

# **РОССИЯ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

**В СОВРЕМЕННОМ ДУХОВНОМ КОНТЕКСТЕ  
СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ  
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ**



ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

**РОССИЯ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
В СОВРЕМЕННОМ ДУХОВНОМ КОНТЕКСТЕ  
СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ  
И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ**

**Ответственные редакторы  
И. Е. Адельгейм, Ю. П. Гусев**

Москва  
2009

*Рецензенты:*

доктор филологических наук Н. М. Куренная,  
кандидат филологических наук Е. З. Шакирова

Р 76      Россия и русская литература в современном духовном контексте стран Центральной и Юго-Восточной Европы / Отв. ред. И. Е. Адельгейм, Ю. П. Гусев. — М., 2009. — 288 с.

Представленные в сборнике работы показывают, что русская литература, классическая и современная, русская культура, русская духовность являются существенным фактором в духовном пространстве, в современной культуре стран региона Центральной и Юго-Восточной Европы, оказывали и оказывают значительное влияние на их формирование. В то же время ясно, что имидж России и россиянина в общественном сознании этих стран – неоднозначны, они во многом зависят от политической ситуации, от той роли, какую Россия (и СССР) играла или стремилась играть в мире и как эту роль осуществляла. Во всяком случае, самой надежной константой в формировании образа России в современном мире и по сей день остается русская классика.

Книга предназначена для преподавателей зарубежной литературы, студентов филологических и исторических факультетов, для широкого читателя, интересующегося ситуацией в современном мире.

The articles prepared within the framework of the project demonstrate that both classical and contemporary Russian literature, as well as Russian culture and spirituality serve as an essential force shaping spiritual environment and contemporary culture of the countries of Central and South-East Europe. At the same time we realize that the images of Russia and Russians reflected in the public conscience of these countries is rather ambiguous and depend largely on the political situation, on the role that Russia (and the USSR) used to play or strived to play on the global scale. In any case, Russian classics constantly remain the most reliable instrument that forms Russia's image in today's world.

The book can be used by teachers of foreign literature, philology and history students, and just by any reader interested in today's world and literature.

ББК 83.3 (2Рос)

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	7
<i>I. Адельгейм</i>	
«Север — моя фабула...» (Россия в прозе Мариуша Вилька) .....	9
<i>Ю. Богданов</i>	
О восприятии русской литературы в Словакии после 1945 г .....	31
<i>Ю. Гусев</i>	
Достоевский глазами Д. Лукача .....	42
<i>Г. Ильина</i>	
Судьба одной книги (М. Крлежа «Поездка в Россию. 1925») .....	67

*O. Кириллова*

- Сербские переводы Б. Акунина.  
К проблеме перевода непереводимого .....

101

*M. Проскурнина*

- Роль русской (советской) культуры  
в творчестве Кочо Рацина .....

127

*H. Старикова*

- Поэзия Анны Ахматовой в Словении .....

146

*A. Стыкалин*

- Советское искусство как фактор художественной жизни  
стран Центральной Европы  
во второй половине 1940-х годов .....

164

*B. Хорев*

- Достоевский в сознании польских писателей XX века .....

181

*O. Цыбенко*

- «Крестьянская вселенная» В. Распутина, В. Белова,  
В. Шукшина в польском восприятии ..... 220

*C. Шерлаимова*

- Спор о русской цивилизации и творчестве Достоевского.  
Бродский против Кундеры ..... 232

*L. Широкова*

- Русский как персонаж словацкой литературы  
второй пол. XX — нач. XXI в ..... 259

*H. Пономарева*

- Комедии Станислава Стратиева и драматургия  
Владимира Маяковского и Николая Эрдмана.  
Типологические параллели ..... 276



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Мировой авторитет России, русских, русской культуры, который на протяжении XX века под влиянием исторических событий испытывал резкие колебания, особенно сильно упал к концу столетия, в момент распада СССР и развала социалистического лагеря. Между тем не вызывает сомнения факт, что русская духовность, русская литература, и классическая, и современная, на протяжении двух последних столетий занимали очень важное место в мировой культуре, одновременно играя большую роль в процессе формирования образа России, во всемирном культурном сознании. Этот фактор часто противостоял фактору политическому, уравновешивая и даже перевешивая то отрицательное впечатление, которое имперская политика царской России, затем Советского Союза производила на умонастроения народов, особенно народов региона Центральной и Юго-Восточной Европы и, в частности, творческой интеллигенции этих стран. Произведения Пушкина, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Чехова в XIX веке, Горького, Маяковского, Шолохова, Ахматовой, Булгакова, Пастернака, Солженицына в XX веке не только убедительно свидетельствовали о чрезвычайно высоком уровне русской духовности, но и служили мощным (пускай не единственным) стимулом для развития тех или иных национальных литератур. Такая роль русской литературы прослеживается не только в славянских литературах, но и, например, венгерской.

За почти полувековой период существования социалистического лагеря, когда советская культура подчас навязывалась как образец для подражания, как единственный возможный канон, высокий авторитет русской литературы, русской духовности в целом подвергся серьезным испытаниям. Агрессивная экспансия идеологически окрашенного «художественного метода» социалистического реализма очень скоро стала вызывать у творческих личностей, а затем и у массового читателя в этих странах реакцию отторжения, которая нередко выливалась в пренебрежительное отношение к русской культуре в целом (а заодно вела к резкому снижению интереса, например, к изучению русского языка). В обыденном сознании «совет-

ское» все более отождествлялось с «русским» (подобно тому как «русскими» называли за рубежом представителей всех народов СССР), а потому на «русское» переносились все отрицательные коннотации, связанные с «советским». Этот процесс достиг кульминации в конце 1980-х годов, в канун краха коммунистических режимов в странах региона.

Теперь, по прошествии почти двух десятков лет с момента развала социалистического лагеря, в отношении к русской литературе стала проявляться положительная динамика, хотя до полной объективности еще далеко. Поэтому находить и систематизировать (а тем самым способствовать их осознанию) позитивные факты и свидетельства положительной оценки и конструктивного подхода к вкладу русской литературы в мировую культуру и культуру отдельных (особенно соседних) народов является сейчас чрезвычайно важным делом.

Выполнению задач, предусматриваемых данным проектом, поддержаным РГНФ, и посвящены статьи данного сборника. В этих статьях обозначенные проблемы освещаются на разном национальном материале.

