективную личность, персонифицируя его («Народ – это простой человек... самый старший после церкви обитатель мира»), отмечая как его самобытность («У всякого отдельного человека, всякого народа, всякого поколения безусловно есть такие стороны, в которых никакой иной отдельный человек, никакой иной народ, никакое иное поколение не могут их заменить»), так и его соединенность, родненность с другими (европейскими) народами, благодаря системе унаследованных ценностей⁴³.

Но и ощущаемое «славянское единство» в наследовании общих ценностей не ограничивается ими, но может пониматься и как объединенность одними и теми же недостатками. Например, романтические поэты неоднократно касались вопроса вторичности, подражательности польской поэзии. Так, в письме к отцу (от 21 марта 1830 г.) Красинский говорит – в контексте «Истории литературы» Шлегеля и английской поэзии – о «бушующем в варшавских газетах» романтизме: «Мы в Польше еще далеки от понимания того, что есть романтическая поэзия... Дурное стремление к рабскому подражанию в современной литературе сгубило нас, поляков»⁴⁴; Мицкевич в своих лекциях говорит о подражательности русской литературы, лишь идущей по стопам опережающей ее в цивилизационном прогрессе Европы⁴⁵.

В этом же духе Норвид писал в своем «отрывке из дневника» (1850) о художнике Титусе Бычковском, с которым он встречался в Дрездене и Венеции: «Он везде, – что является недостатком наших художников, или скорее, виной, – легко поддавался местным традициям, всякой школе – со славянской послушностью»⁴⁶.

Польская поэзия, по Норвиду, уже пережила свои худшие времена, и приобрела и цвет (золотое сияние), и музыкальный звук (она идет по Европе полонезом), однако, ей не хватает формы, которая всегда – чужая, заимствованная:

Pieśń twa – o Polsko! – przeszła już ciemniejsze
I na świeczniku staje ze skrzydłami
Złotymi.., także dźwięk, co gra harfami
I polonezem przechodzi Europę –
I – tylko kształtu nie masz dla wnętrznosci...
...I zawsze formy do obcych podobne...

Эти мотивы особенно пронзительно звучат в последнем (посвященном – что показательно – именно Ленартовичу) стихотворении Норвида «Славянин» (1882), где присутствует и его историософская мысль, иронически оттеняющая собственную трагическую судьбу поэта⁴⁷:

Słowianin

Do Teofila Lenartowicza

Jak Słowianin, gdy brak mu naśladować kogo,
Duma, w szerokim polu, czekając na siebie –
Gdy z dala jadą kupcy gdzieś żelazną–drogą,
Drżą telegramy w drutach i balon na niebie;
Jak Słowianin, co chadzał już wszystkiemu w tropy,
Oczekiva na siebie –samego, bez wiedzy –
Tak – bywa smętnym życie!..wieszczowie, koledzy,
Zacni szlachcice, żydy, przekupnie i chłopy!

Tak jest i kamień także sterczący na miedzy,
Co służywał był w różnych szturmach na okopy;
Dziewanna żółta przy nim i mysz polna ruda –

On sterczy, wieś go zowie kością wielgo-luda
 (Co sam sobie w jaśniejszą alegorię zainieć) –
 Atoli nie wiadomo, czy to kość? czy kamień?⁴⁸

Как ясно современному исследователю, славянство – это не идиллия, у него нет миссии спасения мира, оно не является религиозным или культурным монолитом, но представляет собой драму⁴⁹. Представляется, что именно этот драматический аспект чрезвычайно выразительно представлен в историософии, художественных текстах польских романтиков как бы расписанным на разные голоса действующих лиц этой драмы, ищущих смысл идеи национальной, сверхнациональной, общечеловеческой и дорого плативших за эти поиски.

Примечания

¹ Ср.: *Klarnerówna Z. Słowianofilstwo w literaturze polskiej lat 1800–1848*. Warszawa, 1926.

² Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества / Пер. и примеч. А. В. Михайлова / Отв. ред. А. В. Гулыга. М., 1977. Сер. «Памятники исторической мысли». С. 470–472.

³ См. антологию соответствующих текстов: *Witkowska A.* «Ja, głupi Słowianin». Biblioteka Romantyczna. Kraków. 1980. Пользуясь случаем, автор приносит глубокую благодарностьпольской коллеге, д-ру Малгожате Барановской за неизменную помощь при написании этой и других работ.

⁴ *Norwid C. K. Pisma wszystkie* / Opr. J. W. Gomulicki. Warszawa, 1971. Т. VI. S. 465.

⁵ Ср.: З. Красиньский называет (в письме к Р. Залусскому от 13.05.1840) слово, язык – Отчизной: *Krasiński Z. Listy do różnych adresatów* / Opr. Z. Sudolski. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1997. Т. 1. S. 340.

⁶ *Słowacki J. Ten sam duchowi płomienny szlak...* // *Słowacki J. Dzieła wybrane* / Pod. red. J. Krzyżanowskiego. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. Т. 1. S. 109.

⁷ Ср. посвященный Словакскому доклад Норвида, где он полемизирует с современными ему «мудрецами и философами», учащими, что «слова нас выражают», утверждая, что они нас судят: *Norwid C. K. O Juliuszu Słowackim* // *Norwid C. K. Ibid.* Т. VI. S. 429.

⁸ *Mickiewicz A. Księgi narodu polskiego* // *Idee programowe romantyków polskich. Antologia* / Opr. A. Kowalczykowa. Wrocław; Warszawa; Kraków, 2000. S. 212–213.

⁹ *Towiański A.* Wezwanie do emigracji polskiej // Idee programowe romantyków polskich. S. 260.

¹⁰ *Sawicki St.* Czy Norwid sławił mistrza Andrzeja? O wierszu «Do A. T.» // Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej / Pod red. M. Prussak i Z. Trojanowiczowej. Warszawa, 2002. S. 237–239.

¹¹ *Dolega Chodakowski Z.* O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem (1818) // *Dolega Chodakowski Z.* O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy / Opr. i wst. J. Maślanka. Warszawa, 1967. S. 19. Cp.: *Janion M.* Gorączka romantyczna. Kraków, 2000. T. I. S. 100–107.

¹² *Норвид Ц. К.* Пилигрим, или последняя сказка. Стихотворения. Поэмы. Проза / Ред.-сост. А. Базилевский. М., 2002. С. 41–42. Пер. С. Свяцкого. Ср. соединение «москаля» и «дьявола» у Словацкого («Беневский», IV, 9).

¹³ *Норвид Ц. К.* Там же. С. 36–37. Пер. А. Шараповой. Темы панславизма Норвид касался и в своем отклике на брошюру «Панславизм и Польша»: *Norwid C. K.* O broszurze «Polska i panslawizm». Do albumu T. Lenartowicza // Pisma wszystkie. T. VII. S. 187–189.

¹⁴ Рус. пер. С. Свяцкого см. в: *Мицкевич А.* Пан Тадеуш // Избранная поэзия / Сост., предисл., comment. В. Хорева. М., 2000. С. 558–561.

¹⁵ *Norwid C.* Do J. Skryneckiego. 15.IV.1848 // *Norwid C.* Pisma wybrane / Wyb. i objaśn. J. W. Gomulicki. Warszawa, 1968. T. 5. Listy. S. 88. Cp. тогдашние попытки этнографов обвинить христианство в том, что оно разрушило первобытную славянскую самобытность, например, в: *Dolega Chodakowski Z.* Ibid. Cp.: *Janion M.* Ibid. S. 102.

¹⁶ Idylla polska. Antologia / Wyb. tekstów A. Witkowska przy współudz. I. Jarosińskiej / Wst. A. Witkowska, comment. I. Jarosińska. Wrocław–Warszaw–Kraków, 1995. BN Ser. I. N 284. S. XXXIX. Cp.: *Witkowska A.* „Slawianie, my lubim sielanki...” Warszawa, 1972.

¹⁷ Имеются в виду строфы (IV,140–141) из «Иломничества Чайльд-Гарольда»:

I see before me the Gladiator lie: / He leans upon his hand <...> / Consents to death, but conquers agony, / The arena swims around him – he is gone, / Ere ceased the inhuman shout which hail'd the wretch who won. / He heard it, but he heeded not – his eyes / Were with his heart, and that was far away; / He reck'd not of the life he lost nor prize, / But where his rude hut by the Danube lay, / There where his young barbarians all at play, / There was their Dacian mother – he, their sire. / <...> All this rush'd with his blood – Shall he expire / And unavenged? Arise! ye Goths, and glut your ire!

¹⁸ *Mickiewicz A.* Wykład z 17. I. 1843 // *Mickiewicz A.* Dzieła. T. XI. Warszawa, 1953. S. 229.

¹⁹ Ioannis Cochanius ad Stephaneum Bathorhem Regem Poloniae inclytum Moscho debellato et Livonia recuperata Epinicion // Jan Kochanowski. Dzieła wszystkie. Wyd. pomnikowe. Warszawa, 1984. T. 3. S. 307.

²⁰ Piwińska M. Dzieje kultury polskiej w prelekcjach paryskich // Mickiewicz A. Prelekcje paryskie // Biblioteka Polska. Przekł. i koment. L. Płoszewski, wyb., wstęp i opr. M. Piwińska. Kraków, 1997. S. 12–18; cp.: Weintraub W. Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza. Warszawa, 1982.

²¹ См., например: Stefanowska Z. Legenda słowiańska w prelekcjach paryskich // Próba zdrowego rozumu. Warszawa, 1974.

²² Лермонтов М. Умирающий гладиатор / Вступ. ст. и примеч. И. Л. Андроникова // Собр. соч. в 4 т. М., 1975. Т. 1. С. 464, 592.

²³ О, бедный Рим, каким ты в славянина

Песни предстал бездумным, ценящим порядок...

Słowacki J. Beniowski // Słowacki J. Dzieła wybrane. T. II. S. 218.

²⁴ Норвид Ц. К. Пилигрим, или последняя сказка. С. 36. Пер. В. Корнилова.

²⁵ Cp.: Janion M. Niesamowita Słowiańska // Konteksty. N 1–2. 2003.

²⁶ См., в частности: Weintraub W. Norwid – Puszkin. «Spartakus» i strofa «Onieginia» // Od Reja do Boya. Warszawa, 1977. S. 356–371.

²⁷ Lenartowicz T. Wybór poezji / Opr. J. Nowakowski. Wrocław, 1972; GŁosy o Lenartowiczu. 1842–1940 / Wyb. i opr. P. Hertz. Kraków, 1976.

²⁸ «Мне сообщают, – писал в этой связи Норвид, – что Ленартович в Болонье подражает или продолжает курс А. Мицкевича – не могу понять, как можно подражать делу столь персональному. Во всех курсах Мицкевича есть только история гения господина Мицкевича, но в них почти совсем нет истории польской литературы... Младший Мицкевич сделает из своего папы то, что французы делают палинодиями из своего Виктора Гюго, т. е. это не будет ни человек, ни писатель, ни поэт, а феномен – это печально, потому что феноменов показывают на ярмарках! Палинодиославия!». – Norwid C. Do J. B. Zaleskiego. 5.XII.1882 // Norwid C. Pisma wybrane. S. 784.

²⁹ Lenartowicz T. Gladiatorowie // Lenartowicz T. Poezje / Wyb. i opr. J. Nowakowski. Warszawa, 1968. S. 278.

³⁰ См.: Do C. Norwida 3 listy z 1852–1856 / Ogł. S. Pigoń. Garść listów // Myśl Narodowa. 1935. N 20, 22, 25; Norwid C. Listy // Norwid C. Pisma wszystkie. T. VIII–X; Janion M. Wiersze sierocie Lenartowicza // Prace wybrane. T. 1. Gorączka romantyczna. S. 410–444.

³¹ Norwid C. K. List do M. Trębickiej (1856) // Norwid C. K. Pisma wszystkie. T. VIII. S. 281. Образ ивовой свирели заимствован из стихотворения Ленартовича «Дух сироты».

³² Выка К. Старость Норвида // Статьи и портреты / Сост. и предисл. С. И. Ларина, под ред. Б. Ф. Стакеева. М., 1982. С. 92. Пер. В. Мочаловой.

³³ Открой и читай, если тебе не претит / Приземленность человека, / Который у ворот римского кладбища / Ожидает Польшу. – Do* [Cypriana Norwida].

³⁴ Mickiewicz A. Prelekcje paryskie. T. I. S. 83. (1840–1841. I).

³⁵ Mickiewicz A. Ibid. T. I. S. 100–101. (1840–1841. IX).

³⁶ Герцен А. И. Былое и думы. М., 1963. Т. I. С. 573.

³⁷ См. об этом подробнее в: Nowak A. Między carem a rewolucją. Studium politycznej wyobraźni i postaw Wielkiej Emigracji wobec Rosji. 1831–1849. Warszawa, 1994. S. 286–304.

³⁸ Słowacki J. Beniowski. S. 200. Рус. пер. Б. Ф. Стакеева (*Словацкий Ю. Беневский* / Отв. ред. В. А. Хорев. М., 2002. С. 127):

«Ха-ха, пророк! Куда ж лежит ваш путь?
Какими обозначен маяками?
То вы в славянстве вздумали тонуть...
Знакомый с ваших странствий берегами,
Отвергну путь ваш, лживый и дурной,
Пойду не им. Народ пойдет за мной»

Ср. также с. 215, 227, 224, 241, 246.

³⁹ Kiślak E. Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego. Warszawa, 1991. S. 186.

⁴⁰ Krasinski Z. Do A. Cieszkowskiego. 6.XII.1855; Do A. Sołtana. 8.XII.1855 // Listy. Wybór / Opr. Z. Sudolski. Wrocław–Warszawa–Kraków, 1997. S. 522, 523.

⁴¹ Norwid C. Do M. Pawlikowskiego. 1864 // Norwid C. Pisma wybrane. S. 538.

⁴² Norwid C. K. Do Piotra Ławrowa // Norwid C. K. Pisma wszystkie. T. X. S. 7–8.

⁴³ Norwid C. Ibid. T. VII. S. 7, 43–44, 86.

⁴⁴ Idee programowe romantyków polskich. S. 230.

⁴⁵ Mickiewicz A. Wykład // Mickiewicz A. Dzieła. T. X. S. 361.

⁴⁶ Norwid C. Menego // Norwid C. Białe kwiaty / Wyd. J. W. Gomulicki. Warszawa, 1965. S. 58.

⁴⁷ См.: Выка К. Старость Норвида // Статьи и портреты. С. 94.; Норвид Ц. К. Пилигрим, или последняя сказка. С. 416, 380.

⁴⁸ Norwid C. Pisma wierszem i prozą / Wyb. istęp J. W. Gomulickiego. Warszawa, 1970. S. 143. Пер. Д. Самойлова (*Норвид Ц. К. Пилигрим, или последняя сказка*. С. 192):

Славянин

Теофилу Ленартовичу

Как славянин, когда не знает, где учиться,
Мечтает средь полей, как жить на свой манер, —
А где-то вдалеке купец в вагоне мчится,
И телграф стучит, и реет монгольфьер;
Как славянин, что все уже прошел дороги,
ждет самовитости, без знанья, без души --
Ведь так печальна жизнь!.. Товариши, пророки,
Крестьяне, шляхтичи, евреи, торгаши!

Так камень на меже лежит, забыв про сроки,
А прежде штурмовал лихис рубежи;
С ним рядом коровяк и рыжая полевка,
А он лежит в полях огромно и неловко
(Сам разумеешь смысл моих иносказаний) —
То ль камень вековой, то ль череп великаний?

⁴⁹ Janion M. Słowiańska i Europa // Gazeta Wyborcza. № 185.
9–10.08.2003.

Н. К. Жакова
(Санкт-Петербург)

Судьбы поэтического наследия Пушкина, Лермонтова, Тютчева в чешской литературе

Знакомство с творчеством трех корифеев русской поэзии – Пушкина, Лермонтова, Тютчева – и его освоение происходило в Чехии в разные эпохи, на различных этапах развития чешской литературы, а потому и протекало неодинаково и оказалось несходным по существу, по степени и характеру воздействия на чешскую литературу.

Существуют периоды и состояния литературы, когда обращение к опыту иных литератур, иных стран и народов оказывается насущной потребностью, ибо служит восполнению недостающих звеньев в цепи собственной эволюции. И тогда восприятие иноязычного автора становиться особенно активным, действенным, стимулирующим развитие отечественной литературы. Именно на такой период пришлось начало активного восприятия творчества Пушкина и Лермонтова в чешской литературе, хотя отношение к этим русским писателям в чешской среде с самого начала было тоже различным.

Восприятие творчества иноязычного писателя простирается от первых упоминаний его имени и произведений, непосредственных контактов (встреч, переписки, посылки книг и пр.), до переводов произведений, осмыслиения творчества писателя литературной критикой и до непосредственного воздействия будь-то на литературу в целом, определенные ее тенденции или на отдельных писателей. На практике в восприятии одного автора часто превалируют одни, в восприятии иного – другие элементы. Однако определяющим всегда является наличие встречного течения, то есть исходной потребности самой воспринимающей литературы.

Интерес к Пушкину в Чехии наметился очень рано. Чешские будители и среди них ведущие деятели эпохи национального возрождения Й. Юнгман, Ф. Л. Челаковский, В. Ганка пристально следили за всем, что происходило в русской культурной и литературной жизни. Они чутко реагировали на появление нового русского поэта. Уже к 1823 г.

относится первое упоминание его имени: сын Юнгмана Йозеф Йозефович писал Антонину Мареку, что у Ганки есть замечательно изданные стихи Пушкина с портретом поэта. В 1831 г. появляется первый чешский перевод из Пушкина – прозаический перевод поэмы «Цыганы» в журнале «Чехослав», выполненный Я. С. Томичеком.

С этого момента имя Пушкина постоянно присутствует в чешской жизни: о нем говорят, его судьбой интересуются, следят за появлением новых его произведений, сообщают друг другу о впечатлении от них, вовлекаясь постепенно в сферу притяжения и могучего воздействия пушкинского гения. Интерес к Пушкину развивается по нарастающей: от появления поэтических переводов Челаковского в 1833 г. до выхода первого заграничного двухтомника Пушкина (переводы В. Ч. Бендла 1859–1860 гг.), от первых отзывов в личной переписке до публикации статей о Пушкине в 50-е годы, от робкого копирования в 30–40-е годы до глубокого творческого воздействия поэта на все поколение маевцев: это отклики Неруды в его фельетоне «У нас», это использование цыганской темы с прямыми реминисценциями в рассказе В. Галека «Байрама», это, наконец, появление чешского аналога «Евгения Онегина» – романа в стихах Г. Пфлегера-Моравского «Пан Вышинский» и многое другое. Известны прямые высказывания маевцев об огромном влиянии Пушкина на их творческое развитие.

Свидетельством постоянного внимания к Пушкину и в последующие эпохи может служить история переводов «Евгения Онегина» на чешский язык. По количеству публикаций «Евгений Онегин» занимает у чехов первое место среди всех произведений Пушкина: 24 публикации и 7 переводчиков. (За «Евгением Онегиным» следуют «Капитанская дочка» – 20 изданий, 9 переводчиков, «Пиковая дама» – 18 изданий, 3 переводчика и «Сказки» – 14 изданий, 9 переводчиков.) Каждые 30–40 лет появляются новые переводы этого вершинного произведения русской литературы: в 1860 г. – перевод В. Ч. Бендла, в 1892 – В. А. Юнга, в 1937 – Й. Горы, в 1966 – О. Машковой, в 1999 – М. Дворжака. И

каждый раз появление нового перевода пушкинского романа в стихах становится событием культурной жизни; о нем пишут, обсуждают, спорят о достоинствах и недостатках, подвергают критическому разбору и т. д.

Важными вехами в развитии чешской пушкинианы были юбилейные годы – 1899, 1937, 1949, 1987 и 1999, когда появлялось много статей и книг на пушкинскую тему, выходили новые и новые издания Пушкина на чешском языке. История восприятия Пушкина в Чехии позволила современному исследователю творчества русского поэта Милославу Едличке сказать: «Пушкиниана, то есть воздействие, отклики, переводы А. С. Пушкина имеют свою более чем 150-летнюю историю и в чешской культуре. Начиная с 1823 г., когда имя Пушкина впервые прозвучало из уст чешских буддистов, оно верно сопровождает нас во все последующие эпохи. Оно свидетельствует о стихийной силе поэтического гения Пушкина и о плодотворности импульсов, идущих от его творчества, так что каждое поколение обращалось к нему почти как к своему современнику и близкому другу. Каждая эпоха избирала в нем то, что было ей наиболее созвучно и понятно, то, что было ей необходимо для собственного своего развития. Пути к Пушкину были поэтому и путями нашей чешской культуры».¹

Активным и действенным было и восприятие Лермонтова, хотя отношение чехов к нему поначалу складывалось не столь однозначно и благоприятно. В 40-е годы XIX в. его еще почти не знали. Правда два перевода все же появились: «Тамань» (1844) и «Казачья колыбельная песня» (1845). Они привлекли внимание как произведения, близкие народному творчеству и рисующие образы людей из народа.

Главная причина недостаточной известности Лермонтова в Чехии в 40-е годы заключалась в том, что его творчество, как и творчество К. Г. Махи, не отвечало потребностям чешской литературы тех лет, как они рисовались большей части литературной общественности того времени. В условиях борьбы за свою национальную самобытность и самостоятельность чешское общество нуждалось в ином этиче-

ском и эстетическом идеале. Требовался герой-боец за национальные интересы, который подчинил бы себя и все свои помыслы служению народу и народному благу (отсюда такой интерес к повести Гоголя «Тарас Бульба»). А Лермонтовский герой – одиночка, противопоставляющий себя обществу, не удовлетворенный жизнью и не видящий светлого идеала в современной жизни, не находил пока что в чешском обществе отклика, не привлекал чешских литераторов.

В центре творческой концепции Лермонтова стояла проблема личности и личной свободы, а для чешской литературы в это время центральной являлась проблема народа, пробуждение и формирование единства национального коллектива. Главным предметом изображения чешской литературы была жизнь народа с преобладанием патриотической тенденции. Чешский романтизм этого периода – это национально-идеализирующий романтизм Челаковского и его школы, для которого эталоном была народная жизнь. Хотя, конечно, были и другие моменты, определявшие отношение к Лермонтову в чешском обществе: Россия была идеалом, образцом для чешских будителей этих лет, а Лермонтов бичевал пороки русского общества, его поэзия, проникнутая духом обличения определенных сторон жизни современной России, противостояла этому идеалу, а потому не находила отклика в сердцах чехов.

Ситуация меняется в 50-е годы XIX в.: наступает период жестокой бауховской реакции, чешская литература не может свободно развиваться, свободно размышлять о живо-трепещущих проблемах и болевых точках национальной жизни. Обращение к русской литературе становится своеобразной формой протesta против ущемления национальных прав и подавления свободолюбивых устремлений чешского общества, против германизации. В этой связи протестующий голос Лермонтова становится близок и понятен и к нему обращаются в поисках выражения собственной неудовлетворенности, разочарования и протesta. В 50-е годы XIX в. в чешской печати появляются сразу и лирика, и поэмы, и проза Лермонтова, и критические статьи о нем и его месте в русской литературе.

Приходит новое поколение чешских литераторов – маевцев, во главе с Нерудой и Галеком, которые поднимают на щит непризнанного раннее чешского гения – романтика К. Г. Маху, они обращаются к творчеству европейских романтиков – Байрона, Гюго, Гейне, Беранже, Ленау, Мицкевича и Словацкого, и на этом фоне в полную силу зазвучали голоса и Пушкина, и Лермонтова. Мы находим уже не только переводы, но и следы прямого воздействия Лермонтова на творчество чешских поэтов: Пфлегера-Моравского, Галека, а в 70-е годы – и Св. Чеха.

К 70-м годам XIX в. творчество Лермонтова, особенно благодаря переводам А. Дурдика, уже освоено чешской литературой. Он входит в сознание чешского читателя как неотъемлемая часть мировой литературы. В дальнейшем его тоже активно переводят и, подобно обращению к Пушкину, каждое новое поколение пытается создать свои переводы, отвечающие уровню развития чешского поэтического языка и литературы, и свой образ поэта. Примером может служить история переводов «Демона» на чешский язык.

Первый перевод этой поэмы, выполненный Э. Ваврой в 1863 г., всем своим строем, семантикой, словоупотреблением и интонационно-синтаксической структурой напоминал поэму Махи «Май», которая во второй половине 50-х годов обрела наконец понимание и восторженное отношение со стороны маевцев. Такая зозвучность делала поэму Лермонтова особенно близкой и понятной чешскому читателю.² Через 9 лет, в 1872 г., появляется новый перевод «Демона» Дурдика, который современники оценивали очень высоко, считая, что он отразил бурный рост поэтической техники и поэтического словаря своего времени. Популярности этого перевода способствовало появление в 1871 г. большой статьи о Лермонтове Ф. Провазника в известном журнале «Светозор», где давалась высокая оценка поэмы. В 80-е годы XIX в. известность «Демона» возросла еще более благодаря опере А. Рубинштейна, постановка которой в Праге была осуществлена в 1885 г. Особым вниманием критики и переводчиков пользуется поэма «Демон» на

рубеже XIX и XX вв., в эпоху наступления модернизма, когда на протяжении 13 лет появляются пять чешских ее публикаций в 4-х новых переводах, а критика пытается сблизить ее с мистическими и трансцендентными мотивами современной им поэзии.

Внимание чешской общественности к 125-летию со дня рождения Лермонтова в 1939 г. и сотой годовщины со дня смерти в 1941 г. носило и оттенок протesta против гитлеровской экспансии и агрессии, большой чешский поэт Йозеф Гора издал свой классически выверенный перевод поэмы «Демон», остающийся до сих пор непревзойденным по точности воспроизведения, верности авторскому замыслу и высокому уровню художественного его воплощения.

Появившийся в 1979 г. новый перевод «Демона», созданный Г. Врбовой, несмотря на легкость слога и современность звучания, уступает переводу Горы по точности передачи философско-символического смысла поэмы и глубине раскрытия характера главного героя.³ Однако само его появление говорит о неугасающем интересе в Чехии к Лермонтову. Как утверждают чешские исследователи, «Лермонтов принадлежит к тем поэтам, которые всегда живы в чешской среде».⁴

Совсем иной оказалась в Чехии судьба творчества Тютчева. Тютчев сам стремится познакомиться с Прагой, он приезжает туда, встречается с Ганкой и получает от него заряд интереса к судьбе австрийского славянства, который уже никогда не угасает в душе поэта. Здесь мы видим факты иного рода, нежели в случае с Пушкиным и Лермонтовым, — повышенное внимание к Чехии и всему славянству со стороны самого русского поэта. Отсюда и посещение Праги, и встречи с Ганкой и посвященные ему стихи, и чтение Тютчевым трудов Коллара и Шафарика в 40-е годы, а в 60-е — участие в деятельности славянских комитетов.

Симпатии Тютчева к чехам и австрийским славянам с особой силой проявились в 1867 г. в связи с провозглашением дуалистической Австро-венгерской империи и такими событиями как славянский съезд и этнографическая выставка в Москве. Известна его реакция на эти события, его

стихи, обращенные к Чехии и всему славянству. Все это рождало встречную заинтересованность и внимание к русскому поэту в Чехии – переводы его стихов и благодарность к русскому поэту за его понимание печалей и бед чешского народа, за его поддержку в борьбе против германизации, за его поздравление в связи с различными славянскими юбилеями и торжественными событиями (закладка фундамента Национального театра, юбилей Яна Гуса и др.), за его призыв к объединению славянских разрозненных сил. Все это на фоне разгоревшегося в чешском обществе русского воодушевления. Однако спадает волна страстного, неудержимого, безграничного русофильства, и интерес к Тютчеву тоже падает, угасает, и его имя забывается.

Только с конца 70-х гг. XIX в. начинается процесс обращения чехов к лирическому наследию Тютчева. Сначала его воспринимают в общем ряду, просто как одного из русских или одного из славянских поэтов, помещая его переводы в подборках, озаглавленных «Из русской лирики», «Из поэзии славянской», «Из русской поэзии», «Цветы русских лугов» и пр.

В 1887 г. появляется первая большая, хотя и газетная, статья с рассказом о Тютчеве Ф. Покорного. Чешский автор приводит высказывания о Тютчеве Некрасова и Тургенева, авторитет которых в чешском обществе в 70–80-е годы был очень высок.

Особенно важным для знакомства в Чехии с жизнью и творчеством Тютчева становится 1899 год, когда в журнале «Славянский пршеглсд» («Славянский обзор») дважды появляются материалы о Тютчеве, и оба раза его представляют как первого русского поэта послепушкинской поры. Причем и в первой, и во второй публикации приводятся отрывки из статьи И. С. Тургенева «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева» (1854), в которых говорится о том, что на Тютчеве лежит печать пушкинской эпохи и пушкинского гения. Эти строки были понятны и доходили до сердца чешского читателя, потому что это был год 100-летия Пушкина и имя его было у всех на слуху и, главное, Пушкин для чехов всегда был эталоном подлинной поэзии, ее мерилом. Этот отзыв придавал Тютчеву в глазах чешской

публики особую значительность, заставлял ее увидеть в Тютчеве крупного русского поэта. Помимо этого, вторая публикация журнала «Слованский пршеглед» содержала подборку из 15-ти стихотворений Тютчева, переведенных известным пропагандистом творчества и Пушкина, и Лермонтова – Ф. Таборским.

Впервые лирика Тютчева представляла перед чешским читателем в таком объеме, сам выбор стихотворений давал возможность ощутить и глубину натурфилософских размышлений раннего Тютчева, и значительность его зрелого творчества, когда поэт стал глашатаем русской идеи. Главное же заключалось в том, что поэзия Тютчева, ее мотивы и настроения оказались сродни новому этапу развития чешской литературы, вступавшей на путь модернизма. Чешская поэзия была полна декадентской тоски по утраченной гармонии мира, в ней преобладали настроения одиночества и покинутости человека, чувство отчужденности и страха перед открывшейся бездной, стремление уйти в мир своей мечты, слиться с неисчерпаемым и трудновыразимым – всем тем, чем живет душа. Мироощущению чешских символистов О. Бржезины и К. Главачека, импрессиониста А. Совы и неоромантика Ю. Зейера оказалась необычайно созвучна лирика Ф. И. Тютчева. Мы можем смело говорить об актуальности звучания Тютчева в Чехии на грани веков.

Затем появилась подборка из 10 стихотворений Тютчева тоже в журнале «Славянский пршеглед» за 1913 г., переведенных Йозефом Пелишком, в 1936 г. еще 18 стихотворений были переведены Яном Ржигой. Только в 1940 г. вышла первая книжечка стихотворений Тютчева на чешском языке.

Но все эти подборки и издания уже не несли в себе ничего такого, что позволило бы говорить о воздействии Тютчева на чешскую поэзию. Нет. Это было простое освоение классического наследия русской литературы. Самое же существенное состоит в том, что Тютчев так и не стал явлением ни для чешской литературы, ни для чешского читателя.

А не произошло этого не только потому, что в богатой поэтическими талантами Чехии не было потребности в ос-

воении наследия еще одного, пусть и большого, русского поэта, но главным образом потому, что обращавшиеся к Тютчеву чешские переводчики не смогли донести до своего читателя образ русского поэта во всей его мощи и неповторимости. Их переводы являются лишь слабым отсветом оригинала, несмотря на тщательность исполнения и стремление точно следовать за оригиналом.

Таким образом, сначала сказалось отсутствие потребности в самой чешской литературе, а позднее, когда созрели условия для восприятия поэзии Тютчева, не нашлось больших поэтических дарований, которые могли бы адекватно воссоздать на чешском языке его лирическое наследие. Это произошло позднее – лишь в 60-е – 70-е годы XX в., когда к переводам обратился Иржи Мулач, которому оказалось по плечу поэтическое соперничество с Тютчевым.

Итак, три крупнейших русских поэта и три пути к ним чешского читателя, три варианта процесса восприятия. Типология этих вариантов коренится в том, что голос иноязычного поэта становится слышимым и доходит до читателя другой страны именно тогда, когда он среди нового содержания и новых идей узнает нечто,озвучное его собственным мыслям, настроениям, переживаниям. Именно в такие моменты и осуществляется подлинный диалог культур.

Примечания

¹ M. *Jedlička*. A. S. Puškin. Praha, 1999. S. 67.

² H. K. Жакова. Поэма М. Ю. Лермонтова в Чехии // Духовная культура славянских народов. Литература. Фольклор. История. Сборник статей к IX Международному съезду славистов. Л., Наука, 1983. С. 285–296.

³ H. K. Жакова. Лексико-семантическая основа передачи художественного образа в переводе // Славянская филология VII. Сб. статей. СПб. Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1993. С. 147–154.

⁴ D. Kšicová. České překlady a inscenace Lermontova // D. Kšicová. Ruska literatura 19. a začatku 20. století v českých překladech. Praha, 1988. S. 74.

Россия в поэзии Ивана Вазова

Иван Вазов (1850–1921) – крупнейший болгарский писатель-классик. Его творческая деятельность началась в 1870-е годы и продолжалась до конца жизни. С одной стороны, Вазов был продолжателем традиций культуры национального Возрождения, с другой – создателем новых жанров, прокладывавшим новые пути в литературе. Вазов творил во всех трех родах литературы (эпосе, лирике, драме), создавая шедевры. Он обогатил национальную литературу первым болгарским романом, расширил тематическое и жанровое многообразие поэзии, утвердил жанр реалистического рассказа, обогатил литературный язык. Его произведения переведены в 52 странах, они принадлежат не только болгарской, но и мировой литературе.

Становление личности Вазова проходило в эпоху национального Возрождения, в период, который Захарий Стоянов называл «самым болгарским временем». Пробуждению поэтических стремлений у Вазова способствовало, в частности, его знакомство с русской поэзией, приобретенное в Калоферском училище. Его педагогом был отец поэта Христо Ботева Ботю Петков – русский воспитанник (учившийся в Одесской семинарии с 1840 по 1844 гг.), собравший в училище хорошую библиотеку, в которую входили и произведения русских поэтов.

В письме критику Крыстю Крыстеву Вазов сообщал о себе, что как все самоучки в Болгарии, читал иностранных писателей бессистемно и разбросанно, но А. С. Пушкина (как и всю русскую литературу) изучал «целиком и страстно»¹. «Пушкин и Лермонтов, – признавался он, – открыли мне тайну стихотворчества. Они давали мне уроки по музыке речи, по красоте формы, по выразительной краткости мыслей»². И не удивительно, что уже в первом стихотворении Вазова «Борьба» (1870) слышны отзвуки пушкинской «Черни». Вазов посвятил русскому поэту два стихотворения: «Пушкин» (1885) и «Столетие Пушкина» (1899). Первое из них – исповедь болгарского поэта, признающего, что творчество Пушкина помогает ему преодолевать трагическую бесысходность в те дни, когда жизнь не мила и поэт готов умереть. В такие мгновения поэзия русского мастера спасает его

от отчаяния, призываю превращать житейские муки в художественные творения, обучая переплавлять сердечные боли в высокую поэзию. В стихотворении «Столетие Пушкина» Вазов разделяет гордость России, имеющей своего Орфея. Для него Пушкин – гений, вливший в славянскую речь и мощь, и неведомую ранее сладость. Вазов был уверен, что слава Пушкина в веках будет только возрастать.

Наиболее яркие произведения, посвященные России, вошли в поэтическую трилогию, созданную Вазовым в 70-е гг. XIX века. Речь идет о первых трех поэтических сборниках поэта: «Знамя и гусли» (1876), «Печали Болгарии» (1877), «Избавление» (1878). Тема России в этой трилогии занимает особое место. В 1876 г. Вазов, являясь членом Болгарского благотворительного комитета эмигрантов (в ту пору он жил в Румынии, в эмиграции, и все три сборника вышли в Бухаресте) подписал телеграмму на имя императора Александра II, в которой выражалась надежда на избавление Болгарии от иностранного рабства с помощью России.

Стихотворения сборника «Знамя и гусли» отражают патриотический подъем болгарского народа на заключительном этапе национально-освободительной борьбы, в канун и во время Апрельского восстания 1876 г. Многие стихи, опубликованные в данной книге, призывали к свержению тирании, воспевали героизм, самопожертвование («Свобода или смерть», «Знамя», «Мститель», «Радецкий»). Основной герой этих произведений – романтический «мститель» (в духе народных песен), патриот, готовый умереть за свободу отчизны.

Герои отдельных стихотворений фактически сливаются с лирическим обликом самого автора. В городе Сопот, где родился поэти, Т. Каблешковым был организован тайный революционный комитет, членом которого стал и молодой И. Вазов. Поэт вспоминал: «В 1875 году началось революционное движение... В то время под влиянием новых революционных идей и стихотворений Ботева и Стамболова я начал писать бунтарские песни, большая часть которых вошла потом в сборник «Знамя и гусли». Одно стихотворение – «Бой разгорается», напечатанное под заглавием «Песнь панагюр-

ских повстанцев», – стало очень популярным в период Апрельского восстания и пелось по всей Болгарии». Вера в скорое освобождение Родины связывается у Вазова с бесконечно дорогой ему идеей общеславянского братства, с надеждой на помо́ть России.

В поэтическом сборнике «Печали Болгарии» Вазов с болью и гневом осуждал зверства турок, разгромивших Апрельское восстание 1876 г., учинивших резню населения в Батаке, спаливших дотла многие села и города, убивших тысячи детей, женщин и стариков. Тем, кто сегодня называет годы турецкого рабства «османским присутствием» (а такие формулировки встречаются ныне в болгарской прессе) не грех освежить в памяти стихи патриарха болгарской литературы, летописца эпохи болгарского Возрождения: «муками ада», «Голгофой» называл Вазов османское иго. В описании им общенациональной трагедии ощущим эпический размах. В стихотворении «Жалобы матерей», опубликованном в книге «Печали Болгарии», он писал:

Видишь злую напу долю,
Видишь, как мы слезы льем?
Как страдаем мы от боли,
Как от голода мы мрем?

Видел ты как душегубы
На глазах у матерей
Малых деток саблей рубят
И бесчестят дочерей⁵

Пер. П. Железнова

Будучи свидетелем жесточайшего подавления Апрельского восстания 1876 г. Вазов призывал Россию помочь своим соотечественникам:

Как мы долго страждем,
Горем край объят
Братья, ну когда же
Пушки загремят?⁶

Пер. В. Луговского

В стихотворении «Россия», написанном за пять месяцев до начала русско-турецкой освободительной войны (в ноябре 1876 г.) Вазов вновь взывал о помощи:

Повсюду там, где вздох суровый,
Где неутешно плачут вдовы,
Где цепи тяжкие влекут,
Ручьи кровавые текут,
И узник-мученик томится,
И обессченены девицы,
И рубища сирот сквозят,
И старики в крови лежат.
И в прахе церкви, села в ранах,
И кости тлеют на полянах,
У Тунджи, Тимока и Вита,
Где смотрит жалкий раб забитый
на север, среди темных бед, –
По всей Болгарии сейчас
Одно лишь слово есть у нас,
И стон один, и клич: Россия!

И мы тебя зовем святой,
И как сыны тебя мы любим,
И ждем тебя мы, как Мессию –
Ждем, потому что ты Россия!⁷

Пер. Н. Тихонова

И Россия откликнулась на стон и клич Болгарии. После апреля 1876 г., когда антитурецкое восстание болгар было потоплено в крови и весь мир ожидал: «Как же поступит Россия?», – Ф. М. Достоевский писал в «Дневнике писателя» (в июне 1876 г.): «Как же, однако, поступит Россия? Вопрос ли это?.. Россия поступит честно – вот и весь ответ на этот вопрос. В чем выгода России? Выгода России именно, коли надо, пойти даже и на явную невыгоду, на явную жертву, лишь бы не нарушить справедливости. Не может Россия изменить великой идее, завещанной ей рядом веков и кото-

рой следовала она до сих пор неуклонно. Эта идея есть, между прочим и всеединение славян; но всеединение это не захват и не насилие, а ради всеслужения человечеству. В этом самоотверженном бескорыстии России – вся ее сила, так сказать, вся ее личность и все будущее русского назначения»⁸.

Так и случилось. В манифесте Александра II от 12 апреля 1877 г., объявлявшем войну Турции, говорилось: «Всем нашим любезным верноподданным известно наше живое участие, которое мы всегда принимали в судьбах угнетенного христианского населения в Турции. Желание улучшить его положение разделял с Нами и весь русский народ, который выражает сейчас свою готовность к новым жертвам, дабы облегчить участь христиан балканского полуострова... Исчерпав до конца Наше миролюбие, мы принуждены из-за высокомерного упорства Порты приступить к более решительным действиям. Этого требует и Наше чувство справедливости и чувство Нашего собственного достоинства. Турция нас вынудила обратиться к силе оружия... Честь России требует этого». Ценой огромных человеческих жертв русский народ освободил Болгию от пятивекового рабства.

Русский народ был единым (от мужика до царя) в своем стремлении помочь угнетенным болгарам. Мне не приходится далеко ходить за примерами. Мой прапрадед – предприниматель и меценат Тимофей Саввич Морозов входил в состав Славянского комитета, был членом «Болгарской комиссии» (вместе со славянофилом Иваном Сергеевичем Аксаковым). Он финансировал «Болгарскую дружину» воинов-старообрядцев, сражавшихся на Балканах⁹. А его жена Мария Федоровна Морозова вместе с женой И. С. Аксакова помогала сиротам, детям русских офицеров, погибших во время русско-турецкой освободительной войны 1877–1878 гг. Все слои русского общества объединяло, по словам Достоевского, «прекрасное и великодушное чувство бескорыстной и великодушной помощи своему брату, распятому на кресте»¹⁰. Вазов, как и Достоевский, подчеркивал бескорыстие России в этой освободительной войне.

В заключительном сборнике поэтической трилогии – «Избавление» выражено ликование болгарского народа и его признательность русским, освободившим Болгию. В сущ-

ности эта книга является поэтической летописью русско-турецкой войны 1877–1878 гг. В стихотворениях «Плевен пал», «Здравствуйте, братушки!», «Пушки загремели» и других воспета слава русскому оружию. Наблюдая за историческим продвижением русской армии во главе с Великим князем Николаем Николаевичем (сначала по Румынии, а затем по Болгарии), Вазов воссоздает поэтическую хронику войны. Этот период поэт считает величайшей эпохой для болгар. Для художественного сознания Вазова литература – это и летопись национальной судьбы. Он подчеркивал, что пока другие молчат, он должен писать («хотя для данной эпопеи нужны Гомер, Пушкин и Тассо»). «Пусть эта эпоха отразится мало-мальски в нашей литературе»¹¹.

Ряд стихотворений поэт посвящает членам императорской фамилии. В «Оде императору Александру II», написанной по случаю триумфального въезда царя в Бухарест в июне 1877 г., поэт в духе классицизма воспевает героя, идущего в бой не для порабощения Болгарии, а для ее освобождения. Он сравнивает русского императора с солнцем, излучающим надежду, испепеляющим рабские цепи. В советское время «Ода императору Александру II» на русский язык, разумеется, не переводилась, также как не переводились и стихотворения «Царь в Свиштове» (Свиштов, август 1877 г.), «Царь в селе Бяла» (Свиштов, 1877 г.), «Николай Николаевич»¹² (Бухарест, май 1877 г.). Этих вазовских стихотворений и од для советского читателя, не знающего болгарский язык, как бы не существовало. В шеститомное «Собрание сочинений» Ивана Вазова, изданное в 50-е гг. XX века, они не вошли по вполне понятным причинам. Не полагалось в те времена публиковать произведения, воспевающие доблесть, благородство, мужество и альтруизм русских правителей, помогавших болгарскому народу сбросить 500-летнее османское иго, вернуть свободу Болгарии. Не переведены эти произведения и сегодня.

Если оды, посвященные членам императорской фамилии, величавы и торжественны, то стихи Вазова о погибших русских солдатах наполнены болью и состраданием. В стихотворении «Погребенные солдаты», опубликованном в сборнике «Избавление», поэт скорбит о гибели освободителей:

В один могильный дом
Троих их положили,
В сырой земле зарыли.
И здесь спокойным сном
Бойцы навек почили.

Но спят холодным сном,
Безвестны и бездомны,
Они в могиле темной.
И некому о том
На всей земле напомнить.¹³

Август 1877, Свищов
Пер. В. Журавлева

Поэт ощущал боль от того, что тысячи русских солдат и офицеров погибнут и никогда не увидят своих детей, жен, матерей, никогда не вернутся в Россию. Особенно остро выражено это чувство в стихотворении «Прогулка в Банясы», написанном в начале русско-турецкой войны (в июне 1877 г.). На фоне ослепительно красивой природы поэт видит русскую конницу:

Неслись они с песней веселой, лихой,
Как будто на свадебный пир, а не в бой.
И глядя на грозные те эскадроны,
На бравых драгун и уланов колонны,
На лавы казаков, готовых на бой,
Свободных, как небо, как ветер степной,
Подумал, что все они с дерзким бесстрашьем
Идут – умирать за Болгарию нашу,
Подумал и – глядя на них и вокруг –
Заплакал я вдруг!¹⁴

Перевод П. Железнова

Вазов – истинный поэт, утонченная натура, из очей его льются слезы в предчувствии гибели русских воинов, которые сложат свои головы на алтарь болгарской свободы.

В произведениях Вазова находят отражение универсальные идеи христианства (о добре и зле в этом мире, о

христианской культуре, об отношениях Бога и человека). Вазов веровал, что Освобождение Болгарии русскими есть *Божий промысел*. В стихотворении «Здравствуйте, братушки» (1878), напечатанном в сборнике «Избавление», мать говорит сыну о русских:

Это их послал сам Бог,
Чтобы нам помочь, сынок¹⁵.

Пер. М. Зенкевича

Тот же мотив звучит в стихотворении «Плевен пал» (29 ноября 1877 г.) и в «Оде императору Александру II» («Бог передал в твои руки нашу судьбу», – обращается поэт к герою оды). Видимо, Бог послал русских помочь отстоять болгарам свободу, чтобы их не постигла судьба курдов... А такая перспектива была вполне реальна, если бы не победоносная русско-турецкая Освободительная война, принесшая болгарам освобождение от османского ига.

Знаменательно, что свой лучший роман – «Под игом» Вазов написал в России (в Одессе), куда вынужден был эмигрировать в 1887 г., когда премьер-министр Болгарии Стефак Стамболов начал преследовать русофилов. Рукопись романа весной 1889 г. Вазов отправил в Софию с русской дипломатической почтой. В этом прекрасном романе Вазов дал свою оценку апрельского восстания 1876 г.: «Апрельское восстание было недоноском, зачатым в упоении самой пламенной любви и задушенным своей матерью в ужасе от его рождения. Оно умерло, не успев пожить. Это восстание не имеет даже истории. Оно было кратковременным. Страшное пробуждение. А сколько мучеников! Сколько жертв! Сколько смертей! Если бы это движение и его трагические последствия не вызвали Освободительной войны, над ним нависло бы неумолимое осуждение; здравый смысл назвал бы его безумием, народы – позором, история – преступлением. Ибо история, эта старая куртизанка, тоже поклоняется успеху. Одна лишь поэзия могла бы простить и увенчать лаврами его героев»¹⁶.

Велик вклад Вазова в дело сближения болгарского и русского народов. Любовь к русскому народу (истинная, а не

показная) вдохновляла Ивана Вазова в самые сложные периоды его жизни. И не случайно, когда после падения русофобского режима Стамболова Болгария решила улучшить отношения с Россией, в состав болгарской делегации, которую в 1895 г. принимал Николай II, был включен и Иван Вазов, известный своими русофильскими настроениями.

Иван Вазов современен в наши дни. Австрийский славист Отто Кронштайнер просвещает ныне заблудших болгар: «Тут, в Болгарии, существуют различные мифы – что русские, мол, освободители. Это миф»¹⁷. Нет, это не миф: Россия потеряла 200 тысяч своих сынов, погибших ради освобождения Болгарии. Иван Вазов был непосредственным свидетелем Освободительной войны, и произведения его навсегда сохранят истину, опровергающую ложь псевдоученых. Поззия Вазова – не только литература высочайшего художественного уровня, но и хранительница исторической памяти болгарского народа.

Примечания

- ¹ Вазов И. Събрани съчинения в 20 тома. Т. 20. София: «Български писатели». С. 105.
- ² Там же.
- ³ Вазов И. Сочинения в шести томах. Т. 1. М.: «Государственное издательство художественной литературы», 1956. С. 578.
- ⁴ Вазов И. Събрани съчинения в 20 тома. Т. 19. 1956. С. 85.
- ⁵ Вазов И. Сочинения в шести томах. Т. 1. С. 83–84.
- ⁶ Там же. С. 132.
- ⁷ Вазов И. Сочинения в шести томах. Т. 1. С. 120–122.
- ⁸ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 23. С. 45.
- ⁹ ЦИАМ, фонд 357, опис. 1, д. 18. Л. 11–14, 18 и др.
- ¹⁰ Достоевский Ф. М. Там же. С. 47.
- ¹¹ Вазов И. Събрани съчинения. Т. 21. София, 1979. С. 16–17.
- ¹² Великий князь Николай Николаевич, главнокомандующий Дунайской армии в период русско-турецкой войны 1877–1878 гг.
- ¹³ Вазов И. Сочинения в шести томах. Т. 1. С. 146–147.
- ¹⁴ Там же. С. 138.
- ¹⁵ Там же. С. 142.
- ¹⁶ Вазов И. Събрани съчинения в 20 тома. Т. 12. С. 351–352.
- ¹⁷ Литературен форум. София, 2000. Брой 6. С. 12.

К проблеме чешского символизма

По давней традиции считается, что ведущая роль в развитии чешской литературы, по крайней мере, с эпохи национального возрождения, принадлежит поэзии. Действительно, чешский роман сформировался позже, а широкую международную известность получил только в XX в. И хотя имена таких прозаиков, как Ярослав Гашек, Карел Чапек или Милан Кундера, гораздо больше известны сегодня в мире, чем имена даже самых крупных чешских поэтов, тезис о первородстве отечественной поэзии до сих пор остается в Чехии незыблемым. В самом деле: великий романтик Карел Гинек Маха, которого многие выдающиеся современники упрекали в отсутствии патриотизма и прочих грехах, не только заложил основы новой чешской поэзии, чешского поэтического языка, но и сегодня остается читаемым, любимым и популярным автором, а замечательный поет-сатирик Карел Гавличек-Боровский по праву может быть назван родоначальником блистательного сатирического направления в чешской литературе.

В XX в. наиболее оригинальным и влиятельным поэтическим течением был поэтизм с его самым ярким представителем Вitezславом Неввалом, влияние которого отчетливо сказывается на творчестве нескольких последующих поколений чешских стихотворцев.

В период социалистической Чехословакии официальное литературоведение усиленно подчеркивало значение чешской пролетарской поэзии начала 20-х гг., которую представляли такие талантливые авторы, как Иржи Волькер, Станислав Костка Нейман, Ярослав Сейферт. Но это течение существовало лишь короткое время и большинство его представителей (не только Ярослав Сейферт или Константин Библ, но даже тот же, по официально общепринятыму определению 50-х гг. «крупнейший чешский революционный поэт» Станислав Костка Нейман) очень скоро отошли от первоначальных воинствующих постулатов этой программы.

По патриотическим мотивам официальное литературоведение принимало также чешский романтизм, а вот с по-

этизмом безуспешно пыталось бороться, стремясь выделить из него и зачислить в социалистические поэты одного Незвала, прежде всего имея в виду его близость к политическим позициям Коммунистической партии Чехии.

Что же касается чешского символизма конца XIX – начала XX вв., то в послевоенное время его изучение долго оставалось в тени, между тем значение этого поэтического направления и достижения его ведущих представителей составляют важную ступень в поступательном движении чешской литературы и заслуживают того, чтобы быть предметом самого пристального внимания исследователей.

Среди традиционных суждений об особенностях чешской литературы следует вспомнить достаточно прочно укоренившийся постулат об ее отставании от больших европейских литератур. Его можно проиллюстрировать примерами из области развития прозы, из времен борьбы за само существование литературы на чешском языке, но не предвзятое прослеживание литературного процесса позволяет утверждать, что уже к концу XIX в. произошла синхронизация движения большинства европейских литератур. И именно символизм дает возможность сделать такой вывод применительно к чешской литературе.

Спору нет, первоходцем символизма выступила французская литература, где впервые была сформулирована сама программа этого течения: в 1886 г. вышел в свет «Манифест символизма» Стефана Малларме, закрепивший в слове уже существовавшие в поэзии новые тенденции. В чешской литературе символизм отчетливо заявляет о себе в 90-е гг. – практически одновременно с тем, как в русской литературе Валерий Брюсов публикует свои поэтические сборники-декларации «Русские символисты» (1894–1895).

В Чехии первые символисты выступали вместе с некоторыми другими представителями молодого поколения. В 1895 г. в журнале «Розгледы» был опубликован «Манифест чешской модерны», который по всем вопросам, начиная с политической программы и кончая эстетическими требованиями, был направлен против господствовавших тогда в чеш-

ском обществе концепций. Главенствующей в культуре была в те годы национальная идея. «Манифест чешской модерны» дерзко отвергал непременную подчиненность художника национальному коллективу, утверждал свободу отдельной личности, превыше всего ставил творческую индивидуальность: «Мы никак не акцентируем чешкость: будь самим собой и будешь чешским», «Мы стремимся к индивидуальности. Мы стремимся к ней в критике, в искусстве. Мы хотим, чтобы художник не был эхом чужих тонов, эклектиком, дилетантом... Художник, дай своему произведению свою кровь, свой мозг, всего себя – ты, твой мозг, твоя кровь будут жить и дышать в нем, а оно будет жить ими. Мы хотим правды в искусстве, но не той, что есть фотография внешних вещей, а той благородной внутренней правды, нормой которой может быть только ее носитель – индивидуум»¹. Показательно, что «Манифест» поддерживал и требования нарождавшегося тогда рабочего движения: интернационализм, идеи социальной справедливости.

Основными авторами манифеста были поэт реалистического направления Йозеф Сватоплук Махар и критик Франтишек Ксаверий Шальда, но под ним подписались и поэты-символисты Отокар Бржезина и Антонин Сова, а также другие представители молодого поколения, в том числе, например, критик-социалист Франтишек Вацлав Крейчи. По сути, это было поколенческое объединение «детей» против политических (младочехи) и литературных (Ярослав Врхлицкий и др.) «отцов». Художественные индивидуальности манифестантов были разными, группа эта собственно собралась вместе только однажды: для подписи под «Манифестом», но все же содержавшиеся в нем тезисы в той или иной степени характеризовали их всех. Известный чешский стиховед М. Червенка, анализируя в монографии «Символы, песни и мифы» (1966) ситуацию конца XIX в., писал: «Рожденная негацией исторически уже преодоленных ограничений и обязательств, которым хотела подчинить поэта идеология давно распавшегося национального единства, чешская поэзия девяностых годов обратилась к

индивидуализму; лишь он мог в тот момент сделать поэзию выразителем современного человека, его внутренней борьбы, перевернувшего всю его душу, сознания, что новая общественная действительность раздроблена, неудовлетворительна и шатка². Можно сомневаться, что обновление литературы мог принести только индивидуализм, но исследователь безусловно прав, утверждая благотворность для художественного творчества свободы индивидуального поиска, которую провозглашал «Манифест». Это справедливо и по отношению к наиболее влиятельной части символистского движения, которую представляли прежде всего Бржеzина, Сова и отчасти Шальда как теоретик.

К символизму как эстетическому направлению примыкала «Католическая модерна» (Карел Достал Литвинов и др.), хотя ее члены, воплощавшие в своем творчестве религиозные мотивы, отвергали «Манифест чешской модерны». Отвергали его и символисты-декатенты из журнала «Модерни ревю» (Арношт Прохазка, Иржи Карасек из Львовиц), которые особенно высоко ценили творчество Станислава Пшибышевского, а в своих стихах воспевали упадок и разложение.

При всем том разные группы символов перекликались между собой, Бржеzина, например, в чем-то был близок «Католической модерне», а в «Модерни ревю» печатались в начале своего пути и Карел Главачек, и Станислав Костка Нейман, которые, однако, с восторгом воспринял «Манифест чешской модерны».

Символизм внес свежую струю в развитие чешской поэзии, обновил и обогатил чешский стих и всю его образную систему. На первом месте в этом плане должен быть назван Отокар Бржеzина, о котором Вitezlav Незвал писал: «Творчество Бржеzины своей смелой архитектурой, безграничным образным и идейным богатством и чудодейственным вдохновением превосходит всю современную ему чешскую поэзию...»³. В 1929 г., когда Бржеzина умер, Незвал посвятил ему поразительное по силе и красоте звучания стихотворение «Молитва за упокой Отокара Бржеzины», где с грустью и болью говорится: «Нет наследника у короля...»

Хотя Бржезина прожил довольно долгую жизнь (1868–1929), период его творческой активности был кратким: 1895–1901, но его вклад в чешскую поэзию оказался очень весомым. Больше всего стихотворений он посвятил глубоким душевным переживаниям и раздумьям, вместе с тем в последних сборниках «Строители храма» (1899) и «Руки» (1901) поэт говорил и о солидарности обездоленных, выражал социальную надежду. Но главное новаторство Бржезины относится к области поэтики. Его стихи подчас напоминают мистические заклинания, ворожбу словами, в них теснятся не сразу понятные намеки, мелькают едва уловимые оттенки смысла. Он ввел в чешскую поэзию свободный стих и целый арсенал необычных сложных метафор. Жизненные впечатления предстают у него зачастую в сугубо преображенном, запифрованном виде, отвлеченные понятия персонифицируются.

Вот как видит тоскующий поэт свою душу («сестру») в стихотворении «Визит» из сборника «Таинственные дали» (1895):

...увидел я ее, душу свою, разрумяненную дыханием молодости,
как вступила она однажды в серую мглу моего рассвета:
забытое дитя, что перед надвигающейся бурей играет с улыбкой
на пороге запертого дома.