## «СЕВЕР — МОЯ ФАБУЛА...» (РОССИЯ В ПРОЗЕ МАРИУША ВИЛЬКА)

**И. Адельгейм**

Мариуша Вилька (р. 1955) — филолога-полониста, писателя, деятеля «Солидарности», первого пресс-секретаря Леха Валенсы, пережившего арест, тюрему, уехавшего сперва на Запад, а затем осевшего на Соловках, перебравшегося в Карелию, немало кочевавшего по Кольскому полуострову — все реже спрашивают, почему он, поляк, живет в России. Но сам Вильк — хотя «Волчий блокнот» (1998), с которого началось художественное освоение им русского Севера, выдержал в Польше несколько изданий, а затем появились три тома «Северного дневника» — «Волок» (2005, номинировавшийся на главную польскую литературную премию «Ника»), «Дом на берегу Онего» (2006) и «Тропами северного оленя» (2007) — вновь и вновь возвращается к вопросам, поставленным еще в первой книге. «Сюжеты», возникающие в процессе поиска ответов на них — более точных слов, образов, метафор, — и образуют своего рода ключевые точки прозы Мариуша Вилька.

Прежде всего: почему именно Соловки — топоним, ставший кодовым в общекультурном пространстве, — а затем русский Север многие годы служат писателю той «наблюдательной вышкой», с которой он «глядит на Россию, на мир»<sup>1</sup>?

Исходная мотивация, заставившая Вильку в 1991 г. приехать в СССР, — по сути та же, что и у Рышарда Капущинского — автора «Империи» (1993), Кристины Курчаб-Редлих — автора «Пандрёшки» (2000) и «Головой о кремлевскую стену» (2007), Кароля Врубеля — автора «Планеты Россия» (2005): «я понял, что Империя распадается и надо там присутствовать, чтобы это увидеть»<sup>2</sup>; «Весной 1989, читая поступающие из Москвы новости, я подумал: надо бы туда поехать»<sup>3</sup>;

<sup>1</sup> M. Wilk. Wilczy notes. Gdańsk, 2003. S. 11. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометкой WN и указанием номера страницы.

<sup>2</sup> Wilcza troja. Rozmowa z Mariuszem Wilkiem // St. Bereś. Historia literatury polskiej w rozmowach. XX—XXI wiek. W., 2002. S. 329.

<sup>3</sup> R. Kapuściński. Imperium. W., 1999. S. 87.

«Время было неслыханное: конец империи»<sup>4</sup>; «Такой шанс — подыжание советской империи — нельзя было упустить»<sup>5</sup>.

Вильк, как и перечисленные авторы, немало поездил по рассыпавшемуся СССР, однако уже в 1992 году «плотно» осел на Севере, который обеспечил писателю необходимую дистанцию по отношению как к Москве, так и к Варшаве. «Россию лучше всего переживать с Севера — вдали от Москвы и от Петербурга, вдали от *суеты и молвы*», — пишет Вильк в «Письме с Севера». — [...] Русь здесь сохранилась лучше, ибо ни татарское иго сюда не дошло, ни крепостное право, а некоторые шутят, что и коммунизм так сюда и не добирался»<sup>6</sup>. «Полярный круг — именно то расстояние от польской политической сцены, которого следует держаться»<sup>7</sup>, — добавляет он в «Волоке». «Ой, надоела мне эта Европа, надоела... — продолжает писатель в «Доме на берегу Онего». — Этот бесконечный базар: мы, мол, завсегда в Европе были и никогда из нее ни ногой, да нас от нее не оторвать, стало быть, мы не в Европу входим, а в Евросоюз, потому что в Европе мы завсегда были и никогда из нее ни ногой, да нас от нее и на миг не оторвать, потому вовсе мы в Европу не возвращаемся, ведь никогда из нее ни ногой, нас от нее не оторвать... И так далее, и тому подобное»<sup>8</sup>. Другими словами, речь идет о принципиальной для автора свободе от всякого рода иерархий и «связей». Политический угол зрения — «[...] понимая, насколько зависит [от событий в СССР и России — И. А.] наша польская и восточно-европейская судьба»<sup>9</sup> — Вильку чужд, он существует словно бы в иной плоскости: «Сел в поезд и поехал к себе — на Север» (DO, 95).

Аргументы в пользу Севера не исчерпываются тезисом, что «На Соловках Россию видно, словно в капле воды — море. Потому что Соловецкие острова — одновременно и суть ее, и предвосхищение» (WN, 14). Более того, тезис этот представляется Вильку все менее очевидным. Писатель не раз отмечал, что «Север и Россия — понятия разные, хотя кое-где их области накладываются друг на друга. Русские появились на Севере относительно недавно и, судя по моим

<sup>4</sup> K. Kurczab-Redlich. *Główą o mur Kremla*. Op. cit. S. 8.

<sup>5</sup> K. Wrubel. *Planeta Rosja*. W., 2005. S. 14.

<sup>6</sup> М. Вильк. Письмо с Севера // Новая Польша, 1999, № 1.

<sup>7</sup> M. Wilk. *Wołoka*. Kraków, 2005. S. 187. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометкой W и указанием номера страницы.

<sup>8</sup> M. Wilk. *Dom nad Oniego*. W., 2006. S. 93. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометкой DO и указанием номера страницы.

<sup>9</sup> K. Wrubel. *Planeta Rosja*. Op. cit. S. 11.

наблюдениям, вскоре отсюда исчезнут, как ранее исчезли племена саамов или чуди» (DO, 154)); «Соловки — это Север, а не Россия. [...] Россия в истории Соловков — всего лишь эпизод; для меня история островов тянется вглубь примерно на шесть тысяч лет, а вовсе не открывается 1429 годом, когда сюда приехал первый монах»<sup>10</sup>, «Соловки больше России, и старше»<sup>11</sup>. И наконец: Север — «не Россия и не край России. Это край света, край мира... Мира культуры, цивилизации. Дальше — пустота: лед и безмолвие»<sup>12</sup>.

Истинная причина, по которой Вильк, однажды приехав на Север, остается там уже более полутора десятилетий, заключается именно в этом безмолвии и внутренней отъединенности от какой бы то ни было «суеты и молвы». «Там все вдруг замедлилось, весь этот безумный ритм жизни, марафон, начавшийся в 1978 году — оппозиция, забастовки, подполье и разрушение берлинской стены, московский путч и абхазская война»<sup>13</sup>, — описывает Вильк первое впечатление от Соловков, куда он приехал прямо из Абхазии; «здесь у тебя есть время и уединение, необходимые для того, чтобы нырнуть вглубь — под мерцающую поверхность сиюминутных событий»<sup>14</sup>. Эта дистанция позволяет лучше разглядеть не только окружающее пространство, но и себя самого: «Отчуждаться — проникать внутрь себя. Существовать более, реальнее, нежели в разреженном пространстве связей, в сети отношений, сношений, взаимоотношений мнимой реальности» (W, 41). Неслучайно — несмотря на обилие в ней информации и наблюдений, в центре прозы Вилька — он сам. Если названия книг Капуциньского, Курчаб-Редлих, Врубеля сосредоточены на объекте, то заглавия Вилька направлены на познающего это пространство субъекта.

Кем же является автор по отношению к описываемому и переживаемому пространству?

Р. Капуциньский избрал для себя позицию *путешественника*, «терпеливого иностранца в империи [...], сохраняющего дистанцию (но не надменность), спокойный, внимательный, трезвый взгляд» — стремящегося «другой, прежде неведомый ему мир познать, исследовать, изучить»<sup>15</sup>. В отличие от автора «Империи», который при-

<sup>10</sup> Wilcza tropa. Op. cit. S. 323.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid. S. 336.

<sup>13</sup> Ibid. S. 330—331.

<sup>14</sup> М. Вильк. Письмо с Севера. Цит. изд.

<sup>15</sup> R. Kapuściński. Imperium. Op. cit. S. 33.

знается, что «никогда не занимался серьезно этой страной, не был специалистом, не был русистом, советологом [...] и т. д.», посвятив свою жизнь почти исключительно «цветным континентам Азии, Африки и Латинской Америки»<sup>16</sup>, К. Врубель и К. Курчаб-Редлих заверяют, что хорошо знают пространство, о котором пишут. Хотя Курчаб-Редлих признается, что иной раз «мерила чужую материю своим аршином»<sup>17</sup>, а на многие явления смотрела, с одной стороны, как журналист, с другой — как юрист<sup>18</sup>, она утверждает, что «объединяла свою судьбу с судьбой ее жителей, была среди них, а не где-то вовне, в искусственных анклавах для иностранцев», что «ее судьба — часть их судьбы»<sup>19</sup>. На самом деле, дистанцию выдает каждая фраза, каждая интонация: «братья москали»<sup>20</sup>, «и здесь у русских недочет»<sup>21</sup>, бесконечные «они», «их», неизменная ирония (в том числе в отношении чужой веры: «Строгость православного обряда мало привлекательна: надо часами стоять в церкви, бить головой о землю в бесконечных поклонах, а освещающие святыню свечи лишают общение с Богом и тени интимности»<sup>22</sup>; «не умею по-ихнему перекреститься», православный священник — «Савонарола», потому что «горит верой»<sup>23</sup>).

Врубель пишет: «Я пересек ее [Россию] вдоль и поперек. Был на Чукотке и на Волге. В Санкт-Петербурге и во Владивостоке. Пере плыл Амур и покорил БАМ. Познакомился с российскими миллиардерами, выдающимися художниками, влиятельными политиками»<sup>24</sup>. Этот «заход» Врубеля очень напоминает начало «Империи» Капущинского, где автор пишет о *rob utach* — т. е. ‘визитах’ — в разные точки СССР, о том, что путь его вел от Бреста до Магадана, от Воркуты до Термеза, «в сумме около 60 тысяч километров»<sup>25</sup>. Вильк в «Волчьем блокноте» неслучайно упрекает Капущинского в случайности выбора мест и тем: «“В идеале, — мечтал автор «Империи», — мне хотелось бы объехать весь Советский Союз, все его 15

<sup>16</sup> Ibid. S. 84.

<sup>17</sup> Ibid. S. 63.

<sup>18</sup> Ibid. S. 320.

<sup>19</sup> K. Kurczab-Redlich. *Główą o mur Kremla*. Op. cit. S. 9-10.

<sup>20</sup> K. Kurczab-Redlich. *Pandrioszka*. W., 2000. S. 41.

<sup>21</sup> Ibid. S. 97.

<sup>22</sup> Ibid. S. 58.

<sup>23</sup> Ibid. S. 63.

<sup>24</sup> K. Wrubel. *Planeta Rosja*. Op. cit. Okładka.

<sup>25</sup> R. Kapuściński. *Imperium*. Op. cit. S. 7.

союзных республик...». [...] говоря о дальнейших планах, Капуциньский ограничивает свое путешествие на севере “Воркутой или Новой Землей”. Но ведь это совершенно разные вещи. Тут — дефицитные копи, остатки лагерей и безработные шахтеры, там — атомные полигоны, ядерные отходы и экологическая катастрофа. Выбирать путь, доверившись случаю — все равно, что писать книгу, кидая кости: темы подсказывает судьба да воля чиновников (выдающих, например, пропуск на Новую Землю), а не логика реальности. Намерение охватить весь СССР, от края до края, таит в себе риск на самом деле не увидеть ничего, особенно того, что находится в середке (в глубинке). Например, деревню постсоветской эпохи, которая в «Империи» отсутствует вовсе. Своей простотой метод Капуциньского напоминает подход туриста: пару дней тут, пару там, из каждого медвежьего угла — глава-кадр, словно слайд на память. Естественно, у первоклассного писателя и картинки подобного рода получаются превосходно, но... какую цель преследует автор? Создать комикс об Империи?» (WN, 54—55).

Характерно, что пассажи Врубеля и Капуциньского напоминают опыт самого Вилька: «Живал я в чумах у кочевников на Ямале, в рыбакских избах на берегу Белого моря, у алтайских пастухов, у охотников на Енисее, у профессора истории в Грозном, у абхазского министра в Сухуми, у крестного отца ростовской мафии... Купил колхозный дом недалеко от каргопольской Зоны, где в свое время сидел Херлинг-Грудзицкий, участвовал в шоу в честь открытия беспошлиной зоны в Калининграде. Курил марихуану с ленинградскими рок-музыкантами и пил водку с героями колымских рассказов Варлама Шаламова. Видел пьяных экспертов Речи Посполитой во время эксгумации тел польских офицеров в Харькове и слушал русские частушки в исполнении пьяных советских офицеров в польском консульстве в Санкт-Петербурге на банкете по случаю годовщины Конституции 3 мая. Встречался с президентом Грузии Звиадом Гамсахурдиа и генералом Джохаром Дудаевым, предводителем воинственной Ичкерии — сегодня ни того, ни другого нет в живых. Разговаривал с чеченским атаманом Шамилем Басаевым и его боевиками, среди которых было немало воров в законе. Закусывал с мэром Петера, Анатолием Собчаком, с Митрополитом Санкт-Петербургским и Ладожским, Его Святейшеством Иоанном, и с питерскими бомжами. Не раз беседовал “за жизнь” с попутчиками, бичами в лесу, жуликами в кабаках, мужиками на рыбакских тонях, а также внуками Пастернака, Флоренского, Шпета...» (WN, 13—14). Подобные пере-

числения представляются попыткой адаптации к гигантскому пространству (спустя десятилетие жизни в России Вильк напишет: «Уже в поезде, едва мы пересекли восточную границу Речи Посполитой, перестук колес изменился. Стал более быстрым более нервным. За окнами сделалось теснее. Станция за станцией, земля, порубленная загонами. Пространство, казалось, скукожилось. Позже, поездив в польских поездах, я заметил, что пассажиры там более беспокойны [...] может, потому, что расстояния там меньше, едва сел — уже пора выходить. Имея за спиной пару тысяч километров и еще столько же впереди, я привык ездить спокойно») (DO, 101).