В белой вуали, веселую, как подружка в погребальной процессии,
счастливую, как в доме, где ночью вспыхнул пожар,
девственницу – невесту накануне свадьбы в молитве
над ложем умирающих...⁴

Нельзя не признать, что Незвал был не совсем прав, утверждая: «Нет наследника у короля». Подобный бржезиновскому тип метафор не ушел вместе с автором «Визита» из чешской поэзии. Мы встретим его у поэтистов, у того же Незвала, но первооткрывателем выступил именно символист Отокар Бржезина.

Коротким и горестным был жизненный путь Карела Главачека (1874–1898), рано умершего от туберкулеза. При жизни вышло в свет всего три его поэтических книги: «Сокольские сонеты» (1895), «Перед утром» (1896) и «Кантеле-

на мести» (1898). Он примыкал к кругу «Модерни ревю», в его стихах звучала такая грусть и почти безнадежность, что, несмотря на всю их музыкальность и порой изысканность, даже сторонник новых исканий Ф. К. Шальда увидел в сборнике «Перед утром» всего лишь мистификацию, зачислил автора в декаданс и отозвался о нем очень строго: «Декадентские шаблоны и схемы нисколько не хуже, но и нисколько не лучше, чем шаблоны и схемы романтические, реалистические, натуралистические»⁵. Но уже «Кантлене мести» произвела на критика большое впечатление и он резко поменял свою оценку молодого поэта: «Господин Главачек – это, пожалуй, наиболее выразительный и чистый собственно лирический талант современного нашего поколения... Талант его узок, но в то же время чист, мелодичен и неподделен»⁶.

Главачек называл себя «несмелым вассалом бледных нюансов» Поля Верлена и действительно был близок французскому поэту своими меланхолическими настроениями, но это было поэт «чешской печали», которую он передавал чешской поэтической мелодией, какой отечественная поэзия до него не знала. Он писал о своих личных настроениях, но в его стихах отчетливо звучали социальные мотивы, что особенно относится к «Кантлене мести». Вот он заводит любовную песню для Манон, но сразу же говорит, что все ее слабости «скорее от голода, чем от скуки». Если у Бржезины можно уловить мотив социальной надежды, то Главачек больше склоняется к социальному отчаянию. Он поет о «царстве гезов», но признает, что они «мертво» – обессиленные от голода, они уже не способны на восстание: «Напрасно все, напрасно все – исчезли бунт и гордость...», – или: «крик мести никогда не прозвучит в этой мертвой тишине...»

Но ведь призывом к мести звучали уже сами эти строки поэта! И они были услышаны. Недаром Незвал, который был горячим поклонником поэзии Главачека, намеренно использовал форму XII главы «Кантлены мести» в своей антифашистской «Исторической картине», описывая хмурое утро 1939 г. и повторяя: «Измена, измена, измена, измена, измена!»

В подобном же ритме в той части «Исторической картины», которая была написана уже после освобождения страны в мае 1945 г., Незвал воспел и победу над врагом. Замечу еще, что в годы оккупации Незвал создал поэтическую драму «Манон», обратившись к тому же образу, который появляется в «Кантанене мести».

Неоценимые заслуги принадлежат Главачеку в области обновления чешской поэтики. Об этом писал Незвал в своей антологии «Современные поэтические направления» (закончена в 1935 г., впервые издана в 1937 г., после войны неоднократно переиздавалась), где он отмечает упреки в адрес Главачека по поводу подражания французским символистам: «Французские символисты и декаденты на него воздействовали, но он намного превосходит эти влияния, преодолевает их своей самобытностью и создает удивительную и оригинальную поэзию, подобной которой в Чехии не было. Образность Главачека импульсивна, непосредственна, меланхолична и увлекательна, порождает величественные символы, нагнетающие атмосферу страха, беспокойства, ужаса. Главачек первый после Махи сумел придать чешскому поэтическому языку абсолютную музыкальность, глубокую мелодичность, широкую напевность, проникновенную страстность»⁷.

Рассматривая особенности чешского символизма, весьма любопытно, как мне кажется, остановиться на фигуре Станислава Костки Неймана (1875–1947). Мы уже упоминали, что в ранние годы он примыкал к группе вокруг «Модерни ревю», но весь последующий путь поэта и приставший к нему в послевоенное время эпитет «крупнейший революционный», «пролетарский» способствует тому, что при перечислении чешских символистов его имя называется редко. Между тем, он, несомненно, принадлежал к ним, представляя в их среде яркую и своеобразную индивидуальность. В Неймане того времени отразилась тяга к аристократизму, стремление противопоставить себя «толпе», бунт против националистических настроений, весьма распространенных в тогдашнем чешском обществе и произведениях многих литераторов старшего поколения.

«Я – апостол новой жизни и не пугаюсь ударов, / я – рыцарь Нового Грая, рыцарь без страха и упрека,» – так представлялся Нейман в стихах сборника 1896 г., названием которого служили эти строчки, набранные готическим шрифтом на обложке из грубой серой бумаги. В следующем сборнике «Апострофы гордые и страстные» (1896) поэт говорит о себе, обращаясь к известной тогда и в Праге французской певице и куртизанке Лиане де Пужи:

Я – зябкое дитя упадка,
рожденный для вашего Парижа
и гордый ненавистью черни,
в kraю далеком варварском мечтаю
о царстве вашем и вас...

А вот автопортрет поэта из сборника «Слава сатаны среди нас» (1897):

Одинокий и гордый,
я войну объявил навсегда
скользким змеям, влачащим нечистые дни
в путанице ядовитых растений.
Поднял ненависть я словно щит.
Жду удара.

Пер. С. Кирсанова

Но молодой поэт не только противопоставлял себя «черни» и проклинал болото современной жизни. В его стихах явно звучат боевые нотки, он, как и К. Бальмонт в русской поэзии, пел гимны солнцу:

Душа моя видит сон солнца.
Лишь сильные грезят о солнце.
Как сосны дремучего бора,
душа моя видит сон солнца.

Пер. Ю. Вронского

Не переломом, а естественным переходом после мечтаний о солнце стали проникнутые верой в возможность

борьбы за социальную справедливость и победу в этой борьбе стихи сборника Неймана «Сон о толпе отчаявшихся» и другие стихотворения» (1903), а в канун Первой мировой войны он создал патриотические «Чешские песни» (1910).

Можно было бы говорить о поэтических достижениях и других чешских символистов, например, Антонина Совы, в творчестве которого можно обнаружить и мистические, и социальные, и патриотические мотивы, впечатляющие символы и вполне реалистические образы. Можно назвать и другие имена: все это подтверждает тезис о чешском символизме как важной и очень ценной ступени в процессе развития чешской поэзии и о его типологическом родстве с французским, польским, русским символизмом – при несомненной национальной самобытности символистской плеяды чешских поэтов рубежа XIX и XX веков.

Примечания

¹ См.: Šalda F. X. Kritické projevy 2. Praha, 1950. S. 361, 363.

² Červenka M. Symboly, písně i mýty. Praha, 1966. S. 7.

³ Nezval V. Moderní básnické směry. Praha, 1984. S. 51.

⁴ Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод подстрочный.

⁵ Šalda F. X. Kritické projevy 3. Praha, 1950. S. 199.

⁶ Šalda F. X. Kritické projevy 4. Praha, 1950. S. 81, 82.

⁷ Nezval V. Ibid. S. 57.

«Зона» Аполлинера и две фазы в развитии чешской политематической поэзии.

К генезису одного жанра в современной чешской поэзии

1. Предпосылки

Еще до появления стихотворения Аполлинера «Зона» и перевода его на чешский язык Карелом Чапеком чешская лирическая и эпическая поэзия прошла значительный путь развития. Последнее большое течение, охватывавшее всю европейскую поэзию до Аполлинера, представлял символизм. Одним из его наиболее существенных знаков, видимо, было акцентирование поэтической образности. Однако акцентировалась она не для того, чтобы в новой образной системе богаче и содержательнее отразить саму предметную действительность. Символисты перевернули отношение между вещью и образом, у них «...образ приобретает материальность, а тенью становится вещь»¹. Этот образ, в свою очередь, обладает собственными закономерностями. На своих исходных позициях, отделившись от предметной действительности и разорвав существенную часть связей с ней, непосредственно отражающих ее, он начал интенсивно насыщаться ее частностями из различных областей человеческих деяний и представлений, чтобы этими отдаленными отблесками действительности – символами – создать план эквивалентный миру явлений. Этот образный план стал доминантой в символистском стихотворении, проявляясь хотя и редко, но зато на ключевых позициях в виде резких погружений в план прямых образных наименований и поддерживая тем самым элементарный контакт с миром реалий.

В 90-х гг. XIX в. символизм укоренился и в чешской поэзии. Он родился в кругу поэзии Главачека, Совы, Неймана, Карасека и ставшего одним из виднейших представителей символистской поэзии в целом Отокара Бржезины. Если для символизма вообще характерна актуализация поэтической образности, то прежде всего это относится к поэзии Бржезины. Общеизвестно, что именно в его творчестве

происходит доселе небывалое образное сопряжение слов из самых различных областей. Часто это целые «цепочки», состоящие из перечислений, которые как бы распашывают смысловое единство стихотворения и создают внутри него относительно свободное развитие второстепенных тем². Так возникает определенная полифоничность, которая является еще одной характерной чертой поэзии Бржезины и которая была бы немыслима без использования свободного стиха. Благодаря свободе своего внутреннего членения этот стих предоставлял возможность, с одной стороны, для гораздо более широкого выбора слов с точки зрения их семантики, с другой, для «неожиданных по смыслу и тем не менее очень тесных словесных сопряжений и связей»³. Многоголосый образный план символистской поэзии не возникал, однако, как самоцель. Символисты были убеждены, что таким образом они глубже, чем с помощью простого отражения, могут проникнуть в духовное и социальное устройство жизни, в ее сущность и целостность. Так в их поэзии возникает ощутимо выраженная тенденция к объективизации, которая обнаруживает себя либо через внесение в лирическую основу фрагментов эпического действия, либо в непосредственном тяготении к лиро-эпическому жанру, да и сам характер свободного стиха у символистов, в котором ясно проступает дактилическая тенденция, вызывает ассоциации с эпическим гекзаметром.

Символизм, однако, не был последним словом чешской лирики перед ее встречей с Аполлинером. Еще до этого она испытала резкую реакцию на символизм в виде актуализации противоположных ему элементов, прежде всего песенности с четким метрическим строем и разговорного языка, и пришла перед Первой мировой войной в своем тогдашнем авангарде – представленном главным образом «Новыми песнями» Ст. К. Неймана – к так называемой цивилизационной поэзии. Нейман широко опирался на опыт символизма и собственной поэзии 90-х гг. Прежде всего он использовал возможности, которые предоставлял свободный стих для освоения сложного, противоречивого и поли-

морфного материала, не упустив из виду и динамичный размах этого стиха. Он снова вспомнил и о прежних объективизирующих тенденциях как своей поэзии, так и символизма в целом. Все это послужило объективной передаче динамики мира современной цивилизации с помощью плавного свободного стиха, в котором чередуются различные стилистические пластины и который способен вобрать в себя максимум многообразных реалий⁴. Так обстояло дело с чешской лирической поэзией.

Развитие стихотворной эпики шло как бы в обратном направлении. На ее движение также в значительной мере сказал влияние символизм 90-х гг. и прежде всего поэма «Сломленная душа» А. Совы. Поэт отказался в ней от главной сюжетной линии. Частные сюжеты служат, собственно, анализу одной единственной ситуации, причем не внешней и событийной; анализируется внутреннее мироощущение героя, для объяснения которого рассказывается о его прошлом. Художественное освоение такой ситуации литературоведение издавна связывает с лирикой.

Монологи героя Совы выстроены так, как если бы поэтический субъект был далек от персонажа, который рассказывает о событиях. Сам поэт в рассказ не вмешивается ни собственной речью, ни комментарием. Создается ощущение аутентичности рассказа, которую Сова стремится еще и подчеркнуть во вводном слове, где он говорит о «Сломленной душе» как о «главах, вырванных из дневника безвременно умершего друга». И тем не менее «Сломленная душа» строилась как произведение автобиографическое⁵. Отнюдь не в отдельных событийных эпизодах, а в том главном, в воссоздании ощущения жизни героем, т. е. во второй части произведения, начиная с интермеццо о квартете Сметаны, в котором Сова одновременно переходит от прошлого героя к его настоящему. У того, кто знает духовную жизнь Совы и направленность усилий поколения 90-х гг., не возникнет сомнений, что тут поэт нераздельно слился со своим героям.

В поэме «Сломленная душа» мы являемся, таким образом, свидетелями сильной лиризации и субъективизации

классического повествования, того повествования, какое еще незадолго до того в поэме Й. С. Махара «Магдалена» было плавно транспонировано из вполне серьезного в сатирико-пародийный план⁶. Подобным же образом почти двадцать лет спустя так же поступит со своей эпикой Ф. Гельнер (*«Дон Жуан»*). Однако лиризация и субъективизация эпики не является только продуктом символизма, о чем свидетельствует баллада «Возлюбленная семи разбойников» – самое значительное эпическое произведение Виктора Дыка, который от символизма в своем развитии вообще уходил.

Событийный элемент в этой балладе резко ослаблен. Сюжет сам по себе чрезвычайно прост и вовсе не нов, он весь выражен в диалоге между девушкой и одним из разбойников (вводная монологическая речь автора с диалогом не связана, она приоткрывает лишь источник возникновения произведения и намечает полемику с критиками). Избранная автором форма диалога приводит к тому, что ряд мотивирующих элементов и сюжетных связей, которые обычно в эпическом произведении объясняет рассказчик, в драме – сцена и костюмы, здесь остается скрытым. Не говорится о месте и времени действия, не говорится о возникновении шайки разбойников и причинах избранного ими способа жизни. Мотивы прихода девушки к разбойникам – скука – лишь намечены и актуализированы. Сам диалог, указывающий между прочим на драматический импульс в душе автора, должен был бы вносить в произведение драматический элемент, если бы, однако, речь в самом деле шла о диалоге в полном смысле слова. В действительности связанные реплики в нем сведены к минимуму, он собственно, распадается на отдельные, лишь отдаленно взаимосвязанные монологические высказывания. Они не столько самоцельны, сколько намекают на скрыто развивающуюся ситуацию, которая таким образом проявляется и приобретает дальнейшее движение. Это один способ ослабления действия, уходящий корнями в саму форму произведения. Другой – связан с характером самих высказываний. Мы уже отмети-

ли, что в этих высказываниях сюжетный элемент содержиться лишь в той мере, в какой он выявляет необходимую основу повествования, его общую конструкцию. Но помимо этого, высказывания содержат и элемент оценки ситуации, то есть элемент рефлексивный. Он настолько существенен, что нередко перестает быть чистой реакцией на ситуацию, становится самостоятельным и превращается в анализ внутренней жизни персонажей, который вносит в рассказ анахронические элементы современного ощущения жизни – чувства внутренней раздвоенности, тщетности и т. д.⁷ То, что эти рефлексивные пассажи ослабляют сюжетную нить произведения и вносят в него лирические мотивы, очевидно. Менее заметна связь с автором. Тем не менее и она здесь присутствует. Она заключается, как указал уже А. М. Пиша⁸, в отражении «чувств молодого Дыка», в его анархически бунтарском жесте, отдаленное эхо которого, между прочим, звучит и в прологе и который отразился не только в рефлексивных пассажах произведения, но и в самой теме и в том угле зрения, под которым тема подана.

Пример таких произведений, как «Сломленная душа» и «Возлюбленная семи разбойников», показывает, что процесс субъективизации и лиризации чешской эпической поэзии – это объективный процесс, который не был ограничен лишь рамками отдельного поэтического направления и который вместе с развитием лирики определял общее направление развития чешской поэзии до ее встречи с Аполлинером. Если мы уделили этому столько внимания, то лишь потому, что иначе мы бы с трудом поняли причины практически мгновенного освоения произведения Аполлинера и еще меньше – его непосредственного влияния на молодую чешскую поэзию, гораздо более сильного, чем на поэзию родины поэта⁹. «Зона» стала точкой пересечения основных тенденций главных жанров отечественной поэзии: движения эпики к лиризации и субъективизации, а лирики – к объективизации и полифоничности. Они пересеклись, но вовсе не слились. Если чешская лирика после этого, осваивая в первую очередь аполлинеровскую ассоциативность, идет даль-

ше своей дорогой, вновь возвращается к лиризму, расширяет его функции («поэзия – игра») и делает его основой самоцельный поэтический образ, то чешская эпическая поэзия об этом мгновении уже никогда не сможет забыть.

2. Обстоятельства

Обычно считают, что переводы Чапека из французской поэзии и прежде всего перевод «Зоны» Аполлинера произвели настоящий переворот в развитии чешской поэзии, и датируют с момента их издания ее небывалый расцвет. Однако поступок Карела Чапека не касался, вопреки мнению Витезслава Невзала¹⁰, одной только языковой сферы, того, что он «освоил во всех нюансах культуру речи тех, кто в начале XX в. вел слово чешской поэзии... к величайшей простоте». Изменение поэтического языка, конечно, было наиболее заметно. Однако Карел Чапек до малейших подробностей освоил и новые технические приемы чешской поэзии. В переводе «Зоны» он, собственно, интегрировал все ее новейшие открытия, соединил в одно целое то, что было до тех пор разбросано в ее индивидуальных проявлениях с 90-х гг. до Первой мировой войны. Иржи Левый приводит один характерный пример, технику ломаных рифм, которая появляется у В. Дыка начиная со сборника «Легкие и тяжелые шаги»¹¹. Точно также мы могли бы указать на полифоничность Бржезины, на его образность, соединяющую далекие по смыслу явления, на дактилический характер его свободного стиха, на разговорный стиль и синтаксическую плавность, лишенную вольностей постсимволистской поэзии Шрамека, Гельнера, Томана и Дыка, на цельность и динамику свободного стиха Неймана, на его чередование различных стилистических планов, на подавление эпического элемента в пользу элемента субъективного и лирического в чешской эпической поэзии, так же как и на переплетение внешней и внутренней реальности в этой поэзии.

Известно, какие трудности доставляли Врхлицкому переводы своих современников, в связи с чем поэтов фран-

цузского символизма и декаданса он стилизовал под люминоровцев. Пример Врхлицкого показывает: то, что сделал Чапек, не мог совершить профессиональный поэт, ориентированный на свой собственный способ творчества, подчеркивающий главным образом особенности своего миро понимания и своих технических средств, но мог сделать художник, способный максимально отвлечься от себя самого и одновременно проявить предельную чуткость к общим потребностям поэзии в данный момент, художник, способный синтезировать предшествующие достижения поэтического творчества. Лишь так Чапек и мог достичь эффекта, какого со времен национального возрождения в чешской литературе, пожалуй, не наблюдалось: чапековский перевод французского стихотворения вошел в чешскую поэзию как звено ее собственного развития, а Аполлинер – как поэт-современник, в котором как бы достигла зрелости недавняя традиция чешской поэзии. В интегрирующем характере перевода Чапека (и, конечно, в его своевременности) заключается вторая причина мгновенного резонанса поэзии Аполлинара в Чехии.

3. Первая фаза

Прежде всего несколько основных данных. В апреле 1913 г. Гийом Аполлинер издал сборник «Алкоголи» и на первое место в нем поставил «Зону», произведение, возникшее во второй половине 1912 г.¹² 30 января 1914 г. Карел Чапек печатает в «Пршегледе» первую статью об Аполлинере. 6 февраля 1919 г. в неймановском журнале «Червен» выходит чапековский перевод «Зоны» и вскоре затем, в июне, и книжное его издание у Борового. Еще в том же месяце Карел Тейге публикует в «Кмене» статью «Несколько замечаний к чешскому переводу «Зоны»». 20 мая 1921 г. в журнале «Червен» появляется стихотворение «Сваты Копечск» Иржи Волькера, летом 1921 г. в «Альманахе лоунского студенчества» – стихотворение Константина Библа «Один день дома». В течение 1921 г. возникает также произведение Сваты Кадлеца «Свадьба», напечатанное только в

1927 г. в запоздалом книжном дебюте, названном «Святое семейство». Это, пожалуй, наиболее важные факты, относящиеся к первой фазе истории творения Аполлинера в Чехии, факты, список которых можно продолжить¹³.

Чем поэма Аполлинера так сильно увлекла молодое поэтическое поколение, которое после пережитой мировой войны имело все-таки иной жизненный опыт и иные переживания? Аполлинер исходил еще из наследия символизма. Однако он обращался с ним совершенно свободно, можно сказать, что он вывернул наизнанку его основные приемы. Если символизм использовал поэтическую образность, чтобы с ее помощью проникнуть к сердцевине, сущности мира, то Аполлинер отказался от открытия сущности. Он примкнул к реальности, отражая ее не через внешние проявления, а в новой иерархии, в ее субъективном значении для внутренней жизни автора. Карел Чапек уже в 1914 г. точно охарактеризовал эту черту поэзии Аполлинера, когда написал, что поэт «всю жизнь обращает в воспоминания, в тихое звучание пережитого... о чем бы он ни писал; всегда этот чисто внутренний тон, который отнимает у вещей всю их материальность и превращает в духовные, пришедшие из воспоминаний тени». В «Зоне» Аполлинер преобразил этот мир переживаний и реминисценций в свободный поток поэтического сознания, в котором взаимопереплетаются внутренняя и внешняя реальность, элементы лирические и эпические, настоящее и прошлое, и до тех пор строго разделенные категории комического и трагического. Он открыл в поэзии то же, что одновременно воплотили в прозе Марсель Пруст и Джеймс Джойс, с той лишь разницей, что эти новые приемы проникали в чешскую прозу лишь постепенно и без той последовательности, как поэзия Аполлинера.

В своей поэме Аполлинер существенным образом вмешался в бытовавшее до тех пор родовое и жанровое разделение поэзии, он стер границы между лирикой и эпикой, воссоздавая некоторые намеки на эпическое действие, особенно в воспоминаниях, не в их временной последовательности, но так, как это представляется с дистанции, в данную

минуту, то есть одновременно, лишив их тем самым элемента событийности. Он вмешался и в жанровое членение. Смешав в «Зоне» элементы рефлексии, поэзии настроения, интимной исповеди, элементы меланхолии и юмора, сновидений и реальности, он практически разрушил былое членение лирики, исходящее из ее развития в XIX в.

Однако самым существенным было его вмешательство в тематическую сферу поэзии. В «Зоне» произошло заметное ослабление функции темы как основной формообразующей составляющей поэтической структуры. Центральная тема произведения, собственно, распадалась на ряд отдельных тем, которые настолько обособились, что почти нарушились их взаимосвязи друг с другом и с центральной темой. Центральную тему можно охарактеризовать лишь в общем плане, она только лишь обозначена. О «Зоне» мы можем лишь сказать, что в ней выражены определенное внутреннее состояние, эмоциональная ситуация, мироощущение, помещенные в рамки бесцельного хождения по Парижу. Причем нельзя однозначно определить ни характер этой ситуации — она сама меняется по мере появления отдельных частных тем, — ни то, что ее вызвало. Если бы мы попытались это сделать, мы пришли бы либо к редукции, либо к пересказу произведения. В нем возникает напряжение не только между неопределенной центральной темой и ее отдельными мотивами, но и между ними самими (например, отношение поэта к современному миру, его отношение к религии, их взаимосвязи и т. д.). Это напряжение вызвано разнородностью отдельных тем и мотивов. Так возникает политетматичность, которая вызывает представление о многообразии, богатстве жизни. Было бы, однако, ошибкой считать, что в «Зоне» речь идет только о многообразии и пестроте жизни, что общее в произведении растворилось в мелких мотивах. Обладая общей центральной темой, «Зона» имеет и свой соединительный элемент, и таковым является субъект, автор, что придает поэме автобиографический характер, характер исповеди в крайне важную минуту жизни. Исповедальный характер «Зоны» является более надежным связующим началом, чем

тема. Но и тогда нельзя, как отметил уже Незвал, сводить «Зону» к автобиографической поэме¹⁴. Ибо даже исповедальность не составляет тематический каркас произведения, она входит в его структуру лишь как одна из составляющих, которая участвует в формировании основной темы – воплощение субъективной ситуации, мироощущения автора. Тем не менее, именно оно заменяет в произведении Аполлинера монотематизм прежней лирической поэзии и сюжет в прежних эпических повествованиях.

Можно было бы и дальше анализировать другие черты поэмы Аполлинера, которые влияли на молодых чешских поэтов: характер аполлинеровских ассоциаций, систему воспроизведения образов и их сочетаний, плавный характер свободного стиха, появление ассонансов и ломанных рифм, упразднение пунктуации, все то, что и Карел Чапек удачно сохранил в своем переводе. В тот момент, однако, эти частности подавляло вмешательство Аполлинера в прежнюю структуру поэзии. Это больше всего и приворожило молодых, тем более что при этом нисколько не были ущемлены их собственные жизненные переживания, что форма произведения Аполлинера не препятствовала их субъективному мировосприятию, но наоборот, помогала воплотить их своеобразие в процессе собственной творческой самореализации. На первом этапе рецепции Аполлинера в Чехии это проявилось, прежде всего, в поэме «Сваты Копечек» Волькера, произведении, которое имело принципиальное значение для развития собственного творчества поэта, а вместе с «Удивительным кудесником» Незвала – для развития всей чешской поэзии.

В «Сватом Копечеке» Волькер заимствовал некоторые черты «Зоны» Аполлинера. То же свободное течение образов, их богатый арсенал, значительно разросшийся именно в «Сватом Копечеке», фактуру свободного стиха с правильно распределенной интонацией и каденцией, обособляющей каждый стих и делающей из него законченную по смыслу единицу и т. д. «Сваты Копечек» – тоже «автобиографическое» произведение, в котором выражено мироощущение

поэта и его отношение к жизни. Волькер сохраняет и сходную внешнюю рамку. Париж, конечно, заменен одним днем на Сватом Копечеке (буквально «Святой Холмик». — *Прим. перев.*), месте каникулярного пребывания поэта и самых сильных переживаний детства и отрочества. И все же «Сваты Копечек» нельзя воспринимать лишь как перенесение новых приемов в иную среду с использованием отечественных реалий. Ведь это стихотворение, несмотря на явно ощущимое в нем аполлинеровское влияние, всегда воспринималось, особенно современниками Волькера, знавшими перевод Чапека до мельчайших подробностей, как оригинальный импульс для современной чешской поэзии. Механически промеряя чешского поэта Аполлинером, можно было бы сказать, что Волькер еще до конца не оценил новые возможности, которые подсказала поэзии «Зона». Прежде всего он не соблюдает ту последовательность, с какой Аполлинер разрушает тематическую основу поэмы. У Волькера не найти ни резких чередований разнородных представлений, ни смешения отдельных жанровых форм, ни внезапных переходов от мотива к мотиву. И хотя Волькер тоже использует швы и перескоки, ослабляет взаимосвязанность мотивов, его мыслительный процесс во многом более целостный и системный. Концепция «Сватового Копечека» основана, собственно, еще на монотематическом принципе¹⁵.

Между Аполлинером и Волькером существует, однако, и более существенное различие. Как уже было сказано, «Зона» — это свободный ход представлений, которые разлагают реальность и интерпретируют ее в ее субъективном значении для внутренней жизни поэта. Волькер тоже еще в сборнике стихов «Гость на порог» по-своему преобразовал мир с помощью антропоморфизации, придавая ему атмосферу интимности, проецируя на него свой тогдашний гармонизирующий идеал христианской братской любви. В «Сватом Копечеке», который возник вскоре после стихов «Гостя на порог», мир уже мало приспособлен к нуждам человеческого сердца, чувства, начинает противостоять субъ-

екту, его настоящему и прошлому. Мир не разлагается на поток субъективных представлений, его деструкция сведена к минимуму. Вместо нее в «Сватом Копечеке» появляется заметная объективирующая тенденция, и с ней, как сопроводительный знак, эпический элемент, намеки на отдельные истории (посещение дедушки и бабушки, работа в лесу, вечерняя встреча в трактире и т. д.). Нет сомнений, что одно с другим связано. Склонность к объективизации вызвана, в сущности, монотематическим характером произведения, а его монотематичность нуждается в объективизации.

Волькер испытал влияние Аполлинера в момент своего мировоззренческого созревания, когда он переходил от субъективного восприятия вещей к их реальному видению и преобразованию субъекта в духе революционных потребностей общества¹⁶. Структура «Зоны», позволяющая выразить жизненные ощущения в широчайших временных и пространственных связях, и особенно ее автобиографический характер помогли Волькеру пересмотреть свою прежнюю жизнь в ее самых напряженных моментах, но прежде всего показать собственное внутреннее перерождение. Это, в сущности, и определило монотематический характер «Святого Копечека» и его объективирующие тенденции. Так, в чешской поэзии впервые после мировой войны произошло слияние новейших открытий современной поэзии с революционизацией общества, объединение социального и художественного авангарда, что стало знаком межвоенной чешской поэзии.

«Сваты Копечек» Волькера олицетворяет первый этап влияния «Зоны» Аполлинера на чешскую культуру. Другие произведения уже не имели такого масштаба. В «Свадьбе», свободной композиции о переживаниях солдата на фронте и юношеских воспоминаниях, Свата Кадлец приходит к более последовательному, чем у других авторов, разрушению монотематичности традиционной поэзии, однако его политематичность недостаточно уравновешена внутренней организацией произведения. В его свободном стихе отсутствует четкая интонация, которая уравновешивала бы, как у Аполлинера, разложение тематической составляющей поэмы и

определяла бы внутреннее единство произведения. «Свадьба» Кадлеца и вышла позже, в период, когда чешская поэзия уже ушла от исходного мироощущения молодых, отмеченного стремлением соединить примитивизм, делающий мир более интимным, и христианское смирение с элементами социального и революционного пафоса.

«Один день дома» – произведение, которое Константин Библ после журнальной публикации не включал ни в один из своих сборников, – можно поставить в один ряд со «Святым Копечеком» Волькера. И не только благодаря воссозданной там атмосфере родных мест, но и в силу его монотематичности, выдержанной еще более последовательно, чем у Волькера, и создающей настроение уюта и покоя в кругу семьи и родного города. Единое идеиное наполнение пронизывает и объединяет все стихотворные строки, создавая их тесную логическую связь. Смысловое напряжение между отдельными стихами, возникающее в произведении такого типа, Библ переводит внутрь стихов, самостоятельность и интонационная плавность которых основана на двухстишиях, вызывает впечатление содержательности происходящего, подкрепленной образным строем произведения.

На первом этапе воздействия «Зоны» Аполлинера на чешскую поэзию в ней значительно меньше реализуется аналитическое начало, понимание поэзии как субъективного потока сознания, вытекающее из него политетматичность и стремительное чередование эмоций, жанровых и временных планов. Вместо этого при использовании ряда элементов произведения Аполлинера делался акцент на единстве темы, развитой и подчеркнутой рядом вспомогательных мотивов, сходившихся в одной общей точке единого смысла.

4. Вторая фаза

Для начала опять некоторые данные. В 1924 г. в Брно начинает выходить печатный орган авангардистского объединения «Деветсил», названный «Pásmo» – «Зона» в честь произведения Аполлинера. В 1927 г. Вitezслав Незвал отдельным изданием публикует поэму «Акробат», а Вилем

Завада печатает в сборнике «Панихида» политематическую поэму с тем же названием. В ноябре 1927 г. выходит третий номер «РеДа», посвященный памяти Аполлинера, с его стихами в переводе Индржиха Горжецкого, Ярослава Сейферта и Карела Тейге, с богатыми иллюстрациями и статьей Карела Тейге «Гийом Аполлинер и его эпоха». В 1929 г. Константин Библ издает большую поэму «Новый Икар». Так выглядит череда фактов, наиболее важных для понимания второго этапа описываемого процесса¹⁷.

О поэме «Акробат» В. Незвала существует свидетельство автора, который заявил, что без этого произведения он не может «себе представить ни свою собственную дальнейшую жизнь, ни свою последующую поэзию»¹⁸. Структура аполлинеровской «Зоны» здесь вновь послужила для само выражения субъекта, личности поэта в решающий момент его жизни и самоощущения, как это было уже у самого Аполлинера и после него – у Иржи Волькера. «Акробат» состоит из трех частей, из которых лишь вторая носит характер исповеди. Последняя вставлена в рамку истории акробата, истории, о которой сам Незвал заметил, что она «подана символически» и что, следовательно, «каждый может вкладывать в нее, как в грохот трамвая, свой смысл. Это авантюристность и коварство символа: он допускает много истолкований»¹⁹. Как и Б. Вацлавек²⁰, я вижу в ней рассказ о судьбе поэзии в тогдашнем мире. Незвал здесь сталкивает свои исходные, из раннего поэтизма вытекающие оптимистические представления о функции и значении поэзии с ее действительными возможностями. Скепсис, который рождает эта конфронтация, – это скепсис по отношению к современному миру, к жизни, протекающей в скуке и без фантазии, и по отношению к изначальной поэтической мечте о создании с помощью поэзии-игры мира радости и счастья. И теперь еще остается старое противопоставление города чудес городу скуки, поэтому продолжаются и «возвраты» в город чудес.

При таком понимании «Акробата» обнаруживается тесная взаимосвязь всех трех частей произведения. Исповедь поэта, признание в самых поглощенных переживаниях,

выражена через символическую трактовку драмы современной поэзии, что становится частью этой драмы, одним из ее актов. Эта связь обозначена и в двух исповедальных пассажах, которыми пронизана история акробата и в которых миссия поэта явно связывается с акробатом:

ты раздеваешься
стоишь перед зеркалом
и учишься акробатике
это оптимизм
ты не хочешь складывать зеркало в старое целое
все осколки отражают настоящее время
лампочка светит стократно
это ты

Пер. здесь и далее Н. Шведовой

И в заключительной части:

в рефлекторном движении льдин
по которым ты танцуешь
бросая цепи
звеня звонками
падая с верхушки ледника
хватаясь за солнечную проволоку
по которой ты скользишь как акробат
длинными днями
над баррикадой
садами с озерами
городом башен и громоотводов
трясинами кладбищ
кровью жатв
как солнце
белое
красное
черное
с востока на запад
и сном тихого океана
на новый восток

Так событийные разделы «Акробата» также превращаются в автобиографию, тогда как собственно исповедальные мотивы лишаются чисто субъективного значения и становятся, собственно говоря, тоже рассказанной историей – историей становления поэта-акробата, историей жизненных моментов, формирующих его поэтическую восприимчивость. И наоборот, эта исповедальная составляющая поэмы, в свою очередь, освещает и собственную историю акробата, бросая свет не только на пестроту его характеристик – дипломат, чревовещатель, волшебник, творящий чудеса, врачеватель больных, кто-то вроде крысолова, искупитель и т. д., т. е. на многообразную изменчивость функции поэта и поэзии, – но и на его соперника, семилетнего моряка без ног, символ детства и смирения, который помогает поэту-акробату открывать разделенный мир, город чудес и город скучки, отбросить гордыню и найти себя самого.

Все, следовательно, ведет к тому, что в «Акробате» Незвала мы встречаемся с хорошо продуманным произведением, что ставит под сомнение слова поэта из упомянутого письма о его импровизационном характере. Это законченная история, в которой также не происходит распада тематической основы, центральной темы на ряд частных обособленных тем. В «Акробате» сохраняется, в сущности, монотематический расклад материала. Разумеется, эта монотема имеет свои ярко выраженные особенности: ее символическая трактовка в первой и третьей части сильно ослабляют однозначность содержательно-тематического плана, существенно расщатывают сочлененность и плавную последовательность классической стихотворной эпики. Кажется, что все это и помогло Незвалу разрушить традиционную структуру эпической поэзии, хотя автор и не разошелся полностью с ее повествовательной функцией. И на уровне стиля Незвал соединил все разделы произведения, подчинил своим целям обе окаймляющие главы наиболее аполлинеровской второй части, в которых последовательно применена форма «зоны» вплоть до превращения местоимения «я» в «ты», превращения, в котором субъект поэмы проецируется на поток раско-

ванного сознания. Здесь также имеют место резкие переходы от одной группы мотивов к другой, перемены на жанровом уровне, ослабленная связность представлений. Но все это происходит лишь в пределах отдельных мотивов или во взаимоотношениях двух побочных мотивов, в то время как центральная тематическая линия этой части – воспроизведение прошлого с целью показать рождение поэта-акробата – остается непоколебимой. Таким образом, то, чего «Акробату» недостает с точки зрения политематизма, компенсируется свободой и богатой ассоциативной образностью внутри отдельных мотивов. При таком замысле произведения исходная аполлинеровской структура, конечно же, перерастает сама себя. Развиваясь, она хоть и становится его основой, но все же лишь подчиненной составляющей внутренней структуры произведения.

Поэма «Новый Икар» Библа тоже носит характер подведения итогов, поэтического расчета с прежней жизнью и миром. Это, однако, не вполне автобиографическое произведение. Исповедальный элемент составляет лишь одну из частей крайне свободной структуры произведения, в которой стремительно чередуются трагические регистры с анекдотичностью поэтистского видения, обретающие в таком соседстве обычно черты гротескности, субъективные ощущения и переживания со сновидениями, прошлое с настоящим, камерность с пафосом, взрывная ассоциативная образность с прозаичными пассажами. Библ не колеблется включить сюда и цитату буль то в прямом ее значении (отрывок из «Цирка» Врхлицкого), или уже гротескно травестированную («почему вы здесь мертвые лежите прямо как приколотые булавкой жучки?» – реминисценции о греках и римлянах в римских катакомбах), или, наконец, пародийную («что мы тут мертвые лежим» – повтор цитаты, на этот раз в эротической связи), и не останавливается даже перед полемикой со своими критиками («и если я рiegrote lunaire / корабль мой гитара обвязанная ленточкой молний» – реакция на формулировку Шальды в лекции «О самой молодой чешской поэзии»). Притом это нерасчененный поток почти

полностью лишен волевого строительного элемента; отдельные ряды представлений, историй и переживаний возникают почти бесконтрольно, со взрывчатой поэтической силой вырываясь из подсознания автора. Если и можно в связи с чешской поэзией говорить о случаях последовательного распада монотемы, то это прежде всего касается именно произведения Библа, в котором целая вселенная событий и переживаний, простирающихся от мировой войны через экзотику Явы, мир детства и юности, до моментов интимных чувств, призвана к тому, чтобы посредством нее обнаружилось авторское ощущение меланхолии и грусти, тягот жизни. Лишь в этом наиболее общем плане можно в связи с «Новым Икаром» говорить о центральной теме, и лишь два три мотива, проходящих через произведение, намекают на присутствие общего композиционного элемента; в первую очередь надо упомянуть мотив сигнальной трубы, которой солдат поднимает по тревоге павших в мировой войне и которая постепенно превращается в символ ангела, сзывающего на последний суд. Это мотив, открывающий источник основного и исходного переживания автора, каким была мировая война и из нее вытекающее сознание недолговечности человеческой жизни. Все остальные слагаемые, лирические и эпические, все жанровые различия в воплощении отдельных микротем – выстраиваются в одну линию, в расчлененные выплески подсознания поэта. Нет сомнений, что и структура «Нового Икара» Библа перерастает свою исходную аполлинеровскую форму, пусть и иначе, чем в «Акробате». Она перерастает ее в аполлинеровском же направлении, последовательно разлагая и то, что у Аполлинера еще носило центростремительный характер. И это относится не только к особенностям свободного стиха Аполлинера, к его правильной слитной интонации, рифмам и ассонансам, но прежде всего к тому, как от поэтического монтажа сознания, помещенного все-таки в более или менее четкие контуры парижских блужданий, Библ пришел к монтажу подсознания, четкие берега которого настолько размыты, что наблюдатель воспринимает лишь широкую, свободно теку-

щую поверхность. Правда, многие тогдашние критики произведения Библа, которые в большинстве своем не были расположены к такому эксперименту, именно в этом видели проявление анархии и аморфности. Однако и здесь форма соответствует своему содержанию. Эти соответствия настолько метко обозначил уже тогда Франтишек Гётц, что мы можем довольствоваться цитатой из него: «Я чувствую, что эта лирика Библа настолько доверительно отвечает нынешнему времени, что это дитя своего века, это цветок от его корня. И в этом ее слава – и ее проклятие... Лирика поэтов абсолютистских, верящих во всемогущество души, это всегда лирика славных форм и пантрагических жестов. Лирика грустного бессилия души с виду аморфна – это нерасчлененный поток ассоциаций, это вихрь представлений, которые скопляются без архитектуры. Поэт, чувствующий бессилие души, не может строить большие храмы. Он делает лирику интимной, простой, но полной болезненной дрожи сердца и нервов, это лирика тихого неартикулированного потока... Я настаиваю, что форма Библа – гомогенная формация его лирического содержания»²¹.

Если прежние произведения имели в основном характер подведения жизненных итогов с сильным автобиографическим элементом, то «Панихида» Вилема Завады не ставит перед собой такие цели. Завада не подытоживает, не исповедуется. Поэтому он отказывается от одного из существенных начал прежних произведений – ретроспективы. Настоятельная необходимость выразить нынешнее ощущение жизни не позволяет поэту забегать в прошлое или обращаться к обширным исповедальным пассажам. Разумеется, и у Завады исходным моментом является мировая война и ее порождение – смерть. Но и война вспоминается не в виде реминисценций, а как траурные торжества в честь мертвых. Она входит, таким образом, в произведение как сегодняшнее участие в жизни поэта, как наследие, которое осталось в его сознании и в его отношении к жизни. Это наследие – прямо физиологическое отвращение к миру, ужас от его никчемности, его катастрофическое восприятие, и если в

«Зоне» речь шла о субъективном мироощущении через поток сознания, то в «Панихиде» – мир определяет состояние субъекта. Этот мир, отмеченный войной, со всех сторон напирает и вмешивается, вызывает тягостное чувство бессилия одиночки, окруженного неподвластными ему силами. Реакцией поэта, однако, становится не смирение, не слепая покорность силам судьбы, но своевременное трагическое чувство тревоги, потери почвы под ногами, почти неврастенических состояний, сквозь которые лишь иногда просвещивает потаенная искра новой надежды.

В «Панихиде» мы, следовательно, являемся свидетелями конфронтации мира и обусловленных им внутренних состояний субъекта; связь обоих этих планов создает тематическую основу произведения и его композиции, в которой совершается переход от мира к субъекту, а внутри субъективной линии происходят переходы от «я» к «ты» и «мы», причем каждый такой переход имеет свою смысловую окраску. Первое лицо создает, как правило, событийную сторону произведения, второе открывает внутренние состояния субъекта, тогда как первое лицо множественного числа выражает отношение к происходящему вокруг. Основному развитию двух линий соответствуют и переходы в жанровой плоскости: катастрофический образ мира переiplетается с гротескностью, символистское видение и натуралистически судорожные тропы – с игривой ассоциативной образностью поэтизма:

все мы тут трепещем как майские жуки пойманные
под небом в стеклянном подземелье
прежде чем будем брошены в страшную смерти пасть

а планета Земля постоянно вращается вокруг своей оси
как здесь внизу моя русая голова
которая напрасно высматривает и ожидает
кого-то кто не приходит

она более однозначна и более целеустремлена. Зато она вносит в эту структуру новый элемент, острый конфликт субъекта и мира и, кроме того, элемент интроспекции, са-

она более однозначна и более целеустремлена. Зато она вносит в эту структуру новый элемент, острый конфликт субъекта и мира и, кроме того, элемент интроспекции, самоанализа субъекта в момент кризиса и открытия душевных противоречий.

Если коротко охарактеризовать вторую фазу чешской полифонической поэзии, то по сравнению с первой фазой в ней преобладает акцент на аналитической составляющей, что обнаруживается в расшатывании структуры произведения, разложении целостной тематической основы, а с ней и смысловой однозначности. На этой стадии тоже наблюдается резкое чередование жанровых планов, причем мировоззренческой цельности первой фазы противостоит во многом сильнее подчеркнутая противоречивость мира и субъекта.

Примечания

¹ Mukařovský, Jan. Poezie Karla Illaváčka. Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948. S. 221.

² Здесь и далее в анализе символизма я опираюсь на работу: Červenka M. Český volný verš devadesátých let. Praha, 1963.

³ Там же. С. 47.

⁴ Подробнее об этом: Strohsová, Eva. Zrození moderny. Praha, 1963.

⁵ См.: Žika, Jozef; Brabec, Jiří. Antonín Sova. Praha, 1953. S. 43.

⁶ Об изменениях «Магдалены» к ее окончательному звучанию см.: Pešat, Zdeněk. J. S. Machar básník. Praha, 1959.

⁷ Piša A. M. Doslov k Milé sedmi loupežníků. Praha, 1955.

⁸ Там же.

⁹ «Импульс «Зоны» Аполлинара ни в какой другой литературе не был, похоже, так великолепно и творчески развит, как в нашей», — Kundera M. Veliká utopia moderního básnictví. Úvod k výboru Apollinaire, Alkoholy života. KPP, Praha, 1965.

¹⁰ Nezval, Vítězslav. Průvodce mladých básníků. Předmluva ke knize Karel Čapek. Francouzská poezie a jiné překlady. Praha, 1957. S. 5.

¹¹ Levý, Jiří. Čapkove překlady ve výroji českého překladatelství a českého verše. Doslov ku knize Karel Čapek. Francouzská poezie a jiné překlady. Praha, 1957. S. 404.

¹² Для нашего вопроса несущественен спор между М. Декоденом и Робером Гофленом о том, до какой степени возникновение «Зоны» инспирировал Блез Сандрап своим стихотворением «Пасха в Нью-Йорке», так

как в Чехии тогда ощущалось влияние прежде всего поэмы Аполлинера. См. об этом: *Goffin, Robert. Entrer en Poesie.* Paris, 1948; – и: *Décaudin, Michel. Les Dossiers d'Alkools.* Nimar Dros.

¹³ Сильное аполлинеровское влияние можно проследить и в других сборниках того времени, особенно в стихах Сейферта, в «Непонятном святом» А. М. Пиши, в «Сепии» Галаса (стихотворение «Спящий») и др. «Удивительный кудесник» Незвала также, по собственным словам поэта из предисловия ко второму изданию «Моста», вдохновлен Аполлинером, хотя и не «Зоной» непосредственно.

¹⁴ В предисловии к изданию избранного Аполлинера: *Pásma a jiné verše.* Praha, 1958.

¹⁵ Об этом см.: *Blažíček, Přemysl. Jiří Wolker // Česká literatura* 11. Č. 6. S. 457.

¹⁶ Поэтому примечательна и функция субъекта в произведении Волькера. Если Аполлинер в конфессиональных пассажах произведения использует личные местоимения только в первом и втором лице, причем за обоими местоимениями стоит один и тот же субъект – «я» превращается в «ты» лишь как отвлеченная от личности часть потока сознания, – у Волькера над исходным «я» постепенно начинает преобладать коллективное «мы»: «уж нет меня, уже нет вас, мы – единая жизнь с двадцатью руками».

¹⁷ Факты можно было бы перечислять и дальше. Особенno следует указать на незваловское произведение «Premiér plán» из сборника «Маленький розовый садик» 1926 г., далее – на поэму Незвала «Эдисон» 1928 г. с эпилогом «Сигнал времени», хотя здесь уже нельзя говорить о прямом использовании монтажной структуры и т. д. В этой статье я вынужден ограничиться выбором основных типов, для которых наиболее значимым из творчества Незвала мне представляется «Акробат».

¹⁸ В предисловии ко второму изданию «Моста». Praha, 1937. S. 31.

¹⁹ В. Незвал в письме неуказанному адресату. Kultura, 1962. Č. 13.

²⁰ Václavek B. Akrobat se stává mistrem. ReD 1. Č. 1. S. 14–15.

²¹ Götz, František. Bieblů Nový Ikaros. Rozpravy Aventina 4. 1928–29. Č. 15.

Словенские поэты-авангардисты 1920-х гг.

В словенской литературе период между двумя мировыми войнами характеризуется атмосферой свободного творческого поиска и значительного эстетического плюрализма, следствием которых стали бесспорные художественные достижения. Существенное влияние на литературную ситуацию 1910–1930-х гг. оказала поэтика экспрессионизма. Около двадцати авторов, поэтов, прозаиков, драматургов, принадлежавших к разным поколениям, по-разному идеино и политически ориентированных (клерикально, либерально и пролетарски), в той или иной мере попали под ее влияние. В их творчестве элементы экспрессионизма проявлялись «дискретно», не преобладали, но поскольку наиболее значительные в художественном плане результаты были достигнуты именно здесь, весь период получил в словенской литературе название «время экспрессионизма». При этом в новых выразительных формах, отрицающих внешнее описательное правдоподобие, воплощались различные мировоззренческие тенденции – от мистицизма и абстрактного «космизма» до острой социальной критики и революционных возвзаний.

В определенной степени почва для проникновения в национальную литературную традицию новых экспрессионистских явлений была подготовлена общественно-политической ситуацией в Словении. Участие словенцев в войне в составе войск Австро-Венгерской империи и многочисленные потери, послевоенный передел границ, нерешенный вопрос суверенитета и постоянная угроза национальной целостности – Словенское Приморье в 1918 г. отошло Италии, был проигран плебисцит 10 ноября 1920 г., и большая часть Каринтии с ее исконно словенским населением попала под юрисдикцию Австрии, – все это привело к тому, что около трети жителей Словении оказались за ее официальной границей. Это происходило на фоне общего экономического упадка, пессимизма, непрекращающейся эмиграции в Америку, Канаду, Аргентину и страны Европы (согласно последним опубликованным данным только из Словенского Приморья в межвоенный период эмигри-

ровало около пятидесяти тысяч словенцев)¹. Ситуация сложилась более чем трагическая, требующая нового мироощущения, необходимого человеку, реальность которого превратилась в ужасающие развалины, для создания новой точки опоры, новой культуры, нового благоденствия.

Для словенских авторов, видящих в национально-охранительном пафосе важнейшую задачу литературы, авангард с самого начала предусматривал лояльность к национальной традиции, и это придало словенской модели экспрессионизма, по мнению литературоведа Ф. Задравца, в целом структурно близкой хорватской и сербской², ряд специфических черт, среди которых важнейшая – ярко выраженная патриотическая направленность, присущая произведениям большинства словенских экспрессионистов.

Главной чертой словенского экспрессионизма можно назвать «нравственный заряд», выраженный в форме революционной или христианской утопии, который был частью метафизической категории «нового»: новая мораль, новый человек, новое общество. Ожидание этих новых ценностей воплощалось в ощущении грядущей катастрофы мира, и в целом для экспрессионистских настроений в поэзии, драматургии и прозе характерна акцентированная нравственная возвышенность и пафосное стремление к трагическому. Литературовед Б. Патерну, говоря о специфических чертах словенского экспрессионизма, подчеркивает психологическую, идейную и образную напряженность³ как важнейшую особенность этого явления национальной литературы.

К началу 1920-х гг. экспрессионизм в Словении приобретает определенное организационное оформление. Проблемы экспрессионистской философии становятся предметом обсуждения представителей новых художественных объединений. Вокруг первого из них «Клуба молодых» (1922) консолидировалась левая творческая интеллигенция: литераторы (А. Подбецек), критики (Й. Видмар), композиторы (М. Когай). Другое объединение – «Клуб молодых выдающихся художников», впоследствии «Словенское художественное общество» (1922), основанный живописцем, графи-

ком и скульптором Ф. Кралем, объединил молодых художников-экспериментаторов, среди которых были такие крупные деятели словенского изобразительного искусства, как Т. Краль и В. Пilon. Большую роль в распространении новой эстетики сыграли левые периодические издания авангардистской ориентации «Рдечи пилот» (1922), «Грие лабодье» (1922), «Танк» (1927), журнал христианских социалистов «Криж на гори» (1924–1927) и журнал либералов-агариев «Младина» (1924–1928), под влиянием С. Косовела ставший марксистским, а также литературные кружки, которые сложились при этих изданиях. Именно эти издания, в идейном отношении представляющие собой два противоположных полюса словенского экспрессионизма, проявили наибольший интерес к новым художественным завоеваниям. Наблюдалось не просто сосуществование, а как бы состязание критических дискуссий об экспрессионизме и его художественной реализации. «Крижевцы», среди которых были поэты А. Водник, Б. Водушек, Э. Коцбек, М. Ярц, литературные критики Т. Дебсяк, Й. Погачник, опираясь на ценности религиозно-этического ряда, отстаивали право личности на духовное совершенствование, благодаря которому общество сможет переродиться. Поэты С. Косовел, Т. Селишкар, М. Клопич, В. Кошак, А. Гспан, прозаики и публицисты Б. Крефт, Л. Mrзель, составлявшие ядро «Младины», открыто выступали с лозунгами борьбы за полную экономическую и политическую свободу Словении, писали о русской революции, предостерегали соотечественников от надвигающейся фашистской угрозы. Это идейное размежевание нашло отражение и в их творчестве. В 1922 г. критика уже констатирует наличие в национальной литературе собственной экспрессионистской традиции (статья Р. Томинца «Несколько мыслей о нарождающейся словенской литературе»), до этого сами деятели искусства, активно усваивая духовное содержание и художественные открытия нового течения, не всегда себя с ним идентифицировали. Бесспорным лидером авангарда стала поэзия – новые тенденции нашли выражение в лирике А. Подбевшека, С. Косовела, Т. Селишкара, М. Клопича.

чича, А. Водника, Б. Водушека, Э. Коцбека, М. Ярца. В поэзии словенских экспрессионистов тяготение к абстрактности, обнаженности чувств, гротеску переплетается с отголосками модерна, ее диапазон простирается от философско-католической лирики до стихов социального протesta, от классических поэтических форм до радикальных конструктивистских и футуристических экспериментов.

Среди поэтов-экспрессионистов выделяется группа литераторов ярко выраженных революционных идеиных и художественных взглядов. Одним из наиболее радикальных экспериментаторов в области стихотворной формы был Антон Подбевшек (1898–1981), автор первого словенского манифеста экспрессионизма «Политическое искусство» (1922), в котором основополагающим провозглашается принцип революционной классовости литературы. Вслед за Ф. Т. Маринетти с его провокационным лозунгом: «Без наглости нет шедевров!», Подбевшек в своих произведениях стилизует стихи под прозу, пренебрегает грамматикой, широко использует прием ассоциации (как семантической, так и звуковой), работает с палитрой звуков. Одним из первых среди национальных поэтов он выступает с публичным чтением стихов перед народными массами, на деле доказывая связь пролетариата и искусства и важнейшую агитационную роль последнего. Поэтический цикл 1920 г. «Человек с бомбами», из-за цензурных запретов опубликованный лишь в 1925 г., проникнут обличительным антивоенным пафосом и передает атмосферу духовного кризиса «потерянного» поколения, у которого война отняла молодость и которое жаждет реванша:

Вокруг замерзших и впалых спин обвились детские руки и
кричали:

Отче!

В испарине тела – туман и пот – и откуда-то слышен паровоза
Шип будто змеи шипенье.
Бог хочет!⁴

Из цикла «Человек с бомбами»

Тяготение к свободному стиху и пронзительной, иногда вызывающей образности, разрушающей стереотипы «высокой» поэзии, а главное – открытое следование идеям итальянских футуристов сделали из него фигуру противоречивую, одновременно привлекающую и отталкивающую современников.

Подбевшек сотрудничал с Крлежей и Цесарцем, печатался в журнале «Пламен», вместе с другим представителем революционных экспрессионистов, Тоне Селишкаром (1900–1969), издавал футуристический журнал «Рдечи пилот» (1922), оказывая на него значительное влияние. Книга Селишкара «Трбовле» (1923), посвященная жизни и непосильному труду шахтеров, дает представление о социально ориентированием поэтическом видении, когда тема подневольного труда и социального протesta реализуется через экспрессионистскую технику стиха. Намеренно отвергая благозвучие, Селишкар ищет контрастные резкие оттенки, его порой нерифмованный стих подчеркнуто угловат и тяжеловесен. В то же время в его поэзии чувствуется тяготение к народной поэтической традиции. Например, стихотворение «Семеро детей» из выпеназванного сборника, в котором показана трагическая судьба словенского пролетариата, задавленного бедностью и религиозным страхом, имеет черты народной баллады (повествовательный сюжет и его эмоциональное освещение), а финальное и явно риторическое воззвание лирического героя к Христу ассоциируется с элементами фольклорной адаптации библейских мотивов, присутствующих в народном творчестве словенцев на протяжении нескольких веков:

Раскрылись хижины, и предо мною
прекрасное и страшное прошло.

Когда явился первый сын на свет,
в саду, одетом в яблоневый цвет,
над сыном мать склонялась с колыбельной.

Но время шло, и появился брат
у маленького. И отец был рад
и, пьяный, по щеке жену погладил...

Когда у них заплакал третий сын,
как червь, из неизведанных глубин
печаль вошла к ней в сердце и осталась.

Когда же сын четвертый был рожден,
отец, трудом безмерным изможден,
кровоточил корой своих мозолей.

Когда седьмой явился в этот дом,
он проклят был пропойцею-отцом.

Смотрю я и считаю –
семь, да, семь!

Нуждою согнут, голодом казним
бедняк, – зияет пропасть перед ним.
Безумные, они идут пустой дорогой
в пустую жизнь...

Со скорбью подхожу к Христу на Клечце:
скажи мне, о Христос, придет ли час,
когда, рожденьям всем безмерно рада,
мать будет с песней сыновей качать?

Пер. А. Гатова

Одним из яких поэтов революционного протesta был также Миле Клопчиch (1905–1984), впоследствии один из крупнейших переводчиков мировой поэзии. В сборнике «Пламенеющие оковы» (1924), написанном в память о В. И. Ленине, лирическая исповедь революционера, готового отдать жизнь ради переустройства мира, реализована под влиянием идей Октябрьской революции. Стихи этой книги пронизаны духом пролетарского интернационализма (отдельные стихотворения посвящены Карлу Либкнехту и Розе Люксембург), верой в победу пролетариата, носят ярко выраженный агитационный характер – многие из них предназначались для публичной декламации перед рабочими. Для ранней поэзии Клопчича, пожалуй, из всех словенских экспрессионистов наиболее характерно следование одному из принципиальных тезисов экспрессионизма, согласно кото-

рому, являясь не просто эстетическим феноменом, но и проявлением нового мироощущения, экспрессионизм базируется на разрыве со «старыми» принципами художественного творчества. В определенном смысле Клопчича можно назвать последователем лидера и теоретика немецкого экспрессионизма К. Эдшмидта, полагавшего, что в условиях новой эстетики «фразы подчиняются иному, непривычному ритму... Описательное изучение прекращается... Слово становится кристаллом, отражающим подлинный облик вещи. Слова, играющие роль наполнителя, теряют свое значение...»⁵. В стихотворении «Удар на удар» через символику ритма, через отказ от «лишних» слов и любых «красивостей» формы, через подчеркнутую простоту структуры стиха поэт сублимирует революционный футурологический пафос обновления мира:

Мы куем: удар на удар.
И каждый удар – привет
свету грядущих лет.

Мы куем: день за днем.
И цепь трещит под рукой –
рождается мир другой.

Мы куем: удар на удар,
чтоб слышали мал и стар,
чтоб вольный вспыхнул пожар.

Мы куем: день за днем.
В этом горне ночи сгорят –
и проснется пролетариат.

Мы куем: удар на удар.
И каждый удар – дар:
земной обновляется шар!

Пер. Г. Ефремова

Самой яркой фигурой словенского экспрессионизма революционной направленности стал лидер группы левой интеллигенции журнала «Младина» поэт Сречко Косовел

(1904–1926), в творчестве которого наиболее полно раскрылись национальные черты нового направления: патриотический пафос, бунтарский революционный дух, социальный протест и выразительность формы. Писать он начал еще в школе, где вместе с друзьями выпускал журнал «Лепа Вида» (1922), впоследствии стал одним из организаторов литературно-драматического кружка «Иван Цанкар». В ранних стихах Косовел основное внимание уделял теме родного края – Краса. Встав во главе «Младины», он пропагандировал – не без влияния гуманизма и пацифизма Л. Толстого, Р. Тагора и Р. Роллана – идеи социального равенства и пролетарской культуры (эссе «Искусство и пролетарий», 1926), найдя в социализме реальную возможность морального переустройства мира. Единственный подготовленный к печати поэтический сборник «Золотая лодка» (1925) не был опубликован при жизни автора. Поэт умер двадцати двух лет от менингита. Современники осознали масштаб творческого дарования Косовела только после выхода его посмертных книг «Стихотворения» (1927) и «Избранные стихотворения» (1931). Рукописный поэтический цикл Косовела «Интегралы» был сохранен и вышел отдельной книгой лишь в 1967 г., что стало настоящим литературным событием, так как открывало общественности весьма ранние для словенской поэзии и удачные опыты в области конструктивизма, с которыми поэт был знаком благодаря поэзии сербских «зенитистов».

Свои взгляды на искусство поэт сформулировал в манифестах «Кризис» и «Механикам!». В программном выступлении «Кризис», несколько раз произнесенном перед аудиторией и напечатанном в двух номерах «Младины» (2, 3 за 1925 / 26 гг.), Косовел, с одной стороны, вполне в духе европейского мессианско-утопического экспрессионизма констатирует смерть Европы («До смерти измученный европеец ... имеет одно желание – умереть», потому что «политический абсолютизм давит на измученную Европу», потому что новое искусство «родилось из ожидания войны», после которой – «хаос, анархия, нигилизм»), с другой, заостряет национальный аспект, утверждая, что у словенцев экспрессионизм по-

рожден самой жизнью, а не искусством, так как он вытекает из «отчаянного положения четвертования народа, сто раз униженного и ни разу не увенчанного словом Правды»⁶. «Наше искусство, – заключает он свой монолог, – будет отражением нашей борьбы и нашего самосовершенствования»⁷. Единственный выход из тотального кризиса эпохи Коссовел видит в революции, понимаемой как революционный путь социального, культурного и этического обновления, в движении «сквозь ничто в красный хаос», из которого выйдет «обновленное человечество». После малой родины, революция становится второй главной темой его поэзии. При этом одним из первых он новаторски воплощает дуалистические мотивы, отвечающие движению эпохи: мироощущения человека на переломе, обреченность прежнего мира, гибель буржуазной культуры («Моя песня», «Экстаз смерти», цикл из девяти стихотворений «Трагедия в океане») и призыв к новому светлому и прекрасному будущему («Красный атом», «Революция», «Не тужи, друг»):

Наши усилия, жертвы и дело
расшевелят мертвое тело,
и если оно валялось во прахе,
то водометом взовьется в небо.
Гляньте, товарищи, наша мощь
новую светлую жизнь пробуждаст!

«Красный атом», пер. Д. Самойлова

Лирический герой здесь – не пассивный участник потока жизни, а творец новой реальности, воплощаемой в новом поэтическом пространстве, где стих – орудие протеста против бездушной цивилизации, где «всякий рабочий будет человек, / а всякий человек – рабочий». Для поэта характерно стремление новым поэтическим языком говорить не только о социально-политических и общественных противоречиях эпохи, но и о любви, творчестве, жизни. «Как в музыке я использую диссонанс, уравновешивающий гармонию, так в стихе мне нужен банальный образ, который и создаст контраст с тем, что в нем (стихе)

есть особенного, возвышенного, драгоценного»⁸, — писал Косовел М. Самовой.

Я сижу и пишу.
Перед моим окном
золотые плоды.
Все — стихи.
На моем окне
нет занавесок.

И эта рыжая листва
на деревьях — стихи.
Тигровая кошка
смотрит на меня.
Ее глаз — камера обскура.
Зеленая тайна.

Я думаю о тебе, плывшей,
словно белый лебедь
по красным волнам.

«Стихотворение»

Особое место в творчестве Косовела и в словенской поэзии в целом занимают его уже упомянутые конструктивистские опыты, в которых современные литературоведы увидели «ранее неизвестную главу европейского поэтического авангарда».⁹ Вместе с художником Августом Чернигоем, познакомившимся с конструктивистской живописью в Германии, поэт последние два года жизни активно экспериментировал с паралитературными художественными средствами, в результате чего на свет появились словесно-графические опусы, названные автором «консами» (конструкциями) или «интегралами». Это может быть «математический» стих или стих, составленный из символических аббревиатур, игра с политическими лозунгами, физическими терминами, химическими формулами, зеркально написанные строки, стихи, строки которых представляют геометрические фигуры и коллажи и т. д. В основе данного подхода лежит поэтика парадокса, осуществляющего «скакочок из ме-

ханики в жизнь», призванная, соединив несоединимое, расширить эстетические рамки поэтического искусства:

Навоз – это золото
и золото – это навоз
и то и другое = 0
 $0 = \infty$
 $\infty = 0$
А Б <
1, 2, 3
У кого нет души,
не нуждается в золоте,
у кого есть душа,
не нуждается в навозе
І А.

«Конс 5»

Революция поэтической формы, осуществленная Косовелом и его единомышленниками, поэтами-авангардистами Подбевшеком, Селишкаром и Клопчичем, вслед за лириками модерна, стремившимися преодолеть традиционализм национальной культуры, стала одной из предпосылок дальнейшего полифонического развития словенской поэзии. Так же, как произведения болгарских символистов, польских футуристов, чешских сюрреалистов, их творчество, по справедливому замечанию Л. Н. Будаговой, «расширило пределы допустимого в искусстве, ослабив те цензуры и тормоза, которые приводили творческую мысль к самоограничениям, удерживали ее в рамках традиционных поэтик»¹⁶. Без их художественных поисков вряд ли бы стало возможным то идейное и стилистическое многообразие, которое отличает современное национальное стихосложение. Как сказал поэт Тоне Павчек в предисловии к антологии словенской поэзии на русском языке, «воспринимать поэзию Словении... значит осознавать, как... утверждались национальное самосознание и независимость самой поэзии. Возможно, благодаря единству в ней традиционного и модернистского, национального и европейского, ангажированного и поэтически независимого

можно сказать, что без европейской поэзии словенская поэзия XX века не была бы такой, какова она есть, и что она не была бы словенской, если бы не стала столь неповторимой в хоре поэзии других народов»¹¹.

Примечания

¹ Ilustrirana zgodovina Slovencev. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. S. 332.

² Zadravec F. Slovenska ekspresionistična literatura // Obdobje ekspressionizma v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Ljubljana, 1984. S. 9.

³ Paternu B. Problemi ekspressionizma kot orientacijskega modela // Obdobje ekspressionizma... S. 48.

⁴ Здесь и далее, где это специально не оговорено, перевод автора статьи.

⁵ Edschmid K. Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus. Hamburg, 1957. S. 38.

⁶ Kosovel S. Kriza // Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. S. 70.

⁷ Там же. S. 78.

⁸ Kosovel S. Pismo M. Samsovi 11.07.1925 // Kosovel S. Zbrano delo III. S. 555.

⁹ Flaker A. Kosovelova konstruktivistična poezija i jugoslovenski kontekst // Obdobje ekspressionizma... S. 173.

¹⁰ Будагова Л. Н. Авангардизм в поэзии славян (о функции и специфике авангардных течений) // Славянские литературы. XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. М., 1993. С. 144.

¹¹ Павчек Т. Словенская поэзия XX века // Поэзия Словении. ХХ век. М.: “Художественная литература”, 1989. С. 6.

«Инобытие» человеческой энергии в поэтическом осмыслении Иржи Волькера

Известный чешский поэт Иржи Волькер (1900–1924) в высшей степени обладал способностью чувствовать метаморфозы человеческой энергии, ощущать ее перевоплощение и как бы «перетекание» в окружающую действительность и в жизнь других людей. Это «инобытие» человека – один из постоянных объектов его внимания, один из сокровенных источников множества образных мотивов в его поэзии, их вариаций, ответвлений, рефлексов. Можно было бы в этой связи демонстрировать, например, целый пласт его образности, связанной с предметным миром, окружающим человека в повседневном быту, – а Волькер часто черпал образы именно из этой сферы, обращаясь к самым простым, в том числе «домашним» вещам¹. И в каждой из них он словно ощущает присутствие человека, вложившего в нее свой талант, труд, мастерство и как бы вселившегося в нее. Между прочим, еще Гегель когда-то отметил, что человек в сущности «обращает все предметы в свою неорганическую природу»² и сам «определяется» в них. Волькер ощущал это сердцем художника.

Можно было бы говорить и о многих его конкретных стихотворениях, которые представляют собой развертывание такого рода мотивов. Упомянем лишь одно из них, которое особенно наглядно в указанном смысле и кроме того относится к числу жемчужин чешской поэзии. Это «Баллада о глазах кочегара». В ней повествуется о кочегаре, который годами, изо дня в день стоит у спящей топки электростанции, поддерживая огонь в ней, и постепенно теряет свое зрение, которое вместе с углем превращается в свет, бежит по проводам и светит людям. Образная мысль, лежащая в основе этого стихотворения, пожалуй, даже не может быть безоговорочно названа метафорой, она граничит с метонимией, ибо превращения подобного рода не только образ, но и сама реальность. «Вторая действительность» в нашем мире полностью результат активности и деятельности человека.

Не без соприкосновения с «Балладой о глазах кочегара» возник, кстати говоря, и еще один пидевр чешской поэзии –

поэтическая дилогия Незвала «Эдисон» и «Сигнал времени», «лирическая соната» о великом изобретателе, давшем человечеству электрическое освещение, и о волшебстве света вообще, о борении света и тьмы, о человеческих дерзаниях, об очаровании огней ночной Праги³. Как и у Волькера, это произведение проникнуто мыслью о своего рода реинкарнации энергии человека, о продолжении ее бытия в жизни современников и потомков. Волькер называл тружеников «вечными наследниками сотворения мира». Аналогичное ассоциирование человеческого гения с сотворением мира возникало и в сознании Незвала. В посвящении своей поэмы он писал, что Эдисон «сотворил больше огней, чем Бог вулканов»⁴. Воображению Незвала рисовалось прошлое нашей планеты, когда по ночам она тонула в непроницаемом мраке, разрываемом лишь иногда и кое-где заревами вулканов. И одновременно поэт окидывал мысленным взором всемирную сеть современных городов, залитых по ночам электрическим светом, сотворенным человеком.

А теперь о некоторых особенностях структуры баллад Волькера. Классическая чешская баллада, в том числе баллада К. Я. Эрбена, признанного мэтра этого жанра в чешской литературе, очень часто строилась на мотиве вины и наказания. Изображалась альтернативная ситуация, в которой герой оказывается перед необходимостью выбора и делает выбор, связанный с нарушением того или иного нравственного запрета, христианской или народной этики, суеверного табу и т. д., иными словами, герой берет на душу грех дурного поступка, что и становится источником трагического и рокового для него развития событий. В балладах Я. Неруды и П. Безруча, получивших впоследствии название социальных баллад, сохраняется, как правило, та же схема, хотя мотив вины обычно сильно смягчен – в глазах автора это уже мнимая вина или же паказание несоизмеримо с провинностью. Иными словами, вводятся обстоятельства, оправдывающие героя (при анализе морфологии этих баллад такой компонент легко выделяется в качестве самостоятельной мотивной единицы). Герой оказывается жертвой чужой несправедливости.

Волькер пошел еще дальше. За исключением двух-трех случаев в его балладах вообще нет не только мотива вины, но даже и псевдовины. Его герои не совершают никаких проступков, не делают ничего предосудительного, пусть даже предосудительного лишь в глазах хозяев жизни. Наоборот, от их поведения веет нравственной красотой. Они служат людям, несут им добро, благо, радость. Они и есть источник той самой благотворной энергии, которая продолжает жить в жизни других людей. Тем не менее, эти баллады тоже трагедийны. Они проникнуты ощущением диссонанса между этой человечной миссией и социальной обездоленностью ее носителей, причину которой автор видит в несправедливом устройстве общества, его социальной поляризованности. Отсюда обобщенные образы расколотого, расщепленного мира, больного общества, украденного счастья. Правда, в finale его баллад обычно присутствует и просветляющий катарсис, порожденный верой автора в возможность изменения мира, в свете которой человеческая жизнь как частица общественного развития становится носителем более глубокой, надындивидуальной миссии⁵.

Однако все сказанное – это лишь одна сторона. Волькер осознавал, что потенциалом «инобытия» и перевоплощения обладает не только позитивная, но и негативная энергия человека, энергия зла.

Мысль о «бытовании» и этой энергии во времени и пространстве и о ее вторжениях в потоки причинно-следственных связей, пронизывающих человеческое бытие, также нашла отражение в творчестве Волькера, в том числе в его лирике и его балладах. Особенно характерны «Баллада о моряке» и «Баллада из больницы», относящиеся к последнему периоду его творчества. От других его баллад их отличает строго выдержаный уже упоминавшийся классический вариант балладного построения с ситуацией альтернативного выбора и главным мотивом вины и наказания. Волькер словно вернулся к эрбеновской парадигме (Эрбена он, кстати говоря, высоко ценил). Тем не менее у него есть своя специфика. Акцент перенесен на величный аспект поведения человека, на последствия его действий и поступков для судеб других людей, на проблему

его ответственности за эти последствия. Именно в этой плоскости лежит философский и этический смысл этих баллад.

Сюжет «Баллады о моряке» может быть сведен к следующему. Моряк оставляет на берегу любимую девушку, с которой был помолвлен, но в странствиях вскоре забывает ее и женится на другой. Она ждет его несколько лет и, узнав об измене, бросается в море. Виновник ее смерти, терзаемый угрызениями совести, отправляется смотрителем маяка на затерянный в океане остров. Погубивший человеческую жизнь, он пытается теперь хотя бы частично искупить вину, охраняя жизни моряков, которым угрожают гибелью подводные рифы. Сюжет, как мы видим, довольно тривиален, особенно в пересказе. Но реализован он с большой художественной силой, чему в немалой степени способствует маринистская живописность изображения и музыкальность стиха. В самом ритмико-интонационном строе баллады-поэмы, отмеченном повышенной эмоциональностью, в картинах бесконечного волнения моря, где одна волна порождает другую, таится не высказанная прямо, но подсознательно ощущаемая читателем соотнесенность стихии океана со стихией человеческого мира, где также все находится в постоянном волнении и движении, все взаимосвязано и воля одних людей вмешивается в судьбы других, вторгается в них. Ключ задан уже в прологе:

Нет морю края... И волна
Стремится за волной.
Могила для одной волны
Как колыбель другой.
Кто первую создал волну,
Последнюю создал...⁶

«Баллада о моряке» – произведение не столько о любви и измене, сколько о верности и неверности, о преданности и предательстве, об эгоизме и человечности. Это главные оппозиции в ней и главный предмет размышлений автора. В «Балладе из больницы» этическая тема поставлена в связь с проблемой верности нравственным принципам в процессе борьбы за осуществление гуманистических обще-

ственных идеалов. Замысел баллады был тесно связан со «Сказкой о миллионере, укравшем солнце», представляющей собой своего рода аллегорию, стилизованную под опрошенное повествование для детей. В ней рассказывается о миллионере, присвоившем себе все богатства мира. Несмотря на это или именно поэтому он был поражен тяжким, неизлечимым недугом и заживо гнил. В конце концов он решает превратить в свою собственность и само солнце, полагая, что его лучи помогут ему исцелиться. Но солнце испепеляет его. На рукописи этой сказки автором и были набросаны первые две строки «Баллады из больницы».

Замысел баллады – ответвление от сказки. В обоих произведениях речь идет о социальном эгоизме. Но во втором случае Волькер задумался над тем, что в корыстных целях могут кем-то использоваться и сами благородные помыслы и идеи. Еще за полгода до создания «Баллады из больницы» в одной из своих статей, размышляя о современном революционном движении и его перспективах, Волькер высказал озабоченность тем, что и на идеи социального прогресса могут наслаждаться эгоистические соблазны и расчеты. Он писал, что «на каждой великой идее паразитировало множество негодяев, готовых прикармнить ее»⁷. Эти опасения и получили художественное развитие в «Балладе из больницы». Сюжет ее таков. В большой палате лежат двадцать больных. На все койки падает свет солнца, и только один больной лежит в темном углу. Между тем именно солнечный свет обладает целительным действием и дает больным шанс выжить. Обделенный пациент просит врача перевести его на другое место и заявляет, что он должен жить, так как нашел путь к счастью людей, изобрел способ «переместить Землю под иные, более ласковые созвездия, где бедняки не будут так легко погибать»⁸. Он даже клянется честью в подтверждение своего открытия слов и добавляет, что должен успеть реализовать свой проект. Врач отвечает ему, что свободных мест нет, но обещает чуть позднее положить его на место другого больного, который находится в предсмертном состоянии и не проживет более двух-трех дней. Однако время идет, а обреченный

угасает медленно. На седьмую ночь главный герой баллады решается ускорить смерть своего собрата по несчастью и осуществляет свой план, а утром занимает его койку. Но солнце больше не появилось на небосклоне и засияло вновь только через несколько дней, уже после его смерти. Мотивировка, с помощью которой герой пытается аргументировать свою просьбу, разумеется, не случайно появилась в стихотворении. Сюжет баллады не особенно пострадал бы, если бы этой мотивировке и не было, но зато был бы утрачен социально-философский смысл баллады-притчи, которому, судя по всему, автор и придавал главное значение. Этот смысл становится еще более очевидным в общем контексте творчества Волькера, где особую роль играет солярная символика (как и символика вообще) и метафорические оппозиции «мертвых» и «живых», «больных» и «здоровых», символы «лечения» и «выздоровления» и т. д. (Помимо поэзии показательна в этом отношении и экспрессионистская драма Волькера «Гробница», построенная на целой системе параллельных символических значений – такими значениями наделены и место действия, и обстоятельства событий, и профессии действующих лиц и т. д.). Заслуживает также внимания то, что метафора больного общества и его врачевания встречается в 20-е годы и в творчестве других чешских писателей левой ориентации, неудовлетворенных существующим социальным строем. Особым изяществом отличается метафорический подтекст драмы В. Ванчуры «Больная девушка», в которой медицинский спор о предпочтительности «хирургии» или «терапии» читается одновременно в философском измерении как размышления о путях и способах совершенствования мира – революционно-радикальных и эволюционных⁹.

Волькер был убежденным сторонником социалистических идей. «Баллада из больницы» показывает, насколько святыми и чистыми были для него идеалы социального прогресса, с которыми, по его мнению, несовместимы никакие корыстно-эгоистические компромиссы и сделки с совестью. Но, видимо, и ему в душу закрадывались опасения, а не могут ли слишком далеко заходить притязания на привилегии

и преимущества и со стороны некоторых самих носителей этих идеалов, что в принципе искажало бы саму сущность и функцию последних. Дальнейшее историческое развитие подтвердило опасения, выраженные в балладе-притче чешского поэта. Он размышлял над проблемой, на которой как раз и споткнулся в последствии по меньшей мере один из вариантов социализма, что и было запечатлено в памфлетном повествовании другого известного писателя XX века о том, как лозунг «Все животные равны» был дополнен вскоре уточнением «но некоторые из них равнее»¹⁰. Создатель этой сатиры Джордж Оруэлл, между прочим, сам длительное время был убежденным сторонником социализма, но резким обличителем его деформации и искажения.

Как мы видим, Волькер затронул в своих балладах целую шкалу социальной и нравственно-этической проблематики, связанной с активностью и метаморфозами энергии добра и зла, созидания и деструкции в человеческих отношениях.

Примечания

¹ См. подробнее: Никольский С. В. Две эпохи чешской литературы. М., 1981. С. 246–251.

² Гегель Г. В. Соч. Т. 2. М., 1934. С. 483.

³ О В. Незвале см.: Будагова Л. Н. Витезслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М., 1967.

⁴ Цит. по: Blahynka M. Ediční poznámka // Nezval V. Básně. Praha, 1966. S. 124–125.

⁵ Ср.: Hájková A. K Wolkrovým baladám // Na přední straží. Sborník k 75. výročí narození Jiřího Wolkra. Brno, 1975. S. 27.

⁶ Wolker J. Spisy. Sv. 1. Praha, 1953. S. 166. Перевод автора статьи.

⁷ Wolker J. Ibid. Sv. 4. Praha, 1994. S. 226.

⁸ Wolker J. Ibid. Sv. 1. S. 159.

⁹ См.: Филиппикова Р. Л. Творчество Владислава Ванчуры. Искусство синтеза и контрапункта. М., 1999. С. 136–139.

¹⁰ Оруэлл Д. Скотский уголок. Пер. С. Таска // Фантастика 2. Антиутопии XX века. М.: «Книжная палата», 1989. С. 281, 322.

Александр Блок и Борис Пастернак в чешской межвоенной литературе

Русская литература всегда была своеобразным ориентиром для литературы чешской. Интенсивное восприятие чехами русской поэзии в межвоенный период сыграло определенную роль в развитии отечественного поэтического слова.

Мы рассмотрим творчество двух русских поэтов (Блока и Пастернака) в чешской интерпретации, поскольку их появление на чешской литературной арене было важной вехой в истории чешско-русских литературных связей.

Александр Блок вошел в чешскую критику и переводческую практику прежде всего как автор поэмы «Двенадцать». Для молодого, набирающего силы пролетарского поэтического движения в Чехословакии появление «Двенадцати» стало важным художественным ориентиром и даже образцом.

Впервые перевод отрывка из поэмы Блока был сделан Я. Билеком (1921), который, хотя и содержал много грубых ошибок и неточностей, сразу привлек внимание всех чешских литераторов настроенных как пролетарски, так и консервативно. Чуть позже (в 1922 г.) Я. Сейферт издает свой перевод всей поэмы, исключая грубые ошибки и стремясь передать поэтическую ауру произведения. Переводческая концепция Сейфера стремится к дословной точности, пытается скопировать размер, а не подобрать адекватные средства для его выражения в чешском языке, избегает вольностей в частностях. Но тем не менее этот перевод Сейфера оказал значительное влияние на всю пролетарскую поэзию Чехословакии. В культурной рубрике газеты «Руде право» Й. Гора пишет: «Он (Блок) оставил глубокий след в памяти своей героической песней о двенадцати красногвардейцах, понявших, что путь к любви ведет через кровь... В пору, когда любой французский литературный мусор провозглашается верхом искусства, появление перевода «Двенадцати» в высшей степени своевременно. Я. Сейферт сохранил в переводе и характерную славянскую мягкость и ритмическую энергию...». Старший современник Горы С. К. Нейман отнесся к поэме прохладно, будучи приверженцем Маяковского и Демьяна Бедного.

Другой чешский литератор, считавший себя убежденным марксистом, Карел Тейге видел в поэме Блока «ориентир для литературы современного пролетариата», предшественниками такой литературы были по его мнению Рембо, Бодлер, Уитмен, Аполлинер, а также – Кокто, Макс Жакоб, Реверди, Поль Дерме и др. Вместе с этим Тейге отвергает чешского символиста О. Бржезину как литературу чуждую народу.

Блок сильно повлиял и на И. Волькера. В. Незвал в книге о Волькере (1925) пишет: «Освободившись от перегруженного метафорами бржезиновского стиха, молодая чешская поэзия во главе с Волькером выбежала на тротуары улиц. Господь Бог тут был простым нищим с сумой и посохом». Высказывание Незвала отражает противостояние нового послевоенного поколения поэтов довоенной символистской традиции чешского стиха. Также упоминается стремление молодой поэзии поставить в один ряд низовое, уличное с божественным. В лирике Волькера из блоковских мотивов сильнее всего звучат мотивы вихря (стихотворение «Мужчина») и мотивы снега и сугробов (стихотворение «Весна»). Литературовед и критик А. Новак утверждает, что «Двенадцать» – это «ряд внутренне связанных баллад», намекая на жанровое сходство с поэзией Волькера. Самым главным и самым проблематичным местом в поэме считалось появление Иисуса Христа в finale. Надо сказать, что возможность осмыслиения Христа как предвестника социальной революции носилась в воздухе. Волькера драматическая трилогия «Больница» – «Гробница» – «Высочайшая жертва» наследует и трансформирует блоковские образы. «Мировой пожар» Блока выступает у Волькера как чума или вечная война. Блоковская корреляция «красногвардецы – Иисус Христос» у Волькера превращается в «священник – врач». Волькер понимает революционное насилие как нравственное самопожертвование. Библейско-евангельская символика, часто появляющаяся в пролетарской лирике идет из чешской католической поэзии (Якуб Демл), которая в свою очередь созвучна французским поэтам Франсису Жамму, Шарлю Вильдраку, Гийому Аполлинеру. По этому поводу

Незвал замечает: «Пусть никого не смущает, что в гуманистических стихах наших поэтов 20-х годов летало столько ангелов. Они попали в молодую чешскую поэзию из прекрасного стихотворения Аполлинера “Белый снег”». Волькер в рецензии на сборник Сейфера «Город в слезах» пишет: «Ходячими выражениями и библейскими образами нужно пользоваться с подобающим целомудрием, чтобы стих не становился мацерным». Вкупе с этим можно упомянуть стихотворение Й. Горжеяшего «Благовещение» из сборника «Музыка на площади» (1921):

От твоей слезы увлажненная звезда
Над Вифлеемом.
Этот взгляд обнял святую Русь,
Где над тысячей наших Вифлеемов
Пылает красная звезда,
Где в каждом умирает от голода маленький Христос.

Отзвуки поэмы Блока мы найдем у Горы в сборнике «Сердце и хаос мира» (1922). Стихотворение «Запад и восток» и «Разговор» – наследуют блоковский образ ночи большого города. Надо заметить, что Гора занимался широкой пропагандой Блока в Чехии под девизом: «Блок – чистый лирик, его стихи – хвала любви и братству»¹. Нельзя, кстати, забывать о том, что среди чешских поэтов в 1910–1920-ые гг. Гора – единственный, кто знает хорошо русский язык. Главными советскими поэтами левой газеты «Рude право» были Блок, Есенин, Маяковский. В период расцвета чешской пролетарской лирики с 1921–1924 гг. Блок по количеству упоминаний занимает в газете первое место (14 публикаций). В 1925 г. выходит небольшая монография о Блоке Н. Мельниковой-Папоушковой.

Вхождение Блока в чешскую литературу, однако, получило неоднозначную оценку. Например, «консервативные» публицисты Антонин Лакомый и Антонин Курц называли поэму Блока «исчадием ада», а самого автора «эпигоном» и «экклектиком». Однако преобладает положительное отношение к Блоку.

Не сходит поэма и со страниц периодической печати (например, неоднократно обращается к ней писатель-коммунист Иржи Вейл). Известный чешский литературовед и лингвист Богумил Матезиус в 1925 г. создает свой перевод «Двенадцати», посвященный Йозефу Горе. Это неслучайно, так как Гора и Горжейши к середине 20-х гг. остаются, пожалуй, единственными приверженцами пролетарского направления в чешской литературе. Идея переводческой концепции Матезиуса заключалась в подборке ключа к двери, ведущей от русского культурного пространства к культурному пространству Чехии. Перевод Матезиуса, как и поэтические сборники Сейферта «Соловей поет плохо» (1926) и Горы «Струны на ветру» (1927), были инспирированы поездкой упомянутых авторов в СССР в составе делегации Общества экономического и культурного сближения с Новой Россией. Тема России в этих сборниках тесно переплетается с блоковскими мотивами. Для Сейферта в изображении «города Ленина» характерно противопоставление старого и нового мира, которое обозначено цветовой символикой: «Падает снег. Красное с белым». В лирику Горы Блок входит темой ветра (стихотворения Горы из сборника «Струны на ветру» – «Плац ветров», «Музыка Тьмы», «Книга на столе», «Русь»). Эта тема получит свою развитие и в 30-ые гг. Кроме ветра чешского поэта также начинают интересовать темы снега и выюги, что подтверждают стихотворения из того же сборника – «Черный сугроб», «Из России»:

Снег, снега, снега, в снегу снег
И ветер на губах...

У Горы мы найдем цветовые контрасты, характерные как для Блока, так и для символизма в целом:

Черной ты была, красной ты была,
Русская земля, снег падает и ты белая.

«Под шагами красных лет»

Гора в своей статье «Как быть с поэтизмом» (июнь 1927) писал: «А. Блок сочинил о русской революции стихо-

творение, которое напоено прямо-таки яростной образностью и в котором марш восставших масс превращен в ритм пульсирующей крови и ветровые волны чувств. Материал и идеология революции переплавлены без остатка здесь в лирическую притчу, непосредственно затрагивающую наши чувства». Позже Гора добавит: «В коммунистической России все еще читают Пушкина, мы читаем нашего Маху, великую поэзию нельзя разложить по полочкам. «Двенадцать» Блока – стихотворение, с марксисткой точки зрения неприспособленное, но тем не менее в Советской России оно считается самым прекрасным произведением, вдохновленным революцией»². В 1930–1931 гг. Гора вновь возвращается к поэзии Блока и переводит несколько его стихотворений «В углу дивана», «Тени на стене», «Всюду ясность божия», «Ангел-хранитель», которые вошли в сборник Горы «Тонущие Тени» (1933). Спустя 20 лет З. Гержман и А. Стих напишут: «Достижения Горы нужно считать вершиной чешской традиции переводов поэзии Блока. Й. Гора почти дословно «перевел» мысли Блока, и при том его стихам свойственна высокая словесная культура»³. Переключение внимания Горы с «Двенадцати» на другие блоковские стихотворения было характерно для рубежа 20–30-х гг., когда Гора окончательно отходит от пролетарской лирики. Блок в видении Горы перерастает из «мистика революции» в «трагического символиста»⁴. В 30-ые гг. продолжается освоение чешской литературы Блока. Переводами лирики Блока занимаются Я. Гейхман и М. Марчанова. Но вместе с этим чешское марксистское литературоведение «остыивает» к русскому поэту, хотя споры по поводу эпилога поэмы не утихают на страницах литературных журналов. Ф. Солдан⁵, относящийся к рапповскому, вульгарно-социологическому крылу критики указывает, например, на неприемлемость эпилога поэмы, его точку зрения поддерживают переводчики Ф. Кубка и Ф. Пашек.

К наиболее комментируемым русским поэтам, вошедшим в чешскую литературу, относится Борис Пастернак.

Чешская аудитория знакомится с отдельными стихами Пастернака в 1924 г.⁶ В 1928 г. Б. Матезиус в газете

«Руде право» осуществляет перевод первой главы поэмы Пастернака «1905 год» и дает краткое описание жизни автора. Позже переведенные Матезиусом несколько стихотворений Пастернака публикуются в антологии «Новая русская поэзия» (1910–1930). Мастер психологической прозы Эгон Гостовский посвящает ряд своих работ лирике Пастернака, тем самым показывая повышенный интерес чешских литературных кругов к его «непростой», по словам одного чешского переводчика, поэзии.

Первое самостоятельное книжное издание стихов Пастернака выходит в 1935 г. под названием «Лирика», где было подобрано около 50 произведений разных лет, в переводе Йозефа Горы. Чуть позже чешского читателя находят «Охранная грамота», переведенная С. Пирковой-Якобсоновой, и «Высокая болезнь», переведенная Юлиусом Вайлом.

После Второй мировой войны Пастернака активно переводят Иржи Тауфер, Фикар, Гашкова, Кубишта, Забрана. В их переводах лирика русского поэта выходит как отдельными изданиями, так и в антологиях русской литературы.

Наиболее показательны и примечательны с нашей точки зрения переводы Горы. Гора обращается к Пастернаку, видимо, по нескольким причинам. Для Горы вообще характерен огромный интерес к русской литературе. Он переводит целый ряд писателей, творчество которых хорошо знает или даже лично знаком. Центральное место в его переводческой деятельности занимает проза А. Толстого, В. Катаева, М. Горького, И. Эренбурга, И. Бабеля. С Пастернаком их взаимоотношения исчерпываются тремя письмами, написанными по случаю перевода лирики Пастернака (Два письма принадлежат Пастернаку, одно – Горе⁷). Позже Пастернак напишет стихотворение по этому случаю⁸. Лирика Пастернака особенно привлекает Гору внутренней близостью его собственному творчеству. В лирике Пастернака как впрочем и во всей русской литературе 20–30-х гг., Гора ищет подтверждение, поддержку своей писательской позиции. В своем письме Пастернаку он пишет: «При чтении Вашей

книги я все больше убеждался, что должен перевести их на чешский язык, ибо в них нуждаюсь я сам и чешская лирика»⁹.

Существует аксиома, что поэзия в принципе не переводима, что перевод поэтического текста не адекватное отражение оригинала, а скорее «вариации на тему», «поле для собственных поэтических изысканий». Отсюда известное изречение, что в прозе переводчик – раб, а в поэзии – соперник.

Гора переводит около 50 стихотворений Пастернака. Свой поэтический перевод он максимально приближает к оригиналу, стараясь подобрать русскому слову прямой чешский эквивалент, без учета тех всевозможных коннотаций, которые могут возникать на основе взаимодействий слов в поэтическом тексте. Архиважное место в лирике Пастернака занимают сравнения по сходству и по смежности (прием, стремящийся объединить метафорические и метонимические возможности языка), а также ассоциативная связь между словами. Сложность языка Пастернака обусловлена большим количеством компонентов сравнения, находящихся в метафоре.

Лирика Пастернака буквально пронизана ассоциациями по смежности (метонимиями), звуковыми связями сравнений, ассиметрией между первичным значением слова и его семантическим наполнением. Гора как будто этого не замечает, переводя во всех случаях дословно, как если бы он пользовался словарем, извлекая для перевода самое первое значение слова. После выхода на чешском языке «Лирик» Пастернака Незвал назовет перевод Горы «детским» и «топорным». Послевоенные переводы тех же стихотворений Пастернака, сделанные Кубиштой, обнаруживают более свободное и индивидуальное восприятие переводчиком оригинала, что стало своего рода противоположным подходом к переводу Пастернака на чешский язык.

Перевод Горы интересен тем, что он подчеркнул определенную тенденцию в его собственном стихосложении. Гора как в своей поэтике, так и сделанном переводе тяготеет к сравнениям или метафорам, которые составлены, как правило, из двух существительных. По языковой структуре

они напоминают нам классические поэтические формулы «стертые» или «вечные», подобно тем, которые нарочно подчеркивал Бунин в своих стихах, но которые обрели в его поэтике роль признака отличительного, а не банального. Так секундарная поэтика перевода Горы подчеркнула особенности поэтики его собственных стихов.

Пастернак, будучи незнакомым с чешским языком и пытаясь прочесть свои стихи в чешском варианте, в единственном письме Горе пишет, что он (Гора) заставил звучать его стихи по-новому, вдохнув в них некое старославянское звучание, т. к. чешский литературный язык сохранил в себе больше древнего, чем русский. Пастернак, таким образом, отметил, что Гора как бы отодвинул поэтический язык его стихотворений на одну ступеньку назад к всеобщему праязыку.

Неким куполом, сводом, под которым могут сосуществовать поэтики Горы и Пастернака, стала «поэтика пассива». Ю. М. Лотманенным образом характеризует все творчество Пастернака: «Женственность позиции Пастернака проявляется в «принципиальной отзывчивости» и «страдательности». Эта позиция не берет, не властвует, не навязывает, а отдается стихийному, сверхличностному, победа которого только в том, что он «всеми побежден». Цветаева врывается своим языком в мир и слепа ко всему, что не ее эманация. Пастернак вбирает мир в себя»¹⁰.

Для Горы обращение к поэзии Пастернака имело принципиальное значение. Он искал в опыте советской литературы подтверждение собственной эстетической позиции, отвергая стихотворную публицистику (Нейман, Плева) и сюрреалистические эксперименты (Незвал). «Характер моей собственной лирики местами близок вашей...»¹¹ – писал Гора в письме Пастернаку. Гора считал, что поэзия – прежде всего духовное выражение эпохи, социальная поэзия – «новое видение нового человека». Он знал, что В. Незвал, защищавший на Первом съезде советских писателей сюрреализм¹², встречался в Москве с Пастернаком. И для него было важно, что чешская «сюрреалистическая» делегация не нашла в Пастернаке союзника. «Даже стихи это-

го наименее злободневного и наиболее оригинального русского поэта, – писал Гора в заметке «Наши сюрреалисты в Москве», – не имеют ничего общего с психоаналитическими формулами и рожденными во сне галлюцинациями сюрреалистических стихов»¹³. Добавим к этому замечания Альберта Пражака, который соглашался с тем, что переводы Горы из Есенина и Пастернака являются «чем-то большим, чем перевод, то была часть его собственного творчества»¹⁴. Немецкий журналист Фриц Брюгель в беседе с Пастернаком передает следующие отзывы Пастернака о переводе Горы: «Многое в стихах Горы звучит для меня как фразы из древних русских летописей, будто передо мной первоначальная форма моих стихов... Перевод Горы приблизил ко мне эстетическое явление чешской речи...»¹⁵.

Александр Блок и Борис Пастернак – одни из самых комментируемых деятелями чешской культуры поэтов Советской России. Комментируемость Блока была вызвана прежде всего неоднозначностью символики «Двенадцати» и общей полемичной обстановкой, царящей в 20-е гг. на литературной арене Чехословакии.

Пастернак благодаря самому обширному переводу его лирики, сделанному Горой, появляясь на страницах чешских критических изданий, а также в отдельных сборниках, вышедших после «Лирики» в переводе Горы, становится автором непростой, загадочной, но влекущей чешского читателя поэзии.

Примечания

¹ Blok A. Dvanáct // Rudé pravo 13.1.1922. S. 7.

² Ptáček L. Rozhovor s J. Horou // «Rozpravy Aventina». Roč. 5. 1929–1930. S. 255.

³ Heřman Z. A. Stich. K překladu Blokovy lyriky // Časopis pro slovanské jazyky, literaturu a dějny SSSR. 1956. Č. 2. S. 335.

⁴ Vzpomínka na Majakovského. Listy pro umění a kritiku. Roč. 3. 1935. S. 186.

⁵ Soldan F. A. Blok // Literární rozhledy. Roč. XV. 1930. S. 364–366.

⁶ Переводы отдельных стихотворений выходят в журналах «Cesta» (1924, 6, č. 29–30) и «Host» (4, 1924–1925).

⁷ Пастернак Б. Биография в письмах. М., 2000.

⁸ Стихотворение, написанное Пастернаком по случаю выхода его переводов, осуществленных Горой (<Знамя>. 1936, №4. С. 6–8):

Все наклоненья и залоги
Изжеваны до одного
Хватить бы соды от изжоги
Так вот итог твой, мастерство?

На днях я вышел книгой в Праге
Она меня перенесла
В те дни, когда с заказом на дом

От зарев, логоравших рядом,
Я верил на слово бумаги,
Облитой лампой ремесла.

⁹ Пастернак Б. Биография в письмах. С. 255.

¹⁰ Глава «Поэтика пассива» в кн.: Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 173.

¹¹ Там же.

¹² См. об этом: Будагова Л. Н. В. Незвал и Первый съезд советских писателей // Общение литератур. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи. М., 1991. С. 229–238.

¹³ Listy pro umění a kritiku. Praha, 1934. S. 87.

¹⁴ Puškin u nás. Praha, 1949. S. 281.

¹⁵ Brügel F. Rozmluva s B. Pasternakem. Listy pro umění a kritiku. Roč. IV. Č. 1, 1936. S. 10–12.

Иржи Ортен – поэт трагической любви и смерти

Иржи Ортен (Иржи Оренштайн; 1919–1941) – одна из самых знаковых фигур чешской поэзии времен Второй мировой войны, самый талантливый и яркий среди поэтов «молчаливого поколения» (именно так назвал молодых людей, вышедших на литературную арену в конце 1930-х гг., как раз с началом фашистской оккупации, их идеиный вдохновитель Камил Беднарж). В эпоху предательств и ужаса, который сеяли повсюду фашисты, молодые люди чувствовали беспомощность и страх перед бессмыслицей будущего. Их постигло неожиданное и великое разочарование, которое породило столь же великий скептицизм и стремление найти новые точки опоры, но уже не в окружающем мире, а в самих себе. Поэзия теперь не стояла перед проблемой новой формы, необычности и фантазии, как было во времена авангардизма. Вместо этого на первом плане оказалась потребность «человеческого» содержания.

Основными мотивами лирики поэтов «молчаливого поколения» (Иржи Ортена, Камила Беднаржа, Ивана Блатного, Гануша Бонна, Климента Бохоржака и др.) стали одиночество, отчужденность, тщетность надежд и усилий, чувство абсурдности существования, потребность найти новый смысл жизни. Поиск Бога в окружающем мире тьмы, тема любви и тема смерти оказались для молодой поэзии самыми главными. На смерть у молодых поэтов был особый взгляд – она скорее привлекала своей неизведанностью, чем пугала их, она была гранью, за которой могли скрываться новые возможности. Какое-то время среди «молчаливых» поэтов была даже популярна идея коллективного самоубийства. Особенно увлекались ею Иржи Ортен и Иван Блатный. В мае 1939 г. Блатный пишет о том, что уже договорился о квартире, где они смогут вместе умереть (они хотели пустить газ). Потребность смерти идет от «ничтожности, пустоты и бессмыслицы дней, чей механизм отбивает такт так четко, неизвестно ради чьего удовольствия»¹, – пишет он другу в мае 1939 г. Стоит признать, что поэты слишком много играли, по край-

ней мере, в отношении смерти. И, пожалуй, поэзия Ортена отличалась от творчества его сверстников тем, что в ней игры было гораздо меньше, чем настоящей боли, что было обусловлено событиями жизни поэта.

Он прожил совсем недолгую жизнь, хотя в мире искусства это не имеет большого значения – ведь чешская поэзия знала уже молодых поэтов, погибших в самом начале многообещающей литературной карьеры, но успевших, тем не менее, создать прекрасные произведения, обогатить национальную культуру. Карел Гинек Маха умер в 26 лет, Иржи Волькер – в 24, Иржи Ортен погиб в 22, но за три года невероятно активной деятельности успел воплотить в поэзии то, что сделал Беднарж в теории философии целого поколения молодых поэтов. Темы и мотивы, связанные с «молчаливой» поэзией, нашли наиболее глубокое отражение в его творчестве, хотя бы уже потому, что Ортен за время существования группы Беднаржа написал и, главное, пережил гораздо больше других. Для него поэзия была убежищем от злобы, непонимания, от чуждости окружающего мира, и одновременно попыткой преодолеть свое одиночество.

Любовь и смерть всегда оставались влекущими его темами. Они шли рука об руку, были им взлеяны поначалу с юношеской беззаботностью, а потом со страхом и с горечью. Главную роль тут сыграла судьба поэта, которая сложилась гораздо трагичнее, чем это могут иной раз передать стихи. Он родился городе Кутна Гора в еврейской семье предпринимателя, что с жестокой однозначностью определило его судьбу во время Второй мировой войны. В гимназические годы Ортен несколько раз ездил в летние лагеря, которые организовывал «Студенческий журнал». Там он сдружился со своими будущими единомышленниками Иваном Блатным и Зденеком Урбанеком. В 1936 г. он окончил гимназию, а в 1937 – уехал в Прагу и через год поступил там в театральное училище. В Праге Ортен быстро освоился и приобрел новых друзей, среди них был и Франтишек Галас, который впоследствии помогал Ортену публиковаться. Вскоре начинающий поэт примкнул к молодой

литературной группе, чьим идеяным руководителем был Камил Беднарж. В начале 1938 г. Ортен познакомился с семнадцатилетней Верой Фингеровой, которую полюбил и пронес эту любовь до конца своей недолгой жизни. Ее образ стал для него образом идеальной женщины и идеальной любви. Дневниковые записи, сделанные Ортеном в то время, показывают, насколько любовь может поглотить мысли и чувства человека. Не только каждая написанная, но и каждая прочитанная строка посвящена Вере. Но, к сожалению, их роман был недолгим. По признанию самой Веры, ей было очень трудно выдерживать перепады настроения романтически трагичного Ортена, ей были чужды мысли о самоубийстве, эпатирующие выходки своего возлюбленного она переносила с трудом. В конце концов она ушла от него, и они продолжали только переписываться. И в каждом его письме, в каждом стихотворении, начиная с конца 1939 г., звучит тема отвергнутой любви.

Уход Веры стала лишь частью жизненной трагедии молодого поэта. Театральная карьера и литературные планы Ортена рушились из-за еврейского происхождения. С началом фашистской оккупации в 1939 г. в Чехии начались гонения на евреев. Евреи не имели права покидать определенные территории, должны были носить отличительный знак в виде желтой шестиконечной звезды, их не принимали на работу в государственные учреждения и в учебные заведения. В 1939 / 40 учебном году Ортен был выгнан из театрального училища, ему запретили выезжать из Праги – он даже не мог навестить свою мать, которая жила в Кутной Горе.

Его старший брат Ота Орнест эмигрировал в Англию, где стал комментатором на «БиБиСи». Иржи Ортен остался из-за матери и из-за Веры, которую он, даже будучи отвергнут, не мог покинуть. Последние два года жизни Ортен провел под надзором гестапо в постоянном страхе за свою судьбу и в тревоге за мать, страдая от разлуки с ней и с родным городом². Символической для этого жестокого времени стала нелепая смерть молодого поэта. 29 августа 1941 г. на берегу Влтавы его сбила немецкая санитарная машина, и

через два дня – 31 августа – он скончался в больнице. Друзья Ортена считали, что это был не просто несчастный случай, а продуманное убийство, но доказать это (впрочем, как и обратное), к сожалению, не удалось. Другой версией стало предположение о самоубийстве. Учитывая обстановку, в которой поэт находился, и его привязанность к теме смерти вообще и самоубийства в частности, такая версия тоже имеет право на существование – как верно заметил Роман Якобсон, «мотив самоубийства в поэзии Маяковского когда-то считался простым литературным приемом..., и так бы думали до сего дня, если бы Маяковский, как Маха, умер от пневмонии...»³.

В одном из писем Ф. Галасу Иржи Ортен написал: «Я хочу быть поэтом всем сердцем и еще больше и хочу умереть за это»⁴. Это было его мечтой, и он с 16 лет страстно предавался игре в меланхолического и чувствительного поэта, но он даже не представлял себе, что настанет время, когда стихи станут его единственным прибежищем и способом существования в мире, где властвует страх. Образ одионокого поэта-романтика превратился в жестокую и не столь прекрасную реальность. В годы оккупации, когда евреям запрещалось даже разговаривать с другими людьми на улицах, лист бумаги был иногда его единственным собеседником. Поэтому поэзия Ортена лишена пафоса и, тем не менее, крайне трагична. Она стала не только «зеркалом души» поэта, но и способом борьбы с собственным пессимизмом.

В тяжелые минуты именно смерть казалась молодому поэту и спасением, и новой реальностью, и новой жизнью:

Upustíš život, život neupadne,
pozbyl své těhy, pod rukama tvýma
na kámen ztvrdí, kamen ve vesmíru
trčí a ty, chtěje jej uchopit
do zkřehlých prstů, jimž je stále zima,
studeným srdcem, jež ztratilo víru,
chceš do kamene prosku rýt.

Tu poslední, tu nejprostší, tu marnou
Prosku, již nikdo nevyplní.

Ó dej mi pohyb, smrti, slova stárnoú
A hřbitovy se plní...

«*Cetsia k mrázu*»⁵

Упустишь жизнь, она не упадет,
лишилась тяжести, в руках твоих
застыла камнем, камнем во вселенной
торчит, ты пальцами сведенными и ледяными
схватить ее хотел бы
холодным сердцем, потерявшим веру,
ты вырезать на камне просьбу хочешь.

Ту последнюю, ту самую простую,
Ту тщетную просьбу, которую никто не исполнит
О смерть, дай мне движенье!⁶ Старятся слова
И кладбища полнятся...

«*Путь к холоду*»⁷

Писать стихи Иржи Ортен начал еще в гимназии. Но настоящим началом творческой деятельности стала «Синяя книга» («Modrá kniha») – своеобразный дневник, первая запись, в котором появилась в марте 1938 г. Туда молодой Ортен записывал свои впечатления от жизни, понравившиеся цитаты из прочитанных произведений, небольшие рассказы, воспоминания детства и, конечно, стихи. Тетрадь, названная «Синей книгой», закончилась в августе 1939 г., и из записанных в ней стихотворений Ортен составил свой первый поэтический сборник, «Хрестоматия весна», который вышел 21 октября 1939 г. в издательстве Вацлава Петра. Этот сборник пришлось издавать под псевдонимом Карел Илек, так как поэта, известного своим еврейским происхождением, цензура могла не пропустить в печать. Следующими стали «Выжженная книга» («Žíhaná kniha», 1940) и «Красная книга» («Červená kniha», 1941). Следующая книга стихов, «Путь к холоду», вышла в 1940 г. под прежним псевдонимом, стихотворный сборник «Огнице» и отдельное стихотворение «Плач Иеремии» (Jeremiášův plač) вышли в 1941 г. под псевдонимом

Иржи Якуб. Если первые сборники еще хранили свежее настроение молодости и влюбленности, а мотивы смерти, безнадежности и одиночества были скорее отдаленным фоном, то последние два сборника – «Ложный путь» («Scestí») и «Элегии» («Elegie») – проникнуты настоящим трагизмом. Эти сборники вышли уже после смерти поэта, однако он еще сам подготовил их к печати. «Элегии» вышли только в 1946-ом, а «Ложный путь» – в 1947 г. Прозаические произведения Ортена вышли уже в 60-е гг.

Итак, одна из главных тем поэзии Ортена – тема любви – носит трагическую окраску и связана с образом ушедшей возлюбленной⁸. Самая большая мечта поэта – ее возвращение. Все вокруг напоминает поэту о ней:

Hle, na okně je dech,
zapomělas jej tady,
když hledíc na podzim
zimu jsi dýchala...

...Ty musíš přijít
a vzít jej do úst zpátky...⁹

Вон на окне твое дыхание
ты его здесь забыла,
когда, глядя на осень,
зимою дышала...

...Ты должна прийти
и вдохнуть его обратно...

Связь трех тем – жизни, смерти и любви к женщине – оказывается очень тесна. В дневнике даже есть запись: «...Мне нужна... еще женщина, ради которой можно было бы работать, ради которой я снова мог бы любить свою жизнь»¹⁰. Взаимная любовь в прошлом означает жизнь, уход возлюбленной – бессмысличество и немыслимость жизни, а значит, смерть:

Složil jsem kosti dávno před smrtí.
Nešlo to jinak. Stýská se mi strašně

po životě, v němž jedny vlhké rty
přestaly líbat. Čekám! Nevoláš mě?

Давно сложил я кости перед смертью.
Иначе было невозможно. Я так сильно скучаю
по жизни, где одни влажные губы
перестали целовать. Я жду! Ты не зовешь меня?

Важно, что любовь Ортена, в – и это отличало его от других поэтов «военного поколения» (например, от Ивана Блатны) не меланхолична. Наоборот, чувство покинутости, одиночества заострено до предела, выходит за рамки одной темы любви, скорее становится уже отдельным мотивом, сопровождающим фактически любое другое переживание. Трагична любовь Ортена не только по отношению к женщине, но и ко всему миру – к другим людям, к Богу, который его покинул.

О «трагической любви» Ортена к Богу – Богу несовершенному, непонятому и непонимающему – хочется побороть подробнее. Ортен не был атеистом и не сомневался в существовании Бога, но скорее ставил перед собой вопрос о его участии в жизни созданных им творений:

Jednoho dne přijde k tobě Bůh.
Nic neřekne. A o nic neoprosí.
Budeš ho vidět? Zda ho uvidíš?
Je, je – a není již.
Je, srdce tvé to cítí.
...A není? Není?...

Однажды придет к тебе Бог.
Ничего не скажет. Ни о чем не попросит.
Ты его увидишь? Увидишь ли ты его?
Вот он, вот – и уж нет.
Он есть, сердцем чувствуешь.
...И нет? Нет?...

Отвергнутая любовь порождает в душе молодого поэта конфликт с Богом. Он обусловлен желанием объяснить для себя жестокость судьбы. Этот несправедливый или даже скорее равнодушный Бог невольно, возможно, препятствует

людям, основываясь во всем на случайности. «Лед случайностей растопить невозможно»¹¹, — записывает Ортен в дневнике. Особого внимания заслуживает стихотворение «Плач Иеремии» (1940). Думается, что если бы послевоенная критика не была столь антирелигиозно настроена, то это стихотворение непременно попало бы в учебники. В основе его лежит одна из книг Ветхого Завета — «Плач Иеремии», в которой пророк Иеремия просит Господа простить народ Израиля за непослушание и нарушение заветов и освободить из вавилонского пленя. При этом библейский текст обладает одной особенностью. Повествование ведется то от лица самого пророка, когда он со стороны наблюдает бедствия, то от лица всей земли, как будто устами пророка вопиет к Господу сам Иерусалим: «Девы мои и юноши мои пошли в плен... священники мои и старцы мои издахают в городе...» (Плач Иеремии 1, 18–19). Вторую мировую войну Ортен ощущает как повторение древней истории. Опять исполнилась чаша терпения Господа, и он опять говорит: «Я устал миловать» (Иеремия 15, 6). И так же, как в Библии в тексте стихотворения можно обнаружить несколько повествователей. Во-первых, это поэт-пророк (каждый поэт ощущает себя в душе немного пророком), который как бы возобновляет плач древнего иудейского пророка:

Ó přísný Pane můj, prchlivý Bože hrůzy,
To tobě platí zpěv, janž chvíli zastavil.¹²

О строгий Господи мой, вспыльчивый Боже ужаса,
Тебе эта песнь, что на мгновенье замерла.

Во-вторых, это обычный человек со своими страхами и сомнениями:

Pro horu posvátnou, že po ní chodí lišky...
četl jsem proroctví té milované knižky,
v niž tolik světla je a v niž je mír a klid.¹³

О святой горе, по которой ходят лисы...
я читал пророчество этой любимой книги,
где столько света и где мир и тишина.

В-третьих, это голос всей земли:

Já jsem ta země Tma, co hněv tvůj okoušela,
co, zavalena zlem, nemohla viděti.
Já jsem ta země tma, co pod tvým bičem mřela...¹⁴

Я та земля Тьма, что гнев твой испытала,
что, завалена злом, и видеть не могла.

Я та земля Тьма, что под твоим бичом изнемогала...

Всем своим существом земля зовет Бога, ждет его участия в своей жизни, своих страданиях:

Čím tedy zavolat, čím chtít, abys byl při mně,
u slz a bíd me, ty, který nejsi můj?¹⁵

Ну чем же звать и чем хотеть, чтоб ты при мне был,
у слез и горя моего, ты, что не стал моим?

Но мы видим, что поэт не столько хочет умилостивить разгневанного Бога, сколько обвиняет его в ненужной жестокости:

Já jsem však země Tma, tvá milenka, tvá dcera,
Zpustošil jsi můj klín, mou zahradu, můj les...¹⁶

Но я земля Тьма, твоя любовница, твоя дочь,
Ты опустошил мое лоно, мой сад, мой лес...

Слова «земли Тьмы» похожи на мольбы женщины, которая не знает, чем вызвала гнев своего возлюбленного, но готова страдать и ждать прощения и ласки. «Плач Иеремии» мы воспринимаем на трех уровнях, видим в нем сразу три трагедии – это трагедия его родной страны Чехии, трагедия целого еврейского народа, истребляемого фашистами, как некогда вавилонянами, и, конечно, трагедия жизни и любви самого поэта. В этой статье не идет речь о «двойниках», постоянно встречающихся в поэтических текстах Ортена, но можно сказать, что «земля Тьма» тоже одна из таких проекций автора. Ортен ассоциирует себя с отвергнутой Богом «землей», переживает и эту трагическую любовь.

Как верно заметил В. Черный, в основе творчества Ортена «лежит любовь, которая не могла быть роздана»¹⁷.

Только мир вещей не отвергает поэта и поэтому его отношение к ним особенно трепетно. «Если он так любит вещи и так боится людей, так только потому, что вещи не сопротивляются его любви»¹⁸. Во «Второй» элегии мы видим, что для поэта вещи являются своеобразным балластом, помогающим удержаться на земле, и если они тоже покинут Ортена, то «достаточно будет вздоха, чтобы развеять» поэта, настолько он легок. И он просит: «Вернитесь, вещи, вещи, которые помогали мне / нести крест дней, висящий меж грудями / королевы ночи...»¹⁹.