Таким образом, это был опыт Вилька-журналиста, т. е. опыт до-соловецкий, до-северный, предшествовавший опыту собственно жизни в России — в конкретной ее точке. Позже наряду с перемещениями в пространстве — но уже в ограниченных пределах Соловков, Белого моря, затем Карелии, а после Кольского полуострова — у Вилька были и совершенно «оседлые» периоды — в доме на Соловках, в доме на берегу Онежского озера — в Конде Бережной, в Петрозаводске, в Ловозере... Еще в «Волчьем блокноте» Вильк сетовал, что пока не «осел на Островах», «картина все не складывалась. Может, сюжетов слишком много, а может, угол зрения чересчур широк? Чем больше я узнавал, тем больше сомневался, сумею ли ухватить целое: что ни поворот — новая панорама, что ни собеседник — новый ракурс» (WN, 13—14). В «Доме на берегу Онего» он цитирует Пришвина: вместо того, чтобы тратить время на путешествие, лучше пустить корни в каком-нибудь уголке и оттуда внимательно приглядываться к стране. И, уже от себя, замечает: «Необходимо самому приостановиться, замереть и позволить миру сдвинуться с места» (DO, 159). Укоренение парадоксальным образом оборачивается одним из способов путешествия, и, наоборот, знакомство с миром саамов приводит Вилька к мысли о том, что «смысл номадизма — быть дома в пути! Вне зависимости от того, пасешь ли ты оленей, мысли или самого себя. Не череда временных стоянок, но вся жизненная тропа целиком — как подлинный дом» (TR, 131).

«Фридрих Горенштейн [...] сказал как-то, что жизнь в России — это профессия. Так что если не живешь в России, а лишь ездишь по ней — как репортер или корреспондент — то даже будучи суперпрофессионалом в своей области, останешься любителем в том, что касается жизни в России. Дилетантом»<sup>26</sup>. Вильк, давно преодолев-

<sup>26</sup> Wilcza tropa. Op. cit. S. 329—330.

ший рубеж, о котором говорил Ю. Чапский — писать можно только о стране, в которой прожил меньше шести недель или больше десяти лет (W, 157), — и в самом деле имеет некоторые основания назвать себя «русским писателем, пишущим по-польски» (DO, 22). М. Янион отмечает, что Вильк, перефразируя в начале «Волчьего блокнота» знаменитую строфию Тютчева (вместо «В Россию можно только верить» — «Россию нужно *пережить*»), противопоставляет разум уже не вере, а переживанию, сразу отсекая возможность интерпретации в традициях западного рационализма<sup>27</sup>. Хотя польский писатель остается для местных жителей «скорее чужим, чем своим»<sup>28</sup> — уже тем, что *пишет*, для него «как и для большинства обитателей российской глубинки, особенно на Севере, самое главное — пережить зиму, а следовательно такие детали, как свет, тепло, вода» (W, 158). В частности, поэтому проза Вилька не нуждается в обобщениях, подобных врубелевскому: «слышно тиканье часов истории»<sup>29</sup>.

Обыгранная как прием — включенностью в заглавие первой книги — фамилия Вильк обрастает дополнительными значениями. Волк — одно из самых мифологизированных животных, и определяющим в его символике всегда оказывается признак чужести, одиночества. «Волчий блокнот» — путевой «блокнот» поляка, приехавшего в чужую страну, связанную с его родиной бесконечно сложными отношениями. Но это еще и «блокнот» писателя, осмысляющего чужесть как экзистенциальную проблему. Это и «блокнот» человека, который скорее всего останется непонятым или недопонятым, а значит и одиноким — среди чужих и среди своих: «пишущий всегда иностранец, даже в собственной отчизне, но одновременно везде он и дома — на собственной тропе» (WN, 192).

Наконец в «Доме на берегу Онего» Вильк находит формулу, отражающую, как представляется, самую суть его прозы и судьбы: «Север — мое кочевье, территория проникновения. Север — моя фабула!» (DO, 46).

Избранная Вильком позиция позволяет преодолеть многие стереотипы стороннего взгляда на Россию, не погрязнув при этом в не менее многочисленных российских авгостереотипах. Неслучайно, кстати, сам он заметил, что «с другой стороны, десять лет — это та-

<sup>27</sup> M. Janion. Niesamowita słowiańska szczególna. Fantazmaty literatury. Kr., 2006. S. 237.

<sup>28</sup> Wilcza tropa. Op. cit. S. 333.

<sup>29</sup> K. Wrubel. Planeta Rosja. Op. cit. S. 26.

кой ломоть времени, что порой появляется искушение вообще перестать говорить о России» (W, 157). Именно об этом писал в «Лапидарии III» и Р. Капуциньский: «Жить в стране так долго, чтобы иметь право сказать: я ее совершенно не знаю»<sup>30</sup>. Возможно — подобно тем, кто в ней родился?..

Какой же язык адекватен такой дистанции?

Выбор — а точнее выработка — его связаны с очень болезненной для Вилька проблемой неполной переводимости слов и понятий. «Целых два года мне пришлось провести в России, пока я понял, что иностранец не может понять эту страну, думая о ней и рассуждая на собственном языке. [...] российскую реальность следует познавать через русский язык, и только потом, прожив здесь некоторое время, чтобы испытать слова на себе, можно попробовать перевести этот опыт на польский» (WN, 226); «Болтая с соотечественниками о России (по-польски!), мы говорим о разном» (W, 158).

Вильк постоянно возвращается к этому вопросу, объясняет, сколь неточны бывают предлагаемые русско-польским словарем «аналоги»: «Картошка. На примере *картошки* лучше всего видно, зачем я ввожу русские слова в польский текст. Иностранец, пишущий о России... переводит российскую действительность на свой язык (слово “переводить” я употребляю в значении латинского *interpretor* — ‘объясняю, понимаю, разрешаю’). Но ведь эта реальность существует в русском языке — в нем она формировалась, веками. Некогда слово “язык” означало и ‘язык’, и ‘народ’, потому что в языке, как ни где, виден народ — его дух, быт, жизнь. [...] Уже в процессе работы я заметил, что некоторые русские слова, даже имея польские соответствия, говорят об ином опыте, другом мире. Чем дальше я здесь живу, тем более чувствую слова-ключи, слова-знаки, слова-мифы, которые означают значительно больше, чем это следует из словаря. Так вот, *картошка*... У нас это *картофель* (все чаще *potato*), вид гарнира к мясу, от которого, говорят, толстеют, так что он пользуется все меньшей популярностью. А здесь картошка — основная еда, ритуал и образ жизни. Весной картошку сажают, летом окучивают, осенью копают, а зимой на картошке... зимуют. Превратить картошку в польские *kartofle* или *ziemniaki* — значит лишить ее этого магического и одновременно жизненного смысла, а следовательно, переводить реальность (в значении латинского “transfero”), то есть... в процессе перевода утратить» (WN, 226); «Часовня — “Большой

<sup>30</sup> R. Kapuściński. Lapidarium III. W., 1997. S. 133.

русско-польский словарь” утверждает, что это “kaplica”, но на самом деле, это не одно и то же. “Kaplica — маленький костел; боковая часть костела, имеющая алтарь и образующая самостоятельное целое; отдельное помещение с алтарем для совершения богослужений”, а в часовне алтаря нет, поэтому служба здесь не совершается. Вот, очередной пример того, что перевод иных слов, обозначающих специфические для данной культуры вещи, понятия или явления [...] приводит к тому, что текст становится более понятным, но говорит не о той реальности, о которой намеревался рассказать автор» (W, 27—28). Некоторые элементы реальности не существуют за ее пределами, поэтому и вовсе бессмысленно искать их эквивалент в польском языке: «Польский язык не знает вкуса оленины»<sup>31</sup> и т. д.

«Я люблю слова, — признается Вильк в интервью. — Меня часто спрашивают, кто я: православный или католик? А я отвечаю: филолог. [...] и поясняю — “Вначале было Слово...”»<sup>32</sup>. Писатель сознательно — в противовес заполонившим современный язык англизмам — вводит в текст русские слова, а также однокоренные им польские архаизмы, наглядно демонстрируя исторические связи славянских языков и утверждая, что «ограничение себя лишь общепотребительной лексикой подобно кастрации», а «собственный язык, если пользоваться им, так сказать, по праздникам — пребывая каждый в пространстве языка чужого — становится тверже, конкретнее... Спадает с него шелуха повседневности и вся эта словесная вата — словесный хлам» (W, 57, 41). Этот «волчий волапюк» (W, 179), как его назвал Ежи Гедройц, или «необычная, выразительная польско-русская смесь, столь изобретательная и точная, что порой производит впечатление иного, нового языка»<sup>33</sup>, как написал Г. Херлинг-Грудзиński, словно бы воплощает мысль Милоша о возможности спасти слова, балансирующие на грани уже устаревших и еще узнаваемых — если использовать их не для украшения текста, но ради большего приближения к смыслу. Порой автор углубляется в этимологию тех или иных русских слов, показывает связи между польским и русским. «Порой какое-нибудь слово всплывает из моего языкового или генетического подсознания, слово, кото-

<sup>31</sup> M. Wilk. *Tropami rena*. W., 2007. S. 25. Далее ссылки на это издание даются в тексте с пометкой TR и указанием номера страницы.

<sup>32</sup> *Wilcza tropa*. Op. cit. S. 324.

<sup>33</sup> G. Herling-Grudziński. Dziennik pisany nocą. “Rzeczpospolita”, dodatek “Plus-Minus”, 14—15.XI.1998.

рого — как мне кажется — я не знаю, — объясняет писатель. — Не будучи уверенными, польское оно или русское, да и существует ли вообще, заглядываю в словарь Дорошевского — да, существует. В русском есть, например, “туча” [...] оказалось, что в польском это существительное также использовалось. Это не русицизм, а славянское слово, которое живет в русском, но умерло в польском»<sup>34</sup>.

Введенные в ткань повествования русские слова (неслучайна опечатка, с которой вышло интервью с Вильком в местной газете: «польский писатель, пишущий по-русски»; DO, 22) и польские архаизмы оказываются словно бы дыханием, ритмизующим прозу Вилька, иной раз приближающуюся к тому, что можно назвать стихотворением в прозе. «Часто, — утверждает Вильк, — старое слово дает лучший ритм, чем современное. Например: в русском языке от слова “надежда” образуется глагол “надеяться”. Словосочетание “Я надеюсь” однако переводится на польский язык как “mam nadzieję”. Но некогда существовало слово “tusze” — как раз одно из тех, о которых говорил Милош. Что звучит лучше: „mam nadzieję, że mnie kochasz” czy „tuszę, że mnie kochasz”?»<sup>35</sup>

Это и поразительный пример того, как один язык может быть максимально открыт другому. «Мне жаль, что знание русского в Польше умирает, — пишет Вильк. — Я говорю это сегодня с позиции человека, который полюбил Россию и ее жителей, и одновременно с точки зрения полониста, который через русский язык — славянский — глубже входит в свой родной — польский. [...] Оставляя некоторые вещи (понятия) в их русской версии, я словно окна открываю в тексте — окна в другую [...] реальность» (W, 177, 179). Точно так же в «Доме на берегу Онего» и, особенно, в «Тропах северного оленя» Вильк приоткрывает «окна» в реальность мира саамов.

«Глоссарий» в «Волчьем блокноте», как и обширные сноски в последующих книгах — не просто справочный аппарат: авторские пояснения органически прорастают в текст. И неслучайны в «Волоке» размышления о жанре «дневника с глоссами, подобного Словарю-дневнику Джеймса», где «слова отбрасывают тень реальности» (W, 11). Подобно тому, как путевой словарь Джеймса превратился в сборник своего рода кратких эссе, вырастающих из отдельных слов, среди «пояснений» Вилька можно найти не только «бомж», «день-

<sup>34</sup> Podróż na Połnoc. Z Mariuszem Wilkiem rozmawiają T. Fiałkowski i J. Strzałka // Książki w Tygodniku, 23 czerwca 2006, № 26.

<sup>35</sup> Ibid.

ги», «глубинку» или «помойку», но и, например, «безмолвие» с цитатой из Флоренского: «Безмолвие» — молчание, уединение, тишина. На тему соловецкого «безмолвия» отец Павел Флоренский писал [...]: «Один знакомый спрашивает меня, почему я ничего не пишу о Соловецких звуках, — только о цветах и формах. Потому что здесь все беззвучно, как во сне, Это царство безмолвия. Конечно не буквально, всякого досадного шума более, чем достаточно, и хочется скрыться куда-нибудь в тишину. Но не слышишь внутреннего звучания природы, не воспринимаешь внутреннего слова людей. Все скользит, как в театре теней, а звуки присоединяются извне, досадным придатком или шумом. Это очень трудно объяснить, почему ничто не звучит, почему нет музыки вещей и жизни, я и сам по настоящему не пойму, но все же музыки нет. Лишь морской прибой (его приходится слышать очень редко) да завывания ветра [...]» (W, 216)<sup>36</sup>. В последней книге Вильк сам подходит к осмысливанию опыта молчания: «Я открыл для себя “эпоху молчания” человека. Прежде я жил в тени слова написанного и мой временнOй горизонт обозначали древнейшие памятники письменности. Теперь я погла- живая ладонью кремниевое тесто и прислушиваюсь к речи огня» (TR, 22). Разрозненные, казалось бы, страницы прозы Вилька — замечания «по горячим следам», исторические и культурологические экскурсы, рефлексии и комментарии синтетического характера, элементы репортажа, интервью, фельетона, письма и эссе — свободно и в то же время внутренне связанно образуют единое течение *познающего чувства и переживающей мысли*.