Несмотря на полярность этих понятий, тема любви теснейшим образом переплетена с темой смерти. Это выражается в том, что зачастую смерть предстает перед читателем в образе женщины – не уродливой старухи, а именно женщины по своей сути. В стихотворении «Белая картина» (*Bílý obraz*), окутанном ощущением холода и смерти, художник рисует не только «зиму, ее крепкие кости», но и «долины лона, глубже, чем хотел / И высоту грудей в головокружительной крутизне...». Смерть в поэзии Ортена не только связана с женским началом, но даже иногда как бы сливается с образом возлюбленной. В стихотворении «Когда придет время» (*Až přijde čas*) поэт сомневается в постоянстве любимой и тут же будто бы в пример ей ставит смерть, которая:

...nikdy nelhala
i když mne s jinými ochotně podváděla
vždy bya královnou...

...никогда не лгала
и хоть с другими мне охотно изменяла
всегда была королевой

Понятно, что тема смерти для поэтов «молчаливого поколения» была темой времени. Жизнь ужасна и бессмыслизна, так, может, смерть вернет покой и утраченную радость? – вот вопрос, который задают себе молодые поэты. И как уже было сказано, сам Ортен, Иван Блатны и Зденек Уранек были одно время захвачены идеей коллективного

самоубийства. Иржи Ортен в ответ на письмо Блатного, которое уже цитировалось, пишет: «Когда какое-нибудь желание исполняется, от него ничего не остается, это ясно. Только одно выполненное желание не подведет...»²¹. Ожидание смерти было сладкой тайной, в то время, как продолжение существования в этом мире – пугающей бессмыслицей. Такая позиция отражается и в стихотворении «В маме» («V mamine»). Оно построено, как небольшая поэма о жизни ребенка в материнской утробе и появлении его на свет, как будто Ортен пытается вспомнить свои ощущения до рождения и сопоставить с уже имеющимся жизненным опытом. При этом поэт *наблюдает*, как сначала малыш признает радость жизни внутри матери, а потом начинается «великое движение» и страх, что теперь наступит смерть:

Tam zvenku měkce ťuká
nějaká cizí ruka
a říká: pojď již zemřít!
A hošiček, jenž nedovede
jí odpovědět, z temna jede.
Chtěl by se nenařodit.

Musíme jít. Jít za ním,
za světem, za tmou, za poznáním –
a zklamati se s ním.²²

Там снаружи мягко стучит
Какая-то чужая рука
И говорит: давай уж умирай!
А мальчик, который и не может
ответить ей, из темноты едет.
Он хотел бы не родиться.

Мы должны идти. Идти за ним,
за светом, тьмой и за познаньем –
и разочароваться с ним.

И вот малыш рождается и видит свою мать не изнутри, оберегающую и теплую, а холодную и далекую. Очень страшно то, что «мать молчит, мать смотрит». Надо заме-

тить, что в этой фразе многие исследователи видят воплощение идеи экзистенциалистов о страхе, который вызывает у человека все время присутствующий сторонний наблюдатель. Еще в одном стихотворении «Жизнь» («Život») жизнь оказывается балом, «которого ты так боялся»²³. Откуда же такой изначальный пессимизм? Ответ на этот вопрос мы находим в теории «молодого поколения» у Беднаржа, который доказывал, что молодое поколение было лишено не только идеалов, но и самого будущего. Не стоит жить, если нет будущего, если перед собой видишь лишь пустоту:

Děravá budoucnosti
ó budoucnosti z děr...
už je čas abych odešel

Дырявое будущее
о, будущее из дыр...
мне уже пора уходить

Таким образом, мы видим, что смерть уже для еще столь молодого поэта означала освобождение. В «Красной книге» есть запись: «...С образом смерти так близко перед собой... Я смотрел ей в лицо и пропустил свою минуту, но их еще будет миллион, и каждая... из них может означать свободу»²⁴. Смерть может открыть дорогу к веящим, недосягаемым в реальном мире, – таким, как, например, возвращение в безоблачное детство к своим родным (вспомним, что отец Ортена уже умер, брат эмигрировал, а с матерью ему видеться не разрешалось). В стихотворении «Поездка» поэт совершает мысленную поездку домой, которая снова его приводит, как в замкнутом круге, к потребности умереть, чтобы снова соединиться с близкими:

Na jednom prázdném nádražíčku,
Tak malém, že se zdrobňuje,
koupil jsem listek do krajiny
(zpáteční lístek, žádný jiný)
hebké jak ruka u malíčku
a šťastné, neboť vzadu je.²⁵

На одном пустом вокзальчике,
таком маленьком, словно уменьшившемся,
я купил билет в страну
(обратный билет, не иной)
нежную как ручка малыша
и счастливую, потому что она позади²⁶

Zahořkne sladkost. Vlak se hýbe
a jede domů, do zimy.
Za hranicemi nedozírna
pramení věrnost, řeka mírná,
a já jsem její. Plň se, slibe,
počkejte, drazí mí!²⁷

Сладость станет горькой. Поезд трогается
и едет домой, в холод.
За границами горизонта
текет верность, спокойная река
и я принадлежу ей. Исполняйся, обещанье,
подождите, мои дорогие!²⁸

С помощью образов-символов поэт углубляет и по-
своему осмысливает явление смерти. Чаще всего в этом каче-
стве мы встречаем образ зимы и холода. В стихотворении
«Белая картина» художник стоит посреди заснеженной равни-
ны и рисует «нагую зиму, её крепкие кости», и слово «кости»
сразу же ассоциируется для читателя с понятием «смерть». Текст стихотворения «Я думал о зиме...» («Na zimu myslíl jsem...») тоже по смыслу скорее связан со смертью:

Na zimu myslíl jsem, jež o ztracených ví,
Na zimu myslíl jsem, jež přísně duše drží
v ledovém bratrství...²⁹

Я думал о зиме, что знает о пропавших,
я думал о зиме, что крепко души держит
в ледовом братстве...

Доминирующая в поэзии Ортена тема смерти вынесена даже в название одного из сборников: «Путь к холоду».

Свое творчество сам поэт осмысливает как вклад в борьбу человечества против смерти и одновременно как по-

пытку заглянуть за ее завесу: «Каждое хорошее искусство, призывающее смерть, страшась смерти, является протестом и борьбой против нее, протестом, правда, бессмысленным, но бессмысленным с какой-то непостижимой надеждой, потому что мы не знаем»³⁰.

Ранняя смерть не дала до конца развиться таланту поэта, но, несмотря на это, его друзей и единомышленников нередко называют именно «поколением Ортена». Это значит, что его поэзия стала фактически вершиной их творчества, несмотря на то, что потом многие из них завоевали собственную славу. Кроме того, творчество Ортена глубоко и полно отразило состояние культуры и настроение людей того времени – времени Мюнхенского договора, фашистского беспредела, гонений на евреев.

Пока игра в одинокого поэта-меланхолика остается игрой, мы можем упрекать поэта и в ложном пафосе, и в нарочитости, что все же иногда проскальзывало в творчестве начинающих поэтов из группы Беднаржа. Но как только поэт оказывается по-настоящему одинок и покинут всеми, как только жизнь становится по-настоящему невыносима и бессмысленна, тогда исчезает из его стихов и излишний пафос, и самолюбование. Поэтому в поэзии Ортена нет бегства от реальности, скорее поиск путей к ней, желание преодолеть стену, стоящую между поэтом и миром зла и насилия.

Примечания

¹ Blatný I. Texty a dokumenty 1930–1948. Brno: Atlantis, 1999. S. 107.

² О поэзии И. Ортена в период войны также см.: Будагова Л. Н. Борюющееся искусство // Иностранный литература. 1973, № 5. С. 196. – Прим. ред.

³ Якобсон Р. Избранные работы по лингвистике. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998.

⁴ Kocián J. Jiří Orten. Praha: Československý Spisovatel, 1966. S. 7.

⁵ Orten J. Knihy veršů. Spisy IV. Praha: Československý spisovatel, 1995. S. 81.

⁶ Выделено автором статьи.

⁷ Здесь и далее перевод автора статьи.

⁸ Об иной интерпретации любовно-эротических мотивов в поэзии И. Ортена см.: Будагова Л. Н. Целомудренный Эрос // Национальный Эрос и культура. М.: Ладомир, 2002. – Прим. ред.

⁹ *Orten J. Knihy veršů. Spisy IV.* S. 61.

¹⁰ *Orten J. Červená kniha. Spisy III.* Praha: Československý Spisovatel, 1994.

¹¹ *Orten J. Ibid.*

¹² *Orten J. Knihy veršů. Spisy IV.* S. 201.

¹³ Там же.

¹⁴ *Orten J. Ibid.* S. 201.

¹⁵ Там же. S. 203.

¹⁶ Там же. S. 202.

¹⁷ *Cerný V. Průhled do nových knih // Kritický měsíčník.* R. 3, №5–6, 1940. S. 242.

¹⁸ *Cerný V. Ibid.* S. 324–326.

¹⁹ *Orten J. Knihy veršů. Spisy IV.* S. 264.

²⁰ Там же. S. 40.

²¹ *Blatný I. Texty a dokumenty 1930–1948.* Brno: Atlantis, 1999. S. 107.

²² *Orten J. Knihy veršů. Spisy IV.* S. 76.

²³ *Orten J. Ibid.* S. 103.

²⁴ *Orten J. Červená kniha. Spisy III.* S. 93.

²⁵ Там же. S. 213.

²⁶ Вариант художественного перевода:

На маленьком пустом вокзале
купил обратный я билет,
билет обратный в край безбрежный,
как детская ручонка нежный,
в счастливые немые дали,
куда возврата нет.

²⁷ *Orten J. Knihy veršů. Spisy IV.* S. 213.

²⁸ Вариант художественного перевода:

Но сладость станет горькой. Последний
домой несется, холода мания.
Есть дали и за горизонтом
и верность, тихая река течет там,
я ей принадлежу. Исполнись, обещанье,
мои любимые, дождитесь и меня!

²⁹ *Orten J. Knihy veršů. Spisy IV.* S. 57.

³⁰ *Orten J. Červená kniha. Spisy III.*

Вехи творчества Валерия Петрова

В мире славянских литератур XX в. творчество Валерия Петрова (р. 1920), болгарского поэта, драматурга, киносценариста, переводчика, занимает одну из первых строк. На протяжении уже более половины века его произведения неизменно остаются в центре литературной жизни страны, привлекают повышенное внимание самых разных слоев читателей. Общественно-политические катаклизмы, которыми изобиловало это время, не смогли изменить основной глубоко гуманистической направленности его художественных поисков, нанести урон его творческому своеобразию.

Литературный дебют Валерия Петрова состоялся в канун Второй мировой войны. Многие из поколения писателей, к которому принадлежал поэт (А. Вутимский, А. Геров, Б. Райнов и др.), в эти годы испытывали разочарование в идеалах своих предшественников, в их оказавшихся тщетными надеждах на свободное и справедливое общество в Болгарии. В произведениях молодых писателей отразились противоречивые черты неспокойного времени – болезненное восприятие действительности и демократические устремления, богемные настроения и революционные воззрения. Однако в разноголосице взглядов и позиций камертоном была вера в человека, в гуманистические ценности. Именно эта черта наиболее отчетливо проявилась уже в самых ранних стихотворениях Валерия Петрова и остается в его творчестве до сегодняшнего дня, несмотря на самые разные и многочисленные препятствия, которые ему пришлось преодолевать на жизненном пути.

На формирование личности В. Петрова существенно повлияла атмосфера в семье. Его отец, известный адвокат, в годы фашизма в Болгарии вел и выигрывал дела участников антифашистского Сопротивления. Возможно, немалую роль в мировоззрении поэта сыграли и студенческие годы (он получил медицинское образование в Софийском Университете, но проработал по этой специальности лишь несколько лет).

Первые публикации В. Петрова появились в журнале «Ученнически подем» (1929–1943). Здесь он попадает в круг

интеллектуальных, прогрессивно мыслящих молодых писателей (А. Геров, Э. Манов, Н. Стефанова, Б. Райнов, М. Величков и др.), для которых, как и для В. Петрова, литература в дальнейшем оказалась не случайным увлечением, а судьбой. Одновременно с участием в этом по сути ученическом журнале В. Петров с конца 1937 г. начинает сотрудничать в юмористическом еженедельнике «Хоровод», который издавался группой писателей-коммунистов до 1939 г. Это было в те годы единственное левое издание. В. Петров печатается в нем под псевдонимами Скамейкин и Приятель. Стихотворения, которые появляются в «Хороводе», имеют преимущественно критическую направленность по отношению к современной действительности. Поэт откликается и на международные события того времени. Болгарский критик и литературовед Й. Василев приводит весьма интересную публикацию в этом издании: На фашистский захват Чехословакии и предательство европейской дипломатии (Мюнхенский сговор) В. Петров отзывается произведением «Проданная невеста. Новое либретто Скамейкина». В нем жених Адольф сватается к малолетней Чехословакии. Она протестует, но родители (отец – Чемберлен) после краткого колебания и торговой сделки соглашаются¹.

В первых, пусть еще недостаточно зрелых, поэтических опытах В. Петрова уже можно разглядеть черты яркого художественного своеобразия будущего талантливого сатирика: отсутствие даже следов какой-либо патетики, юмор, насмешка и острые иронии, внятные ассоциации, удачные каламбуры, интересные находки в области рифмы. Исследуя этот самый ранний период в творчестве поэта, Й. Василев приходит к такому выводу: «В произведениях В. Петрова, публиковавшихся в 1937–1939 гг. в журнале «Хоровод», можно обнаружить корни идейного и эстетического формирования поэта, а также рождения его поэтики. Он начинает как юморист, а не как лирик, вопреки мнению некоторых исследователей»².

Писательская зрелость В. Петрова наступает очень рано. К началу 40-х гг. относится создание им ряда лириче-

ских произведений, которые сразу же выдвинули его в число наиболее талантливых и прогрессивных болгарских поэтов того времени. Стихотворные циклы «Ночи в горах» (1940) и «Детство» (1941), а также поэмы «Мальчик с пальчик» (1941) и «Juvenes dum sumus» (1943) были опубликованы в начале 40-х гг. в журнале «Изкуство и критика» («Искусство и критика»).

Первый сборник поэта «Стихотворения» вышел лишь в 1949 г. Преобладающее место в нем занимали произведения первой половины 40-х гг., но были включены и стихотворения, отражающие настроения нового времени и эпизоды фронтовых будней Второй мировой войны, в последней фазе которой в 1945 г. он принял участие в роли военного корреспондента. В этом сборнике В. Петров предстал перед читателем сложившимся мастером с высокой культурой стиха, со своим художественным миром, восприятием действительности. Сильное лирическое чувство в поэмах и стихотворениях сочетается с раздумьями о времени и о себе, с тревогой о будущем Болгарии. Весьма ощутима в них антифашистская направленность, критическое отношение к господствовавшему в то время царскому режиму в стране. Но все это передано в своеобразной манере, которая ясно прослеживалась еще в первых поэтических опытах писателя и теперь обрела стилистическую законченность. Добрый юмор и сатирическая острота, ирония и самоирония лирического героя, насмешка и шутки с серьезным подтекстом, парадоксы и пр. отнюдь не снижают идеального содержания произведений. Все это позволяло поэту донести до читателя свое слово, свои мысли легко и непринужденно, без деклараций и назиданий. Следует согласиться с польским литератором Ежи Лецом, когда он утверждает: «Иногда ирония вынуждена восстанавливать то, что разрушил пафос». Наверное, и не только ирония, но и многие другие приемы, подобные тем, которые умело использует В. Петров.

Сборник В. Петрова «Стихотворения» сразу же по его выходе привлек пристальное внимание критики и приобрел многих поклонников. Пожалуй, особой популярностью

пользовалась тогда, да и в дальнейшем, поэма «Мальчик с пальчик», в которой восприятие окружающего мира пропущено через сознание героя-ребенка. Поэтическая игра его воображения, сказочные образы, детские неисполнимые мечты – все это создает неповторимую светлую и жизнерадостную атмосферу молодости, к которой нет возврата. В сказочных видениях, возникающих в сознании мальчика, слышатся звуки внешнего мира. Драматизм конкретного жизненного эпизода (погоня жандармов за партизаном, братом героя) в восприятии ребенка просматривается как бы сквозь снежную пелену зимнего леса.

Словно загадочная картинка –
переплетение кустов и ветвей,
но разберешься в витой паутинке –
и обнаружишь десятки вещей.

Вот, например, за овечьим загоном
видишь ты брата-бунтовщика.
Там он по тропкам идет потаенным,
Тропкам, ведущим в леса и снега.

Пер. Д. Самойлова

Виртуозность стиха, широкое использование ассоциаций, аллюзий, игры слов отнюдь не самоцельны, напротив, помогают раскрытию поэтического и жизненного кредо писателя. Надо иметь в виду, что эта поэма писалась в годы фашизма в стране, и В. Петров не имел возможности открыто выражать свое отношение к нему. Болгарский литературовед Г. Цанев (редактор журнала «Изкуство и критика», в котором впервые была напечатана поэма) вспоминает: «Я был свидетелем того, скольких усилий стоили поэту поиски новых редакций отдельных стихов, изменений текста, чтобы пройти через цензуру»³.

В первое послевоенное десятилетие болгарская литература оказалась под гнетом жесточайшей догматической критики. Необычная для нее, особенно на фоне часто декларативной и безликой поэзии того времени, поэтика В. Петрова

вызывала раздражение и полное неприятие со стороны большинства наиболее видных критиков (П. Данчев, С. Каролев, П. Зарев, П. Пондев и др.). Поэта обвиняли в формализме, пессимизме, декадентстве, упаднических настроениях. Особенно яростным нападкам подвергалась поэма «*Juvenes dum sumus*», в которой автор дает правдивый портрет своего поколения военных лет. «В этой своей поэме, — писал С. Каролев, — Валерий Петров проводник ясно выраженной пессимистической, упадническо-скептической и в последнем счете объективно реакционной философии»⁴. В том же духе высказывался и П. Пондев. Он считал, что большая часть произведений В. Петрова в этом сборнике «раскрывает видение и психологию мелкобуржуазного интеллигента, который жонглирует своим творчеством, преследует цели формалистического характера, доходит иногда до отчаяния и подчеркивает бессмысленность жизни. Даже когда поэт разрабатывает значительные и волнующие темы, он подступает к ним с неуместной иронией...»⁵

Об уровне болгарской официальной критики того времени красноречиво свидетельствуют упреки в адрес еще одной поэмы В. Петрова «В пуги» (1943). В ней передается затхлая беспросветная атмосфера провинции в царской Болгарии, ограбленной гитлеровскими «союзниками». И на этой картине серой, будничной жизни — вдруг яркое пятно, гибель партизана, которого настигли «агенты в штатском». Это противопоставление говорит о времени и стране намного точнее, выразительнее бесчисленных пафосных и декларативных стихотворений тех лет. Однако поэту предъявлялись, в сущности, курьезные претензии в том, что в поэме «не достаточно глубоко раскрыта политico-идеологическая сущность фашизма», что «неполнокровно обрисован образ борца-антифашиста, недостаточно выяснена идеино-политическая сущность его борьбы» и т. д.⁶

Критика безуспешно стремилась повернуть творчество В. Петрова в сторону сложившихся стереотипов. Поэт пытался спорить с ней, отстаивая право на свой собственный художественный почерк. «Серьезным недостатком нашей

критики является то, – утверждал он в одной из дискуссий о болгарской поэзии, – что она говорит о разнообразии, о необходимости для каждого поэта иметь свой голос, а на практике сужает круг стилевых приемов, которые и отличают одного поэта от другого. В результате наряду с серьезными успехами, которыми отмечена наша поэзия, появляется та серость, которая характеризует ряд стихотворений, главным образом, в ежедневной прессе».

Постепенно позиции официальной критики становились не столь категорическими. Этому способствовало противостояние ее жестким требованиям самих поэтов, которые в дискуссиях и обсуждениях защищали право на художественное воплощение всего богатства внутреннего мира человека и самого автора, на выбор поэтических средств, что, разумеется, не могло помешать отражению гражданских мотивов, новой тематики и идей времени. После известных событий 1956 г. в стране нормативные вожжи в литературе были в значительной мере ослаблены.

Прошедшие тяжелые годы не снизили творческий потенциал В. Петрова. Он остался верен своим художественным и идейным принципам и постарался полностью использовать тот, как выяснилось позже, небольшой срок, в который он мог писать сравнительно свободно. В 1961 г. выходит из печати его поэма «Погожей осенью», которая стала символом нового времени в литературе. Ее стихотворная форма – свободная, раскованная, богатая ассоциациями, метафорами и, конечно, остроумными шутками, ироническими репликами и добрым юмором. Однако по содержанию это глубоко лирическая исповедь автора – ностальгическое осмысление прожитых им самим и его поколением лет. Воспоминания порождают и известную элегичность, заставляют звучать грустные ноты, но вместе с тем в сердце автора по-прежнему живы романтические идеалы молодости и надежда на счастливую жизнь следующих поколений.

В то же время поэт видит, что далеко не все его соратники в антифашистской борьбе выдержали испытание врем-

менем. В поэме звучит тревожный голос автора против нравственных изъянов – самодовольства, трусости, мещанства.

А мы в тревоге – за свою машину,
за личное устройство не по чину;
боимся, как бы лишку не сболтнуть
и чтоб не повредило что-нибудь.
Ты был борцом в тяжелые годы,
но именно ведь в том-то и беда,
что в малых битвах средь друзей герой
ничтожным трусом кажется порой.

... Товарищ мой, ты жив, я жив, мы живы!
Так где же наши смелые порывы?
И больше не вскричать я не могу:
– Подъем! Тревога! Бейте по врагу!
Враг обошел нас! Враг забрался в души!
Он разрушает их, довольствием душит.

Пер. М. Алигер

После поэмы «Погожей осенью» В. Петров обратился к форме короткого лирического стиха. В сборнике «Дождь идет – солнце светит» (1965) поэт подводит жизненные итоги, снова говорит о прошлом, но и о современности. При этом, как верно отметил болгарский литературовед С. Игов, стихотворения этого сборника являются «образцом лирической концентрации, способности через мелкую на первый взгляд житейскую деталь (будничный эпизод, предмет быта, случайную встречу или внезапное воспоминание) раскрыть насыщенное богатыми мыслями содержание, сделать обнажающий сущность лирический разрез видимого»⁸.

Удивительной теплотой, нежностью, щемящей жалостью и любовью наполнено стихотворение «Родители». Несколько стихотворений обращены к современной молодежи, духовное обеднение которой тревожит поэта («Японский фильм», «Одна статья»). И в то же время он уверен, что «порывы молодых» дороже «мудрости стариков» («Молодежь»). Автор пытается противостоять неизбежным мыслям о при-

ближающейся старости. Ведь хотя «дождь идет – солнце светит» и «желтые листья смешиваются с золотым солнцем».

Одна из самых ярких и своеобразных черт поэтики В. Петрова – взаимопроникновение лирики, юмора и сатиры. Ирония и самоирония «укрошают» лирическую стихию в стихах поэта, а шутка, словесная игра предохраняют от излишнего сарказма.

Сатирическая линия в творчестве В. Петрова, начавшаяся с сотрудничества поэта в журнале «Хоровод», продолжила свое развитие в последующие годы. Широкую известность и всеобщее признание получили такие произведения этого жанра, как цикл стихотворений «О собаках и кошках» (1963–1973), сборник поэм «В шутку» (болг. «На смях») и сборник «Сатирические поэмы» (1988), в который вошли пять поэм из предыдущего сборника и девять новых. Комические ситуации, в которые попадают «герои» автора, фейерверк остроумия, забавные курьезы, игра словами, пародии – все это создает веселую и непринужденную атмосферу в произведении, однако вовсе не снижает остроту обличения социального абсурда в обществе, его нравственных пороков.

Благоприятным и чрезвычайно успешным для В. Петрова были эти годы и в области драматургии и кино. По его сценариям было снято около десятка фильмов («На маленьком острове», 1958; «Солнце и тень», 1962; «Рыцарь без брони», 1966; и др.). Как правило, они вызывали большой интерес у зрителей и приобретали много поклонников.

В драматургии В. Петров стал одним из основателей нового течения – лирико-поэтического («поэтической волны»), которое разрушило традиционные и часто закостеневшие театральные нормы, тормозившие ее развитие, и проложило перспективные пути к будущим художественным открытиям. В драматургию он вошел, откровенно демонстрируя свое желание и здесь остаться поэтом. Самая известная и популярная его пьеса «Когда танцуют розы» (1959) написана наполовину стихами. Трудно, почти невозможно точно определить жанр этой пьесы. В. Петров отверг привычные жанровые рамки, соединив как будто

несоединимое: комедию и психологическую драму, нравственно-философские диалоги и буффонаду, реальное и фантастически-условное действие. И все же эту пьесу следует отнести к жанру комедии. Теплый, сердечный, а иногда и печальный юмор окрашивает все столь разнородные компоненты драматургического действия. Комедийные ситуации проникают в «серьезные» сцены, шутка и ирония – постоянные спутники героев.

Пьеса «Когда танцуют розы» представляет собой развернутое размышление автора над вечными, старыми как мир, но и всегда актуальными вопросами о силе любви и о радости, которую она несет людям, о счастливых и грустных жизненных встречах, о старости и молодости, эгоизме и широте человеческой души. В. Петров написал пьесу о любви как о чувстве, присущем людям независимо от возраста и положения, чувство, которое делает человека добре, справедливее, благороднее. В какой-то мере он противопоставил ее болгарским пьесам на современную тему первого послевоенного десятилетия, во многих из которых любовь с первых же шагов связывалась с героизмом в борьбе и труде.

В этой пьесе присутствуют и органически сливаются два начала в осмыслении чувства любви – философское и лирико-эмоциональное. Может, отсюда и соединение автором серьезных размышлений и шутки, горьких выводов и веселых острот, иронической или грустной улыбки и беззаботного смеха. Таким образом, основная стилистическая линия поэтических произведений В. Петрова сохраняется (разумеется, с поправкой на род литературы) и в его драматургии.

Перу В. Петрова принадлежат и несколько прекрасных детских сказок-пьес, которые интересны и взрослым («В лунной комнате», «Пуговица для сна», «Белая сказка» и др.). Их ярко выраженное игровое начало, столь присущее детскому мышлению, абсолютно чуждо нравоучительности, дидактике. С помощью игры дети получают урок по честности, справедливости, доброте, ответственности перед собой и другими. Сказки очень просты для восприятия ребенка, но отнюдь не примитивны. Фантастика здесь не абстрактна.

Она многозначна и символична и в то же время отражает реалии действительности. Автор наполняет свои сказки феерией смеха, поэзией, музыкой – атмосферой, в которой ребенок чувствует себя абсолютно свободно и легко.

Благополучный и чрезвычайно плодотворный период в творчестве В. Петрова окончился довольно быстро и драматично – конфликтом, теперь уже не с критикой, а с властью. На конференции Союза болгарских писателей в 1970 г. присутствующим было предложено одобрить текст телеграммы в адрес Нобелевского комитета с протестом против присуждения премии А. Солженицыну. К сожалению, большинство писателей послушно проголосовало за это предложение руководства Союза, несмотря на то, что в сущности никто из них в то время не был знаком с произведениями писателя. Поднял руку против лишь один – поэт Б. Димитров, воздержались четверо, среди которых был и В. Петров.

Санкции последовали незамедлительно. «За проявленную идеально-политическую беспринципность» Б. Димитров был исключен из СБП (он не был членом партии), а воздержавшиеся от голосования – из БКП. Отменено это беспрецедентное постановление было без объяснений, тихо через 14 лет, в 1984 г. В эти тяжелые годы В. Петров был лишен возможности публиковать свои новые произведения за исключением ряда пьес-сказок для детей.

Годы вынужденной относительной паузы не сломили поэта. В этот трудный для свободного творчества период он проявил себя как блестящий переводчик с английского, итальянского, русского языков. Он автор переводов таких фундаментальных произведений мировой литературы, как «Комедии» (в двух томах, 1970–1971) и «Трагедии» (в двух томах, 1973–1974) Шекспира, а уже в новое время – «Фауст» Гете. Разумеется, В. Петров продолжает писать и свои собственные произведения, о чем читатели с радостью узнали в 80-е гг. и особенно после краха партийно-государственного диктата в стране.

В 90-е и последующие годы В. Петров как бы обретает новое дыхание, издает свои старые и совсем новые произве-

дения («Избранные произведения» в двух томах, 1990; «Распахнутое окно». Стихи, 1998 и др.), не оставляет и переводы. Художественная манера В. Петрова, выбранная им в самом начале творческого пути, осталась прежней. Он «неисправим» и все так же умеет говорить о серьезных вещах «несерьезно» (за что его клеймила в свое время догматическая критика). Разумеется, новая эпоха в общественно-политической жизни Болгарии внесла некоторые изменения в творчество поэта. В. Петров живо реагирует на ситуацию, сложившуюся в стране после 1989 г., с горечью и даже с некоторым сарказмом отмечает, что догматическое наследство не ушло в прошлое, общество не сумело воспользоваться предоставленным ему историческим шансом (стихотворение «Диплодошская жалоба»), что по-прежнему попираются нравственные нормы, что по существу произошла лишь смена караула (стихотворение «Смена караула»).

С добрым юмором обращается поэт к современной молодежи, которую он не может во многом понять, но которая заражает его своей жизнерадостностью, не дает угаснуть надежде («Молодой смех», «Сегодняшняя молодежь», «Надежда»). Щемящей болью проникнуты предельно искренние стихи цикла «Маленький реквием» (1997). В них В. Петров отзывается на смерть верного спутника его жизни – жены. И его «краткий земной срок» приближается к концу. Поэт гонит от себя мысли об одиночестве, его путь все еще не пройден.

Прослеживая трудные и славные вехи творчества Валерия Петрова, вырисовывается образ не только талантливого и самобытного поэта, но и честного мужественного Человека, который, несмотря на тернистость его жизненного пути, не отказался ни от светлых идей и надежд молодости, ни от любви к своей стране.

«Знай я только Фаустово слово,
я бы повторился в тот же миг,
не с прекрасной юности, а снова –
с дня, когда издал свой первый крик!

Но постой-ка! Будь я тот младенец,
то какой бы стала жизнь моя?
Где была бы ты, куда бы делись
эти лица, голоса, друзья,

теннисист, который ловит мячик,
эта Витоша в квадрате рам,
и троллейбус, что вот там маячит,
присосавшись к гладким проводам?..

Нет! Мне эта жизнь всего дороже,
об ином не мыслю бытии.
Жизнь моя к концу идет – ну что же!
В ней печаль и радости – мои!

«Эта жизнь», пер. Д. Самойлова

Примечания

¹ Василев Й. Валери Петров в началото на своя път // Пламък. 1982, № 4. С. 94–95.

² Там же. С. 101.

³ Цанев Г. По пътя на реализма. София, 1960. С. 222.

⁴ Каролев С. На противоречиви позиции // Септември. 1949, № 1. С. 141.

⁵ Литературен фронт. 1949, 13. Х.

⁶ Каролев С. На противоречиви позиции. С. 146–147.

⁷ Литературен фронт. 1952, 10. I.

⁸ Игов С. Грозните патета. София, 1989. С. 117.

Сергей Есенин в Словакии

С творчеством Сергея Есенина Европа познакомилась в начале 20-х гг. минувшего столетия, когда в зарубежных изданиях стали появляться переводы его произведений. Так, в 1922 г. в Берлине и Париже увидели свет первые сборники есенинской лирики. К этому времени относится и публикация в парижском издательстве Поволоцкого «Исповеди хулигана». В том же году в Англии в числе нескольких произведений русского поэта была напечатана «Голубень», а в 1923–1925 гг. – поэмы «Ионния», «Русь советская». Одновременно получил возможность познакомиться с творчеством Есенина итальянский читатель. На венгерский язык первые переводы были осуществлены в 1926 г.: в журнале «Литература» появились «Осень» и «Голубень» в переводе Д. Киша, а уже через год журнал «100 %» значительно расширил перечень есенинских произведений в переводе Э. Тихани. Румынские читатели узнали о Есенине в 1928 г. (переводы поэта Л. Благи). Но не только Европа узнала Есенина в те далекие годы: в 1923 г. в Японии был опубликован первый сборник его стихов. Следующие японские издания есенинской поэзии датируются 1930 и 1936 гг. («Песнь о собаке», «Русь советская», «Русь уходящая», «Черная, потом пропахшая выть», «Край любимый! Сердцу снятся...» и др.).

Однако особый интерес вызывало творчество русского поэта в славянских странах, хотя культурные связи с советской Россией в то время были весьма ограничены. Первые упоминания имени Есенина и попытки переводов его произведений на славянские языки относятся к началу 20-х гг. Еще при жизни поэта с его творчеством познакомился читатель Чехословацкой Республики: газета чешских коммунистов «Руде право» (1921) напечатала отрывки из поэмы «Песнь о великом походе» и «Балладу о двадцати шести». Благодаря усилиям чешского поэта Й. Горы и переводчика Б. Матезиуса в 1926 г. увидели свет «Анна Снегина», «Ионния», полный вариант «Песни о великом походе». Новые книжные издания произведений Есенина в Чехии вышли в 1926, 1927, 1931 гг. И даже в период оккупации (1940) там был издан сборник

есенинских стихов под названием «Голубая Русь» в переводе Б. Матезиуса, Й. Горы, М. Марчановой. В предисловии «Есенин – человек и маска», написанном Матезиусом, говорилось: «Есть нечто театральное в судьбе Сергея Есенина. Как будто заблудился один из великих романтиков начала XIX века в кровавом и хмуром хаосе первой четверти нынешнего столетия»¹.

Первое упоминание имени Сергея Есенина в словацкой печати относится к 1922 г. (журнал «Словенске погляды») и принадлежит Р. Клячко. Поначалу словацкий читатель знакомился с есенинской поэзией с помощью иноязычных изданий (чешских, русских, немецких, французских), так как первый перевод на словацкий язык появился лишь в 1926 г. Это было стихотворение «Снова пьют здесь, дерутся иплачут...» из цикла «Москва кабацкая»². Постепенно интерес к Есенину в Словакии растет. Одну из причин этого словацкий русист Э. Панова усматривает в социальных условиях жизни словаков тех лет. «Безработица, голод и нужда значительной части населения, – отмечает Панова, – способствовали созданию атмосферы острого реагирования на социальные и этические проблемы жизни общества, что сказалось на литературе, исследованиях и публицистике и в известной степени объединило писателей различной политической ориентации. Что касается русской поэзии, то это проявилось в большой популярности творчества Есенина. И хотя условия, в которых это творчество рождалось, отличались от словацкой действительности того времени, тем не менее, эта поэзия, благодаря выраженным в ней чувствам и настроениям человека переломной кризисной эпохи, стала близка словацким поэтам, представляющим разные поколения»³.

По настоящему популярным в Словакии Есенин становится после его кончины, которую многие словацкие поэты воспринимают как личную трагедию. Так, с болью пишет об этом событии один из самых горячих поклонников есенинского таланта – поэт Андрей Плавка (1907–1982) в стихотворении «Духу Есенина» (1928, см.: Приложение 1). Глубоко потрясла смерть Есенина и Маяковского поэта Ладислава

Новомеского (1904–1976), поведавшего о нелегкой есенинской судьбе в стихотворение «Стих об одной женщине» (1928), которое было напечатано в журнале «Младе Словенско», объединявшем молодых писателей:

Судьбы нелегкой тень коснулась тысячи людей
(в их числе я
и Сергей Есенин),
чтобы, мучась, они вопили:
Мария Донадье,
Кого, собственно, вы любили?⁴

Комментируя это стихотворение, критик С. Шматлак отмечает, что Новомеский «совершенно определенно и однозначно сравнивает себя с Есениным, с людьми, судьбы которых отмечены некой «тяжелой тенью»⁵. И далее: «Необычайная красота есенинской поэзии, несомненно, заворожила Новомеского, которому была близка ее глубокая меланхоличность и дерзость «хулиганства», ее бездонность, не знающая другого выхода кроме как покончить с собой»⁶. При этом Шматлак подчеркивает, что «восточная меланхолия», характерная для сборника «Ромбоид» (1932), в который было включено стихотворение «Над дактилем Отакара Бржезины» (1929, см.: Приложение 2), ставшее своего рода поэтическим некрологом «великому магу», сформировалась не только под воздействием поэзии Есенина, но и самой личности русского поэта. Показательно, что и по сей день словацких поэтов не перестает волновать трагедия, произшедшая почти восемь десятилетий назад. Подтверждением тому могут служить произведения таких разных поэтов, как М. Руфус и Я. Резник, написанные в 70–90-ые гг. (см.: Приложение 3).

Практически одновременно с поэтическими откликами на смерть Есенина в Словакии появляются и переводы его произведений. Так, наряду с публикациями переводов анонимных авторов, в 1928 г. писатель П. Илемницкий переводит два есенинских стихотворения: «Письмо от матери» и «Ответ». Практически одновременно к Есенину обращаются ІІ. Крчмеры, Я. Поничан, Д. Окали, Я. Есенский. Постепен-

но число переводов растет. Так, если в 20-е гг. было переведено и опубликовано всего шесть есенинских стихотворений, то в 30-е гг. их количество увеличивается до 78, а число книжных изданий достигает четырех⁷.

Что касается Новомесского, то он никогда не переводил Есенина. Однако его поэзия и человеческая судьба волновали словацкого поэта всю жизнь. В книге стихов «Дом, в котором я живу» (1971), вспоминая о нем, Новомесский одновременно упоминает имя известного словацкого поэта, прозаика и переводчика Янко Есенского (1874–1945):

Есенин в Москве, вдоль Тверской, вдоль нарядной,
наверно,
опьяненный триумфом в стихах, а скорее – в любви,
или Есенский –
этот на мартинском людном майдане,
пан доктор из Есеновой, – если желали, –
франтовато стегали новехонькой тросточкой ветер,
просто так –
словно здесь эта простоволосая осень,
что стегает кнутами обглоданных веток
непокорные ветры –
чтоб не мчались, как шалые кони,
по озябнувшей зелени в замять зимы, –
просто так...

«У истока», пер. Т. Глушковой

Вероятно, не толькоозвучность фамилий – Есенин и Есенский – заставила Новомесского поставить в один ряд имена двух великих писателей. Я. Есенский был одним из самых активных и успешных переводчиков есенинской поэзии в Словакии. Именно он впервые сумел по-настоящему передать дух есенинской лирики, которая была ему очень близка. Утонченный интеллигент, эстет, представитель старинного дворянского рода, выходец из русофильски ориентированной семьи, Есенский хорошо знал Россию, любил русскую культуру, был одним из лучших переводчиков Пушкина, Блока, Ахматовой, Брюсова, Пастернака, Мандельштама, Волошина

и др. В Есенине видел он продолжателя пушкинских традиций. Как отмечает Э. Панова, тот факт, что после Пушкина Есенский переводил больше всего Есенина, является доказательством «определенной близости поэзии Есенина и Есенского, близости, обусловленной тем, что Есенин опирался на традиции пушкинской поэзии»⁸. В начале 30-х гг. Есенский публиковал свои переводы на страницах журнала «Словенске погляды»; в 1936 г. в издании Матицы Словацкой вышла в свет первая книга есенинских стихов в его переводе – «Избранные произведения Сергея Есенина» (второе издание – в 1948). Сборник вызвал живой интерес критиков (статьи Й. Феликса, М. Хорвата), которые, наряду с анализом поэтических текстов, отмечали и достоинства переводов. Более того, именно с этого времени критики (А. Костолны) заговорили о «культе» Есенина в Словакии, о близости его творчеству некоторых словацких поэтов (Л. Новомеский, Я. Поничан, Я. Краль, Я. Смрек, П. Горов, М. Галямова).

И действительно, чем больше узнавали словаки поэзию Есенина, тем ближе она им становилось. Постепенно влияние творчества русского поэта на словацкую поэзию все более усиливалось. В частности, не избежал его и сам Есенский. Нельзя сказать, чтобы он подражал Есенину, но определенное воздействие есенинской поэзии на Есенского явно прослеживается не только в самих названиях стихотворений («Осень», «Песня», «Старый тополь», «Письма», «Звезды», «Моя жизнь» и т. п.), но и в мотивах, образности, звуковом строем, мелодике произведений. Примером тому могут служить два стихотворения с одинаковым названием – «Моя жизнь». Одно принадлежит Есенину, другое – Есенскому (см.: Приложение 4).

Среди тех, для кого оказалась притягательной поэзия Есенина, были поэты, представлявшие разные литературные течения, в том числе пролетарскую поэзию, реализм, неосимволизм, надреализм, натуризм и др. Это были: Я. Поничан и Я. Смрек, Д. Окали и П. Горов, В. Райсел и А. Плавка, М. Галямова и Л. Ондрейов и др. О влиянии на творчество Новомесского есенинской поэзии критика писала

еще в 1930-е гг. Так, поэт Я. Смрек в рецензии на сборник «Ромбоид» отмечал: «Лацо Новомеский остался верен в нем своей социальной ориентированности. В этом смысле образцом для него послужил русский поэт Сергей Есенин...»⁹. (Что же касается самого Я. Смрека, то присутствие есенинских мотивов в его сборнике «Зерно» (1934) впервые обнаружил критик М. Пишут)¹⁰. В обзоре словацкой поэзии 20–30-х гг., говоря о другом сборнике Новомесского – «Воскресенье» (1927), критик М. Хорват¹¹ отмечал, что именно Есенин и Маяковский сформировали лирический талант Новомесского. По поводу Л. Ондрейова, с именем которого связано зарождение словацкого натуризма, можно предположить, что Есенин повлиял на создание его поэтического цикла «Пьяные песни» (1941), перекликающегося с «Московой кабацкой» (см.: Приложение 5). Есенинскими мотивами, грустью, лиризмом навеяно стихотворение «Письмо матери» известного поэта Владимира Райсела, творчество которого складывалось в русле словацкого надреализма (см.: Приложение 6).

Настоящий издательский бум произведений Есенина – не только в Словакии, но и в других странах мира – приходится на послевоенные годы. Весьма значителен интерес к Есенину в послевоенной Чехословакии, где немало было сделано для того, чтобы приблизить поэтический мир русского поэта чешскому и словацкому читателю. Уже в первые дни после освобождения страны была опубликована маленькая книжечка есенинских стихов на чешском языке, которая, несомненно, была хорошо знакома и словацкому читателю. А в течении следующего полувека, наряду с публикацией есенинских произведений в периодической печати, увидело свет значительное число его книг на чешском и словацком языках.

В Словакии вскоре после войны в 1948 г., как уже говорилось, было осуществлено второе издание избранных произведений Есенина в переводе Есенского. В последующие годы его часто печатают на страницах периодических изданий. А десять лет спустя (1957) появляется весьма объемный сборник есенинской поэзии под названием «Голубая Русь», куда были включены переводы П. Горова, Я. Есен-

ского, З. Есенской, И. Купца, М. Руфуса, Р. Скукалека, В. Турчани, Ш. Жары. Послесловие, представляющее собой обстоятельный рассказ о жизни и творчестве поэта, написал И. Купец. Критик В. Петрик в своей рецензии на эту книгу подчеркивал, что подборка произведений, представленная в ней «необычайно богата, чем не могут похвастаться близкие и не очень близкие соседи словаков». Отмечая тот факт, что поэтическое мастерство самих переводчиков – в психологическом и эстетическом планах – весьма неоднородно, Петрик увидел это различие в языке, в подходах к темам, в образности. Тем не менее, ни один из авторов, подчеркивал критик, «не нарушил основной тон, присущий есенинской строфе. Поэтому можно говорить об успешном переложении Есенина на словацкий язык»¹².

В 1970 г. З. Есенска осуществила новый перевод «Анны Снегиной» (впервые поэма была переведена в 1938 г. Я. Поничаном, однако весь тираж был конфискован властями); послесловие, озаглавленное «Элегия о любви и революции», также написано И. Купцом.

Постепенно расширяется круг переводчиков, обращающихся к есенинской поэзии. Наряду с уже известными именами появляются новые: Я. Замбор, М. Худы, Я. Шимонович, М. Жиак, Д. Гевиер, Ш. Бачик и др.

Заметным событием в литературной жизни Словакии последних десятилетий стала публикация сборников «Песнь любви. Из русской любовной лирики XIX–XX веков» (1976) и «Песнь над полями» (1979). Последний, составленный известным поэтом и переводчиком Яном Шимоновичем (1939–1994), является одним из самых полных послевоенных изданий произведений Есенина на словацком языке. В послесловии, озаглавленном «Заметки из переводческой тетради», Я. Шимонович пишет о своем восприятии есенинской поэзии, рассказывает о том, как работал над текстом. В частности, он отмечает, что наличие прекрасных переводов не помешало ему обратиться к творчеству великого поэта. Ибо, как пишет Шимонович, «время неумолимо, и я, отдавая дань уважения своим предшественникам, не мог не прислушаться к его пуль-

су... Изучив есенинское творчество, доступную ныне во всем объеме переписку поэта, его публицистику, а также биографию, я убедился в том, что Есенин должен быть представлен не таким сентиментальным поэтом, как это делалось до сих пор»¹³. Весьма интересным является сравнение Есенина с Гарсиа Лоркой. В послесловии Шимоновича мы читаем: «Есенина я переводил после Лорки. Для меня это не было небрежное отклонение от моего «испанского курса». Как читатель, который провел с обоими поэтами не одну бессонную ночь, могу сказать, что между ними существуют самые разнообразные и самые глубинные внутренние связи...»¹⁴.

Знакомя читателя с процессом работы над переводами есенинских произведений, Шимонович подчеркивает, что, обратившись к поэзии прошлого, нельзя рассматривать ее только как литературный памятник. Она – «живой, полнокровный, современный организм». «Поэтому, – пишет Шимонович, – я не сторонник таких понятий, как есенинский ритм, есенинская рифма, когда речь идет о словацких вариантах его произведений... Рифмы нельзя копировать или переводить, их надо создавать в соответствии с теми принципами, которые переводчик считает в системе словацкого языка современными, а для всего организма стихотворения – наиболее подходящими. В произведениях Есенина, – продолжает Шимонович, – огромную роль играет рифма, а по сему и в переводах она должна быть отчетливой и соответствующим образом функционировать. В сравнении, например, с Лоркой более простая, менее метафоричная поэзия Есенина позволила мне использовать главным образом классическую рифму с учетом, конечно, проблематики произведений»¹⁵.

И надо отдать должное Шимоновичу, его переводы выполнены на высоком профессиональном уровне. Они свидетельствуют о творческом подходе к тексту и вместе с тем о точном следовании оригиналу. Качество переводов было по достоинству оценено словацкой критикой¹⁶. Даже не владея словацким языком, нетрудно уловить, насколько удалось переводчику передать мелодию есенинской поэзии, ее национальный колорит:

Mesiac nad okienkom. Pod okienkom vetry.
Oprchnutý topoľ, striebリスト a svetlý.

Osamelým hlaskom harmonika pláče –
Zavše zdľaleka a velmi zblízka zavše...

«Над окошком месяц...»

Довольно интересно подобран и оформлен сам материал к книге. Кроме текстов и послесловия она включает в себя раздел «Жизнь и творчество», содержащий основные факты жизни и творчества Есенина. Стихотворения чередуются с выдержками из переписки поэта, высказываниями о нем современников, друзей, родных. Так, рядом со стихотворением «Ах, как много на свете кошек...» помещено воспоминание сестры поэта о том, что послужило поводом для его создания. И, наконец, на суперобложке книги напечатаны произведения Есенина в переводах известных поэтов, представляющих разные поколения переводчиков: Я. Есенского, П. Горова, М. Руфуса, Я. Замбора.

Одним из последних изданий произведений Есенина стала книга под названием «Анна Снегина. Персидские мотивы» (1996), в которой в качестве переводчика и автора послесловия («Поэтом быть – такая это слава (Встречи с Есениным)») выступил М. Руфус (р. 1928). (Заметим, что это – уже третья по счету попытка перевода «Анны Снегиной».) Еще ранее под тем же названием словацкий поэт опубликовал сокращенный вариант текста в еженедельнике «Литерарни тыždenník». Рассказывая о своем знакомстве с есенинской поэзией, Руфус вспоминал, что впервые имя Есенина он услышал еще будучи школьником, во время войны, из уст жены русского офицера, которая в те годы, за неимением в словацких школах преподавателей русского языка, обучала ему словацких детей. Именно она впервые прочитала детям есенинское «Письмо к матери». Так, по воспоминаниям Руфуса, зародилась его страсть к есенинской поэзии. Со временем «ее струна» все сильнее давала о себе знать и во многом определила его судьбу. Постепенно «я созревал для Есенина»¹⁷, – писал впоследствии Руфус.

Есенин побудил будущего поэта серьезно заняться русским языком. А когда он уже овладел им в полной мере и стал читать есенинские стихи в оригинале, с ним начали происходить, по его словам, удивительные вещи: «Временами я даже не мог распознать, – вспоминает Руфус, – где заканчивается он, а где начинаюсь я. Я вынужден был буквально изгонять из себя Есенина; он захлестывал меня, словно огромный поток. Ни с одним автором я так не сражался за собственное „Я“, как с ним...» И далее: «Моя приверженность Есенину носила почти романтический характер»¹⁸. Словацкого поэта привлекала в нем необыкновенная любовь к природе, которая, как он выражался, гипнотизировала его, лиризм, живая образность стихов, звучащих, словно музыка.

Переводить Есенина Руфус начал еще в гимназии. Именно тогда, как он вспоминает, ему в руки попал «Есенин в переводе Есенского, изданный „Матицей“ в серии „Словенске погляды“...». Через несколько лет, уже будучи студентом, я познакомился с книжечкой Й. Горы „Есенин и Пастернак“. Тут-то все и началось. Мелодичность стиха, его неповторимость, фантастически синеватая прозрачность духа, потерявшиеся в переводе Есенского, здесь словно ожили. Точно так же, как Гора своими переводами „Евгения Онегина“ открыл для меня поэтический мир Пушкина, благодаря переведенной им „Анне Снегиной“ я впервые ощутил всю силу и красоту есенинской поэзии. А затем – несколько парадоксальная награда переводчику: я сразу же бросился на поиски поэзии Есенина и Пастернака в оригинале. С этого началось мое стремительное упоение Есениным и восхищение Пастернаком, хотя Есенин был мне ближе»¹⁹. Так Есенин обрел в лице Руфуса не только своего нового почитателя, но и талантливого переводчика.

В своем предисловии к книге «Анна Снегина. Персидские мотивы», а затем в комментариях к отрывку из поэмы «Анна Снегина», опубликованному в журнале «Ромбоид» (2000), Руфус поделился с читателем своим впечатлением от этого произведения и о процессе работы над его переводом. В

частности, он писал: «Мне кажется, что и в мире литературных текстов существуют старые нержавеющие любови, такие, как “Анна Снегина”… Я и сам не знаю, воплощением чего стало для меня это произведение в период моих самых бурных надежд, разочарований, душевных мук, поисков самого себя и смутных представлений о собственной судьбе. До сих пор, – продолжал Руфус, – я вижу себя на колоннаде в Карловых Варах, когда во время неторопливого поглощения воды из Рудольфового источника, я учу наизусть завораживающие слова переведенной Горой “Анны Снегиной” из маленькой книжечки, которую я носил в кармане пиджака. Собственно это было лечение с “Анной Снегиной”. После мне понадобилось тридцать лет, три десятилетия собственных жизненных страданий и редких бурных радостей для того, чтобы из меня получился партнер этого великого текста. Ибо перевод – не есть только дело филологическое – не зависимо от того, насколько оно освоено. И здесь существует нечто вроде: нажать на педаль, *reg pedas apostolorum*, следовательно, через дух. Эта поэма является великой тем, что в ней всеобъемлющее сердце поэта сумело вместить в себя всех: тех, кто “делал” эпоху, и тех, кто был ею раздавлен, так и не поняв, за что. Осознав это, я стал относиться к переводу этого великого произведения не только как к старому личному долгу, но и как к величественной обязанности»²⁰.

Свое послесловие к книге Есенина современный классик словацкой литературы, выдающийся поэт М. Руфус заключает словами: «Есенину было всего тридцать лет, когда он добровольно ушел из своего времени, в которое он трагически не вписался. Слишком мощная фигура разрушила постамент… Его уделом была песня. «Голубая да веселая страна. / Пусть вся жизнь моя за песню продана…» Хотелось бы немного уточнить его слова. За песню он отдал все, что имел на этом свете. Совершенно все. И даже душой измученное тело он присовокупил к ней словно довесок. И звучание его песни – соответствующее. Дитя жертвы и сосредоточенности она сама – жертва. А что же поэт? Он выиграл или проиграл? Он проиграл все для того, чтобы победить»²¹.

Сама поэзия Руфуса, как и менталитет словацкого поэта, во многом созвучна есенинской, о чем свидетельствует, например, стихотворение «На деревне...» (см.: Приложение 7).

Постоянное внимание к поэзии Есенина со стороны издателей, переводчиков и читателей побудило многих ученых, критиков – не только в Чехословакии и Словакии, но и в других славянских странах – обратиться к исследованию творческого наследия русского поэта. Статьи, заметки, рецензии стали появляться в Словакии, как и в других странах Европы (Франция, Германия, Англия, Италия и др.), уже в 20-е гг. В это время о Есенине пишут словацкие критики Ш. Крчмеры, М. Хорват, Й. Феликс, А. Костолны, Р. Плетнев и др. («Элан», «Словенске погляды», «Словенске смеры», «Народне новини», «Работнице новини» и др.).

Поводом для первых публикаций о Есенине в Словакии послужила смерть поэта. Это были заметки-некрологи в периодических изданиях («Работнице новини», «Словенске погляды», «ДАВ», «Правда»), отражающие довольно разнообразный спектр взглядов на поэта и Россию. Основная их ценность в том, что они во многом способствовали росту интереса к творчеству Есенина. В то же время словацкая критика предпринимает первые попытки постичь внутреннюю сущность есенинской поэзии, ее трагизм. Пожалуй, первым, кто написал об этом, был проницательный критик и поэт III. Крчмеры. Публикацию отрывка из поэмы «Русь советская» в собственном переводе он предварил следующими словами: Есенин «был одним из самых перспективных представителей молодой русской лирики. Как и многие поэты этого поколения, он загорелся революционными идеями. Однако революционная действительность привела его к внутреннему конфликту. Этот конфликт отражен и в данном произведении»²².

Значительный интерес представляет и статья известного критика Й. Феликса, которая по причине ее резко антибольшевистской направленности практически никогда не упоминалась в работах словацких исследователей (как и приведенное выше суждение Крчмеры). Высоко оценив перевод Я. Есенским поэзии Есенина, Феликс уже тогда заго-

ворил о ее влиянии на словацкую поэзию: «Есенинская привязанность к деревне, излияния его бродяжнического духа и сердца имеют много аналогий в словацкой поэзии, — писал он. — Словно бы в нем ожили русские идеалы сороковых годов и мечта яспополянского сказочника Льва о стихийном и тесном слиянии с природой, с крестьянской жизнестойкостью»²³. Вместе с тем, как отмечал критик, привязанность русского поэта к деревне имела роковое значение для его человеческой и творческой судьбы. Ибо привязан он был не к «деревне революционной, комсомольской, колхозной, не к деревне, где читают “Капитал” Маркса и поют агитки Демьяна Бедного, а к деревне “деревянной”, какую мы знаем от старых русских писателей»²⁴. Изменения, которые произошли в русском обществе и деревне в результате октябрьских событий, изменили характер есенинской поэзии. Утратив идилличность, она зазвучала меланхолично и даже трагично. «Дремлющую Русь, поэтом которой хотел быть Сергей Есенин, — подчеркивал Феликс, — разбудила революция. Не остались места для строгости и тишины там, где правили горьковские “босяки”, где на Невском проспекте гремели выстрелы революции. Исступленность и тревожность новой революционной поэзии остаются чуждыми ему, ему, который всегда занимал позицию крестьянина-индивидуалиста, который признавал только “музыку частную”, “радости и печали интимные”, хотя в нем и было что-то от бродяги, мятежника и бунтовщика. Есенин не мог воспринять сознательный классовый протест, не мог слиться с пролетарским искусством коллектиivistского “духа”... И коль скоро умирала его дорогая “Россия азиатская”, ему не оставалось ничего иного, как отслужить собственную панихиду... Он “внутренне эмигрировал” от поэзии самоубийством»²⁵.

В послевоенные десятилетия интерес к изучению есенинского наследия значительно возрос. О творчестве русского поэта пишут такие ученые и критики как: Д. Окали, К. Розенбаум, З. Клатик, В. Петрик, Э. Панова, П. Петрус, И. Купец, М. Роман, М. Горкович, Г. Гуика, Я. Замбор, Н. Шевцова, В. Хома, А. Вальцерова и др. Круг проблем, ис-

следуемых этими авторами, весьма широк: анализ есенинской поэзии и прежде всего ее поэтики, качество переводов на словацкий язык, Есенин в контексте русской литературы, Есенин и Октябрь, влияние есенинского творчества на словацкую литературу и пр.

После коротких заметок, опубликованных в словацкой периодической печати, в 1957 г. появляется довольно обстоятельный отклик В. Петрика на публикацию есенинского сборника «Голубая Русь». Высоко оценив сам факт издания книги, Петрик выразил сожаление по поводу того, что «было время, когда мы (словаки. – A. M.) могли (или были вынуждены) представлять себе советскую поэзию без Есенина»²⁶. В статье затронуты такие вопросы, как качество переводов (особенно высокую оценку автор дает переводам Руфуса и Купца), трагическая судьба поэта и ее воздействие на характер поэзии. Говоря о гениальности Есенина, Петрик попытался сформулировать, в чем именно она состоит. Он пишет: «Вероятно, нет другого такого современного поэта, который бы так, без остатка, выразил самого себя в поэзии. Его поэзия – это он сам, а его жизнь – это всего лишь внешнее дополнение. Он – не поэт, а поэтический орган, который свое отношение к действительности и осознание собственного существования не может выразить иначе, чем через поэзию»²⁷.