А. Стасюк еще после выхода первой книги Вилька отмечал как ее характерную черту «ритм, звучание, этот безумный зоом хороший прозы, которая постоянно колеблется между деталью и перспективой, между бесстрастным описанием и едва заметной интерпретацией»<sup>37</sup>. Детали Вильк придает особое значение, и именно она была одной из причин критики автором «Волчьего блокнота» «Империи» Капущинского: «Документальная проза сильна своей деталью, при условии, что та тщательно подобрана, и, подобно линзе, фокусирует проблему или явление. В противном случае детали утомляют — вместо того, чтобы сгущать, они размывают картину. [...] Выбор детали показывает, властен ли автор над действительностью, которую

<sup>36</sup> Письмо Флоренского цит. по: Флоренский П. А. Соч. в 4 тт. Т. 4: Письма с Дальнего Востока и Соловков. — М., 1998. С. 526.

<sup>37</sup> <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/30/sciaga-kultura.html>

взялся описывать, или же это действительность навязывает ему свой хаос, в котором царит случайность...» (WN, 55—56). Но не менее опасна и склонность интерпретировать всё и вся. Курчаб-Редлих делает далеко идущие выводы из всего, что видит: «В шортах (новинка: истинный рабочий класс не компрометировал себя хождением в коротких штанишках, да и теперь еще не на каждом рабочем месте, даже в жару и на воздухе, мужчина может появиться в коротких штанах»<sup>38</sup>; современная российская кухня — «продукт нищеты, презрения к еде, дому и традиции»<sup>39</sup> и т. д. Вильк упрекал Капущинского в том, что попытка объехать весь Советский Союз и увидеть, что происходит «как в Томске, так и в Омске» — эффектна, но поверхностна: она обрекает автора на примитивные диагнозы — аллюзии и символы, в которые приходится «втискивать зачастую не проясненные до конца впечатления» (W, 54—55). В этом стремлении превратить любую деталь в символ — характерном также для Врубеля и Курчаб-Редлих, — поражает сходство оборотов и интонаций: «Люди в баре едят быстро, — видимо, дает о себе знать закодированный в коллективной памяти призрак голода»<sup>40</sup>; «Толпа провожающих на берегу. [...] Настроение ожидания отпуска, приключения, смешивается с тихим страхом перед большим путешествием. Путешествие в России, перемещение в пространстве, по воде и по суше, никогда не было простым. Длилось долго, требовало отваги, было связано с риском. Память о связанных с ним мучениях каждый русский носит в генах»<sup>41</sup>; продавщицы не здороваются — «сидит в подсознании приволжских народов» приказ «Не болтай!»<sup>42</sup> и т. д.

«Если хочешь избежать штампа, — пишет Вильк, — кусок своей жизни придется здесь оставить [...] навсегда»<sup>43</sup>. Это еще одна причина, удерживающая писателя на Севере: «здесь действительно сам для себя измеряешь каждый куб дров, каждый невод рыбы, и каждую зиму по пальцам считаешь наедине с самим собой»<sup>44</sup>. Как показывает проза Вилька, этот опыт действительно позволяет избежать не только штампов, но и преувеличений для красного словца, которыми изобилует книга Курчаб-Редлих и которые заставляют вспом-

<sup>38</sup> K. Kurczab-Redlich. Pandrioszka. Op. cit. S. 29.

<sup>39</sup> Ibid. S. 96.

<sup>40</sup> R. Kapuściński. Imperium. Op. cit. S. 193.

<sup>41</sup> K. Wrubel. Planeta Rosja. Op. cit. S. 185.

<sup>42</sup> K. Kurczab-Redlich. Główą o mur Kremla. Op. cit. S. 61.

<sup>43</sup> М. Вильк. Письмо с Севера // Новая Польша, 1999, № 1.

<sup>44</sup> Ibid.

нить пессимистический вывод Вилька о том, что современные записки европейцев о России сводятся к прежним стереотипным противопоставлениям (культура, цивилизация / варварство, дикость, хамство): русские не пользуются ножом<sup>45</sup>, советский человек, выезжая за границу, заполнял несколько десятков страниц анкеты с вопросами о «прабабке со стороны дяди»<sup>46</sup>, Маяковского застрелили «при участии любимой Лили Брик»<sup>47</sup>, «Безграмотность ликвидировали, чтобы читать “Собрание сочинений” Ленина»<sup>48</sup>, русский народ никогда не выходит на демонстрации (В. А. Хорев пишет, что «стихийные демонстрации в Москве собирали более 100 тысяч человек»<sup>49</sup>) и т. д. Опыт переживания страны — в том числе через ее язык («сперва я просто изучал русский язык, причем капитально, начиная с древних славянских летописей, кончая блатной феней, говорами. [...] для меня, как для любого лингвиста, начало узнавания другого мира, другой цивилизации, другой культуры начинается с языка»<sup>50</sup>) позволяет избежать грубых ошибок Курчаб-Редлих в переводах (строка Тютчева «у ней особенная статья» переводится как «в России особые законы»<sup>51</sup>; надпись в метро «Святая Россия превыше всего» — как «Святая Россия — самая лучшая»<sup>52</sup>; «мочить террористов» — как «мочиться на террористов»<sup>53</sup> и т. д.) и поверхностного «диагноза» Капуциньского: «... русский язык с его фразой — широкой, пространной и бесконечной, словно русская земля — ни декартовской дисциплины, ни аскетичной афористичности. Приходится долго и мучительно пробираться через вязкий поток какой-нибудь лекции или преодолевать бесчисленные страницы текста, прежде чем доберешься до стоящего предложения»<sup>54</sup> («Да неужели? — отвечает Капуциньскому Вильк в «Вольчьем блокноте». — А лаконизм Гоголя, Ахматовой, Шаламова? Варлам Тихонович писал, что в русском

<sup>45</sup> K. Kurczab-Redlich. Pandrioszka. Op. cit. S. 96.

<sup>46</sup> Ibid. S. 23.

<sup>47</sup> Ibid. S. 51.

<sup>48</sup> Ibid. S. 98.

<sup>49</sup> В. Хорев. Русский европеизм и Польша // Миф Европы в литературе и культуре Польши и России. М., 2004. С. 50.

<sup>50</sup> М. Вильк. «Зимовать буду в Петрозаводске». Интервью // <http://vesti.karelia.ru/news/portr/49>

<sup>51</sup> K. Kurczab-Redlich. Pandrioszka. Op. cit. S. 115.