Одна из проблем, постоянно находящаяся в поле зрения современных словацких исследователей, – изучение качества переводов есенинской поэзии на словацкий язык. Об этом идет речь в статьях М. Романа, Э. Пановой²⁸, П. Петруса, М. Горковича, А. Вальцеровой, Я. Замбора и др., которые анализируют переводы, выполненные не только словацкими (Я. Поничан, Я. Есенский, З. Есенска, М. Руфус), но и чешскими авторами. Так П. Петрус в статье «Переводы Есенским лирической поэзии Сергея Есенина»²⁹, отдав должное переводчикам – предшественникам Я. Есенского, исследует причины, побудившие Есенского видного словацкого писателя обратиться к есенинской поэзии, взаимное влияние писательской и переводческой деятельности на художественное мастерство самого Есенского, на качество его

переводов, а также воздействие его мировоззренческих позиций на толкование есенинских произведений. Однако основная часть статьи посвящена анализу техники перевода. Опираясь на работы словацких ученых, в частности Э. Пановой, Петрус использует новый материал (например, переписка А. Мраза и Я. Есенского, к которому критик обратился с предложением составить и перевести книгу стихов Есенина). Определенный интерес представляют наблюдения Петруса, касающиеся того, как тонко Есенский сумел передать противоречивость есенинской поэзии. При этом, по утверждению автора статьи, переводчик несколько усиливает этот момент, что придает произведениям (например, «Русь уходящая») еще большую экспрессивность.

Исследованию переводов З. Есенской (книга «Голубая Русь», 1957) с учетом возможностей словацкого языка на тот момент посвящена статья Н. Вальцеровой «Перевод Есенской Есенина». Автор отмечает, что основные трудности, с которыми пришлось столкнуться З. Есенской при работе над текстами есенинских произведений, – это не только особенности ее творческого дарования, но в первую очередь состояние словацкого языка. Вальцерова пишет: «Более чем тридцатилетняя временная дистанция показала, что неразвитость словацкого языка (выражения главным образом деревенского происхождения) и неразработанность ритмических словесных конструкций еще во второй половине пятидесятых годов явились значительным препятствием для осуществления адекватного передложения современной мировой поэзии на словацкий язык. Только с обогащением словарного запаса словацкий язык становится подходящим материалом для современной мировой лирики»³⁰. Поэтому, как утверждает Вальцерова, перевод З. Есенской свидетельствует о «сизифовом труде переводчицы на поприще преодоления ограниченности языка и поэтики, которая как бы возвращала текст перевода конца пятидесятых годов назад, в эпоху «Эжо и Габора Влколинских» (поэмы писателя-реалиста Павола Орсага Гвездослава, творившего на рубеже XIX–XX вв. – А. М.), – как к единственному образцу лиро-эпической по-

эмы, созданной у нас на основе деревенской жизни. В этом смысле перевод Есенской – образец героического действия»³¹. Сравнивая перевод З. Есенской «Анны Снегиной» с переводом того же произведения, выполненным чешским поэтом Й. Горой (1927), который Вальцерова высоко оценивает, она в то же время отмечает преимущество словацкого варианта, которое, с ее точки зрения, заключается прежде всего в том, что в нем ощущается словацкий национальный характер.

К аналогичному выводу приходит и Замбор в статье «Органичность поэтического перевода или руфусовский Есенин». Автор отмечает, что перевод Горы, который, по утверждению самого Руфуса, помог ему «открыть» Есенина, во многом уступает руфусовскому, отличающемуся большей выразительностью, экспрессивностью. В этом можно убедиться из приведенного Замбором сопоставления отрывка из «Анны Снегиной»:

Дворов, почтагай, два ста.
Село, значит, наше – Радово,
Тому, кто его оглядывал,
Приятственны наши места.

Na dvě stě čísel může být.
V Radovu u nás, na vesnici,
Každému, kdo kol po silnici
Jde, muselo se zalíbit.

Й. Гора

V Radove, teda ako u nás,
Je dvesto čísel v dedine.
A každému, vám poviem, túna
Sa veľmi páči...čoby nie.

М. Руфус

Сравнивая далее технику перевода Я. Поничана, З. Есенской, М. Руфуса, чешских переводчиков Й. Горы, М. Станека, Л. Кубишты, Замбор отмечает максимальное слияние перевода и оригинала у Руфуса. Не отступая от ори-

гинала, Руфус чувствует себя более свободно; это не перевод, пишет Замбор, а, по сути, поэтического прочтение есенинского текста. Порой мы «не знаем, где заканчивается Есенин и где начинается Руфус. Руфусу есенинский мир настолько доверительно знаком, что в нем он свободно, без опасений перемещается... В руфусовские переводы в какой-то мере влилась его собственная поэтическая культура и поэтика. «Анна Снегина» Руфуса перекликается со стихами его первых циклов «Мальчик рисует радугу» и «Когда созреем»»³².

К важнейшим достоинствам переводов Руфуса с точки зрения их «глубинной структуры», «глубинного смысла оригинала» Замбор относит также их «историчность» и «современность». «Перевод поэмы, — пишет исследователь, — сегодня на нас воздействует не только своим извечно печальным любовным лиризмом, который сопровождает возвращение в край взросления, но и правдивой противоречивостью картины революции, содержащей признаки памфлета, картиной, вызывающей определенные аналогии с нашей посленоябрьской действительностью (имеется в виду «бархатная» революция 1989 г. в Чехословакии. — А. М.)»³³.

В последнее время заметно возрос интерес к изучению есенинского наследия в контексте русской литературы — работы З. Клатика, М. Горковича, С. Паштековой и др. Так, о неоднозначности поэзии Есенина, сложной личности поэта речь идет в статье Клатика «Триптих о поэтах, поэзии и революции», посвященной творчеству трех великих поэтов — Маяковскому, Блоку, Есенину. Клатик пишет об отношении писателей к Октябрю, к тем переменам, которые начались после революции. Каждый из них, подчеркивает исследователь, — яркая, своеобразная личность со своими представлениями о поэзии и ее назначении. У каждого — свой путь в революцию, которая их объединила под одним знаменем. Говоря о сложности жизненного пути Есенина, трудностях его творческих поисков, Клатик в то же время раскрывает закономерность рождения таких произведений, как «Баллада о 26», «Песнь о всликом походе», «Анна Снегина». «Уже казалось,— пишет Клатик, — что большой, настоящий поэт одержит победу над

ищущим, мечущимся и страдающим человеком. Но Есенин добровольно поставил точку на своей жизни и поэзии, у которой только начали вырастать новые крылья»³⁴.

Несколько необычный аспект исследования есенинского наследия избрал М. Горкович в статье «Патриархальное крестьянство в творчестве Л. Н. Толстого и Сергея Есенина». Подробно анализируя взгляды Толстого на патриархальное крестьянство, нашедшие свое отражение в образах Левина и отчасти Нехлодова, Горкович видит в Есенине продолжение толстовских традиций в плане отношения к крестьянству. Будучи выразителем надежд и чаяний патриархального крестьянства, Есенин на протяжении всего творчества воспевал его. При этом, как утверждает Горкович, русский поэт опасался отрыва от родных деревенских корней (у Толстого подобные опасения не могли возникнуть), а посему он не уставал повторять, что он – крестьянин, последний деревенский поэт. Однако «оба писателя, – подчеркивает Горкович, – видели в свободном труде крестьянина задог вечного нравственного обновления, человеческой сути»³⁵.

Весьма позитивным вкладом в исследование творчества Есенина в контексте русской литературы является статья С. Паштековой «Образная система Сергея Есенина в контексте русского имажинизма», включенная в книгу «Бунин – Андреев – Есенин» (1998). Автор подробно анализирует поэзию русского имажинизма, его историю, различные тенденции, особенности поэтики. В частности, она отмечает, что в отличие от радикальных имажинистов (А. Мариенгоф, В. Шершеневич и др.), считавших «стих лишь набором свободно заменяемых образов, Есенин понимал процесс создания стиха как смысловой акт, суть которого состоит в поисках такого сочетания множества оригинальных образов, которое бы исключило произвольное обращение с ними; задача найденного сочетания – принести определенный эстетический результат»³⁶. Противоречивость есенинской поэзии, сложный характер ее поэтики исследователь объясняет особенностями ее происхождения (связь с русским фольклором, народным творчеством, природой, родным краем), что не могло не сказаться на самом отношении поэта к имажинизму. Вывод Паштековой таков: «несмотря на некоторую близость Есенина имажинизму, его принадлежность к

данному течению носила скорее формальный, нежели внутренний характер; его поэтика в контексте русского имажинизма является привнесенной, а не органически присущей ему. В отличие от имажинистов, которые создали свою программу, стремились более или менее ее творчески наполнить, Есенин не укладывался в ее рамки... Имажинистская поэзия означала для него на определенном этапе творческого развития лишь возможность контакта с современной европейской поэзией»³⁷.

Сергей Есенин пришел в мир на изломе эпох. За свою короткую, как искра, жизнь он сумел прочувствовать те метания и обретения, которыми характеризовалась первая четверть XX в. Трагическое чувство времени, в котором довелось ему жить, сочеталось у него с врожденным опущением России, народных корней, любовью к родной земле. Поэтому есенинский мир – это мир музыки чувств, добра, душевной щедрости.

И еще одно важное качество: Есенин обладал удивительным чувством родства со всем миром, со всем живущим на земле. Вот почему он так близок не только сердцу русскому, но и сердцам миллионов людей за пределами России. Глубоко прав был Луи Арагон, который отнес Есенина к числу тех нескольких светлых имен поэтов, которыми отмечено «чело нашего века» (теперь уже минувшего. – A. M.).

Примечания

¹ Mathesius B. Predslov // Literární noviny. 13 / 1940, č. 6. S. 12.

² Pravda. 1926. Č. 142. S. 4.

³ Panovová E. Stopäťdesiat rokov slovensko-ruských literárnych vzťahov. Bratislava, 1994. S. 169.

⁴ Здесь и далее, где это особо не оговорено, перевод автора статьи.

⁵ Šmatlák S. Ladislav Novomeský. Praha, 1977. S. 52–53.

⁶ Šmatlák S. Ibid. S. 54.

⁷ Ševcová N. Výklad tvorby Jesenina v Československu v medzivojnovém období // Zborník filozofickej fakulty univerzity Komenského. Philologica. R. XXXII. Bratislava, 1981. S. 148.

⁸ Panovová E. Janko Jesenský – prekladateľ ruskej poézie // Genéza slovenskej socialistickej literatúry. Bratislava, 1972. S. 319–320.

⁹ Smrek J. O poézii Laca Novomeského // Elán V. 1934 / 1935. Č. 7. S. 6.

¹⁰ Pišút M. Ján Smrek: Zrno // Elán VI. 1935 / 1936. Č. 4. S. 8.

- ¹¹ Chorváth M. Dvadsať rokov slovenskej poezie // Kritický mesičník I. 1938. Č. 5. S. 195–205.
- ¹² Petrik V. S. Jesenin: Belasá Rus // Slovenské pohľady. 1957. Č. 6. S. 665.
- ¹³ Simonovič J. Poznámky z prekladateľovej písanky «Sergej Jesenin. Piešenie nad pol'ami». Bratislava, 1979. S. 130.
- ¹⁴ Simonovič J. Ibid. S. 131–132.
- ¹⁵ Simonovič J. Ibid. S. 132.
- ¹⁶ Horkovič M. Piešenie nad pol'ami // Slovenské pohľady. 1980. Č. 9. S. 146.
- ¹⁷ Rúfus M. Básnikom byť – taká je to sláva (Stretnutia s Jeseninom) // Sergej Jesenin. Anna Sneginova. Perzské motívy. Bratislava, 1996. S. 82.
- ¹⁸ Rúfus M. Básnikom byť – taká je to sláva (Stretnutia s Jeseninom) // Literárni týždeník. 26.12.1985.
- ¹⁹ Rúfus M. Ibid.
- ²⁰ Rúfus M. Slovo o básni // Romboid. 2000. Č. 7. S. 62–63.
- ²¹ Rúfus M. Básnikom byť – taká je to sláva... S. 86–87.
- ²² Slovenské pohľady. 1931, č. 2. S. 94.
- ²³ Felix J. Janko Jesenský: Výbor z poézie Sergeja Jesenina // Slovenské pohľady. 1936, č. 6. S. 241.
- ²⁴ Felix J. Ibid.
- ²⁵ Felix J. Ibid. S. 242–243.
- ²⁶ Petrik V. Sergej Jesenin: Belasá Rus. S. 663.
- ²⁷ Petrik V. Ibid. S. 664.
- ²⁸ Roman M. Из откликов о советской литературе в Словакии в период между двумя войнами; Панова Э. Переводы Янко Есенским современной русской поэзии и их взаимосвязь с общей обстановкой в Словакии 30-х годов // O medziliterárnych vzťahoch. Sborník, venovaný VI. Medzinárodnému kongresu slavistov. Bratislava, 1968.
- ²⁹ Petrus P. Jesenského preklady z lyrickej tvorby Sergeja Jesenina // Slovenská literatúra. 1977, č. 4. S. 540–565.
- ³⁰ Valcerová A. Jesenskej preklad Jesenina // Romboid 27. 1992, č. 4. S. 49.
- ³¹ Valcerová A. Ibid. S. 51.
- ³² Zambor J. Organickosť prebásnenia alebo Rúfusov Jesenin // Revue svetovej literatúry. Roč. 33. Č. 4, 1997. S. 183.
- ³³ Zambor J. Ibid. S. 182.
- ³⁴ Klatík Z. Triptych o básnikoch, poézii a revolucii // Slovenské pohľady. 1977. Č. 11. S. 37.
- ³⁵ Horkovič M. Patriarchálne roľníctvo v tvorbe L. N. Tolstého a Sergeja Jesenina // Acta fakultatis philosophicae universitatis Safarianae. Literárno-vedy 11. 1992. S. 224.
- ³⁶ Paštěková S. Bunin–Andrejev–Jesenin: študie z ruskej moderny a avangardy. Bratislava, 1998. S. 82.
- ³⁷ Paštěková S. Ibid. S. 85–86.

Приложения

Приложение 1.

Андрей Плавка

Духу Есенина

Сергей! –
Белый дым яблонь опал,
и сердце, утонувшее в тумане, больше не бьется! –
На землю снизошел Христос. Ты шел с Ним.
Но в **тебя** угодил свинец!!!
«Не жалею, не зову, не плачу...» –
но почему тогда ты навсегда меня ранил?

Пер. С. Скорвина

Приложение 2.

Лацо Новомеский

Над дактилем Отакара Бржезины

...Здесь вечера темней, чем бедра у цыганки.
Стенает голод в горле у детей.
Мать со слезой боксирует,
и тень
самоубийцы отбивает склянки...

Беззвучный пляс теней, горячечных, нагих,
немая пантомима довершила.
Такой же вот закат однажды взрезал жилы
Есенину и – миловал других...

Пер. И. Инова

Приложение 3.

Милан Руфус

Две баллады за упокой души Сергея Есенина

(Из сборника «Мальчик рисует радугу», 1974)

1

Высыхают от росы студеной губы.
Белой дымкой вьется волос.
А ночами слышатся мне звоны –
ближней колокольни медный голос.

Не могу уснуть. И в полудреме
дивный звон несется черной тьмою,
будто кто в моем родимом доме
отворял калитку предо мною.

Колокол молчит – и ночь немая:
то больной души лишь наважденья...
Далеко от милого мне края
трачу я всей жизни сбереженья!

Годы мои, годы! Друг за другом
в пламени, горящем без тепла, вы,
уже давно, точь-в-точь, как кони цугом,
мчали меня, жаждавшего славы!

Теперь ее изменчивость прозрел я.
Не в ее лучах ищу удел мой.
Лишь бы голову отяжелелую
мне в конце склонить в родном пределе.

Отдохнуть – а как свой путь скончаешь,
Вымыть ноги пред ивой гатью.
Допечалить то, о чем печалят
дух и плоть. О, мне забыться дайте!..

II

От камня к камушку река торопится.
Вода веков поет среди камней.
Была весна. В березовой той рощице
подсаживалась милая ко мне.

И вот, едва сверчок в листве росистой
зеленым башмачком затопотал,
она одним глотком, покойным, чистым,
впивалась в мои жадные уста.

И на полуприкрытые глаза ее
бросало легкий от свет деревцо.
Когда же кто незваный к нам вдруг жаловал,
она в мой плащ упрятала лицо.

Мгновенья сладкие коварно выдали
сердец блаженных счастье столько раз!
Была весна – и нас, влюбленных, видели.
Был час весенний – и любили нас.

От камня к камушку река торопится.
Среди камней – воды все тот же вой.
Настала осень, и в той нашей рощице
подсаживался уж другой к другой...

И вот, покуда меж опавших листвьев
звенеть монетой ветер не устал,
они одним глотком, покойным, чистым,
как мы, впивались в жадные уста.

О жизнь! Молю тебя с надеждой робкою:
дай видеть твое милое лицо,
что, давнею пока шагал я тропкою,
ты в старое укрыла пальцею!

Утихни, грусть! Такие не одни мы,
но многие, свершая скорбный суд,
где пустотой одно лишь ранит имя,
пылающие факелы несут.

Вода веков стекает вниз по склону,
буравчиком бурлит потока дно.

А у дороги, послюнив ладони,
спрядывает ветр златых берез руно.

Прядет, прядет – как жизнь сама, он точен.
Спрядай, о осень, золотую нить.
И знай: тебе мы благодарны очень
за то, что выпало нам перенесть и пережить!

Пер. С. Скорвида

Ярослав Резник

С Есениным

(Журнал «Ромбоид», 1978)

Легла трава, как будто бы навек,
и среди сна вдруг встрепенулись утки,
а ветки ели отзвались чутко:
«Есенин, черный человек!»

А утром оросила та трава
Белеющие ножки Айседоры,
Что на паркете выткали узоры –
Письма старушки – матери слова.

Когда же после долгой ночи темной
спустился к нам, как в шахту, месяц кроткий,
склон новой ночи, приближая томно,
мы из чернильниц в срубе пили водку.

Так он вошел, как тайные ключи,
которые в горах берут начало,
и до сих пор во мне – как и звучал он –
его завет багровый все звучит.

Я долго чувствовал его объятье.
Он водки не жалел... И те мгновенья
Лишь одного не в силах был понять я:
Что жизнь – совсем не откровение.

Пер. С. Скорвида

Милан Руфус

Панихида по Есенину

(Журнал «Словенске погляды», 1999)

«...в этой жизни умереть не ново,
но и жить, конечно, не новей.»

Пьют, а потом покидают мир
в тишине,
предвещающей бури.
Сыновья Гелиоса, рискуя жизнью,
гонят огненную упряжку
по жесткой лазури.
Каждый день разжигают пожар,
Не боясь свои кудри обжечь.
Пока не рухнет
раскаленная печь.

Пьют, а потом покидают мир,
без фанфар, без славы.
Жгущие угли прожигаемой жизни
им душу кровят.
Душу хотят защитить броней
от урагана.
Тщетно. В броне душа не душа.
Она от природы нагая.

Знают: латнику скверной привычки
броня не поможет.
И все же
продолжают в огонь подбрасывать спички.

Кто предпочтет промолчать в ответ,
сам вопрошают Иова:
– Скажи, Иов, не ведаешь ты,
есть ли на свете что тяжелее
могильной плиты?

– Не страдай за судьбу поэта,
благослови его в добный путь
по равнодушному небу без берегов.
И это самое малое, что можно ему предложить
За дары богов.

Пер. В. Каменской и О. Малевича

Приложение 4.

У Есенина мы читаем:

Будто жизнь на страданья моя обречена;
Горе вместе с тоской загадили мне путь;
Будто с радостью жизнь навсегда разлучена,
От тоски и от ран истомилася грудь.

...Даль туманная радость и счастье сулит,
А дойду – только слышатся вздохи да слезы,
Вдруг наступит гроза, сильный гром загремит
И разрушит волшебные, сладкие грезы.

Есенский переосмысливает есенинскую тему в свойственной ему шутливо-иронической манере, в которой слышны нотки горечи:

Торговка-жизнь скупая!
Глухая, как стена.
О счастье возмечтаю --
Беду сует она.
– Мне белизны подай-ка
для дочери – мечты! –
молю... А скупердяйка
отмерит черноты.
Хочу цветов порою.
Лиши попрошу о том –
Мне глаз бельмом закроет,
как пруд белесым льдом.
Побольше нитей разных
Не смею попросить:
Она обрежет сразу
Единственную нить.
– Забудь про светлый праздник,
про легкое житье! –
меня минуты дразнят,
помощницы ее.
Проклятая старуха!
Что делать мне? Как быть?
Собраться что ли, с духом
И лавочку закрыть...

Пер. Н. Горской

Приложение 5.

Людо Ондрейов

В старой корчме

Без цветов акация, только зацветя,
не обнял ее благоуханный рой,
а луна, небес печальное дитя,
в своей округе разливает серебро.

Искушенья, грэзы, прелестных дам кружок,
в далеком прошлом мой молодой задор.
А теперь в корчме сижу я одинок,
И опускается луна за гребнем гор.

Никого сегодня мне больше не любить,
не о ком отныне мне вздыхать с тоской.
Лопнувших струн сердца горестного нить
Морозный иней уж давно покрыл густой.

Осенней розой матушка моя была,
и к ней одной я сохранил любовь.
Но теперь она покой свой обрела,
и никогда ее мне не услышать зов.

Так налей, корчмарь, мне, еще вина налей,
веселой песней голос пускай звучит!
Ведь всего лишь раз живем мы на земле
и что болит, способно время излечить.

Пер. С. Скорвида

Приложение 6.

Владимир Райсель

Письмо матери

Я прежде не считал твоих морщин,
не знал, насколько тяжелы твои ладони.
Но свет твоей любви или твоих седин
Меня будил всегда, как свет на небосклоне.

Из чрева твоего восстало восемь ртов,
и семеро из них о голоде вскричали.
Я ангелом теперь тебя считать готов
И говорю «люблю», как древние скрижали.

Нам не хватало лет для слова одного,
его сдул ветер с губ. Я память собираю
и памятью пишу: люблю. И твоего
грозящего перста не замечаю.

Нам повелела жизнь идти прямым путем
и доверять словам любви, добра и света.
Ты отзовешься мне – пусть дажс не письмом,
А вздохом. Большего не надо мне ответа.

Сегодня разберу я сеть твоих морщин
и подниму твои тяжелые ладони.
И свет моей любви или моих седин
Тебя разбудит, как заря на небосклоне.

Пер. Ю. Кузнецова

Приложение 7.

Милан Руфус

На меже...

На меже малютка-осень села – и
в мутном сонном серебре небесном дружно
на цепочке нанизала медной
голубые ласточек жемчужины.

Косое солнце млечным блеском слепит
замшелым лицом наводит тьму густую
закат, и под зеленою гривой пены
со звонниц злато воробыи воруют.

Мгновенья те мне издавна знакомы.
О, вы мои осени, полные дорог!
Печально бродит матушка по дому
и на дорогу готовит мне пирог.

Знаю грусть ее осиротелых дней.
Глухая жалость ее терзает сильно.
Из мук пирог готовит белый мне –
в тесто слезы капают обильно...

А на закате, когда вечер близок,
и в полумраке опустевший дом растает
она в надежде щетной третью миску
на стол, накрытый к ужину, поставит.

Заглянет в пустоту ее с боязнью,
пусть улыбнется, но скупых не скроет слез.
Багровый факел в небесах погаснет,
и в свете звездном вдруг заскулит наш пес.

Пер. С. Скорвида

Судьба человека в атомном столетии (по произведениям Мирослава Валека)

Мирослав Валек (1927–1991) – один из интереснейших словацких поэтов второй половины XX в. Он по-настоящему вступил в литературу в конце 1950-х гг. и с тех пор пользовался заслуженным вниманием читателей и критиков.

В творчестве Мирослава Валека видение человеческой жизни отмечено двумя важными характеристиками: глобальностью и катастрофичностью. Это может показаться странным для «официального» поэта социалистического периода. Противопоставление двух общественно-политических систем у Валека также присутствует и становится основным в философско-политической поэме «Слово» (1976)¹. Однако жизнь человека остается для него хрупкой и уязвимой в любом обществе. XX век для него – это век освоения космоса и сброшенных атомных бомб, век, исполненный агрессии, выливающейся в локальные войны и угрозу Третьей мировой войны. Корнями вросший в словацкую равнину (цикл «Равнина» из сб. «Приосновения», 1959), Валек осмысляет проблемы жизни и смерти как житель планеты Земля. Таковы многие его произведения 1960-х гг. В них отражаются

возникновение горных цепей и гибель океанов,
переселение народов и внезапный сдвиг скал!²

*«Дробь на обратной стороне»,
сб. «Беспокойство», 1963*

Словацкое начало чаще всего прорывается у Валека цитатами из песен – от незамысловатой песенки о любви до государственного гимна.

Человек у Валека – противоречивое существо. Мы напрасно стали бы искать у него (особенно в стихах 60-х гг.) черты образцового «строителя коммунистического общества». Человек бывает смешон и несчастлив в любви, наивен, неосторожен, доверчив, излишне уверен в своих силах. Он стремится к звездам, и порой трудно распознать, взлетает он или падает («Робинзон», сб. «Притяжение», 1961). В аль-

труистических или честолюбивых помыслах его постоянно подкарауливает смерть. Например:

Тогда мир был как комната, изнутри запертый,
смерть висела всей тяжестью на ручке двери.

«Дирижабль»,
сб. «Притяжение»

Это слово и связанные с ним понятия и представления встречаются едва ли не во всех произведениях Валека, за исключением некоторых лирических миниатюр.

Человек, собственно, всегда вилотную перед смертью,
человек смертен,
человек, собственно, всегда одной ногой в могиле, –

так завершает Валек пассаж о «слепом полировщике звезд», как он называет человека, который уже две тысячи лет продолжает гонку «в собственной крови» («Дробь на обратной стороне»). Две тысячи лет не случайны, Валек видит перед собой человека христианской эпохи. Валек преемственно (как и его сверстники, видные поэты Войтех Мигалик, Вильям Турчани) связан с течением Католической Модерны, будучи уроженцем старого католического центра, города Трнавы. Атеистическая поэзия Валека полна аллюзий на Бога. «Бог среди звезд был только нарисован», – вот вывод поэта в одном из самых пессимистических его произведений – поэме «Удрученность» (сб. «Любовь в гусиной коже», 1965). Однако бог необходим даже животным, которые его опошляют («Ода богу животных», сб. «Любовь в гусиной коже»). И в поэме «Слово», где доминирует коммунистическая мораль, человек не свободен ни от Бога, ни от соблазнов всякого рода, ни от ошибок, – и, конечно, здесь присутствует Смерть, которая является ему и в философском обличье таинственного игрока (9-я часть поэмы).

Пессимизм Валека 60-х гг. усиливается к сборнику «Беспокойство». В «Притяжении» катастрофичность мира оттеняет смелость человека, преодолевающего земное тяготение (один из многочисленных смыслов заглавия).

...И каждый имеет право на свою звезду, свою мечту
и на свое движение вверх.

«Робинзон»

Даже в этом произведении, где сюжетным стимулом становится история человека, выбросившегося из окна, финал окрашен угрозой всему человечеству – угрозой военной, в видении которой смешались впечатления подростка от Второй мировой войны и сведения о последующих войнах (напалм). Но эпилог «Робинзона» – светлый, оптимистический: человек пройдет по Вселенной победителем – даже разбившись, бессильно лежа на земле: ведь он – один из тех, кто парадоксально «тяжесть Земли держит – на лопатках!».

В «Робинзоне» появляется выражение «человек среди людей», очень важное для Валека. Отдельный человек у поэта слаб и смертен, но род человеческий не должен преиться. С ироническим вызовом Валек завершает «Дробь на обратной стороне» (и сборник «Беспокойство») восклицанием : «Человек вечен!». Парадокс – излюбленный прием Валека, на что неоднократно указывал исследователь его творчества С. Шматлак. Среди открытий человечества есть и такое: «мы знаем, как расщепляются атомные ядра», – и смертности человека противоречит «открыли мы бессмертие человека». Начиная вторую часть сборника «Беспокойство» «Элементарным стихотворением» («Вся Земля у меня висит на ногах»), Валек пишет: «Провозглашаю неизбежность смерти!». Он назойливо подчеркивает смертность человека в «Дроби на обратной стороне», чтобы отметить «бессмертие», закончить утверждением о вечности – и открыть следующий сборник «Одой вечности» – на самом деле «антиодой» (С. Шматлак), в которой появится лейтмотив сборника «Любовь в гусиной коже», повторенный в «Четвероногих»:

Падение подстреленной звезды.

Падение звезды.

Паденис

без начала и без конца.

Несколько иной, романтико-иронический и щемящий поворот темы – в «Гибели “Титаника”»:

...Миру нужно немного нежности,
пусть вспыхнет,
пусть падает,
пусть зажжет свои суперлампыны,
пусть ему снится звезда с парашютом!

Человек у Валека «бессмертен» как представитель рода, «человек среди людей» («Робинзон», «Дробь на обратной стороне», «Гибель “Титаника”» и др.).

В любовной лирике «Беспрокойства» звезда обнаружит типично валековское развитие символики – многослойность значений:

Я тот парень, что столкнулся со звездой,
я несу тебе синева с неба, синяк под глазом.

(Выражение «синева с неба», буквально «синее с неба» – идиома, передающаяся по-русски как «луна с неба»; Валек очень часто обыгрывает «расщепленные» идиомы, смысл целого и частей. «Синева с неба» после столкновения со звездой оказывается горьким опытом влюбленного, банальным синяком.)

Не случайно лирический герой «Слова» называет себя романтиком: романтическое стремление к звездам, к вечно-му и бесконечному постоянно сталкивается у Валека с роковым «притяжением» Земли (мечта тоже «притягивает»), с ограничением времени и пространства для человека. Так и в поэзии 1970-х гг.: утешившись романтическими иллюзиями в «Слове», поэт оставляет политику речам и статьям, а в творчестве появляются горькие любовно-философские произведения (поэма «Из воды», цикл «Картичная галерея»), итожащие жизненный путь.

Противопоставление социалистического лагеря и символа Запада – Америки – проводится в поэмах «Дробь на обратной стороне» и «Гибель “Титаника”» (сборник «Любовь в гусиной коже»). Вторая поэма, написанная в 1963 г., имела своей отправной точкой весть об убийстве Джона

Кеннеди. И в обоих произведениях Валек задумывается над смертностью человека вообще, не «человека социализма» и «человека капитализма». Гибель знаменитого корабля «Титаник» – всемирная катастрофа, поставившая под сомнение достижения человеческой цивилизации. Смерть Кеннеди – событие всемирного масштаба, негативно отметившее образ Америки в глазах человечества. Показанная в «Четвероногих» и «Оде богу животных» нравственная деградация человека не относится только к «обратной стороне мира» – Америке. Больше, конечно, достается «обществу массового потребления»: «...Век внутреннего палеозоя, // комфорта-белльная пустыня нейлона». В «Рассказе с осой» («Беспокойство») персонаж видит свою смерть в связке с концом света, но это пока еще «отдаленная» метафора всякого земного конца. В «Четвероногих» рассказчик думает, куда пойти вечером, и видит в газете объявление: «Конец света, спектакля не будет!» Смерть настолько сужает свои круги, что действительно ощущается как постоянно присутствующая. Стиль поэта, и без того емкий, становится афористичным. «Смерть – лишь одиночество на полтона ниже», «У смерти нет конца. Есть лишь начало» («Гибель “Титаника”»). «Каждый день какая-нибудь гибель “Титаника”». Это может, впрочем, означать и другую катастрофу, в том числе нравственную. В «Четвероногих», «Гибели “Титаника”», «Удрученности» заметны мотивы тишины и темноты как признаки грозной непостижимой стихии. С ними переплетается мотив «ничто». Во многих произведениях появляется образ коня, символ смерти, потустороннего. Польская исследовательница М. Янион писала, что конь в романтической традиции «бывает символом демонического эротизма»³. Что до эротизма, то эротикой проникнута вся, в том числе и философская поэзия Валека, и любовь у него нередко «в гусиной коже ужаса» (выражение из стихотворения «Ода любви», сб. «Любовь в гусиной коже»).

Во второе издание избранной любовной поэзии Валека, «Запретная любовь» (1980), включена композиция «Повторение огня» (или «Возврат огня», со звуковой переклич-

кой: «Оракование огня»). Она помещена перед стихами «Любви в гусиной коже» и, очевидно, относится к середине 60-х гг. В этом произведении глобальное переплетается с интимно-эротическим, ход истории – с историями любви, увиденными сквозь призму всеобщего.

Шар Земли, до отчаяния беременной,
гордится своим животом,
о, стыдьба
срамных мест!

Под юбками истории переминаются племена,
все хотят быть на очереди,
околоплодные воды затопляют мир,
потомок смерти, поспеши –
после нас потоп!⁴

«Строительство счастливого будущего», связанное с «вычитанием» из жизни того, что эту жизнь и составляет, – это «отвага наоборот», и попытки таким образом поставить точки над «і», дойти до вразумительной универсальной речи, ведет к «повторению огня», к некоей катастрофе, преображающей мир. Тогда к новым хозяевам положения снизойдет «мысль», но они не сумеют ею воспользоваться, и опять начнутся мучительные поиски «тайны жизни». Очевидно, поздняя публикация произведения и его включение в контекст любовной поэзии (не без оснований) были связаны с провокационным подтекстом «Повторения огня». В литературе 1980-х гг. о Валеке мы не встретили анализа этого произведения.

В пессимистической поэме «Удрученность» («Любовь в гусиной коже») автор озабочен экзистенциальными и гносеологическими вопросами. В поток мыслей включены сюжетные зарисовки: жестокие убийства и ликвидация старого кладбища. Отыскивать ответы на вопросы порой страшно (этот мотив – и в «Гибели “Титаника”»), есть опасность увидеть ничто или темноту. Однако лирический герой стремится ощутить свою причастность ко всему происшедшему и происходящему:

...Но то, что случилось, продолжается, это в нас,
каким-то образом мы все – участники всемирного потопа...

Мировые события опять видятся глобально: «Планета? // Какая-то шутка // какого-то бога!» Неопределенные местоимения у Валека часты, ибо не все удается назвать точным именем. Поэт словно забывает о социальном прогрессе, «обязательном» для его мировидения. Человек, быть может, кружится на одном месте.

Жизнь – только перенос лампы в темном помещении:
всегда немного света с немного иной стороны, –
но каждый раз это «то же самое лицо».

Все же –
есть только одна смерть? Нет тысячи смертей?

Развивая мысль о «планете-шутке», Валек пишет, что Земля порой кажется ему головой, отделенной от тела и брошенной во Вселенную. Уже в самой космогонии заложено насилие. Однако есть и положительные моменты: «Я верю, что произнесенное слово наклонит Вселенную». Это близко мировидению Ладислава Новомесского (1904–1976), проявившемуся в конце 1930-х гг., в иной политической ситуации. (Новомеский – один из самых значительных словацких поэтов XX века.) «Наклонить Вселенную» слово у Новомесского не могло, но способно было стать лекарством от человеческой боли. У Валека значимость поэтического слова очень велика, недаром одно из наиболее известных его произведений называется «Слово». «Так много весит слово несказанное, // что начинаешь бояться» («Осень», сб. «Беспокойство»).

С мотивом старого кладбища в «Удрученности» связан символический образ старухи, которая ищет останки своих умерших и горько плачет, становясь воплощением скорби и обманутой надежды,

уже почти роса росы, чистое ничто...

...Тот слепой круг крутя на пальце, словно ключик,
запирает мир, отворяет небо,
в одиночестве своего Бога мучит:
Боже, ты не воскрес из мертвых.
Боже, тебя уже нет.
Боже, тебя не было?!

...Сегодня ночью, нагой, кровавый,
я из огня выплеснулся и взлетел:
Бог среди звезд был только нарисован.

Что сразу вспомнится из русской поэзии? «Нарисованное окно», в которое прыгает Арлекин в «Балаганчике» Блока. Обманчивость видимости. Коммунист Валек все же ощутимо связан с тем, что вело его в начале творческого пути, — с поэзией «католического спиритуализма», которую он продолжал своими юношескими произведениями, опубликованными в периодике с 1942 г. (по свидетельству Я. Замбара)⁵. Для поэта, начинавшего в русле католической поэзии, такой метафорический вывод неизбежно отзывается краупением надежд.

В финале «Удрученности» Валек принуждает своего лирического героя смириться с неизбежным и просто жить. Жить с любовью мужчины и женщины, когда фоном становится «нарисованный» бог. На многое придется закрыть глаза, не поднимать шляпу, под которой темнота. Но и здесь вторгается страх, изменение собственного облика, необходимость бежать. На недосказанной фразе «Убегай —» поэма кончается.

Что остается человеку в книге «Любовь в гусиной коже»? Жестокая эротика (название сборника), неизвестные опасности. Это далеко от дежурного оптимизма писателей-конъюнктурщиков. Правда, речь идет о 60-х гг.— времени более свободном, более открытом. А в 70-е Валек далеко не сразу выступает как поэт, став в 1969 г. министром культуры Словакии. Он издает детскую книжку «В Трампарию» (1970) и в целом одиннадцать лет «отмалчивается» до выхода «Слова» (1976), которое, по свидетельству Шматлака, писалось еще дольше. Но и «Слово», ставшее знаменем

«социалистической поэзии», далеко не однозначно. В нем преобладает тревожно выбириующее лирическое самочувствие. В «Слове», как полагает Л. Н. Будагова, «автор раскрывает свое ощущение творчества, сопряженного с такими же сильными переживаниями, что и любовь... Это проясняет ведущую лирическую тональность поэмы, где обо всем говорится в том же ключе, с тем же волнением и искренностью, что и о любви... Валек – противник лобового дидактизма»⁶. Это человек, с беззащитной доверчивостью раскрывающий в слове всю душу свою. Не случайно настоящее заставляет плакать (хотя бы и слезами благодарности за жертвы, понесенные Россией), обнадеживают только «огни будущего». А в финале появляется Смерть, отогнанная лишь звоном «колоколов» – обретенных поэтических слов нового звучания (отметим христианский образ колокола). Какого звучания? За «Словом» следует пронзительная любовная поэзия отнюдь не оптимистического свойства: что-то безвозвратно утеряно (поэма «Из воды», 1977), остается либо исчезновение, либо жестокие уроки жизни:

Другим опять досталась мякоть,
а мне – мне корки всё пока,
и жизнь, как чай, была горька.

«Картина галерея»,
пер. автора статьи⁷

Валека следует отнести к поэтам трагической судьбы, но нельзя назвать его поэтом трагического мироощущения, как сделал известный прозаик В. Минач применительно к Милану Руфусу, другому крупному поэту того же поколения, что и Валек⁸. Он скорее поэт драматического мироощущения, полного контрастов и напряженности, что проявилось и в жанровом определении многих его произведений: они несут в себе и черты драмы⁹.

Глобальное видение мира и осознание его катастрофичности делали обоснованной постоянную тревогу Валека за судьбу человека (подчеркнутое словацкими критиками «беспокойство»). Индивидуум слаб и обречен, люди сильны

как целое (в самом широком смысле). Этот «коллективизм», пришедшийся ко двору тогдашним владельцам судеб, вырос как раз из понимания бессилия одиночки перед лицом рока – и необходимости жить вопреки этому.

Примечания

¹ «Литературоведы по-разному определяют жанр «Слова», — пишет Л. Н. Будагова. — Словацкий ученый К. Розенбаум называет его «сборником стихов», поэт Л. Фелдек — «циклом», советский литературовед Ю. В. Богданов — «поэтической композицией». Мне представляется, что «Слово» — единое произведение, поэма-исповедь в девяти частях, связанных между собой как аргументы в единой системе доказательств выстраиванных поэтом истин» (Будагова Л. Н. Слово, за которым стоит жизнь // Современная литература Чехословакии. М.: Наука, 1981. С. 156).

² Válek M. Básne. — Bratislava, 1983. S. 153. — Далее цитаты по этому изданию в подстрочном переводе автора статьи.

³ Янион М. Дева и безумная любовь // «Путь романтичный совершил...»: Сб. статей. памяти Б. Ф. Стахеева. М., 1996. С. 69.

⁴ Válek M. Zakázaná láska. Vyd. 3. Bratislava, 1987. S. 65.

⁵ Zambor J. Interpretácia básne Miroslava Válka Zvony na nedeľu // Studia Academica Slovaca, 31, 2002. S. 258.

⁶ Будагова Л. Н. Слово, за которым стоит жизнь. С.156–157.

⁷ Válek M. Zakázaná láska.

⁸ Mináč V. Súvislosti. Bratislava, 1976. S. 341.

⁹ Šmatlák S. V siločiarach básne. Bratislava, 1983. S. 114–115.

Из «дома на холме» в «заброшенный сад»... (поэзия Винцента Шикулы)

Винцент Шикула (1936–2001), один из крупнейших словацких писателей второй половины XX в., прославился прежде всего своими прозаическими произведениями – романами (трилогия «Мастера», исторический роман «Матей», романы «Орнамент», «Ветряная вертушка»), новеллами («С Розаркой», «Солдат», «Иволга» и др.), рассказами (сборники «Может, я построю себе бунгало», «Воздух», «Героические этюды для коней»). Вместе с тем, через все его творчество проходит и поэзия – на первый взгляд пунктирно, от случая к случаю, но по сути вполне органично вытекая из глубоко лирического, эмоционально насыщенного духовного мира и художественного дарования писателя.

Вообще же в истории словацкой литературы есть много примеров «двуязычия», совмещения в одной и той же личности и поэта, и прозаика. Иной раз обе сферы творчества были равноценными по масштабам и художественной силе, как у Светозара Гурбана-Ваянского или Янко Есенского. А порой поэзия становилась для прозаиков (и В. Шикула в их числе) краткой, «быстрой» формой выражения выношенной идеи, настроения, образа, более развернуто и «материално» воплощавшихся в создаваемых параллельно романах и новеллах. Иными словами в жанрах эпических, хотя к творчеству В. Шикулы этот термин применим в определенном смысле условно. В его произведениях, даже в романной трилогии, над неспешной повествовательностью эпики одерживает верх импровизационное мастерство прирожденного рассказчика; персонажи, связанные с автором тонкими духовными узами, нередко выражают его субъективный настрой, потаенные мысли и чувства. Важным элементом прозы В. Шикулы, музыканта по образованию, является и особая музыкальность, проявляющаяся и в композиции, и в образной системе, и в ритмическом построении фразы, и в обилии песенных цитат.

Прирожденный лирик, В. Шикула писал и публиковал стихи на протяжении всей жизни. Его литературным дебю-

том стали подборки стихотворений, напечатанные в журналах «Словенске погляды» и «Млада творба». В одном из ранних стихотворений «Спустя годы» (1962) уже явственно зазвучали ноты щемящей тоски по родному дому, одиночества, уколов совести, ставшие камертоном всего творчества писателя. В 1980–90-е гг. выходили сборники его стихов «Из дома на холме» (1983), «Из заброшенного сада» (1993), «Барabanщик сентябрь» (1998). И в последние годы, уже после смерти Шикулы выходят подборки лирики из его творческого наследия (в журнале «Словенске погляды», 2002, №№ 4, 5, а в 2003 г. – сборник «Прощание с сиренью»).

Критики не всегда благосклонно относились к стихам Шикулы, оценивая их по критериям «настоящей», высокой поэзии, считая их порой любительскими, «случайными», импровизацией «балагура-песенника или рассказчика истории»¹ (М. Гамада). Его лирика представлялась стихийно-повествовательной и поверхностной – «Шикула пишет о совершенно обыденных вещах, о себе, о своих друзьях, близких, о своих земляках...»² (П. Плутко). Другие же замечали в ней «поиски гармонии», «нежный дистиллят лиризма»³ (Я. Тазберик), «мир частностей, деталей, очаровательных и точных» (С. Хробакова, и далее: «вся книжка так и обмирает от избытка разнообразных ароматов, звуков и языковых “вкуснятин”»)⁴.

Одинокий «дом на холме», окруженный не отгороженным от внешнего мира «заброшенным садом» и виноградниками – не просто место, где жил писатель, но и его излюбленные образы, олицетворяющие и приют, и место единенного творчества, и окно в потаенный мир природы.

В стихотворении «Из дома на холме» (одноименный сборник 1983 г.) эта природа, старая традиционная культура испытывают враждебное воздействие людей:

Из дома на холме
хороший вид.
А уж когда приехал
бульдозер, еще прозрачнее
стало вокруг.

...Больнее всего было за камни,
которые предки столетиями
с кровью и потом
выворачивали, собирали и укладывали
в ограды и дорожки.

В некоторых стихах можно найти переклички с прозаическими произведениями, схожие образы, мотивы, метафоры. Так, лежащий неподалеку городок напоминает прозрачный светящийся аквариум одинокому созерцателю и в стихотворении «Городок» («Если живешь на холме и наступает вечер / городок выглядит словно аквариум / зеленые и желтые огоньки»), и в романе «Орнамент» («Вечером загораются огни. Сначала слабые, они постепенно, с нарастанием темноты, становятся все ярче. И мне иногда кажется, что передо мной лежит зеленоватый аквариум»). Свободно перемещается из прозы («Ноктюрны», 1983) в стихи шахтер Эдо, давний приятель автора, приносивший украденный на шахте карбид для лампы, «чтобы мне было чем осветить свой одинокий двор» («Эдо»). Лирический герой стихотворения «Осень» отъединен от автора формой второго лица («ты»), и размышления об одиночестве, о реальности и вымысле приобретают объемность внутреннего диалога:

Осенью наползут к тебе в дом разные жуки.
Ты уже писал об этом в прозе, но никто и не заметит,
хотя и там у них бурье, твердые спинки, да еще и усики...

...вспомнишь про них весной,
а уж ни одного и нет,
будто ты это осенью
на всю зиму
для весны,
для жуков и для себя и вправду лишь осенью выдумал...

А в прозе, в новелле-романе «Не на каждом пригорке трактиры стоят», написанной намного раньше, один из главных героев, одинокий пожилой сельчанин Шимон, наблюдает за жизнью своих «постояльцев»: «Дни стояли еще теплые,

но в избу уже начали забираться разные жуки: маленькие и побольше, они ползали всюду, прятались под вещами, которыми был завален стол...» Одиночество, близость к природе, чуткость души к самым разным проявлениям красоты и жизни – общее, что роднит этих близких автору герояев, несмотря на разделяющее их время и пространство.

Схожесть отдельных образов и сюжетов, интонаций в прозе и поэзии Шикулы давала критикам определенное основание говорить об отсутствии жанрово-видовых граней, растворении специфических черт поэзии в тяготеющей к лиризму прозе. «В его прозе нашлось бы немало мест, которые достаточно расписать вертикально, – и текст воспринимался бы уже как поэтический» (П. Плутко), и наоборот – «Если бы мы большую часть этих стихов написали в форме прозаического текста, из них возникли бы прозаические миниатюры, анекдоты или лирические пассажи, которыми изобилует проза Шикулы» (М. Гамада). С этим можно согласиться лишь отчасти. Разумеется, не все стихи Шикулы равнозначны в поэтическом отношении, а некоторые нарочито «прозаичны» по лексике, построению фразы, отсутствию размера и весьма редкой у Шикулы рифмовки. И все же поэзия занимает особое место в творчестве писателя. Это не просто «этюдник» для фиксации мимолетных мыслей и ощущений, а скорее – лирический дневник мастера, отразивший его глубоко личные переживания, невысказанные слова, не передаваемые прозой образы.

Лирический герой в стихах Шикулы максимально приближен к автору по своему внутреннему облику и эмоциональной непосредственности выражения. В этом – одно из очевидных отличий лирики и прозы писателя. Герой прозы, часто наделенный автобиографическими чертами, от лица которого (как правило, от 1-го лица) нередко ведется повествование, в большей степени собирает. В нем воплощены черты не только самого автора, но и опыт и судьбы близких ему по мировосприятию людей – и переживающих нравственное становление интеллигентов его поколения, и умудренных жизнью сельчан. Таковы, каждый по-своему, и Онд-

рэй («С Розаркой»), и Рудко («Мастера»), и Матей Гоз («Орнамент», «Ветряная вертушка»). От личной биографии Шикулы в этих персонажах осталась лишь общая «рамка», почти архетипические образы Матери, Отца, Жены. Реальные черты собственных матери, отца, братьев и сестер в его прозе размыты и распылены по многим персонажам романов и новелл и по сути также собирательны. В стихах же родные лица проступают непосредственно и достоверно, они окружены множеством выразительных деталей и примет.

Так, Шикула вспоминает умершую мать, воссоздавая ее облик посредством звуковых образов, как бы прислушиваясь к отзывкам в опустевшем родном доме:

День как серый колокол
шепчет о пшеничке
жуужжит о Зузанках
галдит и голосит
гримит горошком и бренчит медяками
звякает и брякает желтеньким начищенным пестом...

...Только мамин серый потертый
платок некому больше носить.

«О маме»

Обилие звуков, особая мелодичность пронизывают лирику Шикулы, для которого музыка была родной стихией: «Лопались, плакали и трещали годы / ржали и взвизгивали молодые кони как молодые фаготы / свистели леса кларнетов» («Поколение»); «Месяц-погремок / лежебока медный, / разворчавшийся кларнет / и плачущий гобой / гладят-чистят камешки / в дубовском ручье» («Я знаю»); «...земля разнеженная, расщекотанная / свирелями, кларнетами, гобоями, фаготами / радуется как маленький барашек: мее-мее-мее-е-е...» («Весна»).

В лирике последних лет Шикула все чаще использовал приемы аллитерации, звукоподражания, почти слияния с языком природы: «Терн / волнь / дунь дунь / думы думы, думдум» («Вечерница»); «На яблоне воробы / да какие надутые / В чепце чеканишь, в чепце? /

В чепчи-чи-ке чили-пили / в чепце / В чепи-ципи? А
Винцо уж спит?» («О воробьях).

Немало стихов посвятил В. Шикула раздумьям о поэзии, слове, душе творчества. Избыток, девальвация слов порой утомляет его, и он пишет о потребности «молчать словами», учиться поэзии простых звуков:

День за днем
ночь за ночью
все одно и то же.
Порой мне хочется словами помолчать...
Ночь за ночью сова
у трубы
все смелее
слагает о нас стихи:
угу, угу, угу...

«Сова»

Шикула, которого критики нередко упрекали в несоблюдении правил стихосложения, «прозаизме» стиля, разговорности синтаксических конструкций, ищет поддержку в образах одушевленной природы:

Порядок слов не важен...
если только не уточняет порядок слов вода, а потом и дерево
Вода, хоть и на ней бывают пороги
не обязана каждому встречному объяснять
что есть такт, или стопа, или лигатура

«Ритм»

Полемический пафос звучит и в стихотворении «Новогодний почтальон», само графическое построение которого выражает отталкивание автора – «я» от оппонента – «вы», противопоставление ремесленнического труда стихии свободного полета:

Как поживаете? Наверняка как обычно около стола,
будто около стиха сидите и плетете или отшипываете по крошке пизокалорийные скоропортящиеся вирши.

Я же внутри стиха сижу,
если только не бегаю под дождем,
разыскивая стропы, из которых надо сколотить леса
хотя бы для одной-единственной строфы.

Стихотворения, по убеждению Шикулы, сродни природным явлениям, они также одушевлены, имеют свой возраст, нрав и даже внешность:

Стихи рождались всегда. Некоторые
такие славные
и чистые, будто молочные зубы.
Иные же – прожженные, даже немного
разбойные, и зубы их рано пожелтели от табака

«Стихи»

В своем творчестве, в отношении к художественному слову, образу, метафоре В. Шикула находился в поле исканий словацкой литературы своего времени. Он ощущал свое поколенческое и духовное родство прежде всего со сверстниками-прозаиками – Я. Йоганидесом, Р. Слободой. В поэзии он соотносил себя с поэтами – «конкретистами» – Я. Стахо, Л. Фелдеком, Й. Мигалковичем. «Я. С.» (Яну Стахо) посвящено и цитированное уже стихотворение «Поколение», обращенное к друзьям юности. В нем автору удалось создать динамичный, эмоционально насыщенный образ времени, «поколения 1956»:

Кирпич, цемент, железо и руда
гул и хлеб замешанный на желчи
с желчью мы думали о железе, алюминии
и о северных летах⁵
о Йоганидесах и вечерних сказках о птицах...

...Смотри, как лью дождем!
Смотри, как горю огнем!
Смотри, как падаю снегом!

Творческие и человеческие нити связывали В. Шикулу и с крупнейшим словацким поэтом Миланом Руфусом.

Схожим было и их понимание словацкой национальной идеи, идеи народа-пахаря, мастера, анонимного творца культурной традиции.

Прощальное стихотворение М. Руфуса, посвященное памяти Винцента Шикулы, тепло и проникновенно рисует образ «музыканта божьей капеллы»:

...Дашь ли нам, Боже, кого-нибудь,
кто в этот холод снова отогреет,
как умел это он?

По-деревенски волшебный, человечный
и чистый колокол.

Этот выдумщик
Ничего не выдумывал.
Только сообщал нам,
что ты опять сотворил...

«Музыкант божьей капеллы»

Примечания

¹ Romboid, 1994, № 2. S. 46.

² Plutko P. Rozpravanie a poézia Vincenta Šikulu. Pravda, 13.10.1983. S. 5.

³ Tazberík J. Hládanie harmónie. Pravda, 7.12.1993. S. 11.

⁴ Romboid, 1994, № 5. S. 19.

⁵ «Северное лето» – поэтическая композиция Л. Фелдека из сборника «Единственный соленый отчий дом» (1961).

Стихи и судьбы: о значении антологии для поэзии чужбины

Чужбина для польской поэзии последних двух столетий была понятием экзистенциальным.

В XIX в. трагическая польская история: от восстания к восстанию – творила поэзию, а поэзия, в свою очередь, писала историю, не позволяя угаснуть польскому духу независимости. Вспомним так называемую Великую эмиграцию 1831–1864 гг. и вытесненных за пределы страны непревзойденных романтиков Мицкевича, Словацкого, Красинского, Норвида.

В XX в. Великое рассеяние началось в сентябре 1939 г. Оккупация Польши гитлеровской Германией и вторжение на польские земли Красной Армии, миграция поляков на запад и на восток, затем «социалистический рай» в послевоенной Польше, периоды «либерализации» и «закручивания гаек», поиски внутреннего врага и борьба с оппозицией – разбросали польских поэтов по всему свету – от края до края. Хронология рассеяния – 1939–1941, 1941–1945, 1948, 1956, 1968, наконец, 1980-е – вполне прозрачна: чем меньше было свободы, тем значительнее была утечка поэзии. А вот география рассеяния – весьма прихотлива: экзотические и «крутые» маршруты поэтов пролегали по всей Европе, Центральной Азии, Ближнему Востоку, Африке, Северной и Латинской Америке, а также бескрайним просторам СССР.

История Польши прошлого столетия расширила самое понятие «литературной» чужбины. Теперь польскую поэзию создавали не только эмигранты (как вынужденные, так и добровольные), но и беженцы и переселенцы, депортированные и ссыльные, узники тюрем и лагерей, солдаты и офицеры в мундирах разных армий. Стихи писали и те, кто после войны навсегда остался за рубежом, и те, кто навсегда вернулся в послевоенную Польшу, и дважды «возвращенцы», и дважды «невозвращенцы». Впрочем, срок, отбытый поэтом на чужбине, для его поэзии не столь существен, ведь когда он срывался ночью с постели где-нибудь в Нью-Йорке или в Париже, в Палестине или в Сибири, чтобы записать приснившуюся ему строку, он не знал, увидит ли ко-

гда-нибудь в будущем родную землю – в тот миг озарения он был *поэтом на чужбине*, и его стих навсегда запечатлел «чужбинное» восприятие мира.

Особенностью польской эмиграции в XX в., в отличие от XIX-го, была ее многочисленность. Густав Херлинг-Грудзиньский в 1946 г. в предисловии к одной из первых публикаций тогда еще римского Литературного Института отмечал: «...Принцип нынешнего пилигримства все тот же – это пилигримство ради свободы, но он наполнился новым содержанием. Мы богаче десяти тысяч наших предшественников эпохи «Книг польского народа и польского пилигримства», ибо мы – невиданное доселе явление, явление современного массового пилигримства...»¹. Среди этих «чужестранцев» было немало поэтов.

Еще один отличительный признак современного «исхода» поэзии состоял в том, что ее творили не только поэты, приобретшие известность в межвоенной Польше, но и сформировавшиеся в чужом географическом, историческом, культурном и языковом пространстве. «В польской истории ничего подобного не было: Словацкий, Мицкевич, Норвид покидали страну будучи уже сложившимися личностями, а мы уехали (или нас вывезли) детьми. Самые старшие из нас были подростками»², – писал о поэтах своего поколения Адам Чернявский (род. в 1934 г.); «Для нас Польша – абстракция», – признавался поэт Анджей Буша (род. в 1938 г.)³. Трудно себе представить, но появилась целая плеяда польских поэтов, для которых Польша не была реальностью, не была даже воспоминанием – скорее отголоском воспоминаний их родителей⁴, а также книжной страной, страной романтической, «скамандритской» и солдатской поэзии.

Жизнь поэтов на чужбине по большей части проходила в одиночку. Появлявшиеся литературные объединения, связанные более судьбой пишущих стихи, чем эстетическим единомыслием, были условными и недолговечными. (Группа так называемых лондонских поэтов, связанных с журналами «Польский Меркурий», а позднее – «Континенты», существовавшая в 50-х – начале 60-х гг., была скорее ис-

ключением, чем правилом). Образованный в 1945 г. Союз польских писателей на чужбине, при всех стараниях его деятелей, не был интегрирующим органом. В большей степени объединительную роль играли периодические издания – прежде всего, выходившая в Париже на протяжении десятилетий авторитетнейшая «Культура».

Так или иначе, но стихи на чужбине продолжали рождаться, поэтические томики за рубежом продолжали выходить. Сколько их вышло с 1939 г. – не счесть!⁵

Следует подчеркнуть, что, в отличие от русской эмиграционной поэзии, границы Польши для «своей» поэзии чужбины в той или иной степени всегда были проникаемы. Поэты, жившие в Польше, – к счастью, как правило, без трагических для них последствий – не раз публиковались в польских изданиях за рубежом и, а жившие за рубежом хотя бы изредка печатались в Польше, причем в официальных изданиях. (Ограничимся лишь одним примером: в 1965 г. в Варшаве была издана антология поэтической группы «Континенты» – «Описание по памяти»⁶). Но как бы там ни было, польского поэта на чужбине не назовешь «американцем в Париже», для которого «Париж» был не приговором истории или властей, а – в подавляющем большинстве случаев – личным выбором, мотивированным частными или творческими соображениями.

Кроме того, поэзия чужбины печаталась и распространялась в Польше нелегально, а также ввозилась контрабандой из-за границы. Ее «перевозчики» рисковали из любви к поэзии, но в первую очередь – такова национальная традиция – из любви к Польше.

И тем не менее связь чужбинной поэзии с родиной на протяжении долгих десятилетий была усеченной. Одни поэтические имена функционировали в Польше лишь как символы свободного слова и не ассоциировались с реальными текстами, другие были вообще не известны. Хотя тема литературы на чужбине не была полностью табуированной для критики, доступ к ней и соответственно знание о ней – даже специалистов – были ограничены. Приведем один пример из

сравнительно недавнего прошлого: в 1989 г. в Польше появилось своеобразное – альтернативное – дополнение к официальному энциклопедическому словарю «Польская литература» (1985) – «Польская литература после 1939 г.»⁷. Но и в таком «специальном» издании, к тому же вышедшем на пороге нового времени, творчество даже признанных поэтов-эмигрантов было отражено далеко не полно.

Нет необходимости говорить, что «проживающая» на протяжении десятилетий по всему земному шару польская поэзия, нуждается в документировании. Ведь не исключено, что позднее – и как свидетельствует опыт, не только при, но и после жизни поэтов, – то или иное явление, возникшее за рубежами Польши, может переместиться с периферии в центр литературы и именно в ней будут открыты крупнейшие имена (примеры Норвида, с одной стороны, и Милоша, с другой, более чем убедительны). Поэзию чужбины хранят авторские томики стихов, вышедшие в разных странах, хотя их издание там – дело далеко не простое. Чтобы поэзия чужбины не ушла в песок, была зафиксирована и разгадана, трудятся также эмигрантские библиографы и критики⁸. Однако есть еще один верный способ ее документирования. Это – антология.

В определенных, «экстремальных», обстоятельствах, то есть в обстоятельствах вынужденных, когда привходящие, не собственно поэтические, факторы «навязывают» поэзии тип издательского поведения, антология оказывается незаменимой. Не будь военных антологий, сколько стихов остались бы «незаписанными»! А сколько поэтов – особенно тех, что дебютировали на чужбине, и, следовательно, не могли вывезти из Польши свою славу, остались бы «безымянными»!

На первый взгляд, может показаться, что антология – это печальный «издательский» удел поэта-эмигранта. Объединяя под одной обложкой разные – и уникальные – художественные индивидуальности, антология, по самой своей сравнительно-сопоставительной сути, является для поэта компромиссным типом публикации. Да и цель антологии обычно представить не столько поэта, сколько коллективный портрет

поэзии, причем нередко этот портрет получается весьма субъективным, фрагментарным, ограниченным. (Выбор стихов того или иного поэта, в силу жанра книги, не может быть необъятным. Не раз случается, что тот или иной поэт не попадает в антологию именно из-за ее ограниченного объема, а не концепции составителя.) И объединены поэты в антологии обычно не идейным или художественным родством (за исключением сборников поэтических групп), а по некой иной причине: чаще всего хронологического совпадения или тематического сходства. В интересующем нас случае антология соединяет их по причине исторической, политической, географической – по причине рассеяния. Однако, в действительности, для «безземельного» поэта участие в антологии – событие едва ли не более значительное, чем выход отдельного томика его лирики. Если последний запечатлевает личную творческую идентичность поэта, то антология превращает его из поэта-самого-посебе в поэта-среди-других поэтов.

Попасть в антологию для поэта на чужбине все равно что получить мощную поддержку его авторским книжкам, найти подтверждение его принадлежности художественному мейнстриму, оказаться в некоем воображаемом литературном эпицентре (часто будучи отдаленным от реальных литературных центров тысячами километров). Это также означает найти контекст, которого поэту в рассеянии более всего не хватает. Ведь антология устанавливает иерархию, отводит поэту *место*, признает и тем самым – в отсутствие разветвленной литературной критики – высоко оценивает его поэтическое существование.

Наконец, антология для поэта на чужбине – это также своеобразное средство терапии. В отличие от лирических томиков, антологий в эмиграции замечают, о них говорят или, во всяком случае, говорят больше. В то время как говорить о поэзии есть условие его психологического выживания. Вспомним, что писали об обстоятельствах своей жизни корифеи эмиграционной литературы Чеслав Милош: «В моей эмиграционной изоляции были месяцы, когда я подумывал о том, чтобы писать самому себе письма – чтобы

было что вынимать из почтового ящика»⁹, – или Витольд Гомбрович: «Я один. Один как перст. Без государства, без народа, без учреждений, без групп и без чего бы то ни было, что могло бы меня поддержать. Я – в Аргентине»¹⁰. Свой «пустой почтовый ящик» и своя «Аргентина» были, на том или ином этапе, у каждого поэта на чужбине.

Послевоенные антологии польской поэзии, так или иначе связанные с поэзией чужбиной, можно разделить на несколько «классов»: одни вышли за рубежом и включают лишь стихотворения, написанные за пределами Польши; другие, хотя и изданы за рубежом, содержат стихотворения, созданные также в Польше; одни составлены тематически, другие представляют собой сборники стихов литературной группы, подобранные самими ее участниками; есть среди них изданные на польском языке, и переведенные, и двуязычные, например, польско-английские, наконец, есть опубликованные в новой Польше, где, наверстывая упущенное, издатели открывают читателю поэзию, которая ранее была для него явлением призрачным¹¹.

Уже само это выборочное перечисление типов антологий свидетельствует о разнообразии концепций состава книг, отражающих разные исторические эпохи и имеющих разные цели: например, популяризацию посредством поэзии польской истории и роли Польши в современном мире или «политическое» противостояние свободной польской поэзии поэзии отечественной, представленной в образцовых антологиях «лучшей» подцензурной поэзии.

Но когда бы и где бы ни выходили антологии поэзии на чужбине: в годы войны или в годы «Солидарности», в Москве или в Лондоне или в Иерусалиме¹², – их адресом всегда была Польша. И не только адресом – Польша всегда была в фокусе «чужбинной» поэтической вселенной.

Одним из самых ранних, еще военных, изданий такого типа является репринт «Антологии современной поэзии, изданной в варшавском подполье» с преднамеренно фальшивой датой – 1937 г. – на титуле, вышедший в 1942 г. в Великобритании. Эта антология включала, наряду со сти-

хотоврениями, написанными в оккупированной Варшаве, два «эмигрантских» произведения, в частности знаменитое стихотворение Антона Слонимского «Тревога», написанное зимой 1939 г. и проникшее в Польшу с чужбины – принцип взаимодействия польской поэзии и польской истории действовал и во время оккупации. В предисловии к репринтному изданию, которое воспринималось как своего рода послание из застенка на свободу (а учитывая наличие в нем и написанных в эмиграции стихов, – и как обмен посланиями), Тымон Терлецкий писал: «Это стихи, которые нельзя писать, нельзя печатать, нельзя распространять, нельзя читать, нельзя хранить...»¹³. В той или иной степени таким запретным обменом посланиями с Польшей были и все последующие антологии, выходившие на чужбине вплоть до конца 80-х гг.

Одна из первых послевоенных попыток документирования поэзии на чужбине в виде антологии была предпринята в 1951 г. в Париже, где под редакцией Станислава Ляма выпала в свет антология «выдающихся поэтов современной эмиграции», представляющая собой – в соответствии с предложенной составителем концепцией – «сборник стихотворений, выбранных самими поэтами», т. е. Яном Лехонем, Казимежем Вежиньским, Юзефом Лободовским, Юзефом Виттлиным и Станиславом Балиньским¹⁴.

В 60-е гг. наиболее значительным событием в жизни поэзии чужбины было издание антологии стихотворений «лондонских» поэтов «Рыбы на суше», вышедшей в Англии и заявившей о целой плеяде молодых талантов: Богдане Чайковском, Януше Ихнатовиче, Анджее Буше, Адаме Чернявском, Яне Даровском и других¹⁵.

80-е гг. ознаменовались выходом целого ряда антологий за рубежом. Так, в подготовленную Станиславом Бараничаком книгу «Поэт помнит. Антология поэзии свидетельств и сопротивления. 1944–1984» – вошли стихи как эмигрантов, так и поэтов, живших в то время на родине, творчески, а иногда и политически причастных к делу разрушения социализма в Польше¹⁶. Антология показывала,

как исподволь свободолюбивая польская поэзия готовила политический взрыв в Польше начала 80-х гг.

В 80-е гг., вероятно, как раз в связи с усилением внимания к Польше в мире, был издан ряд антологий польской поэзии в переводах на английский язык¹⁷. Пожалуй, наибольшую известность из них получила книга Чеслава Милоша «Послевоенная польская поэзия», в которой были собраны стихотворения (в основном написанные после 1956 г.) 25 поэтов, хотя и живших за рубежом, но не терявших связи с Польшей¹⁸.

Иной тип антологий английских переводов польской поэзии представляет собой книга «Семь польско-канадских поэтов», которая вышла под редакцией Вацлава Иванюка и Флориана Щмеи в 1984 г.¹⁹ Эта антология имела целью познакомить канадского читателя с ярким творчеством поэтов (Богдана Чайковского, Януша Ихнатовича, Анджея Буши, Вацлава Иванюка, Дануты Бенъковской, Флориана Щмеи, Зофии Богдановичевой), которые, живя рядом с ним, продолжали жить в своем польском мире.

В переводах на английский язык и под редакцией участника группы «Континенты» Адама Чернявского в 1988 г. вышла антология современной польской поэзии «Горящий лес», в которой, наряду с произведениями поэтов, живущих как на чужбине, так и в Польше (Тадеуш Ружевич и Станислав Бараньчак, Богдан Чайковский и Вислава Шимборская, Херберт Збигнев и Адам Чернявский), были помещены стихи Норвида и Страффа, являющихся, по мнению составителя, важнейшими фигурами в польской поэзии XX в.²⁰

В самом начале 90-х гг. была издана также смешанная антология «Польская поэзия двух последних десятилетий коммунистического правления: Испортив забаву каннибала» (Мечислав Яструн и Адам Важик, Чеслав Милош и Витольд Вирпша, Тадеуш Новак и Эрнест Брыль и другие поэты), само название которой указывает на характер выбора стихотворений, осуществленного Станиславом Бараньчаком²¹.

Остановимся подробнее на типе антологий поэзии на чужбине, созданной за пределами Польши и изданной в

оригинале, то есть ориентированной на родного, а не «чужого» читателя. Именно такую антологию можно рассматривать как попытку творческого самоопределения, а также как свидетельство поэтического самосознания чужбины. Речь идет о последней книге такого типа – книге Богдана Чайковского «Антология польской поэзии на чужбине. 1939–1999», опубликованной совместно издателями в Варшаве и Торонто²². Знаменательно, что «Антология» эта появилась на польско-канадском «пограничье» (или в «безгранице») – на своем *месте*. «Антология» вышла в 2002 г., т. е. в свое *время* – не раньше и не позже, чем следовало – она подвела черту XX веку в польской поэзии и определенному периоду в польской истории.

Как известно, антологии чаще всего строятся по хронологическому или тематическому принципу. Послевоенная антология поэзии на чужбине соединяет в себе эти два аспекта, так как тема поэзии чужбины – почти всегда и есть чужбина. Поэтому если иная антология – это просто стихи, то антология поэзии на чужбине – это стихи и судьбы.

Если для обычной антологии биография составителя не играет существенной роли – скорее важен его профессионализм как специалиста в области истории литературы и поэтического мастерства, – то в данном случае она весьма важный фактор. Богдан Чайковский в качестве составителя антологии поэзии на чужбине – идеальный автор. Известный славист, профессор университета Британской Колумбии в Ванкувере (Канада), поэт, чья биография «совпадает» с биографией польской поэзии на чужбине. Чайковский родился на Волыни, ребенком был вывезен вглубь СССР, прошел через лагерь на севере России, в 9 лет амнистирован и переселен в Среднюю Азию, затем – Иран, лагеря для польских беженцев в Индии, учеба в Англии и Ирландии, Канада... «1940–1942 гг. я провел в Вологодской области, недалеко от Вычегды, в трудовом лагере Турнига. В разговоре с Иосифом Бродским выяснилось, что мой лагерь был местом его ссылки. Где-то там, но я не знаю, где именно, лежат кости моего отца. Кости моего брата лежат в Керми-

не, в Узбекистане. Тогда это был Советский Союз...»²³, – такие – горше полыни – воспоминания связывают Чайковского с Россией. Судьба ребенка-скитальца отражена и в одном из его стихотворений: «Не изгнаник, и не эмигрант, а вывезенный. / Мог стать советским янычаром: / Когда бежал за поездом, который его оставил, / граница судьбы была тоньше, чем рельсы, / по которым все быстрее стучали колеса, / везущие поляков в Самарканд. // Одаренный амнистией в возрасте девяти лет... // Редко о том вспоминал, еще реже о том говорил. / Нет слов для формулы того, что пережил. / Не хотел ни милости мифа ни нимба сиротства...» («О чём помнил во сне сон»). Таким образом, литература на чужбине для Чайковского – вопрос не только научной или литературной работы, но и собственной жизни. Исходя из своего опыта, этической позиции и эстетических пристрастий Чайковский составляет канон поэзии чужбины и делает это с высочайшей мерой ответственности.

В «Антологии» собраны стихи 69 поэтов (что само по себе свидетельствует о масштабе явления поэзии на чужбине) за 60 лет: с сентября 1939 г. до конца XX в., – стихи, которые выдержали испытание временем, точнее, разными временами и продолжают жить полноценной художественной жизнью и в новых обстоятельствах, и стихи, что написаны совсем недавно. И те, и другие обладают неизменным знаком эстетического качества.

Среди имен «Антологии» – ставшие классическими и малоизвестные. Здесь едва ли не вся история польского поэтического Межвоенного Двадцатилетия: футуристы и революционные поэты, члены группы «Скамандр» (Милош писал: «Война вымела (из Польши – *O. M.*) всех скамандриотов в эмиграцию – остался один Ивашкевич...»²⁴) и Krakowski авангард, и «Квадрига» и «Жагары»... Несколько поколений поэтов, как близких по творческим устремлениям и политическим взглядам, так и оппозиционных по отношению друг к другу. Не вернувшиеся на родину после войны и уехавшие из послевоенной Польши, чья поэзия нашла прибежище в парижской «Культуре» и в «Литературных тетра-

дях», в лондонских «Континентах» и в «Предприятиях поэтов»... Выброшенные из Польши волной антисемитизма в 60-е... Поэты популярные и не успевшие стать знаменитыми... Погибшие и выжившие, ушедшие и живые...

В «Антологии» отражена частная судьба поэта и общая судьбы народа – пишущий стихи в Польше может не «помнить» о существовании чужбины, слагающий же стихи по другую сторону не может забыть о своей стране. Воведшее в «Антологию» то или иное стихотворение оставляет неизгладимый след в памяти – все вместе они дают представление о ключевых понятиях и образах поэзии чужбины в целом.

Хотя название «Антологии» Чайковского – нейтральное – в отличие от иных «говорящих» и «метафорических», хотя бы таких, как «Описание по памяти» и «Рыбы на сущее» (кстати, Чайковский имел к ним непосредственное отношение: в обеих есть его стихи, а во втором случае ему принадлежит и название)²⁵, «Антология» может считаться и тематической. Свообразный любовный треугольник: поэт–родина–чужбина присутствует едва ли не в каждом ее стихотворении. Это и понятно: когда родины нет, она есть в большей степени. Независимо от топографии и политики, тема родины проникает в текст и в подтекст, интерпретируется реалистически или мифологически, предстает в патетической или иронической проекции.

Родина и чужбина – пространство обжитое и неосвоенное, время памяти и тикающих часов. В 1939 г. родину и чужбину отделила друг от друга война.

Война в стихах, написанных на чужбине, – это перевернутое пространство города, страны, мира: «Беспомощные / стояли санитары; надо бы всю эту воющую землю / взвалить на носилки, но не поднять такую тяжесть», «Огромное колесо бегства продолжало вращаться вокруг солнца...» (Мечислав Яструн, «Из «Воспоминания»); «...дети убитые, дороги убитые, города убитые... / Где же столица боли в этой отчизне погибели?» (Лех Пивовар, «В пути»); «Слышу шумочных налетов. / Плынут над городом не са-

молеты. / Плынут разрушенные костелы, / Сады, превращенные в кладбища...» (Антоний Слонимский, «Тревога»).

Пространству, разоренному войной, поэты противопоставляют родину в дни покоя: «За чем кружу я? / За луну. / Чем меня манит? / Дрогобычем. // ... откуда дует / ветер крылатый? / Это юность, любовь и Карпаты...» (Казимеж Вежиньский, «Луна»); «Там был наш дом и ольховник, / Церквушка старая, мельницы, / Сирень в лиловом свете» (Станислав Балиньский, «О, моя страна...»); «Вербы – везде вербы... // Ты прекрасна в инее и в блеске, алматинская верба. / Но коли тебя я забуду, сухая верба с улицы Розбрат, / Пусть рука у меня отсохнет!» (Александр Ват, «Вербы в Алма-Ате»).

Однако в то время как одни поэты – во Франции, Великобритании или в России – в своем воображении восстанавливали свою «малую родину», прилаживая друг к другу обломки городов и сел, осколки пейзажей и лиц, другие – воспевали большую новую родину – Советский Союз: «...здесь можно сердцем расти, ведь много места в отчине, / есть кого к груди прижать, ведь двести миллионов народу...» (Станислав Ежи Лец, «Письмо, отправленное поэтом в Киев»). Последние воспевали новую родину – так будто можно родиться дважды.

Одни польские поэты *нашли* свою чужбину в России – других чужбина *настигла* в России. В сложной соседской российско-польской истории немало трагических страниц: в Катыни был расстрелян молодой поэт Лех Пивовар, чей рукописный «томик» стихов, написанных на папиросной бумаге в лагере в Старобельске, сохранил Юзеф Чапский; выжила и засвидетельствовала в стихах трагические судьбы поляков в годы войны в СССР Beata Обертыньская, издавшая сибирские морозы и зной Бухары; через семь советских тюрем и лагерей прошел сохранивший верность Польше Александр Ват.

Творчество других, так называемых польских советских поэтов, не раз зависело от направления политических ветров. Но тогда им, наверное, казалось, что они уверенно

шагают в ногу с историей. Кто-то поверил советской пропаганде, что «никакой Польши никогда не будет», кто-то сделал вид, что поверил, кто-то приспосабливался, надеясь спастись от репрессий, кто-то, не желая расставаться с идеальными увлечениями молодости, был искренне предан, как полагал, коммунистическим принципам, а в действительности – советским властям. Власти же чаще всего не вдавались в детали – страдали и погибали и те, кто рьяно служил, и те, кто яростно сопротивлялся, и те, кто с энтузиазмом зарифмовывал свои заблуждения, и те, кто в условиях идеологического «перепроизводства», не мог выдавать из себя ни строчки.

Тема новой, «настоящей», родины коммунистически-красной нитью проходит в стихах Эльжбеты Шемплиньской, Адама Важика, Леона Пастернака, Ежи Путрамента. Сегодня читать эти свидетельства «перековки душ» – грустно. В стихах Люциана Шенвальда хотелось бы услышать не дифирамб, а пародию: «Партия... / Души людей пронзает, переделывает, меняет. / Согнутых распрямляет, пошатнувшихся ставит на ноги...» («Из «Коллективной поэмы»). А кто узнает мудрого ироничного Станислава Ежи Лела в оде: «И моя лира из новой стали / и гордая новая музя, / ясный взгляд граждан / голос, дыхание, мысль, шаг / и свобода, что нас опьяняет. / – Все это Сталин!» («Сталин»)? Кроме Сталина, в этой поэзии возвеличены и Ленин, и Маркс, и Энгельс и, конечно, Феликс (именно так, по-свойски); прославлены символы новой родины: красное знамя и красная звезда, и серп, и молот.

Сколько в этой риторике было искренности и сколько фальши, сколько заблуждений и сколько страха, сколько самоконтроля и сколько цензуры? Наконец, сколько таланта? И всегда ли кончается поэзия, когда начинается производственно-творческая командировка?

Следует признать, что польским «советским» поэтам таланта было не занимать²⁶. Мастерства в их стихах достаточно – нет только недосказанности. В той действительности, художественной или реальной, тайне не было места.

Тайна была наказуема, если ее находили даже в стихе. Но не дороже ли оказалась плата поэтов за служение кому бы то ни было – кроме муз?

Как видим, «Антология поэзии на чужбине» документирует историю и географию рассеяния, но также его мораль. Ведь на чужбине надо было не только выжить, но и сохранить личное и национальное достоинство.

В «Антологии» стихи польских «советских» поэтов помещены в контекст: не советской действительности, а польской литературы на чужбине. Антология как «сборный» книжный жанр принципиально «*примиряет*» на своих страницах разную поэзию – создаваемый ею контекст принципиально *выявляет, проявляет* эту разную поэзию.

У тех поэтов, кто после войны остался на чужбине, слово «родина» постепенно вытесняется словом «место». Чувство отдаленности и отделенности от Польши, чувство утраченного дома, скитальчества, одиночества, ощущение пустоты преследует узников чужого пространства, горького как в нестерпимой белизне канадских снегов, так и в буйной зелени Карибских островов.

Поэт «ноги стер в поисках места», но его не нашел: «На чердаке спит мое возвращение, / Сундук, обитый жестью, чемоданы, / вся моя отчизна... // Таков мой багаж. / Таков вояж, / Такое расписание: / Все стороны света открыты / А выходы все на замке» (Казимеж Вежиньский, «Сундук»). «...Место, которое некогда было, / а теперь зияет пустотой», – совершает печальное открытие, касающееся целого поколения, Вацлав Иванюк («Место с большой буквы М.»). Богдан Чайковский, напротив, бунтует – в его утверждении, усиленном четырьмя отрицаниями, слышится скорее вызов, чем смирение: «нет нет для / меня / места // ни здесь / ни там...» («Аргумент»).

С местом происходят парадоксальные превращения. В восприятии Генрика Гринберга воскресает сожженный дотла еврейский мир: «...живет загробной жизнью / по милости Божьей на другом свете / за океаном...» («Воскресшее месечко»). Нелепость и трагизм войны и связанных с нею пер-

турбаций заставляет усомниться в логике того, что сотворили друг с другом люди, поэтессу Анну Фрайлих, рожденную в колхозе Катта-Талдык под городом Ош в Киргизии и после войны поселенную на «обретенных землях» в Щепине, а ныне живущую в Нью-Йорке: «...другой был вид из окон / моего детства... / образ / оставшийся в воспоминании / Город моего детства / у кого-то отобранный / чтобы чь-то детство / уходило где-то в другом месте» (Анна Фрайлих, «Город»).

Отраженное в поэзии чужбины время войны – это обезумевшее время кровавых боев и беспощадных поражений. Оно «отсчитывается» в стихах шокирующей метафорой и «рваным», тревожным ритмом: «недождавшийся рассвет» солдатской смерти (Степан Борсукевич, «Мой брат»), «дни, превращенные в развалины» (Лех Пивовар, «В дорогс»), «вечер со сломанным дышлом / вслепую въезжающий в ночь» (Мечислав Яструн, «Из «Воспоминания»), «...пять седых лет пробыли здесь пареньки, / пять седых лет вычеркнула... война» (Юзефа Радзиминьская, «Седые годы»), «ночь, которая не могла быть собою» (Беата Обертыньская, «Камера»). Это также время тюрем и лагерей, крематориев и лесоповалов: «Ночь. Ночь без конца. Нет рассвета» (Тадеуш Боровский, «Ночь над Биркенау»); «И не понять: день или ночь / сползает в вязкую топь... / Ночь здесь не скатывается в тень, / а днем – темно в глазах» (Беата Обертыньская, «Тайга»).

После войны, на чужбине, точкой опоры становится прошлое. Поэтому время в поэзии не вернувшихся есть спрессованное время памяти, воспоминаний и снов. Ее постоянным образом становится действие, направленное в прошлое, – «оглянуться». Чеслав Милош в эссе «Поиски родины» писал: «Лучший способ защиты никогда не оглядываться назад. Однако невозможно не оглядываться, ибо там, в стране твоих предков, твоего языка, твоей семьи, осталось самое дорогое сокровище, которое не измеришь деньгами, – это краски, формы, интонации, архитектурные детали, все, что формирует нас в детстве. Позволяя нашей

памяти говорить, мы пробуждаем прошлое (...); но человек ли человек, лишенный памяти, скорее он – часть искалеченного человечества...»²⁷. Подобную мысль Юзеф Лободовский блестяще воплощает в «библейском», точнее, в оспаривающем ветхозаветную притчу стихотворении «Жена Лота»: «Запретили ей под страхом смерти / оглядываться назад, / на город, который был для нее всем...»

Постоянный мотив поэзии чужбины – сон. На этом символическом всеобщем «забытом» языке говорят на чужбине все поэты – без исключения. Есть в их стихах сны наяву иочные видения, сны просветленно-лирические (как, например, «Сон солдата» Константы Ильдефонса Галчинского), и удушливые, едкие от чада, лагерные («Ночь на Биркенау» Тадеуша Боровского), «реалистические» сны о прошлом («Камера» Беаты Обертыньской) и фантастические, где «чередуясь, прошлое с будущим на сонные наматываются колеса» («Дорога» Ежи Петракевича), сны исторические («Польская библия» Казимежа Вежиньского) и причудливые сны сна («О чем помнил во сне сон» Богдана Чайковского), сны чужбины и сны родины, «...моя призрачная земля, пусть приснятся тебе прекрасные сны...» (Станислав Балинский, «О, моя страна»). Снов здесь такое множество и они так разнообразны, что, кажется, исследование одного лишь этого мотива (например, с помощью процедур психоаналитического литературоведения) позволило бы исчрпывающе интерпретировать всю поэзию чужбины.

В подкрепленных реальностью воспоминаниях родина является поэтам в разноцветье, но в бессознательном – во снах и видениях – в ней господствуют две краски: кроваво-красная и белоснежно-белая. Это цвета былого покоя: вечер серебряно-белый, белые рубашки на веревке, девичья грудь, словно две вишни, затерявшиеся среди белой черемухи, (красные) мальвы, и (белый, седой) иней, – и цвета войны: красный мак, случайно попавший под дуло орудия, и белый танец раскаленного, после побоища, воздуха над безмолвным полем, (красная) калина и (бледные) мертвые тела погибших, раненые, истекающие алой кровью, распухшие под

снегом бинтов... Пожарища и пепелища, пыль и кровь, кровь и кости – белое и красное, бело-красное, польский «двуколор» – так расцвечен в стихах символ независимого национального существования.

Однако поэзия, по сути своей, конструктивна: если в первые послевоенные годы о поэтах чужбины можно было сказать «выжили, но не пережили», то позднее «граница» между родиной и чужбиной в их произведениях становится не столько линией раздела, сколько полосой единения «хронотопа» – жизни прежней и новой. Поэзия начинает явственно тяготеть к универсальному. Теперь в ней меньше «земли» и больше «неба» и «межзвездных полей», меньше повседневности и больше метафизики. На берегах озер – нет, не Мазурских, а с диковинными туземно-индийскими названиями: Мефремагог или Оканаган – рождаются стихи «о мире, который больше времени» (Януш Ихнатович, «Лежа навзничь на берегу Lake Mephremmagog») и о мире, который больше «места»: «Привязался я к месту. / Рожденный из полынь-травы / человек земли» (Богдан Чайковский, «Оканаганские сады»). («Человек земли» – в оригинале «ziemiec», неологизм, напоминающий «szlachcic», «Kmicic» или даже «Giedroyc»... Слово, будто уклоняющееся от перевода: как его перевести – не пафосным же «землянин»? «Ziemiec» Чайковского – тот самый случай, когда поражение переводчика есть победа поэта).

Некоторые поэты военного поколения и особенно эмигранты следующих «призывов», кажется, легче сопрягают раздвоенные время и место, руша «кордоны» между польским и всеобщим. Поиски и сомнения, моменты бессилия и утверждение собственной ценности и права на собственную правду являются знаками восстановления (или сохранения) целостности личности: «а тем / кто хочет меня жалеть / говорю // мудрые зубы мудрости / никогда не имеют длинных корней / мы здесь и так / только транзитом» (Анджей Буша, «*Omnia mea tecum porto*»); «отчизны / и чужбин / я не боюсь... // ...позволено нам искать / глубь дня / где каждому / есть / что сказать» (Гражина Замбжицкая, «отчизны и чужбин...»).

Как бы недосягаема ни была родина, удаленная в пространстве и ставшая прошлым, у поэта на чужбине остается *магический край*, в котором он в *действительности* живет – польское слово. Слово «Польша» и «Варшава», «Грюнвальд» и «Сентябрь», «Еще Польша не погибла...» и «Литва, отчизна моя...» становится словом-вещью, словом-делом, словом-сутью (*rzecz*), словом-традицией, символической, но и – «материальной».

Слово, родная речь, родной язык, обретая вполне реальную силу, «материализуются» – как у Казимежа Вежиньского в стихотворении «Речь и земля»: «И так мы идем, речь и я, / До последнего нашего дня...», и у Чеслава Милоша: «Моя верная речь (...) / Ты была моей родиной – другой у меня не было...» («Моя верная речь...»), и у Богдана Чайковского: «Я родился там. / Я не выбирал места. / Я охотно родился бы просто в траве... / Но я родился там. / Приковали меня еще ребенком. // Я поэт (надо называться). / Язык – моя цепь. / Слова – оковы мои...» («Бунт стихом»).

Но вместе с тем поэт на чужбине повседневно существует на фоне другого языка, в другом языковом окружении. Как пишутся польские стихи, когда звуки вокруг поэта, не резонируют с теми, что звенят в его душе? Когда вокруг рожает английский или журчит французский, столь не похожие на «*w Szczebrzeszynie chrząszcz brzmi w trzcinie*»? Как пишутся польские стихи теми, кто оказался на чужбине в детстве, для кого знание родного языка возводится на фундаменте языка чужого, или теми, кто в постоянной опасности, что его родной *живой* язык станет языком *мертвым*?! И так ли «полезна» для поэзии ситуация сознательного отношения к языку, на котором пишутся стихи²⁸, ситуация бесконечного перекрестного сравнения, когда свой и чужой языки постоянно проверяются друг другом?

Анна Фрайлих, связывая воедино основные мотивы поэзии чужбины: место – время – слово – поиски собственной идентичности, – преображая какофонию вокруг стиха в его внутреннюю гармонию: «Там где была там стою / толь-

ко другая река / омывает стопы мои... /.../ я такая же как была / то шепчу / то кричу / только голос иначе отскакивает от стен...» («Метаморфозы»).

В поэзиях чужбины грохочут орудия и гудят самолеты (война) и царит безмолвие (немота, шок чужбины), но по-настоящему значимыми являются шепот, и шелест, и шорох: шепот муз, шуршанье листьев, шум дождя, шелест крови... Так – бессознательно – шуршит, шелестит, шепчет в сердцах и стихах поэтов польский язык, их *ojczyna – polszczyzna* (Юлиан Тувим)²⁹.

Шепот – это, может быть, еще и приглушенность голоса поэта, невозможность быть «различенным» в чужом опыте, в чужой литературе, среди чужих языков. Действительно, в полный голос поэт может быть «услышан» только в своей стране.

В связи со сказанным обращает на себя внимание тот факт, что в поэзии чужбины не много стихотворений, выделяющихся радикализмом языка. Можно заключить, что в целом для нее характерна склонность к языковым экспериментам. Поэзия на чужбине является скорее поэзией индивидуальных поэтических озарений, чем сознательного и провокационного крушения традиций. На то есть свои причины. Думается,правляясь с традициями проще, когда они – неотъемлемая часть окружающей жизни и культуры. Речь, конечно же, не идет об отказе поэта выразить свое отношение (в том числе и ироническое) к далекой или близкой традиции, и даже не об отталкивании от нее, а именно о разрушении, к которому так склонен авангард. Естественным образом складывающаяся на чужбине дистанцированность к собственной культуре, как это ни парадоксально, тормозит преднамеренные авангардистские опыты. Позиция поэтов на чужбине – скорее охранительная: уберечь лишенный здесь корней родной язык. Кроме того, кардинальные художественные действия чаще всего нуждаются в поддержке сторонников или даже – еще один парадокс – противников. Чужбина такой поддержки поэту-экспериментатору не обеспечивает. Но, полагаем, главная причина заключается в том, что по-

эзия чужбины – это поэзия боли. Поэт, у которого кровоточат раны, – не «сверхпоэт» (в то время как последнее – характерный элемент экстравертивной авангардистской культуры), он выражает свои чувства простым затаенным словом. И еще один важный момент: увлеченный чистым экспериментом поэт-авангардист обычно не озабочен тем, найдет ли он своего читателя. Поэт на чужбине едва ли пренебрежет тем, кому мог бы прочитать свой стих.

Читателю наверняка будет интересны собранные в «Антологии» произведения – не только как «чужбинная» поэзия, но и как просто поэзия, «поэзия без прилагательного». Иосиф Бродский говорил: «К поэзии неприменимы прилагательные. Так же, как и к реализму, между прочим. Много лет назад (по-моему, в 1956 году) я где-то прочел, как на собрании польских писателей, где обсуждался вопрос о соцреализме, некто встал и заявил: «Я за реализм без прилагательного». Польские дела...»³⁰.

В прежней исторической ситуации антологий сохранили поэзию чужбины от забвения. Ныне, когда мир кардинально изменился, и томики поэтов, живущих за пределами Польши, выходят и на родине (хотя в большинстве своем крошечными тиражами и преимущественно в провинциальных издательствах), их поэзия регулярно публикуется в национальной прессе, идет активный процесс «репатриации» эмиграционной литературы в Польшу. Все это, безусловно, сокращает расстояние между поэзией чужбины и родным читателем, и имя польского заморского поэта наполняется для читателя стихом. Но и в новой реальности антологий могут успешно играть роль посредника между поэтом на чужбине и читателем в отечестве. Именно благодаря заключенному в антологиях контексту поэзия чужбины может скорее «достичь» столь желанного родного читателя не только в физическом, но и в духовном смысле – ведь книги на полке еще не гарантируют действительного изменения ее статуса неизвестного явления и превращения ранее «утраченной» эмиграционной литературы в литературу «обретенную»³¹.

Неопровергимо, что существует единая нераздельная польская литература. Это суждение единственно здраво и подкреплено самыми высокими авторитетами в поэзии и критике («...где бы ни возник прекрасный стих на языке Норвида, он принадлежит ей (польской литературе. – *O. M.*)»³², – писал Юлиан Пшибось. «...Разделение литературы на ту, что создается в Польше и на чужбине – не существенно, обманчиво...»³³, – утверждает Станислав Бараньчак. И это только два высказывания из множества). Однако как бы легко ни пересекали сегодня авторы и их книги реальныес границы, «спор с границами»³⁴ как экзистенциальная, интеллектуальная, психологическая и творческая проблема в «чужбинной» поэзии еще не окончен. Осмысления требуют такие ее специфические проблемы, как, например, особое отношение к национальной традиции, не имеющей живого отзыва в реальном окружении поэта, отношение к чужой культуре, которая хотя бы отчасти становится своей, параллельное существование этих культур в воображении поэта, аналогичное сосуществование языков (иногда не только языка повседневной коммуникации, но и поэтического дискурса), понимание и ощущение собственной идентичности поэта как человека, находящегося «между» (Витольд Гомбрович) или не принадлежащего «ничему» (Анджей Буша), его идентификация как поэта польского или, например, польско-американского, так называемого «этнического».

Остается поэзия на чужбине – остаются вопросы.

При очевидной встречности движения «польских литератур» на родине и на чужбине, где именно завязывались узлы их совместности? При несомненной их равноправности, почему о поэтах чужбины чаще всего говорят как о тех, кто «выдерживает сравнение с отечественной поэзией» – так будто Мицкевич и Милош никогда не покидали свою любимую Литву? Чем сегодня, в условиях свободы, отличается польская поэзия, создаваемая в национальной художественной среде, от поэзии, произрастающей вне ее? Правомерно ли вообще наделять поэзию «паспортом»? Существует ли

для нее институты «без гражданства», «двойного гражданства»? Как ответят польские зарубежные поэты на вызов, брошенный новым временем: вернутся ли они в свободную Польшу, мечту о которой лелеяли годы и десятилетия? И будет ли «чужбина» у молодых польских поэтов в XXI в.?

Ежи Гедройц в 1947 г., определяя задачи предпринимаемого им периодического издания, писал: «Культура» стремится довести до сознания польского читателя, вышедшего политическую эмиграцию и оказавшегося за пределами родины, что культурный круг, в котором он живет, не является вымершим кругом». Подводящая итоги поэзии XX столетия на чужбине «Антология» Чайковского, убеждает, что этот круг был животворным.

«Антология», появившаяся в момент, когда изменилось самое понятие чужбины, складывает мозаику разнообразных поэтических голосов, стилей, жанров, поэтик, философий и идеологий в общий образ «чужбинной» поэзии и позволяет интерпретировать ее как целое³⁵. Польский критик Вацлав Михальский точно подметил, что это собрание стихов читается как история литературы³⁶. Эта книга и в самом деле имеет свойственные истории завязку, конфликты, кульминацию и дописанный событиями последнего десятилетия финал. По меньшей мере, она предоставляет бесценный материал для создания единой истории польской поэзии.

Однако остается еще один вопрос: готовы ли ученые писать единую историю рожденной на разных берегах польской литературы XX века, сопоставлять разные судьбы участников одной «семейной истории», при этом не пытаясь механически сроднить их в одно счастливое семейство? Иначе говоря, готовы ли они выполнить завет поэта: «собери нас всех, как собирает отчизна прах и кости» (Казимеж Вежиньский, «*Inter Arma*»), но не устраивать патриотическое шоу «перезахоронения»?

Поэзия сказала свое слово.

Следующий шаг за теми, кто пишет истории.

Примечания

¹ См.: *Giedroyc J. Autobiografia na cztery ręce / Opracował i posłowiem opatrzył Krzysztof Pomian.* Warszawa, 1994. S. 254.

² *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów «londyńskich» / Pod red. A. Cerniawskiego ze słowem wstępym Juliana Przybosia.* Londyn, 1965. S. 9.

³ См.: *Różnice między pokoleniami w literaturze na emigracji. («Kontynenty», 1960, nr. 18 / 19. S. 10.)*

⁴ *Ryby na piasku.* S. 9.

⁵ Речь, разумеется, идет о высокой поэзии. Графомания на чужбине – тема отдельного исследования. См.: Edward Zyman. *Metamorfozy głębin twoich. Polonijny Parnas literacki.* Toronto, 2003.

⁶ *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy «Kontynentów».* Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Andrzej Lam. Warszawa, 1965. Здесь читатель найдет стихотворения Богдана Чайковского, Анджея Буши, Адама Чернявского, Зыгmunta Ławrynowicza и др.

⁷ *Literatura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny.* Warszawa, 1989.

⁸ Напр.: *Literatura Polska na obczyźnie 1940–1960. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na obczyźnie / Pod red. Tymona Terleckiego.* T. 1–2. Londyn, 1964–1965. В качестве источника информации о польской поэзии чужбины, хотя источника не всегда надежного и, как правило, куцего, могут служить также литературные справочники и энциклопедии, изданные в странах проживания польских поэтов. Так, например, даже в такой, декларирующей свою поликультурность, стране, как Канада, польско-канадские поэты в подобных изданиях представлены весьма не полно.

⁹ *Miłosz Cz. Poszukiwanie ojczyzny.* Kraków, 1991. S. 193.

¹⁰ См.: *Giedroyc J. Witold Gombrowicz. Listy 1950–1969.* Warszawa, 1993. S. 487.

¹¹ Напр.: *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945 / Wyd. Baran i Suszczyński.* Kraków, 1993.

¹² Напр.: *Azja i Afryka. Antologia poezji polskiej na środkowym Wschodzie / Pod red. J. Bielatowicza.* Palestyna, 1944; *Poezja polska 1939–1944. Nakładem Związku Patriotów Polskich.* Moskwa, 1944. В последнюю вошли стихотворения С. Балиньского, Вл. Броневского, Е. Путрамента, Ю. Тувима и др.

¹³ *Antologia poezji współczesnej wydana w podziemnej Warszawie.* Glasgow, 1942. S. 5. (Титул оригинала: *Antologia poezji współczesnej / Zebrał Narcyz Kwiatek (pseudonim S. Miłaszewskiego i J. Janiczka).* Warszawa, 1941).

¹⁴ Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej / Pod red. Stanisława Lama. Paryż, 1951.

¹⁵ См. прим. 2.

¹⁶ Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984 / Wybór Stanisław Barańczak. London, 1984.

¹⁷ Принцип выбора польских стихов для западного читателя сам по себе может стать предметом исследования.

¹⁸ Postwar Polish Poetry. Selected and edited by Czesław Miłosz. Berkeley, 1983. Первое издание этой антологии вышло в 1965 г. в Нью-Йорке.

¹⁹ Seven Polish Canadian Poets. An Anthology / Edited by Waclaw Iwaniuk and Florian Smieja. Toronto, 1984.

²⁰ The Burning Forest. Modern Polish Poetry / Translated and edited by Adam Czerniawski. New Castle, 1988.

²¹ Polish Poetry of the Last Two Decades of Communist Rule. Spoiling Cannibal's Fun / Edited and with translations by St. Baranczak and C. Cavanagh. Illinois, 1991.

²² Antologia poezji polskiej na obczyźnie. 1939–1999 / Wyboru dokonał, opracował i napisał przedmowę Bogdan Czajkowski. Warszawa–Toronto, 2002.

²³ Из приветствия Б. Чайковского московским полонистам по случаю презентации «Антологий» в Польском Институте Культуры в Москве. Ноябрь, 2003 г.

²⁴ Miłosz Cz. Rok myśliwego. Kraków, 1991. S. 186.

²⁵ «...Чайковский как-то сказал, что он словно выброшенная на сушу рыба. Мы все – рыбы на суше...». См.: Ryby na piasku. S. 5.

²⁶ Люциан Шенвальд (таких, как он, искренних, «верующих» коммунистов, Александр Ват называл «мистиками») в мае 1943 г. сочинил поэму «Прощание с Сибирью» с экстатическим финалом, а котором – вопреки польской истории и национальной литературной традиции – «сливались в один могучий аккорд Польша и Сибирь, Сибирь и Польша». В беседе с Милошем Ват вспоминал: «Я скрежетал зубами, когда много позже читал эту поэму». «В поэтическом отношении она прекрасна», – парировал Милош. (Wat A. Mój wiek. Warszawa, 1990. S. 289.)

²⁷ Miłosz Cz. Poszukiwanie ojczyzny. S. 179–180.

²⁸ Б. Чайковский писал «...Наша ситуация (писателя на чужбине. – O. M.) уже по самой своей сути диктует нам сознательное отношение к языку, на котором мы пишем». См.: Opisanie z pamięci. [Na obwolucie].

²⁹ Ю. Пшибось справедливо подметил, что Б. Чайковский не случайно назвал свою первую книгу «Trzcinę czcionek». Эта трудно произносимая группа согласных звучала для него как хейнал польского языка» (Ryby na piasku. S. 15.).

³⁰ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2002. С. 54.

³¹ Эта проблематика рассматривается, в частности, в сборнике: Literatura ultracona, poszukiwana czy odzyskana. Wokół problemów emigracji / Studia i szkice pod red. Z. Andresa i J. Wolskiego. Rzeszów, 2003.

³² Ryby na piasku. S. 7.

³³ Barańczak St. Przedmowa // Poeta pamieta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984. S. 10.

³⁴ Так называется книга стихотворений Б. Чайковского: Czajkowski B. Spór z granicami. Paryż, 1964.

³⁵ Структура «Антологии» весьма сложная, и отражает ее историко-литературную и интерпретационную составляющую. Чайковский в предисловии к книге разъясняет свою концепцию: «Антология» состоит из трех частей, разных по характеру. В первой, «документально-исторической» и тематической, собрана поэзия за шестьдесят лет, посвященная Второй мировой войне и так или иначе связанная с судьбой родины, во второй предложен канон польской поэзии на чужбине, созданной авторами, родившимися до 1920 г., и, наконец, в третьей – произведения поэтов, родившихся после 1920 г. Первая часть состоит из трех разделов. В двух первых собрана поэзия 1939–1945 гг. О войне пишут ее современники, поэты так называемой «эмиграции независимости», с одной стороны, и польские «советские» поэты, с другой, – пишут с противоположных позиций. В третий включены стихотворения, созданные после 1945 г., главная тема которых – будущее Польши, отношения родины и поэта, а также личное преодоление пережитого в войну (См.: Antologia poezji polskiej na obczyźnie. 1939–1999. S 11–12). Добавим, что произведения одного автора часто печатаются в книге вразброс, но в связке с близкими им тематически или идеино стихотворениями других поэтов.

³⁶ Выступление на вечере, посвященном проблемам современной польской поэзии, состоявшемся в апреле 2003 г. в Ванкувере.

О путях русской поэзии на рубеже XX–XXI веков: традиция и современность

Если мысленно представить драматическую историю русской поэзии XX столетия, нельзя не видеть всей сложности движения ее главных ветвей и потоков: «официальной», «неофициальной» и «зарубежной» – их расхождения и взаимодействия, их непростого воссоединения в 90-е гг. В каждой из них по-своему реализовалось творческое освоение опыта и традиций отечественной и мировой литературы и искусства, в том числе особенно – поэзии русского Золотого и Серебряного веков.

Так, в русской литературе XX в. на родине, ужс в первой его половине, наряду с мощным развитием реализма и во многом искусственным насаждением соцреализма, интенсивно проявлял себя романтизм, претерпевший эволюцию от различных форм в творчестве крупнейших поэтов Серебряного века (А. Блок, ранний Маяковский) через абстрактный космизм пролеткультовцев и характерные индивидуальные модификации стилевого течения поэтов-романтиков в 20–30-е гг. (Н. Тихонов, Э. Багрицкий, М. Светлов) к выраженным романтическим тенденциям в поэзии Великой Отечественной войны, 50 – 60-х гг. (времен «оттепели»).

В первые десятилетия XX в. активно заявили о себе различные школы модернизма (символизм, акмеизм) и авангарда (футуризм – во всех его разновидностях), а также другие художественные тенденции, не всегда оформлявшиеся в течения и школы, как, например, экспрессионизм и сюрреализм¹. А во второй половине столетия вновь испытывают свою жизнеспособность явления неоавангарда, активно развиваются различные формы и разновидности постмодернизма, о чем уже существует обширная критическая и исследовательская литература².

Относительно новейших исследований современного авангарда и постмодернизма хотелось бы сказать несколько слов. Обычно здесь превалирует идея смены эпох (например, модернизм – постмодернизм), при этом несомненны

различные точки зрения в подходах и оценках. Исследователи не случайно обращают внимание на преходящий характер этого явления или ситуации. Автор книги «Русский литературный постмодернизм» (М., 2000) В. Курицын, отметив, что работа над ней шла с 1992 по 1997 гг., в частности, пишет: «Когда я начинал сочинять этот том, слово «постмодернизм» мелькало лишь в обиходе специалистов, когда я закончил его сочинять – оно надоело решительно всем, и употреблять его считается дурным тоном»³.

Как бы в параллель ему М. Эпштейн замечает о своем труде «Постмодерн в России. Литература и теория» (М., 2000): «Эта книга писалась с 1982 по 1998 год, одновременно со становлением самого российского постмодернизма... ...На исходе 1990-х книга заканчивается новыми вопросами – о том, ...что приходит на смену самому “пост”»⁴. И в духе своей глобальной, всемирно-исторической концепции смесны культурных эпох (древности, средневековья, Нового времени и соизмеримой с ними по длительности эпохой постмодерна) М. Эпштейн пишет: «...к концу 1990-х годов постмодернизм исчерпал себя, но тем настоятельнее обозначаются перспективы постмодерности за пределами постмодернизма»⁵.

И еще о двух содержательных книгах, посвященных интересующей нас проблеме – учебном пособии И. С. Скоропановой «Русская постмодернистская литература» (М., 1999) и ее монографии под тем же названием с подзаголовком «Новая философия, новый язык» (Минск, 2000), – богатых по материалу и широко представляющих различные явления постмодернистской прозы и поэзии в их историческом движении, начиная с 1960-х гг. Хотелось бы привести одно суждение, высказанное в связи с упомянутым пособием. Выступая в дискуссии о вузовских учебниках по русской литературе и отмечая ценность названного труда, В. Я. Саватеев одновременно подчеркивал: «...представлять постмодернизм как чуть ли не единственный выход из тупика, единственно правильный путь развития литературы и всей культуры – это по меньшей мере противоречит самой

идее плюрализма...». И еще – что особенно важно – «...хотелось бы, чтобы издали такую же книгу о современном русском реализме...»⁶.

Мы еще вернемся к характеристике постмодернизма, его существенных черт и особенностей, но прежде несколько общих соображений о путях и тенденциях развития поэзии на рубеже столетий. Следует подчеркнуть, что в разговоре о путях русской поэзии, особенно о ее современном этапе на первый план выходят собственно творческие, художественно-эстетические основания выявления и кристаллизации в нашем восприятии не только и не столько отдельных имен, групп и течений (хотя это, безусловно, имеет место). Не менее существенны направления, или, быть может, потоки, русла, в которых движутся, развиваются, обновляются крупные и отнюдь не формальные общности самобытных художников, восходящие к давним традициям или сформировавшимся в XX столетии – в его начале и второй половине.

Это, как мы уже отмечали, с одной стороны, реализм⁷, романтизм⁸, а с другой, – особенно активизировавшиеся в последнее время авангард и постмодернизм. На таких путях в основном и реализуется движение современной поэзии, хотя картина здесь, очевидно, более сложная, о чем свидетельствуют попытки ввести новые дефиниции и термины – от «метареализма» как «реализма многих реальностей», предложенного исследователем и теоретиком «новой волны» М. Эпштейном, и до так называемого «почвенного» направления (Ю. Кузнецов и др.), обоснование которого находится в работах В. Баракова⁹.

Не задаваясь целью дать всеохватную картину движения современной поэзии во всей ее сложности и многообразии, выделим три основных направления, отчетливо различимых в своем восприятии современности и отношении к опыту и традициям искусства прошлого. Так, обновление и развитие традиций реалистической лирики видно в позднем творчестве В. Соколова и А. Жигулина, В. Корнилова и А. Кушнера, Е. Рейна и О. Чухонцева, а из живущих в зарубежье – у Н. Коржавина, Б. Кенжеева, Н. Горбаневской и др. Естествен-

но, у каждого из этих поэтов свое восприятие и образ времени, свой художественный мир, самобытное художническое видение и поэтический язык. Однако есть и черты общности, обусловленные ориентацией на реалистическую линию развития поэзии. Ограничимся одним-двумя примерами.

В вышедшей на самом рубеже столетий и по-своему программной книге Владимира Корнилова (1928–2002) «Вольная поэзия России» (М., 2000), включившей стихи разных лет – вплоть до совсем недавнего времени, автор обращается к собратьям по поэтическому цеху – предшественникам и современникам, восславляя «Издревле сладостный союз» (А. С. Пушкин), братство поэтов, чье творчество всегда будет востребовано народом и служит залогом его славы и бессмертия. Таково открывающее книгу стихотворение «Лирика» (1997), где сделана попытка разгадать тайну этого феномена – подлинного величия и подчас неуловимой красоты лирической поэзии, рождавшейся, казалось бы, совсем в не подобающих для того условиях и тем не менее отстоявшей «смысл и честь России», утвердившей себя среди ее «бесчисленных святынь»:

А вокруг – без края мерзости,
И любое дело – швах,
Небо – в беспросветной серости,
А держава – сплошь впотьмах;
И ни крика и ни выкрика –
Немота да нищета...
Но зато какая лирика,
Жалкой жизни не чета.

В стихах предстает, можно сказать, вся история русской поэзии, которая «От Державина до Слуцкого, / Каждой власти не мила, / Падчерицей непослушною / Два столетия была».

О широте, многообразии опыта и традиций отечественной классики Золотого, Серебряного и, если угодно, Бронзового века свидетельствуют сами названия стихотворений: «Колокола Державина», «Михайловское», «Лермонтов», «Иннокентий Анненский», «Блок», «Слово. Па-

мяти Велимира Хлебникова», «Гумилев», «Анне Ахматовой», «Похороны Пастернака», «Есенин», «Лето пятьдесят шестого. Памяти Н. Заболоцкого», «Смеляков», «Слуцкий», «Гитара. Б. Окуджаве», «Колыбельная. Памяти Иосифа Бродского», а также другие, содержащие признания в любви к Тютчеву, Баратынскому, Фету, Маяковскому, Мандельштаму, Межирову...

В этом спектре имен отчетливо просматриваются коренные линии и устремления русской поэзии, развивающейся в реалистическом и романтическом русле. И строки самого Корнилова – выразительный пример реалистически-простого, естественного и точного, емкого и содержательного поэтического слова.

Завершают его книгу стихи, непосредственно посвященные ключевой проблеме: поэзия и время. В «короткой поэме» (таков авторский подзаголовок) – «Суeta сует» поэт с горечью отмечает, чем обернулось всего через десятилетие казавшееся таким чистым «время надежд» середины 80-х. В скучных штрихах-зарисовках проступают черты сложной, противоречивой, трагической современности, проходящей через нелегкую, драматическую судьбу человека, поэта и острой, ранящей болью отзывающейся в сго душе.

Из ставших привычными, известных всем, легко узнаваемых примет и деталей сегодняшней жизни, обернувшейся в глазах многих безвременьем и развалом, хаосом и смутой («В моем парадном / Взорвало бомбу... / Не стало газу, / А также – тока...»), вырастает реалистически-конкретный и обобщенный образ нынешнего, не чьего-то чужого, а именно нашего времени, в котором, по словам поэта, сплелось многое: «Лад и хаос, чет-нечет, / Собранный и разброс...». На фоне всеобщей, расплясавшейся в мире «ярмарки тщеславия» и суеты с особым трагизмом и болью воспринимаются судьбы России:

А на нашей родине
Пляс иной,
Стал ее мелодией
Волчий вой.

...Вся в разбое, в рэкете,
В клевете...
Сдохли гуси-лебеди
В лебеде.

Но через все трудности, испытания, страдания и муки пробивается живое и естественное поэтическое слово, а с ним обретает новое дыхание и жизнь сам человек – поэт. Потому столь программно значимо ориентированное на отечественную национальную традицию стихотворение В. Корнилова, посвященное одному из составных стихотворной речи – рифме, где само это слово, вынесенное в заглавие, становится эмблемой и символом собственно поэзии, неотделимой от жизни:

Рифма, нет на тебе креста,
Ты придумана Сатаною,
Но и жизнь без тебя пуста,
Хоть намучаешься с тобою.

В изданном на самом рубеже веков и по-своему итоговом сборнике Александра Кушнера «Стихотворения. Четыре десятилетия» (М., 2000) отобраны стихи из 12 его книг 60–90-х гг. В них приметы и явления обыденной жизни одухотворяются, приобретают глубоко личностный и вместе с тем обобщенно-поэтический смысл, вбирают отсветы и отзвуки вселенной и вечности, минувших эпох, ассоциации из сферы литературы и искусства. Характерны названия книг разных лет: с одной стороны, «Приметы» (1969) и «Прямая речь» (1975), а с другой – «Дневные сны» (1985), «Ночная музыка» (1991), «На сумрачной звезде» (1994). Для понимания творческой позиции Кушнера показательны строки одного из стихотворений: «Поэзия – явление иной, / Прекрасной жизни где-то по соседству / С привычной нам, земной».

Творчество А. Кушнера отчетливо ориентировано на широкий спектр традиций – от античности до Золотого и Серебряного века, при этом для него особо значимы имена Пушкина и Фета, Ахматовой и Мандельштама. В его стихах упоминается немало поэтов – классиков и современников:

Батюшков и Вяземский, Лермонтов и Тютчев, Майков и Полонский, А. Григорьев и Блок, Бродский и Чухонцев... Здесь, можно сказать, звучат их голоса, приводятся эпиграфы и посвящения, возникают реминисценции и аллюзии. Особенно интересно обращенное преимущественно к крупнейшим лирикам XX столетия, пронизанное тонкой иронией стихотворение «Наши поэты», которое, на первый взгляд, воспринимается как своего рода высокомерное брюзжание «объевшегося рифмами всезнайки»:

Конечно, Баратынский схематичен.
Бесстильность Фета всякому видна.
Блок по-немецки втайне педантичен.
У Анненского в трауре весна.
Цветаевская фанатична муга.
Ахматовой высокопарен слог.
Кузмин манерен. Пастернаку вкуса
Недостает: болтливость – вот порок.
Есть вычурность в строке у Мандельштама.
И Заболоцкий в сердце скуповат...

Прервем на мгновенье цитату, которая в этом месте как бы сама приостанавливается, замедляется многоточием, а затем следует кода, заключительный аккорд, снимающий и опровергающий все, что было сказано раньше: «Какое счастье – даже панорама / Их недостатков, выстроенных в ряд!»

Как видим, истинное отношение поэта к своим великим учителям после того, как он привел весь перечень скептических пристензий и оценок, высказанных в их адрес, в полную меру звучит в finale – двух строках, где раскрывается основная направленность этих стихов – утверждение подлинной силы и величия «наших поэтов», непреходящего значения их творчества для национальной культуры. И не случайно в канун наступления нового века и тысячелетия поэта глубоко тревожил вопрос о будущем того, что стало делом всей его жизни – о судьбах поэзии. Книга избранной лирики Күшинера заканчивается горестным размышлением – прощанием с любимым искусством («Стихи – архаика. И скоро их не будет...»):

Прощай, речь мерная! Тебе на смену проза
Пришла, и Музы-то у опоздавшей нет,
И жар лирический трактуется как поза
На фоне пристальных журналов и газет.