<sup>52</sup> Ibid. S. 283.

<sup>53</sup> Ibid. S.

<sup>54</sup> R. Kapuściński. Imperium. Op. cit. S. 315.

языке существуют две традиции: толстовская фраза, замедленная и тяжелая — словно лопата переворачивает пласт земли, и пушкинская, короткая и звучная, будто пощечина. Забудешь об одной из них — и Россия откроется тебе лишь наполовину» (WN, 56—57).

Вильк признает лишь деталь *пережитую*, отфильтрованную личным опытом, знанием, сознанием. В нити основы авторского опыта вплетается судьба все глубже узнаваемой земли. Смыслообразующим здесь становится ритм, восходящий к реальной жизни — ритм движения и повторяемости. Смены дня и ночи, времен года, занятий, которые составляют самую жизнь, наконец, Белого моря или Онежского озера, в присутствии которых эта жизнь проходит. Кольцами наслаждается прожитое человеком время, отпущенное ему осени, зимы, весны... О ритме этом в «Доме на берегу Онего» Вильк напишет, что тот «будто доносится из глубины колодца... с каждым годом на одно бетонное кольцо ниже» (DO, 82).

Для описания Соловков Вильк находит адекватный этому пространству прием — движение вверх-вниз по временной шкале: соловецкий пейзаж предстает его видению множеством наслоений, образующих его культурных слоев. Подробно представленная топография Соловков выдает многократные попытки уничтожения культурного пейзажа, абсурд и жестокость разных эпох. Все словно колеблется между «когда-то» и «сейчас»: «Глядя на дореволюционные фотографии, понимаешь, сколь преуспела Россия в деле истребления собственного культурного пейзажа. Даже деревья вырубили под корень, а на месте былых цветников теперь — глиняный пустырь. Во времена лагеря здесь была зона, в храмах держали зеков, а колокольню венчала звезда. В соборе на месте алтаря устроили уборную, в трапезной — театр, в одной из церквей открыли выставку, посвященную атеизму. После лагеря Кремль унаследовала армия. Колокола хранят следы пули. Затем объект передали администрации и объявили государственным музеем: в монастыре разместили экспозицию, фонды, а также гостиницу для туристов и рабочих, молодежный клуб и водочный магазин. Начали реставрационные работы: сбросили со шпиля звезду, отскребли в соборе экскременты, а заодно и фрески девятнадцатого века, чтобы «состарить» храм. Когда выносили щебень, раскопали монастырские могилы, поснимали с покойников кресты, перстни и четки. Ночью по галереям шатались туристы и местная шпана, иначе говоря, несовершеннолетние проститутки и жулики-малолетки. Пять лет тому назад на Соловки прибыли монахи [...]» (WN, 28—29). Везде следы прошлого прорастают

сквозь неясное и неустойчивое, колеблющееся, как отражение, настящее: «А в ясную погоду можно еще увидеть остатки затопленного барака на дне озера: двери с глазком и кормушкой, тени нар. Сей след СЛОНа бывает порой столь отчетлив, что невольно оглядываешься, не отражение ли» (WN, 46). География нигде не обходится без среза истории.

В двух последующих книгах также возникает этот мотив, особенно в центральной части «Волока» — «Карельской тропе» — классическом путевом дневнике, повествующем о прохождении по Беломорканалу. Описания шлюзов, природы, обычаев северных народов, происшествий, встреч, и повсюду рядом — лагерный сюжет: «Матовая темень воды. Невозможно представить, что там — под нами... — трудилось в огромном котловане тридцать тысяч зэка, ездила узкоколейка и играл духовой оркестр» (W, 102); «Берега 165 канала, до самого дна выложенные камнем, напоминают стены затопленного града, замшелые, слизкие, слепые, безысходные. Ряжи под водой — точно вышки в тумане. И невесть откуда, один за другим поднимаются вверх пузырьки воздуха» (W, 103).

Однако если Капущинский, Врубель, Курчаб-Редлих видят Россию почти исключительно сквозь призму двух временных срезов, т. е. советского и постсоветского («Везде, где был, видел, как новое борется со старым»<sup>55</sup>), то Вильк описывает пространство значительно более многослойное, постоянно памятуя, что под его тропой, порой пересекаясь с ней и накладываясь на нее, лежат и другие многочисленные тропы — колонизаторов Севера, рабов Петра Великого, английских купцов и путешественников XVI века, сталинских зеков, писателей, монахов и т. д. «Северный ландшафт напоминает доску, на которой все новые поколения “богомазов” трудолюбиво увековечивали своего бога, не жалея краски, чтобы перекрыть образ предшественников, а потом какой-то кислотный дождь, ядовитый и едкий, смыл все, хотя и не до конца, оставляя фрагменты рисунка, остатки краски» (WN, 25—26). Это палимпсест, не похожий на европейский: «[...] на поверхности [...] останки тоталитарных иллюзий XX века: клубки колючей проволоки, прогнившие «вышки», стена барака, изредка человеческие кости. Вгляделвшись чуть поглубже, обнаружишь осколки старых и новых верований да то, что осталось от их междуусобиц: руины церкви, опустевшие скиты, гнилой крест. Еще глубже замечаешь следы колонизаторов, цивилиза-

<sup>55</sup> K. Wrubel. Planeta Rosja. Op. cit. S. 8.

торов и миссионеров всех мастей: волоки и тракты, поросшие травой, развалины острогов, остатки окопов. Порой мелькнет еще какая-нибудь заброшенная выработка или признаки лесоповала — единственные приметы практической деятельности человека. А на дне [...] мерцают (едва заметные...) наскальные рисунки первобытных художников и могилы охотников мезолита» (W, 129—130).

Зарисовки с почти физическим ощущением в них движения и неподвижности, замкнутости и разомкнутости пространства, света, цвета, светотени, звука — и рождающегося из всего этого адекватного им слова-смысла — оказываются одним сильнейших впечатлений от «Волчьего блокнота». В более поздних «Волоке» и «Доме на берегу Онего» подобные описания сжимаются чаще всего до лаконичной и точной метафоры, словно наполненные сосредоточенным молчанием, которого «требует северный пейзаж, словно старая икона» (DO, 35). В «Доме на берегу Онего» царят всепоглощающая белизна («белый — наиболее интенсивный цвет и одновременно отсутствие цвета»; DO, 157) и обилие «пустых форм»: «причуды света, отблески воды, метаморфозы льда, ветра иероглифы» (DO, 157). Однако в последней на сегодня книге Вилька — «Тропами северного оленя», посвященной Кольскому полуострову и саамам — пейзажи «разворачиваются» вновь, опираясь уже почти исключительно на восприятие света: «огонек [...] вспыхнули [...] сияли [...] от свет [...]» (TR, 42); «Зрелице было действительно чудесное. Горизонт уже несколько дней наполнялся свечением и казалось, что нас вот-вот зальет этим светом. Потом все бледнело и мрачнело, не исполнившись. А сегодня взорвалась бомба золотистого света и выплынула на землю. [...] Я впервые в жизни оказался свидетелем возращения солнца из зимнего небытия. Ловозеро лежит в полутора сотнях верст за Полярным кругом. Мы приехали сюда в конце декабря, когда ночи бесконечны, а день напоминает узенькую щелку свечения из-за сцены, над которой кто-то по ошибке слишком рано начал поднимать занавес, но быстро опомнился и опустил его обратно» (TR, 35—36).