И третье, видимо, нельзя тысячетье
Представить с ямбами, зачем они ему?
Все так. И мало ли, о чем могу жалеть я?
Жалей, не жалуйся, гори, сходя во тьму.

Эти строки сразу же вызывают в памяти фетовское – «Не жизни жаль с томительным дыханьем, / Что жизнь и смерть? А жаль того огня, / Что просиял над целым мирозданьем / И в ночь идет, и плачет, уходя» («А. Л. Брежеской»). Однако, в отличие от Фета, у Кушнера вся внутренняя логика, весь дух и суть его драматического раздумья-переживания утверждают преодоление тьмы, победу света и творческого горения. Вопреки всем уже столько раз озвученным пророчествам о ненужности поэзии, о том, что-де ее заменит проза, Кушнер убежден в обратном: для него и «жар лирический», и стих, который «живет без цели, / Летит, как ласточка, свободно, наугад», – столь же неистребимы и вечны, как сама жизнь, а с нею душа человеческая.

Как видим, оба поэта – В. Корнилов и А. Кушнер, чье творчество в основе своей глубоко реалистично, – каждый по-своему воспринимают опыт и традиции не только поэзии реализма – от Пушкина и Есенина до Смелякова и Слуцкого, но и романтизма (Жуковский, Лермонтов, Окуджава), и в значительной степени модернизма (Блок, Анненский, Ахматова, Гумилев, Цветаева и др.). И это несомненно плодотворный путь обогащения и развития художественного арсенала современной лирики.

Наряду с поэтами, продолжающими и обновляющими традиции русской классики и, по преимуществу, реалистической лирики, – в наши дни активно проявляется обращение к опыту поэтического авангарда, в частности, в творчестве А. Вознесенского, В. Сосноры, К. Кедрова, С. Бирюкова, Д. Авалиани, отчасти у Н. Моршена. В данном случае ограничимся одним примером.

Творчество Андрея Вознесенского конца 90-х гг. не сводится только к авангардным поискам и экспериментам. Его книгу «Casino “Россия”» (1997) открывает стихотворение «Сад», содержащее раздумья о миссии поэта, о жизни человеческой, развивающие в ключе классических традиций – горацианско-державинско-пушкинской темы «Памятника»:

Нс величье пирамид мгновенное
и не пепл Империи в золс –
состраданье, стыд, благовение,
уходя, оставим на земле.

А в следующей книге «Жуткий Crisis Супер стар: Новые стихи и поэмы (1998–1999)» поэт размышляет об уходящем столетии, с горечью констатируя: «Вот и сгорел вроде спутников, / кровушки нашей отведав, / век гениальных преступников / и гениальных поэтов».

Вместе с тем у него не раз можно встретить случаи иронического и пародийно-сатирического (отчасти как бы в духе постмодернизма) обыгрывания имен и мотивов, связанных с творчеством русских классиков XIX в. (Пушкина, Лермонтова, Фета и др.). Вот некоторые примеры: «Пусть вы даже Пушкин или даже Мусин – / у моей избушки не бросайте мусор!» И еще: «Тащи, кати, женщина, / колесо Истории. / Под романсы Шеншина / крутани престолами». Или еще, пожалуй, наиболее характерное в этом плане стихотворение «История», которое следует привести целиком:

Татьяна Александровна, урожденная Пушкина,
семейством Лариных удочерена,
была им замуж в ссрдцах отпущена –
за очередного Ланского пошла она.
А Мери Михайловна, урожденная Лермонтова,
была ему вернее всех невест.
За нее стрелялся со всероссийским вермахтом.
Прости им, Господи, святой инцест.

Надо сказать, что особое внимание Вознесенского привлекает именно Пушкин. В мемуарно-автобиографич-

ской прозе поэта («Архив») Вознесенский вслед за Маяковским выступает против какого бы то ни было «хрестоматийного глянца»: «Не дай Бог, если живого Пушкина – озорника, повесу – заакадемичат сегодня».

Мне уже доводилось писать об уходе А. Вознесенского в 90-е гг. «в эксперимент над словом в его взаимодействии с изобразительными искусствами – графикой, живописью, инсталляцией и скульптурой (визуальные палиндромы, «видеомы», «кругометы», восходящие к «Изопам» конца 60-х)»¹⁰. Все это обильно представлено в его последних книгах. Таково, скажем, небольшое стихотворение-четверостишие, обыгрывающее название северной столицы:

Смысл России в час расплитий
простучит состав в степи:
наша культ-столица – Питер,
Питер – питерпитерпитерпитерпи – ТЕРПИ.

Это игровое четверостишие становится поводом для создания сразу трех визуальных палиндромов-кругометов (в форме простого круга, в виде стилизованного рисунка по мотивам картины Пикассо «Девочка на шаре», наконец, схематического изображения Казанского собора в Санкт-Петербурге).

Подобные примеры у Вознесенского не единичны, их можно умножить. Он постоянно как бы стремится всячески подкрепить доказательства своей способности ко всем новым и новым экспериментам. В ответ на слова корреспондента: «Говорят, время поэзии прошло» (АиФ, № 49 (1050), дек. 2000. С. 20), – поэт заметил: «Сейчас поэзия уходит в Интернет. Там она живет в чистом виде, и к ней проявляют огромный интерес, который даже не сравнить с шестидесятыми годами, когда поэзия жила на стадионах. ... Я хочу опоэтизировать Интернет, как в свое время футуристы опоэтизовали плакаты и витрины». Подтверждением этих слов стала его следующая книга «www. Девочка с пирсингом. ru. Стихи и чаты третьего тысячелетия» (М., 2000).

Так, уже в «Первом посвящении» к поэме «Чат», в центре которой сегодняшние судьбы родины, Вознесенский по-своему отвечает на давний вопрос, мучивший классика еще в середине позапрошлого столетия: «— РУСЬ, КУДА НЕ-СЕШЬСЯ ТЫ? ДАЙ ОТВЕТ. — В INTERNET!». А дальше, вслед за этой «оглядкой» на Гоголя, возникает другая реминисценция — полемическое переосмысление есенинских строк:

Тебя не сберегли.
Я в душу соберу
седьмую часть земли
с названием кратким -- ги...

Однако, при всей отчетливо ощутимой иронии по отношению к хрестоматийным цитатам классиков, речь здесь все же идет не об отказе от традиций, а об их творческом продолжении, обновлении, развитии, о чем свидетельствуют вошедшие в книгу поэмы «Чат молчания», «Девочка с пирсингом», «Последние семь слов Христа», обращенные к животрепещущей современности и к далеким библейским временам.

В статье «Русский писатель Сергей Довлатов» (август 1990) Лев Лосев, в частности, отмечал: «Довлатов знал секрет, как писать интересно. То есть он не был авангардистом. После многих лет приглядывания к литературному авангарду я понял его главный секрет: авангардисты — это те, кто не умеет писать интересно. Чуя за собой этот недостаток и понимая, что никакими манифестами и теоретизированием читателя, которому скучно, не заставишь поверить, что ему интересно, авангардисты прибегают к трюкам»¹¹. Вряд ли можно абсолютизировать данное высказывание, распространяя его на всех, условно говоря, «представителей» авангарда и сторонников эксперимента.

Вместе с тем эти соображения о «манифестах», «теоретизировании» и «трюках» могут иметь отношение не только к иным современным «неоавангардистам», «транспoэтам», «футуродадаистам», но и к различным представителям постмодернизма, среди которых немало талантливых литераторов и — шире — разносторонне одаренных лю-

дей искусства, однако, что греха таить, встречаются и разного рода имитаторы, стилизаторы, пародисты-эрудиты, которых, к сожалению, очень трудно назвать творцами подлинных художественных ценностей. Но, впрочем, все же не о них сейчас речь.

Поиск новых возможностей слова на путях постмодернизма обнаруживается уже в 80-е гг. у «метаметафористов» или «метареалистов» (И. Жданов, А. Еременко, А. Парцциков), «концептуалистов» (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров), «иронистов» (И. Иртеньев, В. Вишневский), «куртуазных маньеристов» (В. Степанцов, В. Пеленягра и др.). В то время мне уже доводилось писать о художественных поисках молодых поэтов и, в частности, на мой взгляд, об одном из наиболее талантливых и интересных – Тимуре Кибирове.

Отмечая тогда сильные стороны его творчества, говоря о «горько-иronicеской тональности в осмыслении времени», об особенностях его «вольно-ассоциативного, пародийно-реминисцентного стиля», я вместе с тем высказывал опасения насчет характера и перспектив подобной манеры письма. Позволю себе процитировать несколько строк из статьи 1990 г.:

Одно дело, когда пародируются штампы официальной фразеологии, бюрократические ярлыки, клише массового сознания. И совсем другое, когда тотально, без разбора пародируются... классические литературные образы, строки, цитаты (к примеру, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока, Маяковского и др.). Кроме того, назойливое повторение приема делает стихи вторичными, превращает их в ерничество¹².

В последнее время вышло несколько новых книг Т. Кибирова: «Парафразис» (1997), «Нотации» и «Улица Островитянова» (1999), «Amour, exil...» и «Юбилей лирического героя» (2000), в которых немало значительных и сильных произведений. Однако, даже взяв наугад одну из них, нельзя не обратить внимания, что, к сожалению, Кибиров порою далеко не лучшим образом повторяет сам себя, используя гибридно-цитатный метод, вновь и вновь паро-

дируя известные строки и образы классиков – от Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Некрасова до Брюсова, Маяковского, Мандельштама и др.

Вот лишь некоторые примеры иронической «перелицовки» классических цитат, непосредственно спроецированных на наше время: «То домового мы хороним, / то ведьму замуж выдаем», «Хорошо бы / крышкой гроба / принакрыться и уснуть. / Хорошо бы. / Только чтобы / вздымалась тихо грудь»; «Умом Россию не понять. / Равно как Францию, Испанию... / (...) ...объединенную Германию / – у всех особенная стать»; «Юноша бледный, в печать выходящий, / дать я хочу тебе два-три совета»; «Я хочу быть понят тобой одной. / А не буду понят, так что ж...»; «Под собою почуяв страну, / мы идем потихоньку ко дну» – перечень можно продолжать и продолжать. Ограничимся еще лишь одним, но, быть может, особенно выразительным примером – небольшим стихотворением «Подражание Некрасову Н. А.» (1999):

В полночный час такси ловя
я вышел на Тверскую.
Там проститутку встретил я
не очень молодую.
Большущий вырез на груди.
Малюсенькая юбка
И Музе я сказал: «Гляди!
Будь умницей, голубка!»

Думается, подобным пародированием-осовремениванием классических стихов можно заниматься до бесконечности. И в этом плане в книге «Улица Островитянова» особенно «повезло» Пушкину, поскольку в ней немало написанного в юбилейный год. При этом аллюзии и реминисценции восходят не только к стихам, но и к прозе великого поэта.

Вот, опять же, несколько примеров, сориентированных на современность: «Ну а в наших краях, в оренбургских степях / заметает следы снежный прах. / И петрушин возок все пути не найдет. / И Вожатый из снега встает»; «Сказал поэт:

Служенье муз / не терпит брачных уз»; «Пока в подлунном мире / жив будет хоть один / бряцающий на лире / беспечный господин, / найдется и Наташа, / и счастливый певец / увидит в ней все так же / чистейший образец»; «На свете счастье есть. А вот покоя с волей / я что-то не встречал. Куда ж нам к черту плыть!» и другие подобные свидетельства того, что Кибиров явно с Пушкиным «на дружеской ноге»...

Активно и вполне осознанно пользуясь наиболее ходовыми приемами игровой поэтики постмодернизма, предполагающей тотальное пародирование, высмеивание всех и вся, Т. Кибиров вместе с тем отнюдь не случайно в одном из завершающих книгу и обращенных к самому себе – стихотворении «Постмодернистское» (1999) вдруг изменяет взятой на вооружение ернической манере и начинает изъясняться совсем по-другому, не шутовски, а всерьез:

Все сказано. Что уж тревожиться
и пыжиться все говорить!
Цитаты плодятся и множатся.
Все сказано – сколько ни ври.
Описано все, нарисовано.
Но что же нам делать, когда
нечаянно, необоснованно
в воде колыхнулась звезда!

Ведь все колыханья, касания,
мерцанья Пресветлой слезы
опять назначают свидание
и просятся вновь на язык.

Как бы вновь задумавшись о главном предмете Поэзии – о человеке и мире, о любви, красоте и вселенной – он отказывается от облегченной игры ума и нарочитой стилизации, обращаясь к вечным тайнам природы и человеческого сердца, к правде чувства и высшей сути поэтического творчества. В этой связи следует подчеркнуть, что созданное наиболее талантливыми поэтами, подчас причисляемыми к тем или иным течениям и направлениям, как правило, не укладывается в тесные рамки групповых деклараций и манифестов. Та-

ково в целом самобытное творчество Ивана Жданова, Ольги Седаковой, Елены Шварц, Тимура Кибирова.

Анализ наиболее интересных и значительных произведений последних лет ряда поэтов «метрополии» и зарубежья, принадлежащих, с одной стороны, к реалистическому руслу развития, а с другой – к нетрадиционным, альтернативным направлениям авангарда и постмодернизма, свидетельствует о несомненной активизации разных творческих проявлений и устремлений современной поэзии.

Основные тенденции и линии этих поисков видны в сфере традиционной медитативной лирики и – в меньшей степени – поэмы (хотя и здесь сделано немало поэтами разных направлений: Е. Рейном и А. Вознесенским, Т. Кибировым и Ю. Кузнецовым), а также – оспаривающей традицию, полемизирующей с нею постмодернистской, цитатно-реминисцентной, основанной на художественной игре, иронической и пародийно-сатирической поэзии. Наконец, в такой, на первый взгляд, «нетрадиционной», а на самом деле – обращенной к традиции авангарда и отчасти возрождающей ее экспериментальной поэзии.

Все эти процессы характеризуются широким, по сути безграничным спектром творческих исканий, опирающихся на огромный предшествующий опыт Золотого и Серебряного веков, они обращают на себя внимание щедрым разнообразием художественных тенденций, намечающих перспективу открытий на путях отечественной и общечеловеческой культуры.

Примечания

¹ См.: Терехина, Вера. Бедекер по русскому экспрессионизму // Арион. Журнал поэзии. 1998. № 1 (17); Чагин, Алексей. Русский сюрреализм: Миф или реальность? // Сюрреализм и авангард. М., 1999.

² См. статьи и книги: Альфонсов В. Пoэзия русского футуризма // Пoэзия русского футуризма. Новая библиотека поэта. СПб, 1999; Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 1999; Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999; Курицын, Вячеслав. Русский литературный

постмодернизм. М., 2000; *Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург, 1997; *Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература*. М., 1999; *Этштейн, Михаил. Постмодерн в России. Литература и теория*. М., 2000; и др.

³ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. С. 4.

⁴ Этштейн М. Постмодерн в России. С. 10.

⁵ Там же. С. 8.

⁶ Саватеев В. Я. Не забывать об объективности и взвешенности (Несколько соображений по существу) // Вестник Тамбовского университета. Вып. 1 (17). 2000. С. 57–58.

⁷ См.: Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии. М., 1975; Корман Б. О. Лирика и реализм. Иркутск, 1986; и др.

⁸ См.: Любарева Е. П. Советская романтическая поэзия (Н. Тихонов, М. Светлов, Э. Багрицкий). М., 1973; Анкудинов К. Н. Русская романтическая поэзия второй половины XX века: Два поколения (Андрей Вознесенский, Юрий Кузнецов). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1996.

⁹ См.: Бараков В. Н. «Почвенное» направление в русской поэзии второй половины XX века: проблемы типологии. Вологда, 2000.

¹⁰ См.: Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1997, № 4. С. 29.

¹¹ Довлатов, Сергей. Собр. соч. В 3-х тт. Т. 3. СПб., 1993. С. 366.

¹² См.: Зайцев В. А. Творческие поиски молодых поэтов 80-х годов // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1990, № 5. С. 9.

Мифопоэтический аспект рок-лирики (на примере творчества А. Башлачева)

Имя поэта Александра Башлачева (1960–1988) в последнее время все больше привлекает внимание, в том числе и ученых, интересующихся проблемами современной поэзии¹. Поддержанию и углублению исследовательского интереса способствуют научные разработки темы рок-культуры, которые инициируются в течение последних лет Тверским государственным университетом. Результатом данных разработок являются, в частности, сборники научных трудов «Русская рок-поэзия: текст и контекст», выпускаемые в рамках как общероссийского, так и международного сотрудничества².

Особенное положение текстов А. Башлачева в ряду произведений других авторов поэтического рок-направления подчеркивается многими литературоведами³. Среди причин изучения творчества этого автора называются, в первую очередь, формальные открытия А. Башлачева в области песенной лирики: новаторство в звуковой организации стиха, открытие в поэтическом применении фразеологических ребусов русского языка⁴. Актуализирует исследование поэзии А. Башлачева также акцентирование в его творчестве проблемно-смысловых пластов, наиболее вос требованных современностью: проблема диалога сознаний, взаимодействие личности и общества (в частности, тоталитарного) и отношения внутреннего мира человека с основными категориями бытия (такими, как Имя, Вещь, Сущность, Абсолют)⁵. Необходимо указать и на знаковость фигуры поэта для поколений 80–90-х гг. ХХ века, которая выразилась в определенном культтивировании его образа современным культурным пространством⁶, а также в осязаемом влиянии А. Башлачева на становящуюся в данный момент русскую лирику⁷.

Цель настоящей статьи – показать мифопоэтическую⁸ насыщенность лирики А. Башлачева, как знакового явления для отечественной рок-поэзии конца 1980-х – начала 1990-х гг.

Позволим себе выделить основные параметры мифопоэтически насыщенных текстов, суммируя достижения мифологической науки⁹: 1) присутствие имени собственного и возможность трансформации нарицательного имени в собственное; 2) использование символически наполненных сочетаний чисел; 3) упрощение и одновременно концентрация пространства, в котором находится лирический герой; 4) обретение / подтверждение персонажем героических черт, в частности, в ситуации поединка (инициации); 5) ритмизация и семантическое наполнение поэтической формы слова (вплоть до глоссолалии) – для усиления гипнотического эффекта при восприятии произведения.

Как считает В. Н. Топоров, одна из существенных особенностей мифопоэтических текстов состоит в возможности изменения границ между именем собственным и нарицательным вплоть до перехода одного в другое¹⁰. Именно этот процесс превращения нарицательных имен в собственные можно наблюдать в творчестве А. Башлачева, особенно в заключительном его периоде¹¹ (1985–1986 гг.). Лексика произведений действительно предельно абстрагируется, героями текстов становятся понятия: Гром, Смута, Апрель, Гроза, Ветер, Имя. Большое значение приобретает также и символика чисел, особенно семантика троичности, как завершающего и организующего начала. Так, в «Егоркиной былине» троекратно совершающее действие упоминается 6 раз, троичность актуальна для таких песен, как «Мельница», «Пляши в огне», «Верка, Надька и Любка», «В чистом поле», «Вечный пост». Завершающую фразу поэмы «Ванюша» при исполнении автор повторяет 3 раза (во всех версиях!), троекратный рефрен – в песнях «Посошок», «Песенка на лесенке», «Перекур» и др. Подобное стремление к троичности – характеристика мифологического мышления.

Пространство песен становится схематизированным, гиперупрощенным, но в то же время насыщенным мифологическим локусом, где царят законы волшебной сказки («черный дым по крыше стелется. / Свистит под окнами. / Черных туч котлы чугунные кипят / да в белых трещинах

шипят / гадюки-молнии. / Дальний путь – канава торная. / Все через пень-колоду-кочку кувырком да поперек. / Топких мест ларцы янтарные / да жемчуга болотные в сырой траве»; «Пусть сырая метель мягко стелет постель / И земля грязным пухом облепит лицо. / Перевязан в венки мелкий лес вдоль реки... / У последней заставы блеснут огоньки, / И дорогу птыком преградит часовой». – «Мельница», «Посошок»¹²), а также былины («Егоркина былина»), героического эпоса («Как водил Ванюша солнышко на золотой уздечке; Как несло Ванюху солнце на серебряных подковах; В Ванюхе силы! Гуляй, Ванюха!; Да вы не спели. А я спою вам!» – «Ванюша»).

Лирический герой А. Башлачева в песнях этого периода – универсальный Герой с ярко выраженным пророческо-миссионерскими функциями («Засучи мне, Господи, рукава! Подари мне посох на верный путь! / Отпевайте немых, а я уж сам отпою / Не скучно ли долбить толоконные лбы? / небо своротить охота до судорог / я знаю, зачем иду по земле, мне будет легко улетать / преломлю хлеба румяные да накормлю я всех... тех, кто придет сюда...» etc.). Практически, мы наблюдаем процесс постепенного отождествления лирического героя с Иисусом Христом, что вообще характерно для русской поэзии. Отсюда же и мотивы распятия, хождения по воде, вознесения (полета) («Вот кто-то ступил по воде/ Вот кто-то пошел по воде / Да неловко, и все утопил / Значит, снова пойдем / Вот покурим, споем и приступим»; «Преломлю хлеба румяные / да накормлю я всех / тех, кто придет сюда / тех, кто поможет мне / рассеять черный дым; Ну, что ты? Смелей! Нам нужно лететь! А ну от винта! Все от винта!; Давай, я стану помелом/ Садись, лети!!» – «Мельница», «Перекур», «Все от винта!», «Когда мы вместе»).

В текстах А. Башлачева универсальные схемы реализуются так же, как в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное. «Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному... косми-

ческому началу угрожает превращение в деструктивное, не-предсказуемое, хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как испытание-поединок двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования»¹³. Герой Башлачева находится на грани между тем миром и этим («Посошок»), он прозревает будущее («Имя Имен», «Вечный Пост») и может судить прошедшее («Петербургская свадьба», «Абсолютный Вахтер»), может учить людей и звать их за собой («Все от винта», «Время колокольчиков») – все в пределах решения одного вопроса: зачем мы существуем? Тот, кто решает этот вопрос, автоматически оказывается в ситуации поединка – он противостоит обыденности, всем, кто мирится с обессмыслившим «безвопросным» существованием.

Здесь же можно углядеть истоки своеобразия поэтики художественного слова поэта. Мифологизм мышления автора приводит к тому, что в речи появляются слова и высказывания, претендующие на то, чтобы быть последней инстанцией, определять все остальное, подчиняя его себе. Слово в этих условиях выходит за пределы языка, сливаются с мыслию и действием, актуализирует свои внеязыковые потенции. Обращение к мифологизированной поэтике у А. Башлачева объясняется, в частности, бегством от постмодерна, внутренней полемикой с ним, или, если угодно, его интуитивным неприятием. Е. Козицкая, один из исследователей рок-поэзии, считает, что «Башлачев, подобно постмодернистам, также «пересматривает знак, ...но для него знак становится не психичным, а онтологичным, будучи укоренен в бытии всей своей структурой. Если для постмодернистов существует только язык, то для Башлачева существует только мир, а язык – магические клавиши, тронуть которые суждено поэту, исступленному пророку грядущего Преображения. Искусство одних представляет всепоглощающую секулярность, искусство другого – всецело сакрально, ориентировано на абсолют»¹⁴.

В исследовании консервирующих механизмов мифа приводится актуальное наблюдение насчет звуковой орга-

низации текста. К особым отмеченным случаям дистрибуции фонем относится, в частности, многократное повторение звуковых комплексов, соотносимых с языковым обозначением ключевых моментов или имен основных персонажей мифа, которые сами могут кодироваться сходными комплексами фонем¹⁵. Ср.: «На самом краю овражины – оврага, / У самого гроба казенной утробы, / Как пара парного, горячего слова / Гляди, не гляди – не заметите оба – / Подхватит любовь и успеет во благо / Во благо облечь в облака.; Но не слепиши крест, если клином клин. Если месть – как место на звон мечом...» etc. («Тесто», «Вечный Пост»). Все случаи парономазии здесь позиционируются не просто как стихийные аллитерационно-заумные сборища (что возможно), но как фонетические прозрения, ведущие к озарениям смысловым. О таком неигровом характере звуковой организации говорит хотя бы факт страсти исполнения подобных произведений, страсти, переходящей в экстазичность. При этом механизмы осознанного и неосознанного творчества здесь неразделимо переплетаются – как у любого современного человека, стремящегося к непосредственности, но обретенного рефлексировать¹⁶.

Подобная «онтологическая» поэтика, в целом, характеризуется повышенным вниманием поэта к различного рода бытийным сущностям, которые во все времена составляли основу мировосприятия человека, и обретением «вечных ценностей», являющихся константами мировой культуры. Это такие герои песен А. Башлачева, как Вера, Надежда, Любовь, или же Имя Имен). К этим универсальным смыслам Башлачев приходит через тотальное осмияние ложной официальной культуры и через титаническое противостояние ей, разрушение «мещанских стереотипов». Лирика А. Башлачева послужила толчком к появлению нового типа поэтического сознания, нового творческого языка, освобождающегося от клише и упадочной агрессии постмодернизма. Обращение поэта к мифологическим схемам мышления, выраженным в героико-пророческой интонации его поздних текстов, стало знаком обретения мировой культуры

ры. Это обретение показательно для всей русской рок-лирики конца 1980-х гг.: эра подражаний и заимствований, эпоха постмодернистских приемов от центона и пастиша до иронии и эпатажа сменяется эрой осознания собственных корней и собственного голоса, эпохой «творческого начала эктрапической направленности» – мифопоэтического мировосприятия¹⁷.

Примечания

¹ См., например, Агеносов В., Анкудинов К. Современные русские поэты. М., 1998. С. 28–35; Доманский Ю. В. «Текст смерти» Александра Башлачева // Потасенная литература: исследования и материалы. Иваново, 2000. Выпуск 2. С. 226–237; Лосев В. В. О «русскости» в творчестве Александра Башлачева // Русская литература XX века: образ, языки, мысль. М., 1995. С. 103–110; Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачева: 1983–1984 // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сборник статей. Выпуск 3. Тверь, 2000. С. 162–172; Свиридов С. В. Поэзия А. Башлачева: 1984–1985 // Рок-поэзия как социокультурный феномен: Сборник статей. 40-летию Александра Башлачева посвящается. Череповец, 2000. С. 5–18; Чернов А. В. Проблема традиционности в поэзии А. Башлачева // Рок-поэзия как социокультурный феномен: Сб. статей. Череповец, 2000. С. 3–5; Шаулов С. С. А. С. Пушкин и А. Н. Башлачев в дискурсе постмодернизма // Материалы научно-практической конференции «Пушкин и современность». Уфа, 1999. С. 83–91.

² На данный момент выпущено семь сборников широкой тематики, затрагивающей всевозможные стороны рок-поэзии, а также несколько специализированных сборников, разрабатывающих отдельную проблему (напр., по теме «Владимир Высоцкий и русский рок»).

³ См., напр.: Агеносов В., Анкудинов К. Современные русские поэты; Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст 1. Тверь, 1997. С. 5–33.

⁴ См. напр.: Свиридов С. В. Магия языка. Поэзия А. Башлачева. 1986 г. // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. С. 57–70; Урубышева Е. В. Творчество А. Башлачева в циклизации «Русского альбома» БГ // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. С. 207–215.

⁵ См., напр.: Свиридов С. В. Имя имен. Концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: текст и контекст 2. Тверь, 1998. С. 60–67; Шидер М. Литературно-философская направленность русской рок-лирики // Русская рок-поэзия: текст и контекст 5. Тверь, 2001. С. 202–205.

⁶ Подробнее об этом см.: Столбов В. И. Героический миф в русской рок-поэзии 1980-х // Человек в информационном пространстве. Сборник научных трудов. Ярославль, 2005. С. 212–215.

⁷ Ср. строки из песен Е. Летова («как и что обрел-обнял летящий Башлачев?», «поэт Башлачев упал, убрался из окна»), Т. А. Кельта («из окна воробышком – Башлачев»), К. Арбенина («я вижу тени: Башлачев и Пушкин...»).

⁸ «Мифопоэтическое является собой как творческое начало эктрапической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в бессловесность, немоту, хаос» (Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 208).

⁹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Философия, мифология, культура. М., 1991; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1998; Тай-лор Э. Б. Миф и обряд в первобытной культуре. М., 1989; Успенский Б. А. Семиотика культуры. Семиотика истории. Избр. труды. М., 1996.

¹⁰ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ... С. 215.

¹¹ Заключительный период творчества А. Башлачева отличается прецельной концентрированностью и образностью поэзии, повышенным вниманием к поэтической форме слова, стремлением выразить национальную душу через обращение к языческой древности. Подробнее об этом см.: Свиридов С. В. Магия языка.

¹² Здесь и далее цит. По: Башлачев А. Н. Как по лезвию. М., 2005.

¹³ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ... С. 195.

¹⁴ Козицкая Е. А. Суб-языки и субкультуры русского рока // Русская рок-поэзия: текст и контекст 4. Тверь, 2000. С. 115.

¹⁵ Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. М., 1975. С. 59.

¹⁶ Аналогичные наблюдения см. в статье: Николаев А. И. Словесное и до-словесное в поэзии Александра Башлачева // Вопросы онтологической поэтики. Иваново, 1998. С. 203–208.

¹⁷ Таково творчество рок-поэтов В. Цоя, Д. Ревякина, К. Кинчева, Б. Гребенщикова («Русский Альбом»), Е. Летова, Я. Дягилевой.

Опыт перевода поэзии с малораспространенного языка

В связи с переводом литературных произведений, созданных на малораспространенных языках, необходимо сразу же сказать, что сама по себе малая численность носителей языка, на котором пишет автор, не является критерием оценки. Нас принципиально интересует уровень и своеобразие произведения, которое мы собираемся переводить. С этой точки зрения несущественно, идет ли речь об авторе, пишущем на малораспространенном языке, или нет. Однако практика показывает, что есть достаточно поводов, чтобы выдвигать этот вопрос как проблему.

Традиционно литературы близких по культуре соседних стран, пусть и созданные на малораспространенных языках, интересуют нас значительно больше, чем литературы стран, географически удаленных. На переводах отражается и политическая ориентация страны. В Словакии это было очевидно, главным образом, во времена социализма, когда поощрялись переводы из литератур так называемого соцлагеря. Далее, перевод непосредственно связан с тем, есть ли у нас специалисты по литературе данного языка. В Словакии еще недавно поддерживалась идея подготовки специалистов по малораспространенным языкам и литературам бывшего Советского Союза.

Малочисленность носителей языка для представления их литературы в переводах за границей явно не выгодна. Вместе с тем, каждый народ должен и сам заботиться о распространении своей литературы. Словакия, как и многие страны, уже разработала систему государственного субсидирования в поддержку переводов отечественной литературы за рубежом. Этим, конечно, решаются не все вопросы. Важна представительность словакистики в зарубежных университетах, максимально приближенный к оптимальному подбор преподавателей словацкого языка и культуры; это должны быть специалисты, которые интересуются литературой и знают отечественную

словесность; особую роль здесь играют посольства, различные контакты и т. д.

Если литература малораспространенного языка в другой культуре неизвестна, важно и то, кто ее посредством перевода представляет. В качестве предпочтительной выделяется ситуация, когда переводчик относится к стране принимающей культуры, а не является отечественным билингвистом. Притом всегда лучше, если тексты представлены более звучным именем литературного мира данной культуры, то есть тем, кто лично гарантирует ценность переведенного произведения. С такой благоприятной ситуацией мы встретились в девяностые годы прошлого века при переводе словацкой поэзии в Испании, где до этого словацкая поэзия, по сути, не переводилась. Антологию современной словацкой лирики, которая вышла в мадридском журнале «Эквалиенсиас» (1993), переложил Хусто Хорхе Падрон, а подборку поэзии современного словацкого поэта Милана Руфуса «Время прощания» – Клара Ханес¹. В обоих случаях речь идет об известных испанских поэтах.

Желание малочисленных народов – вывести в мир свою литературу. И эти устремления они связывают с процессом европеизации и глобализации. Литературы на малораспространенных языках, особенно центрально-европейские, уделяют особое внимание художественному переводу, пожалуй, и из опасений перед возможным налетом провинциализма. В Словакии много и качественно переводят уже не одно десятилетие. Последнее из них предоставило возможность сделать доступными произведения до сих пор запрещенных или же замалчивавшихся авторов, однако возросли экономические препятствия на пути развития полноценной переводной художественной литературы. Частично эти проблемы в последние годы решает Государственный фонд «Pro Slovakia». Благодаря усилиям переводчиков и при поддержке государства, тем не менее, не покрывающего всех расходов, в Словакии удалось сохранить периодическое издание «Ревю световой литературы» («Ревю мировой литературы»), которое выходит уже тридцать девять лет, в

последнее время четыре раза в год, и знакомит с новейшими тенденциями в зарубежных литературах.

О развитости и зрелости художественного перевода в словацкой и ближайшей к ней чешской словесной культуре косвенно свидетельствует и уровень его теоретического осмысливания. Немногие народы могут похвастаться таким обилием книг по переводу, как словаки². Я буду говорить о поэтическом переводе как практик и теоретик. В словацком контексте по крайней мере со временем перевода «Великого завещания» Франсуа Вийона (1949), авторами которого были поэт Ян Смрек и филолог-романист Йозеф Феликс³, и впоследствии в работах многих переводчиков, особенно с 1960-х гг., были приняты высокие критерии поэтического перевода: поэт подходит к переводу с той же требовательностью, что и к оригинальному творчеству, стремится работать без каких-либо скидок на качество. Во второй половине XX в. значительную часть своих творческих возможностей посвящали переводу известные словацкие поэты, в результате чего возрос престиж перевода поэзии как искусства. Перевод воспринимается не только как информация, но и как художественное освоение инонациональной поэтической ценности в конкретном времени и пространстве, несущее на себе печать личности поэта-переводчика. Поэтому переводы являются важной составной частью его поэтического творчества и художественно полноценной частью национальной поэзии.

Так мы подходим к вопросу о методе поэтического перевода. Современный словацкий поэтический перевод, представленный многочисленными достижениями переводчиков нескольких поколений, стремится к плодотворной эквивалентности поэтическому оригиналу, участвующему в литературной коммуникации, причем принимаются во внимание все важные структурные компоненты текста в их взаимодействии (включая звуковой строй, то есть ритм, рифму, эвфонические характеристики и т. п.). Помимо языковой компетентности, в переводе реализуется поэтолическая и поэтическая компетентность переводчика. (Прозаичные по содержанию понятия «языковая, поэтологическая

и поэтическая компетентность переводчика» я использую не из склонности придумывать известным вещам новые ярлыки, но из необходимости обозначить основные принципы переводческой поэтической практики.)

Далее я коснусь метода нескольких инонациональных переводчиков словацкой поэзии на испанский, русский и украинский языки. Моя цель – проследить актуальное состояние проблемы, т. е. переводы, возникшие в последнее десятилетие.

Вначале я остановлюсь на переводах Хусто Хорхе Падрона и Клары Ханес, которые сдвинули интерес к словацкой поэзии в Испании с мертвой точки. Оба переводили с подстрочника, Падрон сотрудничал со словацкими испанистами Владимиром Олерини и Мирославом Ленгардтом, а Ханес – с испанским словакистом Хосе Алонсо Лопесом. Здесь ощущается некоторое различие в подходах, проявившееся и в переводе. Ханес владеет близким словацкому чешским языком, его она изучала, воодушевленная поэзией Владимира Голана, которую переводила на испанский, позднее она перевела подборку поэзии Ярослава Сейферта. Ее преимуществом при переводе поэзии Милана Руфуса было и то, что Голан и Сейферт – поэты, с которыми Руфус перекликался и даже интегрировал кое-что из их творчества в ткань собственной поэзии. В каждом случае мы имеем здесь и поэтолическую близость, особенно с Голаном. К подборкам, которые предложил Падрону я (сотрудничая с комиссией при Ассоциации организаций писателей Словакии), а Ханес – Милан Рихтер, испанские поэты подошли не механически, у них была возможность оценить энергетику каждого стихотворения, которую они и использовали.

Стихи словацких авторов в антологии «Экиваленсиас» вышли параллельно в переводах Падроном на испанский, Луи Бурном на английский и в словацком оригинале. Так, на трех языках, поэзия в «Экиваленсиас» выходит всегда, что с концептуальной точки зрения, бесспорно, замечательно. Английские переводы, однако, были выполнены не со словацкого оригинала, а с перевода Падрона. Несмотря на переводческие достоинства Бурна и, в принципе, хороший

результат, эти переводы по словацким критериям теории и практики переводческого искусства мы можем воспринимать только как вспомогательные. Метод перевода из вторых рук был допустим в Словакии на ранних стадиях развития поэтического перевода в XIX в., и в последние десятилетия мы встречаемся с ним лишь в исключительных случаях, когда речь идет о редком языке. Так еще в 70-е гг. прошлого века переводил, точнее, перифразировал восточную поэзию Иван Купец. Сегодня уже и китайская, и японская поэзия переводится с оригиналов. Если специалист по восточному языку не является компетентным в области восточной поэзии, филологическому (малопоэтическому) переводу или переводу из вторых рук предпочтительнее перевод, выполненный дуэтом поэта и филолога.

Как оценить переводы Падрона и Ханес? Падрон в целом адекватно транспонирует сложную дифференциированность современной поэзии одиннадцати словацких поэтов (это И. Купец, М. Руфус, Л. Вадкерти-Гаворникова, Я. Бузаши, Я. Стахо, Л. Фелдек, В. Ковалчик, Ш. Стражай, И. Лаучик, И. Штрпка, Я. Замбор), особенности их индивидуального почерка, образной структуры и свободного стиха, включая специфический тип верлибра Яна Стахо, основанного на стиховом переносе (ср. перевод стихотворения «Знаки»). Однако он совершенно отказывается от воспроизведения ритмико-рифмического рисунка правильных рифмованных силлабо-тонических стихотворений, переводя их свободным стихом. Это ослабляет стиховую дифференциацию подборки, сужает регистр поэтических приемов, которые в отдельных стихотворениях выполняют свою функцию. Свободным стихом он переводит и два сонета, Стахо и Бузаши. Мотивацию решения Падрона, очевидно, нельзя искать в особенностях испанской поэзии, где доминирует свободных стих; скорее причина в менее ответственном подходе к поэтическому переводу, чем к оригинальному творчеству. Современная испанская поэзия (подобно словацкой), несмотря на перевес свободного стиха, не спешит отказываться от рифм и ритмически правильных размеров. У самого Падро-

на в сборнике его собственных стихов «Память огня» есть сонеты («Огонь в алмазе» и др.)⁴.

Ямбический сонет Я. Стако с правильными рифмами носит название «Превращения огня». Символ огня занимает важное место и в поэзии Падрона, о чем говорят названия вышеупомянутых произведений. Сонет Стако имеет явные барочные черты и типологически весьма близок испанскому барочному сонету; с ним можно сравнить, например, сонет Луиса де Гонгоры, начинающийся так: «Пока в соперничестве с сиянием твоих волос» (*Mientras por competir con tu cabello*). Оба построены на резком всплеске женской витальности и чувственной красоты и их падении в ничто. Символ огня и его превращения в пепел и дым встречается и в сонетах другого испанского барочного поэта, Франсиско де Кеведо. Эти факты я привожу как доказательство того, что у переводчика были мотивы транспонировать текст как сонет и на уровне формы.

«Время сказать «Прощай!»» (*Tiempo de adijses*) Клары Ханес представляет собой перевод пятидесяти одного стихотворения М. Руфуса и дает срез всего творчества автора. Подборка начинается стихотворением «Фрагмент» из цикла ранних, запоздало опубликованных стихов Руфуса «Мальчик рисует радугу», и включает в себя произведения из книги «Поздний автопортрет» (1992). Поэтесса не сосредоточивается на первом периоде творчества Руфуса (*«Мальчик рисует радугу»*, *«Когда дозреем»*), где стихи скорее были сродни песням, хотя и намекает на него. Она обращается к поэзии гномического характера, к кратким насыщенным текстам, которые отличает интеллектуальный напор, ориентированный прежде всего на постижение человеческой судьбы и жизненных обстоятельств с точки зрения человечности. Руфус, таким образом, вступает в испанский контекст не столько как поэт «переливов чувств», сколько как поэт содержательной и проницательной мысли. Выбор стихов намечает координаты поэтического мира Руфуса. Он отражает и метапоэтические, метахудожественные и метаэстетические рефлексии поэта. В целом о подборке можно сказать, что она

представляет наимодернейший масштаб поэзии Руфуса, соотносящийся с современной европейской поэзией, отмеченной особым гуманистическим акцентом.

О Кларе Ханес мы знаем, что это поэтесса и переводчик с изысканным вкусом, о чем свидетельствует и ее очень строгий отбор авторов для перевода. Ее перевод, в целом, корректен по смыслу. Для его художественной характеристики я бы выбрал эпитет «эссенциальный». Ханес умеет точно распознать или почувствовать, что составляет сущность стихотворения, и стремится к наиболее пластичному посредничеству. Она не изменяет насыщенности поэзии Руфуса, даже наоборот, иногда ее усиливает. Ее перевод в зависимости от характера стихотворения колебляется между поэтически точным воспроизведением структуры конкретного текста, и между настоящим воссозданием, когда сущность стихотворения в интересах его эффективности в новом литературном контексте выступает посредником между оригиналом и переводом. Переводчица, например, иногда меняет стиховое или строфическое членение текста и количество стихов (ср.: Падрон этими элементами текстовой композиции не оперирует). Рифмой Ханес не пренебрегает, но работает с ней свободнее, чем принято в словацкой переводческой традиции, которая требует ее строгого воспроизведения на том же месте, что и в оригинале. Иногда она сохраняет последовательность рифм, но часто меняет их рисунок, создает цепочки рифм, тянувшиеся через все стихотворение, использует в звучании рифмы ассонансы, иногда отказывается от нее. Речь ни в коем случае не идет о механическом переводе, здесь перевод – истинно творческий акт. По сравнению с переводами Падрона, переводы Ханес характеризует большая субъективность в освоении оригинала, в результате тексты становятся в значительной мере и ее собственными произведениями. Некоторые стихотворения, особенно из первого, более традиционного в плане выразительных средств периода творчества поэта, напрашиваются на эксперимент, который был бы интересен для словацкого читателя: проследить, как подлинник трансформи-

руется в современном личностно окрашенном поэтическом переводе, впитавшем в себя новейшие поэтические веяния, если перевести его как самостоятельное произведение на словацкий язык и сопоставить с оригиналом. Это обнажило бы и некоторые отличия между новой словацкой и актуальной испанской поэтической культурой.

По-своему подошли к переводу поэзии Милана Руфуса Виктория Каменская и Олег Малевич, что показывает сборник его произведений «Чтение по ладони» (Санкт-Петербург, 2000)⁵. Эта объемистая презентативная книга, составителями которой являются сами переводчики, знакомит с многоликий поэзией Руфуса, создававшейся на протяжении всей его жизни, и завершается примерами его эссеистики. В ней представлен и ранний период поэтического творчества автора, который характеризуется правильным рифмованным силлабо-тоническим стихом и по преимуществу классической строфикой. Малевич в эссеистском введении, информируя о поэзии Руфуса, делает восторженный и патетически сформулированный вывод о творчестве и личности поэта: «Руфус – живое воплощение Словакии». Каменская и Малевич в целом адекватно воспроизводят стиховое многообразие поэзии Руфуса – от различных форм рифмованного силлабо-тонического стиха через более вольный стих до своеобразного свободного стиха этого автора. Стихотворную форму, что очевидно прежде всего при переводах правильных по ритмике и рифмовке стихотворений, переводчики воспринимали как структурно нормативную часть своей работы. Это, скорее всего, мотивировано русской переводческой традицией и особенностями русской поэзии, в которой силлабо-тоника наиболее распространена и сегодня. Помимо структуры стиха, в переводе обязательно воспроизведение общего смысла стихотворений. Мы рады отметить понимание его переводчиками, позволяющее им кое-где допускать некоторую вольность в деталях. Однако в отдельных стихотворениях общий смысл воссоздается зачастую иначе, чем в оригинале. Текст, особенно в правильных по версификации стихотворениях, проходит известную перекомпоновку: образы и моти-

вы передвигаются из одной строфы в другую, дополняются другими мотивами или вовсе опускаются, происходит их трансформация и модификация, иногда ведущие к перифразированию («Хризантемы»), внесению русского поэтического контекста в текст перевода (например, ахматовского – в «Стихотворении»). Перевод не просто далек от буквализма, но на фоне современных требований к переводной поэзии в Словакии иногда представляется нам слишком вольным. Однако все видоизменения здесь в целом не выбиваются из индивидуального стиля поэзии Руфуса. В каждом случае речь идет о переводе как о творческом акте, о переводе, в котором языковая компетентность переводчиков соединяется с поэто-логической и поэтической. Здесь интересно проследить, как все то, что Руфус воспринял и трансформировал из русской поэзии, особенно из творчества Сергея Есенина, в ином виде вновь возвращается в контекст поэзии на русском языке.

Удивительным переводческим творением стала «Антология словацкой поэзии XX века» (Киев, 1997), которую составил, перевел на украинский и снабдил комментариями Дмитро Павлычко. Современный украинский поэт представил в ней творчество четырнадцати поэтов от «парнасиста» Гвездослава до современных авторов (И. Краско, Я. Смрек, Л. Новомеский, П. Горов, В. Райсел, В. Мигалик, М. Валек, М. Руфус, Й. Мигалкович, Я. Бузапи, Л. Фелдек, Ш. Стражай, Я. Замбор), и при этом так полно, что подборки стихов отдельных могли бы составить маленькие самостоятельные книжки. Павлычко стал первым переводчиком из бывших республик Советского Союза, кто включил в антологию словацкой поэзии переводы стихотворений, в которых авторы реагировали на оккупацию Чехословакии странами бывшего Варшавского договора в августе 1968 г. и на мученическую смерть Яна Палаха. Через творчество отобранных поэтов Павлычко приближает читателю парнасизм, символизм, витализм, пролетарскую поэзию, поэтизм, надреализм и многообразную словацкую поэзию второй половины XX в. Антология, составленная из выразительных стихов отдельных авторов и

производящая впечатление пестроты, -- плод долговременного интереса переводчика к словацкой поэзии, литературе, культуре и языку. Я не во всем бы согласился с комментариями Павлычко по отдельным поэтам, но должен отметить, что перед нами -- выдающийся мастер поэтического перевода. Павлычко с его глубоким и органичным проникновением в текст оригинала прекрасно, проявив творческую гибкость и изобретательность, справился с различными видами поэзии, художественно и ярко воспроизвел тексты различных поэтов, типов стиха и образности, поэтических форм, проявив понимание индивидуальной поэтики или стиля отдельных поэтов. В переводах трудных текстов, например «Кровавых сонетов» Гвездослава, не ощущается напряжения или тяжеловесности, Павлычко перевел их с художественной легкостью, буквально покорил, придав им, по сути дела, новую динамичность. Гвездославовский поэтический язык он модернизировал, приблизил его на уровне лексики и синтаксиса к современной поэтической речи. Тем самым он вновь оживил сонетный цикл классического поэта, подтвердив его универсальную ценность. Переводы адекватны подлиннику не только в целом, но и в отдельных его частях и не умаляют его художественного воздействия. Эта характеристика переводов Павлычко вместе с его стремлением к идентичности, т. е. к наиболее полному транспонированию конкретного звукового строя стиха, свидетельствует о его художественной требовательности. Метод Павлычко полностью сопоставим с творческим методом видных словацких переводчиков поэзии послевоенных десятилетий. Именно так переводится поэзия в Словакии, и, что можно добавить, и в Чехии. Такой перевод, который воспринимается как искусство, является плодом не только языковой, но не в меньшей степени и поэтологической, и особенно поэтической компетентности переводчика.

Примечания

¹ Rúfus M. *Tempo de adioses*. Barcelona: Editorial Lumen, 1996.

² Помимо коллективных трудов, это работы: Popovič A. Preklad a výraz. Bratislava: VSAV, 1968; Teória umeleckého prekladu. Bratislava: Tatran, 1975; Miko F. Štýlové konfrontácie. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1976; Feldek L. Z reči do reči. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977; Ferenčík J. Konteksty prekladu. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1982; Rybák J. Kapitolky o jazyku a prekladaní. Bratislava: Smena, 1982; Vilíkovský J. Preklad ako tvorba. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984; Slobodník D. Teória a prax básnického prekladu. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990; Hochel B. Preklad ako komunikácia. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990; Hečko B. Dobrodružstvo prekladu. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991; Gromová E. Interpretácia v procese prekladu. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1996; Valcerová A. Vzťah významu a tvaru v preklade poézie. Preklady poézie A. Voznesenského do slovenčiny a češtiny. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 1999; V labyrinte vzťahov. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2000; Zambor J. Preklad ako umenie. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000; и др.

³ Подробнее об этом см.: Zambor J. Preklad ako interpretačné umenie // Kultúrny život, 2, 17.01.2001. S. 10.

⁴ Padrón J. J. *Metoria del fuego. Obra poética 1965–2000*. Barcelona: Editorial Lumen, 2000. С. 779–833.

⁵ Статья была написана до выхода фундаментальной антологии с IX до конца XX в. словацкой поэзии на русском языке: Голоса столетий. М., 2002. – Прим. пер.

Библиография научных трудов Л. Н. Будаговой

1958

Витезслав Незвал (Некролог) // Краткие сообщения Института славяноведения. М.: АН СССР. № 26. С. 132–133.

1959

Тема родины в поэзии Витезслава Незвала // Иностранный литература. № 5. С. 173–179.

1960

Начало пути (Поэзия Витезслава Незвала в 20-е годы) // Литература славянских народов. Выпуск 5. С. 78–123

1962

Новая книга о Незвале. [Рец. на кн.: *Antonín Jelínek. Vítězslav Nezval. Praha, 1961*] // Литература славянских народов. Выпуск 8. С. 246–249.

Иржи Волькер. Час рождения. Избранные стихотворения и проза. М.: Художественная литература. 375 с. [Составление.]

М. Григар. Искусство репортажа // Современная художественная литература за рубежом. М. № 7. С. 115–117. [Рец.]

А. Елинек. Витезслав Незвал // Там же. С. 110–112. [Рец.]

1963

Антонин Сова // Очерки истории чешской литературы XIX–XX вв. М.: Наука. С. 340–352.

Витезслав Незвал // Там же. С. 608–629.

Вилем Завада // Там же. С. 639–647.

Свидетельство дружбы. [Рец. на кн.: «Vám poděkování a lásku vám» (Filosofická fakulta v Brně k 15. výročí osvobození ČSR sovětskou armadou). Brno, 1960] // Краткие сообщения Института славяноведения АН СССР. № 37. С. 85–89.

О связях между структурой стиха и содержанием поэтического произведения в славянских литературах // Славянска филология. Материалы за V Международен конгрес на слависте. Т. 2. Българска АН, София. С. 235–236.

О содержании понятия «стиль» (в сравнении с понятием «метод», «творческая индивидуальность») в славянских литературах социалистического реализма // Там же. С. 182.

К. Седлачек. Жизнь живут люди // Современная художественная литература за рубежом. М. № 1. С. 60–62.

1964

О некоторых противоречиях чешского поэтизма // Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке. М.: Наука. С. 181–226.

Голан Владимир // КЛЭ. Т. 2. М.: Советская энциклопедия. С. 223.

Завада Вилем // Там же. С. 969.

Развитие зарубежных славянских литератур в XX веке. [Совместное редактирование].

1965

О переводах поэзии Вitezслава Незвала на русский язык // Советское славяноведение. № 4. С. 82–96.

Вилем Завада. Стихи разных лет. Пер. с чешского Д. Самойлова. [Вступление] // Иностранный литература. № 5. С. 101–102.

1967

Вitezслав Незвал. Очерк жизни и творчества. М.: Наука. 383 с.

Вitezслав Незвал (1900–1958) // Вitezслав Незвал. Библиографический указатель. Составитель И. В. Токсина. М.: Книга. С. 4–15.

1968

Незвал Вitezслав // КЛЭ. Т. 5. М. С. 168–170.

Поэтизм // Там же. С. 936.

1970

Янко Есенский // История словацкой литературы. М., Наука. С. 341–355.

Ф. Грубин. Романс для корнета. М.: Прогресс. 288 с. [Составление совместно с Б. Шуплецовым].

О поэзии Франтишека Грубина. [Послесловие] // Там же. С. 264–282.

Витезслав Незвал. К 70-летию со дня рождения. Ночной гость (стихи). Пер. с чешского Д. Самойлова. [Вступление] // Иностранная литература. № 5. С. 3–4.

1971

Die Aneinung der Erfahrungen anderer Nationen als Faktor literarischer Entwicklung // Kunst und Literatur. Verlag Kultur und Forschritt. Berlin. Heft 11. S. 1203–1209.

Сравнительное изучение славянских литератур // Вопросы литературы № 9. М. С. 247–249.

Сейферт Ярослав // КЛЭ. Т. 6. С. 727.

Соба Антонин // Там же. С. 994–995.

1972

Томан Йозеф // КЛЭ. Т. 7. С. 569.

Томан Карел // Там же. С. 569.

Тауфер Иржи // Там же. С. 412.

Голан Владимир // БСЭ. Изд. 3-е. Т. 7. М. С. 22.

Завада Вилем // БСЭ. Т. 9. С. 781.

1973

Освоение инонационального опыта как фактор творческого развития // Сравнительное изучение славянских литератур. М.: Наука. С. 325–335.

Заметки о переводах словацкой поэзии на русский язык // Slovenská a ruská literatura. Vzťahy a súvislosti. Bratislava. S. 335–354.

Борющееся искусство (О чехословацкой поэзии антифашистского Сопротивления) // Иностранная литература. № 5. С. 193–200.

Некоторые особенности генезиса чешской социалистической поэзии // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август. Доклады советской делегации. М.: Наука. С. 534–556.

Zakladatel marxistické estetiky v Čechách // Literární měsíčník. Praha. Září [7]. S. 41–42.

Slovo o Vítězslavu Nezvalovi // Literární měsíčník. Praha. Říjen [8]. S. 77–80.

Кайнар Йозеф // БСЭ. Т. 11. С. 541.

Еще одна встреча. [Рец. на кн.: *B. Незвал. Стихи. Поэмы. Пер. с чешского*. М.: Художественная литература, 1972. 543 с.] // Иностранный литература. № 8. С. 264–266.

1974

На головному направлении (Нотатки про сучасну поезию Чехословаччини) // Литература правди и прогресу. До питання розвитку Литературного процессу в країнах соціалістичної співдружності. Київ. С. 241–253.

С мыслью о современности. Романы Йозефа Томана [Рец. на кн.: *Й. Томан. Дон Жуан*. Пер. с чешск. Н. Аросевой. М.: Художественная литература, 1973; *Й. Томан. После нас хоть потоп*. Пер. с чешск. Н. Холодовой. М.: Прогресс, 1973] // Книжное обозрение. 29 марта. № 13. С. 10–11.

Básnický profil Viléma Závady // Literární měsíčník. Č. 4. S. 91–92.

Махар Йозеф Сватоплук // БСЭ. Т. 15. С. 1549.

Незвал Витезслав // БСЭ. Т. 17. С. 1222.

Мы с тобой, Чили (По страницам чехословацкого сборника). Вступление и пер. с чешского // Иностранный литература. № 2. С. 229–241.

Человек и революция (Малоизвестные статьи Ю. Фучика). [Вступление и пер. с чешского] // Иностранный литература. № 11. С. 199–210.

1975

От литературы антифашистской к литературе социалистической // Советское славяноведение. № 1. С. 241–253.

Von der antifaschistischen zur socialistischen Literatur. Einige Tendenzen dieses Prozesses am Material der tschechischen, slowakischen und polnischen Literatur // Zeitschrift für Slavistik. Akademie-Verlag, Berlin. Band XX. Heft 2. S. 258–262.

Bojující umění (O české poezii antifašistického odboje) // Česká literatura. Praha. Ročník 23. Č. 2. S. 137–152.

Poezie protifašistického odboje a vývoj poválečné literatury // Literární měsičník. Č. 6. S. 101–103.

Jiří Wolker v SSSR // Štafeta. Kulturně-politický časopis Prostějovska. Č. 1. S. 2–3.

Шрамек Франя // КЛЭ. Т. 8. С. 786–787.

Верность призванию [Рец. на кн.: Jiří Taufer. Letokruhy. Praha: Československý spisovatel, 1972; Jiří Taufer. Úděly a díla. Praha: Československý spisovatel, 1973.] // Иностранный литература. № 1. С. 261–263.

Лирическая летопись истории. [Рец. на антологию в трех томах Třicet let české poezie. Praha: Československý spisovatel, 1974. Sv. I: Stará česká poezie. Sv. II: Česká poezie XIX století. Sv. III: Česká poezie XX století] // Иностранный литература. № 8. С. 263–266.

1976

Бунт «поколения 90-х годов» и поэзия Й. Махара, О. Бржезины, А. Совы // Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX вв. Реализм и другие течения. М.: Наука. С. 187–224.

Сейферт Ярослав // БСЭ. Т. 23. С. 526–527.

Сова Антонин // БСЭ. Т. 24. Книга 1. С. 30.

Тауфер Иржи // БСЭ. Т. 25. С. 891.

Хоровое пение. Тридцать лет чешской поэзии [Рец. на книгу: *Sborový zpěv. Třicet let české poezie*. Praha: Československý spisovatel, 1975] // Современная художественная литература за рубежом. Информационный сборник. М. № 5. С. 142–145.

Зерна дают всходы (Заметки на полях анкеты журнала Союза чешских писателей «Литерарни месичник») // Иностранные литература. № 7. С. 238–240.

Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX вв. Реализм и другие течения. [Совместное редактирование].

1977

Slovo o Šrámkovi. Šrámkova tvorba v interpretaci sovětské bohemistky // *Zpravodaj Šrámkovy Sobotky*. Červenec–září. S. 37–39.

О путешествиях Матея Броучека и творчестве Сватоплука Чеха // Сватоплук Чех. Путешествия пана Броучека. Ленинград: Художественная литература. С. 3–20.

Вилем Завада. Земля и люди моего сердца (Главы из книги. Пер. с чешского и вступление) // Иностранные литература. № 5. С. 195–206.

Поэзия в действии [Рец. на книги: Поэзия ЧССР. Пер. с чешского и словацкого. М.: Молодая гвардия, 1975; Из современной чешской и словацкой поэзии. Переводы с чешского и словацкого под ред. Е. Винокурова. М.: Прогресс. 1975] // Иностранные литература. № 6. С. 268–271.

Anketa Sovětské literatury. Studnica poznania [Ответы на вопросы журнала «Советская литература»] // Sovětská literatura. Praha. № 10. S. 169–170.

1978

Nejedlého vztah k uměleckému hledání // Česká literatura. Praha. Ročník 26. Č. 6. S. 506–509.

Социалистический реализм и зарубежная славянская поэзия 20-х гг. XX в. (Некоторые аспекты проблемы) // Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов. Загреб–Любляна, сентябрь. Доклады советской делегации. М : Наука. С. 405–426.

Богданов Юрий Васильевич // КЛЭ. Т. 9. С. 134.

Махар Йозеф Сватоплук // КЛЭ. Т. 9. С. 521–522.

B. Zavada. Счастье и честь быть поэтом. [Пер. с чешского] // Вилем Завада. Стихи. Москва: Художественная литература. С. 226–231.

1979

Slovo o Šrámkovi. Šrámkova tvorba v interpretaci sovětské bohemistky // V modré dálce rudý květ. Sborník projevů z 21 a 22 ročníku Šrámkovy Sobotky. Hradec Králové. S. 6–12.

Přinos Vítězslava Nezvala do rozvoje českého básnického jazyka // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky. Srpen–září. S. 45–47.

О творчестве Мирослава Флориана // Мирослав Флориан. Инициалы. Стихотворения. Пер. с чешского. Ленинград: Художественная литература. С. 5–24.

Der Poetismus. Zur Avantgarde-Problematik in der tschechischen Literatur // Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel. Akademie–Ferlag, Berlin. (2-е изд., 1981). С. 220–237.

Плодотворное исследование [Рец. на сборник: Tradycja i nowatorstwo w literaturach słowiańskich XX wieku. Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1976] // Советское славяноведение. № 2. С. 112–114.

1980

Spisovatel a budoucnost světa. (Mezinárodní anketa LM) // Literární měsíčník. Praha. № 4. S. 33–35.

К семидесятипятилетию Вилема Завады. Спасибо, жизнь! Поэзия и детство. Незвал, каким я его знал. [Пер. с чеш-

ского и вступление] // Иностранная литература. № 5. С. 182–188.

1981

Чешская и словацкая поэзия 1970-х годов // Советское славяноведение. № 2. С. 58–67.

Слово, за которым стоит жизнь (О поэзии Чехословакии 70-х годов) // Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М.: Наука. С. 145–163.

Vilem Závada v SSSR // Literární měsíčník. Praha. С. 2. S. 22–25.

O tvorbě Miroslava Floriána // Literární měsíčník. Praha. Č. 8. S. 48–54.

Янко Есенский. Стихи. Пер. со словацкого. М.: Художественная литература. 223 с. [Составление].

Возвращение. Избранные стихотворения В. Голана. Пер. с чешского на немецкий Ф. Флик. Гиссен: Шмитц–Ферлаг, 1980 [Рец. на издание в ФРГ произведений В. Голана] // МАИРСК. Информационный бюллетень. Выпуск 5. М. С. 32–34.

К 70-летию Иржи Тауфера. «...В моих книгах есть только то, чего я не мог не сказать» (Вступление и пер. с чешского) // Иностранная литература. № 9. С. 190–194.

Kompas i svorník (Nad deseti léty Literárního měsíčníku) // Literární měsíčník. № 10. S. 23–24.

1982

Boj za uměleckou mnohotvárnost a estetickou úroveň v české poesii 40.–50. let // Česká literatura. Ročník 30. Praha. Č. 1. S. 42–61.

1983

Социалистический реализм – диапазон многообразия // Советское славяноведение. № 6. С. 67–71.

Für die Befreiung des sehenden Menschen. Der Weg des tschechischen Avangardisten Vítězslav Nezval // Wer schreibt, handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar. S. 450–489.

Hašek se směje. K 100. výročí nárození klasika světového humoru Jaroslava Haška. Mezinárodní anketa LM o díle Jaroslava Haška a poslání humoru v literatuře // Literární měsičník. № 5. S. 60–61.

1985

«Поэзия должна оставаться поэзией...» (К проблеме развития чешской литературы 40–50-х годов) // Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 года. М.: Наука. С. 157–179.

К проблеме эволюции литературных связей // Советское славяноведение. № 6. С. 62–75.

Незвал и Бехер // Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур. М.: Наука. С. 178–190.

«Jsem spojen se všemi jak světlo a vzduch» (Setkání s Vilémem Závadou) // Literární měsičník. Praha. № 5. S. 51–52.

1986

Литературные связи на этапе формирования социалистической литературы (20–30-е годы) // Литературные связи и литературный процесс. М.: Наука. С. 312–343.

Česká literatura v SSSR // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky. Červenec–srpen–září. S. 28–29.

1987

Вдохновляющая сила Октября (О природе аналогий в социалистической литературе) // Советское славяноведение. № 5. С. 19–30.

«В моих книгах есть только то, чего я не мог не сказать» // Иржи Тауфер. Судьбы и свершения. Художественная публицистика. Пер. с чешского. М.: Прогресс. С. 5–19.

I. Тауфер. Рождение поэта (Витезслав Незвал); Велимир Хлебников; Давид Бурлюк; Заметки о переводе поэмы В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»; Металл и сердце; Мои разговоры с поэтами [Пер. с чешского] // *I. Тауфер.* Судьбы и свершения. С. 126–136, 212–222, 222–229, 266–271, 296–300, 312–315.

Поэтизм // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия. С. 295.

Незвал Витезслав // Там же. С. 661.

1988

«...Творить, творить без устали...» // Витезслав Незвал. Избранное. Т. 1. Стихи. Поэмы. Пьесы. Пер. с чешского. М.: Художественная литература. С. 5–21.

Frána Šrámek a VŘSR // Praha–Moskva. № 3. S. 52–54.

Критерии реализма и опыт развития зарубежных славянских литератур // X международен конгрес на славистите. София, 14–22 септември 1988 г. Резюмета на докладите. София. С. 283–284.

Критерии реализма и опыт развития зарубежных славянских литератур // Славянские литературы. X Международный съезд славистов. София, сентябрь 1988. Доклады советской делегации. М.: Наука. С. 202–218.

[Примечания к книгам] // *B. Незвал.* Избранное. Т. 1. Стихи. Поэмы. Пьесы. С. 581–609. Т. 2. Воспоминания. Очерки. Эссе. С. 490–508.

B. Незвал. Попугай на мотоцикле; Из книги «Шутовской марьяж» [Пер. с чешского] // *B. Незвал.* Избранное. Т. 2. С. 352–357; 375–377.

1989

Модернизм и славянские «модерны» // На рубеже веков (Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX – начала XX вв.). Материалы конференции,

посвященной памяти Е. И. Рябовой и В. В. Витт. М.: ИСБ РАН. С. 3–15.

От редактории // Там же. С. 3–4.

«Быть ближе к истине...» Направление поиска в поэзии Чехословакии 20–30-х годов // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. Художественные поиски. Особенности развития. М.: Наука. С. 74–116.

На новом этапе // Там же. С. 3–15.

На рубеже веков (Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX – начала XX вв.). Материалы конференции, посвященной памяти Е. И. Рябовой и В. В. Витт. 194 с. [Отв. ред.]

Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. Художественные поиски. Особенности развития. 269 с. [Отв. ред.]

1990

Итальянский футуризм в России и Чехии. Рецепция и трансформация // Советско-итальянский симпозиум *in honorem professore Ettore Lo Gatto*. Сборник тезисов. М. С. 41–43.

Друг юности моей Дмитрий Никанорович Инсаров, или – Московские адреса болгарских эмигрантов // Дружба. № 5 (сентябрь, октябрь). М.: ИСБ РАН. С. 116–120.

1991

О пользе традиций, облегчающих прогресс (Роль преемственности в литературном творчестве) // *Studia slavica. Языкоизнание. Литературоведение. История. История науки. К 80-летию С. Б. Бернштейна*. М.: ИСБ РАН. С. 229–238.

Витезслав Незвал и I съезд советских писателей // Общение литературу. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи. М.: ИСБ РАН. С. 181–225.

Международная конференция «Демократическая концепция мира в творчестве Карела Чапека и тоталитаризм XX века» // Советское славяноведение. № 4. С. 121–124.

Общение литератур. Чешско-русские и словацко-русские литературные связи. [Совместное редактирование].

1992

Литературные связи в XX в. К методике изучения // Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур. М. С. 53–73.

К 70-летию С. В. Никольского // *Studia bohemika*. К 70-летию Сергея Васильевича Никольского. М. С. 36–45.

Карел Чапек и духовная экология чешской межвоенной культуры // Там же. С. 150–159.

К. Чапек и духовная экология чешской межвоенной культуры // *Pamiętnik słowiański. Wrocław–Warszawa–Kraków XL*.

OHLAS DÍLA J. A. KOMENSKÉHO V RUSKU // *Zpravodaj Šrámkovy Sobotky*. Číslo 6. S. 2.

Niekteré súčasné aspekty skúmania slovanských literatúr. K problematike dynamickosti medziliterárnych spoločenstiev // Dionýz Durišin a kolektív. Osobitné medziliterárne spoločenstvá 5. Slovanské literatúry. Bratislava. S. 81–91.

Studia bohemika. К 70-летию Сергея Васильевича Никольского. 201 с. [Отв. ред.]

Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур. [Совместное редактирование].

Dionýz Durišin a kolektív. Osobitné medziliterárne spoločenstvá 5. Slovanské literatúry. [Совместное редактирование].

1993

Зрелищность поэзии чешского авангарда // МАИРСК. Информационный бюллетень. Выпуск 27. М. С. 116–124.

Образы Сербии и Черногории в русском общественном сознании (Сербские и черногорские мотивы в русской поэзии) // Прилози поучавань ѿ српско-руских книжевних веза X–XX век. Матица Српска. Нови Сад. С. 49–61.

Србија и Црна Гора у руској друштвеној свести // Летопис Матице Српске. Јул–август. Нови Сад. С. 59–73.

Авангардизм в поэзии славян (О функции и специфике авангардных течений) // XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993 г. Доклады российской делегации. М.: Наука. С. 128–146.

Истоки и муки соцреализма // Славяноведение. № 5. С. 25–29.

Авангард и прогресс // Литературный авангард. Особенности развития. М., ИСБ РАН. С. 4–25.

От редколлегии // Там же. С. 3.

Природа как словарь чувств. Об одной из функций природы в поэзии // Натура и культура. Тезисы конференции. Москва, ноябрь 1993. М.: ИСБ РАН. С. 45–48.

Литературный авангард. Особенности развития. 188 с. [Отв. ред.]

1994

Не фантомасы, а фантомы. Фантастические персонажи в поэзии чешских сюрреалистов // Миф и культура. Человек–нечеловек. Тезисы конференции. Москва, ноябрь 1994. М.: ИСБ РАН. С. 68–70.

Некоторые современные аспекты изучения славянских литератур (О динамике межлитературных общностей) // Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур. М.: ИСБ РАН. С. 44–59.

Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности славянских литератур. [Совместное редактирование].

1995

Литература в условиях тоталитаризма // Тоталитаризм: исторический опыт Восточной Европы. М.: ИСБ РАН. С. 42–52.

Сюрреализм в Чехословакии. 30-е годы // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы 20–30-х годов XX века. М.: Государственный институт искусствознания. С. 21–36.

Социалистический реализм: предпосылки и судьба // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М.: ИСБ РАН. С. 11–27.

Целомудренный Эрос (К проблеме воплощения любовно-эротических мотивов в литературе с остановкой на страницах жизни и творчества К. Г. Махи) // Тезисы докладов. М.: ИСБ РАН. С. 9–11.

Дарственные надписи на книгах как источник культурно-исторической информации // Книга в пространстве культуры. Тезисы научной конференции. М.: ИСБ РАН. С. 10–13.

Особенности развития литератур западных и южных славян (конец XIX – первая половина XX вв.). Научный доклад на соискание степени доктора филологических наук. М. С. 1–53.

1996

Česká poezie v Rusku (Výběr, překlady, vlivy, perspektivy) // Světová literárněvědná bohemistiká. Praha. Sv. 1. S. 205–210.

«Зона» Аполлинара и развитие чешской поэзии 20-х гг. XX в. // Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов. М.: Индрик. С. 162–189.

От редакторской коллегии // Там же. С. 3–6.

Литература западных и южных славян периода Второй мировой войны [Выступление на одноименном Круглом столе] // Славяноведение. № 3. С. 55–58.

Литературы западных и южных славян периода Второй мировой войны (Материалы одноименного Круглого стола) // Там же. С. 55–81. [Научное редактирование].

Proti proudu. O kulturní funkci Šrámkovy Sobotky a příčinách jejího trvání // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky. № 5. Příloha. S. 1–7.

Соединить поэзию и живопись. Взаимоотношения двух искусств в чешском авангарде // От конструктивизма до сюрреализма. М: Наука. С. 154–171.

Художественные направления XX века и опыт развития славянских литератур // Pavol Jozef Šafařík a slavistika. Martin. S. 25–29.

Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов. 224 с. [Отв. ред.]

1997

Несколько штрихов к портрету ученого (С. В. Никольскому – 75 лет) // Славяноведение. № 4. С. 123–124.

Введение // История литератур западных и южных славян. М.: Индрик. Т. I. С. 5–7.

Природа как словарь чувств. Об одной из функций природы в поэзии // Натура и культура. М.: ИСл РАН. С. 97–110.

«Путь романтичный совершил...». Сборник статей памяти Б. Ф. Стакеева // Славяноведение. № 5. С. 115–118.

С. В. Никольский. История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое. М.: Индрик. 176 с. [Отв. ред.]

История литератур западных и южных славян. Т. I. [Совместное редактирование].

История литератур западных и южных славян. М.: Индрик. Т. 2. [Совместное редактирование].

1998

Взаимоотношения поэзии и живописи в чешском сюрреализме // Авантгард 1910–1920-х годов. Взаимодействия искусств. М.: Институт искусствознания. С. 83–89.

Malý pozdrav z velké dálky // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky 4.
Ročník XXXV. Červenec–srpen. S. 2–3.

Český poetismus v evropském kontextu // Pocta 650. výročí
založení Univerzity Karlovy v Praze. Praha. Díl 1. S. 37–43.

Tendence avantgardy – poetismu a surrealismu – v české
poválečné poezii // Rok 1947. Česká literatura, kultura a
společnost v období 1945–1948. Praha: Ústav pro českou
literaturu AV ČR. S. 213–222.

Модернизм в литературах западных и южных славян // XII
miedzynarodowy kongres slawistów. Kraków 27.VIII–2.IX
1998. Streszenia referatów i komunikatów. Literaturoznan-
stwo. Warszawa. S. 178–179.

Модернизм в литературах западных и южных славян (Уни-
версальное и оригинальное) // Славянские литературы.
Культура и фольклор славянских народов. XII междуна-
родный съезд славистов. Краков. Доклады российской
делегации. М.: Наследие. С. 172–189.

1999

Восприятие творчества А. С. Пушкина чешским поэтиче-
ским авангардом // Славяноведение. № 3. С. 58–68.

P. L. Филипчикова. Творчество Владислава Ванчуры. Ис-
кусство синтеза и контрапункта. М.: ИМЛИ
им. А. М. Горького. 190 с. [Отв. ред.]

2000

Нет, он не «стар для современья». Восприятие
А. С. Пушкина чешским поэтическим авангардом //
А. С. Пушкин и мир славянской культуры. (К 200-летию
со дня рождения поэта). М.: ИСл. РАН. С. 214–230.

Вместо введения // Там же. С. 3–6.

Сопоставляя Челаковского с Пушкиным (К 200-летию со
дня рождения Челаковского) // Славянский альманах
1999. М. С. 238–245.

Несколько штрихов к портрету ученого (С. В. Никольскому – 75 лет) // Славяно-германские исследования. М.: Индрик. Т. 1, 2. С. 378–380.

Не фантомасы, а фантомы. Фантастические персонажи в поэзии чешских сюрреалистов // Миф в культуре: человек – нечеловек. М.: Индрик. С. 242–252.

Памяти Льва Сергеевича Кишкина (1918–2000) // Славяноведение. № 4. С. 122–123.

«Дорогому другу на добрую память...». Дарственные надписи на книгах как источник информации о времени и о себе // Славяноведение. № 6. С. 89–96.

А. С. Пушкин и мир славянской культуры. (К 200-летию со дня рождения поэта). 277 с. [Отв. ред.]

2001

Литература на рубеже XIX–XX вв. (1890–1918). Введение // История литератур западных и южных славян в трех томах. Т. 3. М.: Индрик. С. 11–25.

Чешская литература на рубеже XIX–XX вв. // Там же. С. 77–129.

Литература межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.). Введение // Там же. С. 351–359.

Чешская литература межвоенного двадцатилетия // Там же. С. 424–478.

Литература периода Второй мировой войны (1939–1945). Введение // Там же. С. 733–742.

Чешская литература периода Второй мировой войны // Там же. С. 768–800.

От редактора // Там же. С. 7–8.

Вместо заключения // Там же. С. 931–939.

На чаше весов истории – Витезслав Незвал (26.V.1900–6.IV.1958) // Славянский альманах 2000. М. С. 369–376.

Některé paradoxy vztahů mezi českou dekadentní a avant-gardní poezíí // Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky I (Praha 2.–8. července 2000). Praha. S. 223–229.

В семье // Академик Норайр Мартиросович Сисакян. На путях к населенному космосу. (Серия: Ученые России. Очерки, воспоминания, материалы). М.: Наука. С. 123–138.

История литератур западных и южных славян в трех томах. Т. 3. 991 с. [Отв. ред.]

Никольский С. В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). М.: Индрик. 176 с. [Отв. ред.]

2002

К юбилею профессора В. А. Хорева // Studia Polonica. М.: Индрик. С. 6–8.

К 70-летию Юрия Васильевича Богданова // Славяноведение. № 3. С. 76–77.

Бурная жизнь тихой чешской провинции («Шрамкова Соботка». Ее люди, история и современность) // Славянский альманах 2001. М. С. 444–456.

К вопросу о функции и специфике модернизма в литературах западных и южных славян // Славянские литературы в контексте истории мировой литературы (Преподавание, изучение). Информационные материалы, тезисы докладов международной конференции. Москва, МГУ, 22–23 октября 2002. М.: «МГУ». С. 12–13.

Целомудренный Эрос. К проблеме воплощения любовно-эротических мотивов в литературе на примере жизни и творчества К. Г. Махи // Национальный Эрос и культура. Т. 1.: Исследования. М., «Ладомир». С. 292–306.

К. Г. Маха. Дневник 1835 года. [Пер. с чешского] // Там же. С. 306–320.

2003

К выходу третьего тома «Истории литератур западных и южных славян» // Славянский альманах 2002. М.: Индрик. С. 437–447.

Чешский сюрреализм. Динамика и функция // Славяноведение. № 3. С. 52–56.

Чешский сюрреализм. Динамика и функция // Литературные итоги XX века. Центральная и Юго-Восточная Европа. М. С. 125–134.

Содружество муз. (Об отношениях чешского поэтического авангарда с кинематографом. 1920-е гг.) // Чешское искусство и литература. ХХ век. СПб.: Алетейя. С. 21–40.

Некоторые особенности и результаты современных исследований истории литератур западных и южных славян // 13 Mednarodni slavistični kongres. Ljubljana, 15.–21. august 2003. Zbornik povzetkov. 2. del. Kniževnost. Kulturologia. Folkloristika. Zgodovina slavistike. Ljubljana. S. 168–169.

Некоторые особенности и результаты современных исследований истории литератур западных и южных славян // Литература, культура и фольклор славянских народов. XIII Международный съезд славистов (Любляна, август 2003). Доклады российской делегации. М.: ИМЛИ РАН. С. 300–310.

Bouřlivý život klidného českého maloměsta. Šrámkova Sobotka, její lidé, historie a současnost // Příloha Zpravodaje Šrámkovy Sobotky. № 3. S. I–XI.

К литературоведческой рефлексии Первой мировой войны // Первая мировая война в литературе и культуре западных и южных славян. Тезисы международной научной конференции 25–27 ноября 2003. М.: ИСл РАН. С. 3–4.

Первая мировая война в литературе и культуре западных и южных славян. Тезисы международной научной конференции 25–27 ноября 2003. 86 с. [Отв. ред.]

Sobotku navštívila Ludmila Budagovová [Интервью корреспондентам «Вестника Шрамковой Соботки»] // Zpravodaj Šrámkovy Sobotky I. Ročník XI. Leden–Únor. S. 10–11.

2004

Новое в зарубежном славистическом литературоведении. 1990–2000-е годы. Материалы «круглого стола». [Вступление, ситуация в чешском литературоведении, заключение] // Славяноведение. № 1. С. 93–94, 101–104, 128.

По страницам книги Иво Поспишила и Милоша Зеленки «Рене Веллек и межвоенная Чехословакия. К вопросу о корнях структуральной эстетики» // Славяноведение. № 1. С. 141–148.

Многолюдье маленькой страны, или Парадоксы Альпийской республики. (Размышления над книгой). [М. Шишкин. Русская Швейцария. Литературно-исторический путеводитель. 2. Auflage. Zürich, 2001] // Славянский альманах 2003. М. С. 539–549.

Еще раз о Марии Майеровой и ее единоверцах // Материалы научных чтений памяти заслуженных профессоров МГУ им. М. В. Ломоносова Р. Р. Кузнецовой и А. Г. Широковой. М.: «Макс–Пресс». С. 61–63.

О творческой деятельности Сергея Васильевича Никольского // Фантастика и сатира в литературе славянских народов (В честь 80-летия С. В. Никольского). М.: ИСл РАН. С. 5–10.

К вопросу о функции фантастики в чешской литературе XX века (Некоторые аспекты проблемы) // Фантастика и сатира в литературе славянских народов. С. 17–25.

К литературоведческой рефлексии Первой мировой войны // Славяноведение. № 6. С. 19–24.

К литературоведческой рефлексии Первой мировой войны // Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. М. С. 14–22.

От редколлегии // Там же. С.3–5.

Из опыта прошлого (Экстравертные и интровертные тенденции в литературах западных и южных славян XIX – начала XX вв.) // Национальная идентичность литератур Центральной и Юго-Восточной Европы в условиях глобализации. Международная научная конференция 23–24 ноября 2004 г. Тезисы докладов. С. 8–9.

Новое в зарубежном славистическом литературоведении. 1990–2000-е гг. Материалы «Круглого стола» // Славяноведение. № 1. С. 93–128. [Научное редактирование].

Фантастика и сатира в литературе славянских народов. 292 с. [Отв. ред.]

Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. 469 с. [Отв. ред.]

Ф. Вшетичка. Цирк Умберто (Пер. с чешского) // Славяноведение. № 3. С. 83–85.

2005

Новые подходы к изучению славянских литератур // Межрегиональная конференция славистов. Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития. Материалы Всероссийского совещания славистов (13–24 октября 2003 г.) М.: ИСЛ РАН. С. 186–195.

История радио – история страны: этапы большого пути. (О книге: Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí českého rozhlasu. Praha: Český rozhlas. 2003) // Славянский альманах 2004. М.: Индрик. С. 550–560.

Коллаж в чешской поэзии и живописи // Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа. М.: Наука. С. 345–362.

Литературы западных и южных славян в годы Второй мировой войны // Вторая мировая война: опыт войны – опыт литературы. Тезисы докладов. М.: ИСЛ РАН. С. 12–13.

Как он рос и вырос. Воспоминания, далекие от физики // Прыжок перекатом. Памяти профессора И. Н. Сисакяна. Дубна. С. 59–71.

H. B. Шведова. Философские мотивы в словацкой поэзии (конец XIX – первая половина XX века). М.: ИСл РАН. 158 с. [Отв. ред.]

Межрегиональная конференция славистов. Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития. Материалы Всероссийского совещания славистов (13–24 октября 2003 г.) [Совместное редактирование].

2006

Ян Заградничек // Деятели славянской культуры в неволе и о неволе. ХХ век. М.: Индрик. С. 209–232.

Вместо предисловия // Там же. С. 6–10.

Тroe из одного поколения: Ян Заградничек. Вилем Завада. Владимир Голан. Попытка синхронного анализа // Славянский альманах 2005. М.: Индрик. С. 311–331.

Деятели славянской культуры в неволе и о неволе. ХХ век. [Совместное редактирование.]

В печати

Литературы западных и южных славян в годы Второй мировой войны. О некоторых новых подходах к периоду // Вторая мировая война: опыт войны – опыт литературы. М.: Наука.

Paní české avantgardní poezie. Božena Němcová v Nezvalově, Seifertově, Halasově reflexi. Praha.

События чешской культурной жизни 2004–2005 гг. // Новое в культурной и литературной жизни зарубежных славянских стран. По следам конференций, командировок, публикаций. Материалы Круглого стола // Славяноведение, 2006. № 6.

Иржи Вейль // Российская энциклопедия.

Именной указатель

- Авалиани Д. – 271
Агеносов В. – 285
Аксаков И. С. – 100
Александр II – 97, 100, 101, 103
Алигер М. – 186
Альфонсов В. – 278
Андреев З. – 263
Линдреев Л. Н. – 209, 211
Андроников И. Л. – 84
Анкудинов К. Н. – 279, 285
Анна Ягеллонка – 26
Анненков В. П. – 55, 60
Анненский И. Ф. – 267, 270, 271
Аполлинер Г. (Костровицкий В. А.) – 8, 114, 115, 118, 120, 121, 123–127, 129–131, 133–135, 156, 157, 311
Арагон Л. – 210
Арбенин К. Ю. – 286
Аросева Н. А. – 301
Ахматова А. А. – 195, 268–271
Ашмолов Э. – 28
Бабель И. Э. – 160
Багрицкий Э. Г. (Дзюбин, Дзюбан) – 264, 279
Базилевский А. Б. – 83
Байрон Дж. Н. Г. – 39, 40, 42, 44, 49, 75, 76, 91
Балинский С. – 245, 250, 254, 261
Бальмонт К. Д. – 112
Бараков В. Н. – 266, 279
Барановская М. – 82
Бараньчак С. – 245, 246, 259, 262, 263
Баратынский Е. А. – 268, 270
Бардах Ю. – 23
Баторий С. – 75, 84
Батюшков К. Н. – 270
Бах А. – 90
Бахтин М. М. – 49
Бачик Ш. – 198
Башлачев А. – 280, 282–286
Беднарж К. – 165–167, 176, 178
Бедный Д. (Придворов Е. А.) – 155, 204
Безруч П. – 149
Белевский А. – 71
Белинский В. Г. – 49
Бендл В. Ч. – 88
Беневский М. – 76, 78, 83–85
Беньковская Д. – 246
Беранже П. Ж. – 91
Бердяев Н. А. – 14
Бернштейн С. Б. – 308
Бехер Й. Р. – 306
Библ К. – 105, 120, 126, 127, 130–132, 135
Билек Я. – 155
Бирюков С. – 271
Бити В. – 49
Блага Л. – 192
Благинка М. – 154
Благой Д. Д. – 58, 59
Бляжичек П. – 135
Блатны И. – 165, 166, 171, 174, 175, 178, 179
Блок А. А. – 155–159, 163, 195, 208, 228, 264, 267, 270, 271, 275
Богданов Ю. В. – 230, 304, 315
Богдановичова З. – 246
Бодлер Ш. – 156
Бодуэн де Куртенэ И. А. – 178
Бой Желенский Т. – 84
Бона Сфорца – 26
Бонн Г. – 165
Бордон Р. – 49
Боровский Т. – 253, 254
Борсукевич С. – 253
Ботев Х. – 96, 97
Бохоржак К. – 165
Брабец И. – 134

- Бретон А. – 8
Бржезина О. – 7, 94, 107– 110,
114, 115, 119, 156, 194,
212, 302
Бржеская А. Л. – 271
Бродский И. А. – 247, 258,
262, 268, 270
Броневский Ст. – 261
Бруно Дж. – 33
Брыль Э. – 246
Брюгель Ф. – 163, 164
Брюсов В. Я. – 106, 195, 276
Будагова Л. Н. – 5–11, 146,
147, 154, 164, 178, 229,
230, 298, 317
Бузази Я. – 291, 295
Булгаков М. А. – 315
Бунин И. А. – 162, 209, 211
Бурлюк Д. Д. – 307
Бурн Л. – 290
Бусинская Х. – 38
Буша А. – 240, 245, 246, 259, 261
Бычковский Т. – 81
Вавра Э. – 91
Вагнер П. – 38
Вадкерти-Гаворникова Л. – 291
Важик А. – 246, 251
Вазов И. – 5, 96–104
Вайл Ю. – 160
Валек М. – 5, 221–230, 295
Вальцерова А. – 297
Вальцерова А. – 204–207, 211
Ванчура В. – 153, 154, 313, 320
Василев Й. – 181, 191
Васильев И. Е. – 278
Ват А. – 250, 262
Вацлавек Б. – 127, 135
Вежиньский К. – 245, 250, 252,
254, 256, 260
Вейл И. – 158
Вейль И. – 319
Вейнтрауб В. – 84
Величков М. – 181
Веллек (Уэллек) Р. – 317
Верлен П. – 110
Вестония Э. (Уэстон Э. И.) –
25–38
Видмар Й. – 137
Вийон Ф. – 289
Вилем из Рожмберка – 27, 29
Вильдрак Ш. – 156
Винокуров Е. М. – 303
Вирпша В. – 246
Виснер Х. – 23
Витковская А. – 69, 70, 82, 83
Витт В. В. – 308
Вигглин Ю. – 245
Вишневский В. – 275
Влчек П. – 37, 38
Влчек Я. – 30
Влчкова Й. – 37, 38
Водник А. – 138, 139
Водушек Б. – 138, 139
Вознесенский А. А. – 271–274,
278, 279, 297
Волков С. – 262
Волошин М.Л. (Кириенко-Во-
лошин) – 195
Волькер И. – 5, 7, 11, 105, 120,
123–127, 135, 148–150, 152–
154, 156, 157, 166, 298, 302
Вольгин Н. – 38
Воронин Н. Н. – 59, 60
Врбова Г. – 92
Вронский Ю. – 112
Врхлицкий Я. – 107, 119, 120,
130, 320
Вурм Б. – 37
Вутимский А. – 180
Вшетичка Ф. – 318

- Выка К. – 61, 70, 85
Высоцкий В. С. – 285
Вяземский П. А. – 270
Гавличек-Боровский К. – 105, 320
Гадани К. – 49
Гайкова А. – 154
Галас Ф. – 10, 135, 166, 168, 319, 320
Галек В. – 88, 91
Галчиньский К. И. – 254
Галямова М. – 196
Гамада М. – 232, 234
Ганка В. – 87, 88, 92
Гарсия Лорка Ф. – 199
Гатов А. – 141
Гаузенбласова Я. – 38
Гашек Я. – 105, 306, 312
Гашкова Т. – 160
Гвоздослав П. О. – 206, 295, 296
Гевиер Д. – 198
Гегель Г. В. – 148, 154
Гедройц Е. – 260
Гедройц Е. – 261
Гейне Г. – 91
Гейхман Я. – 159
Гельнер Ф. – 117, 119
Гердер И. Г. – 71, 82
Гержман З. – 159, 163
Геров А. – 180, 181
Герцен А. И. – 78, 85
Гете И. В. – 189
Гетц Ф. – 132, 135
Гечко Б. – 297
Гильфердинг А. Ф. – 55
Главачек К. – 7, 94, 108–111, 114, 134
Глушкова Т. – 195
Гоголь Н. В. – 79, 90, 274
Голан В. – 290, 299, 300, 305, 319, 320
Голенищев-Кутузов И. Н. – 37
Гомбрович В. – 244, 259, 261
Гомер – 101
Гомулицкий Я. В. – 82, 83, 85
Гонгора де Л. – 292
Гончаров И. А. – 50
Гора Й. – 88, 92, 155, 157–164, 192, 193, 201, 202, 207, 320
Гораций – 272
Горбаневская Н. – 266
Гордеев Н. П. – 28, 38
Горжеиши И. – 127, 157, 158
Горкович М. – 204, 205, 208, 209, 211
Горов П. – 196, 197, 200, 295
Горская Н. – 217
Горький М. (Пешков А. М.) – 160, 204, 313
Гостовский Э. – 160
Гоффен Р. – 134, 135
Гохел Б. – 297
Гощиньский С. – 71
Грабовский М. – 71
Гребенщикова Б. Б. – 285, 286
Григар М. – 298
Григорьев А. А. – 270
Гринберг Г. – 252
Громова Э. – 297
Грубин Ф. – 11, 300
Гспан А. – 138
Гуковский Г. А. – 57, 58
Гулыга А. В. – 82
Гумилев Н. С. – 268, 271
Гупка Г. – 204
Гурбан-Ваянский С. – 231
Гус Я. – 93
Гюго В. – 84, 91
Даль В. И. – 59

- Дамянович М. – 49
Данте А. – 77
Данчев П. – 184
Даровский Я. – 245
Дворжак М. – 88
Дебеляк Т. – 138
Декоден М. – 134, 135
Демл Я. – 156
Державин Г. Р. – 267, 272
Дерме П. – 156
Джамп Дж. – 49
Джойс Дж. – 121
Дзержинский Ф. Э. – 251
Ди Дж. – 27
Димитров Б. – 189
Дмитрий, царевич – 57
Довлатов С. Д. – 274, 279
Доленга Ходаковский З. – 83
Доманский Ю. В. – 285
Домейко И. – 63
Доминачек из Писницы И. – 29
Достоевский Ф. М. – 49, 55, 60, 99, 100, 104
Дункан А. – 215
Дурдик А. – 91
Дык В. – 117, 119
Дэй Э. – 49
Дюришин Д. – 309
Дягилева Я. – 286
Едличка М. – 89, 95
Екатерина Медичи – 26
Елизавета I Тюдор – 26, 27
Елинек А. – 298
Еременко А. В. – 275
Есенин С. А. – 157, 163, 192–213, 215–217, 268, 271, 274, 295
Есенска З. – 198, 205–207
Есенский Я. – 7, 11, 194–198, 200, 201, 203, 205, 206, 210, 211, 217, 231, 299, 305
Ефремов Г. – 142
Жакоб М. – 156
Жакова Н. К. – 95
Жамм Ф. – 156
Жанна д'Арк – 25
Жары Ш. – 198
Жданов И. Ф. – 275, 278
Желанский А. – 55, 60
Железнов П. – 98, 102
Жиак М. – 198
Жигулин А. – 266
Жуковский В. А. – 271
Журавлев В. – 102
Заболоцкий Н. А. – 268, 270
Завада В. – 7, 11, 126–127, 132, 133, 298–301, 303–306, 319
Заградничек Я. – 7, 319
Задравец Ф. – 137, 147
Зайцев В. П. – 279
Залесский Ю. Б. – 72, 84
Залуский Р. – 82
Замбжицкая Г. – 255
Замбор Я. – 198, 200, 204, 205, 207, 208, 211, 228, 230, 291, 295, 297
Зарев П. – 184
Збигнев Х. – 246
Зейер Ю. – 94
Зеленка М. – 317
Зенкевич М. – 48, 103
Зика Й. – 134
Зименков А. П. – 278
Зыман Е. – 261
Иваницкий А. И. – 60
Иванов В. В. – 59, 60, 286
Иванюк В. – 246, 252, 262
Ивашкевич Я. – 248
Игов С. – 186, 191
Илемницкий П. – 194
Ильин И. П. – 48

- Инов И. – 212
Инсаров Д. Н. – 308
Иоганн Леон из Айзенаха – 29
Иртеньев И. – 275
Ихнатович Я. – 245, 246, 255
Йейтс Ф. – 38
Йоганидес Я. – 237
Йон Я. – 11
Каблешков Т. – 97
Кадлец С. – 120, 125, 126
Кайнар Й. – 301
Калкхофф Й. Х. – 30, 38
Каллас М. – 23
Каменская В. – 216, 294
Кампанус Воднянский Я. – 30
Кантемир А. Д. – 58, 59
Карасек из Львовиц И. – 108
Каролев С. – 184, 191
Каролидес И. – 30
Катаев В. П. – 160
Кеведо де Ф. – 292
Кедров К. – 271
Келли Э. (Табольт) – 26–29,
31, 33, 34, 37, 38
Келльт Т. А. – 286
Кенжеев Б. – 266
Кеннеди Дж. – 224–225
Кибиров Т. Ю. (Запоев) – 275,
277, 278
Кинчев К. – 286
Кирилл, св. – 77
Кирсанов С. И. – 112
Кисляк Е. – 85
Киш Д. – 192
Кишкин Л. С. – 314
Кларнерувна З. – 82
Клатик З. – 204, 208, 211
Клюпич М. – 49, 138–139, 141, 146
Клячко Р. – 193
Клячко Ю. – 77
- Ковалчик В. – 291
Ковалчикова А. – 82
Ковач А. – 49
Когой М. – 137
Козицкая Е. – 283, 286
Кокто Ж. – 156
Коллар Я. – 92
Коменский Я. А. – 210, 309
Коржавин Н. – 266
Корман Б. О. – 279
Кормильцев И. – 285
Корнилов В. – 84, 266–269, 271
Кос Я. – 49
Косовец С. – 138, 142–147
Костолны А. – 196, 203
Кохановский Я. – 76, 84
Коцбек Э. – 138, 139
Кошак В. – 138
Кошелев А. – 24
Краль Т. – 138
Краль Ф. – 138
Краль Я. – 196
Красинский З. – 72, 74, 79,
80, 82, 85, 239
Краско И. – 295
Крашевский Ю. И. – 71
Крейчи Ф. В. – 107
Крсфт Б. – 138
Крлежа М. – 140
Кролл О. – 33
Кронштайнер О. – 104
Крчмеры Ш. – 194, 203
Крыстев К. – 96
Кубишка Л. – 160, 161, 207
Кубка Ф. – 159
Кузнецов Ю. П. – 219, 266,
278, 279
Кузнецова Р. Р. – 317
Кузьмин М. К. (пс.: Сеспель
Мишиши) – 270

- Кундера М. – 105, 134
Купец И. – 198, 204, 205, 291
Курицын В. – 265, 278, 279
Курц А. – 157
Кушнер А. – 266, 269–271
Кшижановский Я. – 82
Кшицова Д. – 95
Лабе Л. – 25, 36
Лавров П. Л. – 79, 80, 85
Лаврынович З. – 261
Лакомый А. – 157
Ларин С. И. – 85
Лаучик И. – 291
Левик В. – 70
Левый И. – 119, 134
Ленартович Т. – 77, 81, 83, 84
Ленау Н. – 91
Ленгардт М. – 290
Ленин В. И. – 141, 158, 251, 307
Лермонтов М. Ю. – 58, 76, 84,
87, 89–92, 94–96, 267, 270–
272, 275, 276
Летов Е. (Летов И. Ф.) – 286
Лехонь Я. – 245
Лец Е. – 182
Лец С. Е. – 250, 251
Либкнехт К. – 141
Липатов А. В. – 24
Липовецкий М. Н. – 279
Ло Гатто Э. – 308
Лободовский Ю. – 245, 254
Ломоносов М. В. – 317
Лопес Х. А. – 290
Лосев А. Ф. – 286
Лосев В. Б. – 285
Лосев Л. В. – 274
Лотман Ю. М. – 58–60, 162, 164
Луговской В. – 98
Любарева Е. П. – 279
Люксембург Р. – 141
Лям А. – 261
Лям С. – 245
Лям С. – 262
Магнушевский Д. – 71
Майерова М. – 317
Майков А. Н. – 270
Малевич О. М. – 216, 294
Малларме С. – 106
Мандельштам О. Э. – 195, 268–
270, 276
Манов Э. – 181
Мар С. (Аксенова) – 70
Маргарита Наваррская – 25, 36
Марек А. – 88
Марек Ф. – 38
Мариенгоф А. Б. – 209
Маринетти Ф. Т. – 139
Мария I Тюдор – 26
Маркович В. М. – 53, 58–60
Маркс К. – 14, 15, 204, 251
Мартинек Я. – 37
Мартынов Л. Н. – 70
Марчанова М. – 159, 193
Маслянка И. – 83
Матезиус Б. – 158–160, 192, 193,
210
Маха К. Г. – 7, 11, 89, 91, 105,
111, 159, 166, 168, 311, 315
Махар Й. С. – 7, 107, 117,
134, 301, 302, 304
Машкова О. – 88
Маяковский В. Б. – 155, 157,
163, 168, 193, 197, 208,
264, 268, 273, 275, 276, 307
Межиров А. П. – 268
Мелетинский Е. М. – 286
Мельникова-Паноушкина Н.
– 157
Мигалик В. – 222, 295
Мигалкович Й. – 237, 295

- Мико Ф. – 297
Милашевский С. – 261
Миллер Вс. – 55
Милош Ч. – 242, 243, 246, 248, 253, 256, 259, 261, 262
Минач В. – 229, 230
Мирской Ю. – 70
Михайлов А. В. – 82
Михальский В. – 260
Мицкевич А. – 49, 61–66, 68, 70, 72–79, 82–85, 91, 239, 240, 259
Монте Ф. де – 30
Морозов Т. С. – 100
Морозова М. Ф. – 100
Мориен Н. – 271
Мочалова В. В. – 85
Мраз А. – 206
Мрзель Л. – 138
Мукаржковский Я. – 49, 134
Мулач И. – 95
Набоков В. В. – 50, 57, 58
Незвал В. – 6, 7, 8, 10, 11, 105, 106, 108–111, 113, 119, 123, 126, 127, 129, 134, 135, 149, 154, 156, 157, 161, 162, 164, 298–301, 304, 306–308, 314, 319
Нейман С. К. – 105, 108, 111–115, 119, 155, 162
Некрасов Н. А. – 93, 275, 276
Немцова Б. – 10, 319
Неруда Я. – 88, 91, 149
Николаев А. И. – 286
Николаева Т. М. – 50, 53, 57–59
Николай II – 104
Никольский С. В. – 154, 309, 312, 314, 315, 317
Новак А. (польск.) – 85
Новак А. (чешск.) – 156
Новак Т. – 246
Новаковский Я. – 84
Новомеский Л. – 193–197, 210, 212, 227, 295
Норвид Ц. К. – 72, 73, 75, 77, 79–85, 239, 240, 242, 246, 259
Обертыньская Б. – 250, 253, 254
Овидий – 30, 33–34, 36
Окали Д. – 194, 196, 204
Окуджава Б. Ш. – 268, 271
Олерини В. – 290
Ондрейов Л. – 196, 197, 218
Орнест О. – 167
Ортен И. (Оренштайн И., пс.: Илек К., Якуб И.) – 165–179
Оруэлл Дж. – 154
Павликowski M. – 85
Павлычко Д. – 295, 296
Павчек Т. – 146, 147
Падрон Х.Х. – 288, 290–293, 297
Палах Я. – 295
Панова Э. (Пановова) – 193, 196, 204–206, 210, 211
Паршиков А. – 275
Пастернак Б. Л. – 155, 159–164, 195, 201, 268, 270
Пастернак Л. – 251
Патерну Б. – 49, 137, 147
Пашек Ф. – 159
Паштекова С. – 208, 209, 211
Пеленягре В. – 275
Пелишек Й. – 94
Петков Б. – 96
Петр В. – 169
Петрарка Ф. – 60
Петрик В. – 198, 204, 205, 211
Петркевич Е. – 254
Петров В. (пс.: Скамейкин, Приятель) – 180–191
Петру Э. – 37

- Петрус П. – 204–206, 211
Пешат З. – 134
Пивиньская М. – 84
Пивовар Л. – 249, 250, 253
Пигонь С. – 84
Пикассо П. – 273
Пилон В. – 138
Пиркова-Якобсонова С. – 160
Пиша А. М. – 118, 134, 135
Пишут М. – 197, 210
Плавка А. – 193, 196, 212
Платон – 48
Плева Й. В. – 162
Плетнев Р. – 203
Плошевский Л. – 84
Плутко П. – 232, 234, 238
Поволоцкий Я. – 192
Погачник Й. – 49, 138
Подбевшек А. – 137–140, 146
Покорный Ф. – 93
Полонский Я. П. – 270
Помян К. – 261
Пондев П. – 184
Поничан Я. – 194, 196, 198, 205, 207
Попович А. – 297
Поспишил И. – 317
Пражак А. – 163
Претнар Т. – 49
Преншерн Ф. – 5, 39–42, 44, 46–49
Пригов Д. А. – 275
Провазник Ф. – 91
Пруссак М. – 83
Пруст М. – 121
Птачек Л. – 163
Пужи Л. де – 112
Путрамент Е. – 251, 261
Пушкин А. С. – 5, 10, 39–50, 54–58, 60, 84, 87–89, 91–97, 101, 159, 164, 195, 196, 201, 267, 269, 271–273, 275–277, 285, 286, 313, 314
Пфлегер-Моравский Г. – 88, 91
Пшибось Ю. – 259, 261, 262
Пшибыщевский С. – 108
Радецкий Ф. Ф. – 97
Радзимињская ІО. – 253
Райнов Б. – 180, 181
Райсел В. – 196, 197, 219, 295
Реверди П. – 156
Ревякин Д. – 286
Резник Я. – 194, 215
Рей М. – 84
Рейн Е. Б. – 266, 278
Рембо А. – 156
Ржига Я. – 94
Рихтер М. – 290
Розенбаум К. – 204, 230
Роллан Р. – 143
Роман М. – 204, 205, 211
Романов Н. Н. – 101, 104
Романовский М. – 79
Рубинштейн А. Г. – 91
Рубинштейн Л. С. – 275
Рудольф II – 27, 28, 29, 31, 32, 37, 38
Ружевич Т. – 246
Руфус М – 194, 198, 200–203, 205, 207, 208, 211, 213, 216, 220, 229, 237, 238, 288, 290–295, 297
Рыба Б. – 37
Рыбак Й. – 297
Рыбников П. Н. – 55
Рябова Е. И. – 308
Саватеев В. Я. – 265, 279
Савицкий Ст. – 83

- Самойлов Д. С. – 85, 144, 183,
191, 299, 300
Самсова М. – 145, 147
Сандрап Б. – 134
Сапфо (Сафо) – 36
Светлов М. А. – 264, 279
Свиридов С. В. – 285, 286
Свящкий С. – 83
Седакова О. А. – 278
Седлачек К. – 299
Сейферт Я. – 7, 10, 105, 127,
135, 155, 157, 158, 290, 300,
302, 319
Селишкар Т. – 138, 140, 146
Семеньский Л. – 71
Сисакян И. Н. – 319
Сисакян Н. М. – 315
Сквозников В. Д. – 279
Скорвид С. С. – 212, 215, 218,
220
Скоропанова И. С. – 265, 279
Скукалек Р. – 198
Скишинецкий Я. – 83
Слобода Р. – 237
Слободник Д. – 297
Словацкий Ю. – 72, 73, 76,
78, 79, 82–85, 91, 239, 240
Слодняк А. – 49
Слонимский А. – 245, 250
Слуцкий Б. А. – 267, 268,
271
Смеляков Я. В. – 268, 271
Сметана Б. – 116
Смрек Я. – 196, 197, 210, 289,
295
Сова А. – 7, 94, 107, 108, 113,
114, 116, 134, 298, 300, 302
Соколов В. – 266
Солдан Ф. – 159, 163
Солженицын А. И. – 189
Солтан А. – 85
Соснора В. А. – 271
Сталин И. В. – 251
Стамболов С. – 97, 103, 104
Станек М. – 207
Стафф Л. – 246
Стахеев Б. Ф. – 85, 230, 312
Стахо Я. – 237, 291, 292
Степанцов В. – 275
Стефанова Н. – 181
Стефановская З. – 83, 84
Стих А. – 159, 163
Столбов В. И. – 286
Стоянов З. – 96
Стражай Ш. – 291
Странский П. – 30
Судольский З. – 82, 85
Сумцов Н. Ф. – 55, 60
Сурова О. – 285
Таборский Ф. – 94
Тагор Р. – 143
Тазберик Я. – 232, 238
Тайлер Э. Б. – 286
Тананаева Л. И. – 38
Таск С. – 154
Тассо Т. – 101
Тауфер И. – 11, 160, 300, 302,
305–307
Тейге К. – 120, 127, 156
Теллц Й. – 30, 38
Тереза Авильская – 25
Терехина В. Н. – 278
Терлецкий Т. – 261
Терлецкий Т. – 245
Тихани Э. – 192
Тихонов Н. С. – 99, 264, 279
Товяньский А. – 73, 83
Токарев Е. А. – 59
Токсина И. В. – 299
Толстой А. Н. – 160

- Толстой Л. Н. – 143, 204, 209, 211
Томан Й. – 300, 301
Томан К. – 119, 300
Томинц Р. – 138
Томичек Я. С. – 88
Топоров В. Н. – 59, 60, 281, 286
Трембицкая М. – 84
Трояновичова З. – 83
Троят Х. – 49
Тувим Ю. – 257, 261
Турбин В. Н. – 58–60
Тургенев И. С. – 50, 93
Турчани В. – 198, 222
Тютчев Ф. И. – 87, 92–95, 268, 270, 276
Уитмен У. – 156
Урбанек З. – 166, 174
Урубышева Е. В. – 285
Успенский Б. А. – 286
Уэстон Дж. Ф. – 28, 37
Фелдек Л. – 230, 237, 238, 291, 295, 297
Феликс Й. – 196, 203, 204, 211, 289
Фет А. А. (Шеншин) – 268–272
Фикар Л. – 160
Филипчикова Р. Л. – 154, 313
Фингерова В. – 167
Флакер А. – 147
Флик Ф. – 305
Флориан М. – 11, 304, 305
Фрайлих А. – 253, 256
Фридман Л. Г. – 24
Фучик Ю. – 301
Хаммоний И. – 28
Ханес К. – 288, 290–293
Хеллберг Э. Ф. – 58, 59
Херлинг-Грудзиньский Г. – 240
Херц П. – 84
Хлебников Велимир (Виктор Владимирович) – 268, 307
Холодова Н. – 301
Холшевников В. Е. – 58
Хома В. – 204
Хорват М. – 196, 197, 203, 211
Хорев В. А. – 70, 83, 85, 315
Хробакова С. – 232
Худа М. – 198
Цанев Г. – 183, 191
Цанкар И. – 143
Цветаева М. И. – 162, 270, 271
Цесарец А. – 140
Цой В. Р. – 286
Чагин А. – 278
Чайковский Б. – 245–249, 252, 254, 255, 260–263
Чапек К. – 105, 114, 119–121, 123, 134, 309, 315
Чапский Ю. – 250
Челаковский Ф. Л. – 30, 87, 88, 90, 313
Чемберлен Дж. – 181
Червенка М. – 107, 113, 134
Чернигой А. – 145
Чернов А. В. – 285
Черный (Черны) В. – 173, 179
Чернявский А. – 240, 245, 246, 261, 262
Чех С. – 11, 91, 303
Чечот Я. – 63
Чешковский А. – 85
Чумаков Ю. Н. – 60
Чухонцев О. Г. – 266, 270
Шальда Ф. К. – 107, 108, 110, 113, 130
Шарапова А. – 83
Шаулов С. С. – 285
Шафарик П. Й. – 92, 312

- Шварц Е. А. – 278
Шведова Н. В. – 128, 319
Шевцова Н. – 204, 210
Шекспир В. – 189
Шемплинская Э. – 251
Шенвальд Л. – 251, 262
Шенкель Л. – 33
Шершеневич В. Г. – 209
Шидер М. – 285
Шикула В. – 231, 232, 234–
238
Шимборская В. – 246
Шимонович Я. – 198, 199
Шимонович Я. – 211
Широкова А. Г. – 317
Шишкин М. П. – 317
Шлегель Ф. – 80
Шматлак С. – 194, 210, 223,
228, 230
Шрамек Ф. – 119, 302–304, 307
Шронек М. – 38
Штанцель Ф. К. – 48, 49
Шторхова Л. – 37
Штросова Э. – 134
Штрпка И. – 291
Штухец М. – 48, 49
Шуплецов Б. В. – 300
ЩмсЯ Ф. – 246, 262
Эванс Р. Дж. У. – 37, 38
Эдисон Т. А. – 135, 149
Эдшмид К. – 142, 147
Энгельс Ф. – 251
Эпштейн М. – 265, 266, 279
Эрбен К. Я. – 149, 150
Эренбург И. Г. – 160
Юнг В. А. – 88
Юнгман Й. – 87
Юнгман Й. Й. – 88
Якобсон Р. О. – 168, 178
Яковlevа А. Р. – 55, 57
Янион М. – 83–85, 225, 230
Яросинская И. – 83
Ярц М. – 138, 139
Яструи М. – 246, 249, 253

Содержание

От редакции	5
К юбилею Людмилы Норайровны Будаговой	6
<i>Липатов А. В.</i> История и современность: к вопросу о национальных путях возвращения в наднациональную Европу	12
<i>Мельников Г. П.</i> Первая дама поэзии в Чехии. Э. Вестония в контексте «гендерного прорыва» Ренессанса	25
<i>Штухец М.</i> Нarrативная стратегия в поэме Ф. Пресерна «Крещение при Савице» и романе в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (Пер. с словенского языка – Ю. А. Созиной)	39
<i>Филипповский Г. Ю.</i> Об одном символе в поэтической эпике Пушкина	50
<i>Мусиенко С. Ф.</i> «Малая» и большая родины в «Дзядах» Адама Мицкевича	61
<i>Мочалова В. В.</i> «Славянская» тема у польских романтиков	71
<i>Жакова Н. К.</i> Судьбы поэтического наследия Пушкина, Лермонтова, Тютчева в чешской литературе	87
<i>Смольянинова М. Г.</i> Россия в поэзии Ивана Вазова	96
<i>Шерлаимова С. А.</i> К проблеме чешского символизма	105
<i>Пешат З.</i> «Зона» Аполлинара и две фазы в развитии чешской политематической поэзии. К генезису одного жанра в современной чешской поэзии (Пер. с чешского языка – Н. В. Шведовой)	114
<i>Старикова Н. Н.</i> Словенские поэты-авангардисты 1920-х гг.	136
<i>Никольский С. В.</i> «Инобытие» человеческой энергии в поэтическом осмыслении Иржи Волькера	148

Содержание

<i>Ястребов И. В.</i> Александр Блок и Борис Пастернак в чешской межвоенной литературе	155
<i>Вольнова А. Ю.</i> Иржи Орген – поэт трагической любви и смерти	165
<i>Пономарева Н. Н.</i> Вехи творчества Валерия Петрова	180
<i>Машкова А. Г.</i> Сергей Есенин в Словакии	192
Приложения	212
<i>Шведова Н. В.</i> Судьба человека в атомном столетии (по произведениям Мирослава Валека)	221
<i>Широкова Л. Ф.</i> Из «дома на холме» в «заброшенный сад»... (поэзия Винцента Шикулы)	231
<i>Медведева О. Р.</i> Стихи и судьбы: о значении антологии для поэзии чужбины	239
<i>Зайцев В. А.</i> О путях русской поэзии на рубеже XX–XXI веков: традиция и современность	264
<i>Столбов В. И.</i> Мифопоэтический аспект рок-лирики (на примере творчества А. Башлачева)	280
<i>Замбор Я.</i> Опыт перевода поэзии с малораспространенного языка (<i>Пер. со словацкого языка – Н. В. Шведовой</i>)	287
Библиография научных трудов Л. Н. Будаговой	298
Именной указатель	321
Содержание	332

Научное издание

Поэтический мир славянства

**Общие тенденции
и творческие индивидуальности**

Исследования по славянской поэзии

Отв. редактор: Л. Н. Будагова

Корректор: Ю. А. Созина

Оригинал-макет: Ю. А. Созиной

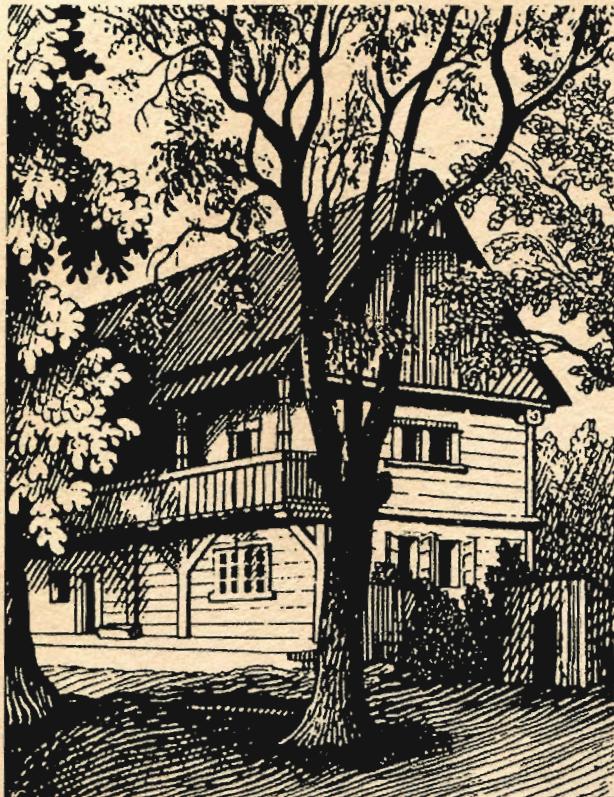
Подписано в печать 21.11.2006 г.

21 печ. л.

Тираж 300 экз. Заказ №_____ Цена договорная.

Типография _____

Российская академия наук
Институт славяноведения



Поэтический мир славянства

Общие тенденции
и творческие индивидуальности

Исследования по славянской поэзии



Серия «Slavica et Rossica»

Москва, 2006

Поэтический мир славянства