Если Север Вильк называет своей *фабулой*, а путь на яхте от Белого моря до Ладожского озера — «прочтением края наподобие книги» (W, 61), то разрабатываемый писателем жанр метафорически можно обозначить ключевым для его прозы словом «тропа». «Волок» открывается посвященным ей почти поэтическим фрагментом: «Моя тропа капризно пишется: // то петляет, будто от пули бежит, // то вьется, кружит упрямо, водя носом по земле, // то в завитушках

плутает // (словно в прадавних временах), // то поблекнет и скроется в трясине, // чтобы спустя мгновение вынырнуть по ту сторону, // то в грязи застынет, прихваченная морозом, чтобы весной расплыться в распутице, // то в словах отпечатается, // то в следах пальцев, // на бумаге // или на песке» (W, 5). Путевая проза — освоение чужого пространства через слово (хотя Вильк и заметил однажды, что Север слову не поддается<sup>56</sup>) и чужого слова через пространство, жанр сплетающий воедино жизнь и творчество, ведь, по словам Вилька, «Писать и путешествовать — это реверс и аверс одной жизни»<sup>57</sup>. Идеальная формула бытия по Вильку — жизнь как гlosса к тексту и текст как гlosса к собственной жизни. Неслучайно авторское объяснение названия «Волока» (помимо буквального значения): ««Волок» — метафора, где полоской земли является наша жизнь, по которой мы перебираемся из одного небытия в другое» (W, обложка). Север и оказывается для Вилька пространством, которое переводит путника на ту сторону, в иной мир: «Небо прозрачно! Просвечивает через него пустота Космоса. Может, поэтому некоторые говорят, что с Севера ближе к тому свету?» (TR, 55); «Вглядываясь в лик северной иконы, увидишь другой мир, просвещивающий через нее» (W, 188); «Такое ощущение, что я глядел в глаза иного мира» (W, 200). Древнейшие следы человека на Соловках, каменные лабиринты — это остатки тропы на тот свет, поскольку Острова находились, согласно мифологии саамов, на полпути к загробной жизни — своего рода остановка после могилы.

Тропа у автора «Северного дневника» предстает еще и метафорой уникальности и, в конечном счете, одинокости жизненного и художественного опыта, их подлинности и взаимной адекватности — залога внутренней гармонии одного и другого. «Используя слово “тропа” вместо слова “дорога”, я подчеркиваю независимость идущего, его отказ следовать проторенным путем» (W, 142). «Волчий блокнот» неслучайно открывался рецептом приготовления чернил XVI века: «Монастырские писари не имели права взять в руки перо, пока сами не приготовят чернил» (WN 10). Вновь возникает этот мотив и в «Волоке» — «прежние мастера миниатюры, словно алхимики, сами растирали краски» (W, 50). Другими словами, прежде, чем отважиться на книгу, нужно прожить этап жизни, дающий внутреннее право на нее.

<sup>56</sup> Wilcza tropa. Rozmowa z Mariuszem Wilkiem // St. Bereś. Historia literatury polskiej w rozmowach. XX—XXI wiek. W., 2002. S. 336.

<sup>57</sup> Podróż na Północ. Op. cit.

Вильк неоднократно возвращается к сюжету протаптывания тропы жизни в слова<sup>9</sup> и в конкретных жизненных выборах. Ритм хорошей прозы, следующий из индивидуального и неповторимого дыхания слов, — отражение ритма пути, протаптываемого в жизни. Вильк обживает пространство словом — и живыми, глубоко и лично пережитыми ощущениями обрастают имеющие богатую традицию стереотипы восприятия России, Севера. В этот процесс естественно включаются и знания, полученные ранее, из чужих книг, с чужих слов, и — их ритм. Северная проза Вилька — это и дневник прочитанного: древнерусской литературы, современных текстов — русских и польских, художественных и документальных, чей ритм сплетается с ритмом прозы самого Вилька (например, скрытые цитаты из В. Шаламова). Но они все время проверяются собственными впечатлениями, корректируются ими. Или — корректируют их. И только так, тогда и потому приращиваются к собственному опыту и собственному языку.

Парадоксальным образом Вильк — вводящий в польский текст русскую лексику — вовсе не старается специально показать «экзотичность» России. «Меня раздражает это подчеркивание якобы необычности и инакости России [...]» — писал А. Дравич. — В этом немало гордыни, и даже некоторые наши интеллигенты, публицисты, журналисты следуют этим путем, прилагая все усилия, чтобы изобразить Россию страной чудес, ни на что не похожей, иррациональной — и чем больше загадочного им удается выжать из этой России, тем больше успех у читателя. Пример, увы — последняя книга Капущинского «Империя [...]» Вдруг получается, что все в мире устроено просто на редкость рационально, одна Россия торчит, словно какой-то сфинкс»<sup>58</sup>. И в самом деле, Капущинский идентифицирует себя с иностранцем, для которого «всё прежде всего [...] необычно, неправдоподобно»<sup>59</sup>, «Пандрешка» же Курчаб-Редлих открывается еще более безапелляционным тезисом: «Россия — не пространство для нормального туриста. И для нормального человека. Единственные иностранцы, которые сидят здесь добровольно, это чокнутые поэтические натуры и психические калеки. [...]»<sup>60</sup>. Автору поэтому предстоит рассказать «о стране, в которой ничто не похоже на то же самое в другом месте»<sup>61</sup>. Вильк, второе десятилетие живу-

<sup>58</sup> Цит. по: Kapuściński. Nie ogarniam świata. W., 2007. S. 40.

<sup>59</sup> R. Kapuściński. Imperium. Op. cit. S. 33.

<sup>60</sup> K. Kurczab-Redlich. Pandrioszka. Op. cit. S. 8.

<sup>61</sup> K. Kurczab-Redlich. Główą o mur Kremla. Op. cit. S. 10.

щий в России, ставит себе другую задачу, которую формулирует опосредованно: «[...] ни одна нация до такой степени не напоминает европейцев, по сути ими не являются. Ни в древности, ни теперь Запад не давал себе труда разобраться в российской действительности изнутри, то есть взглянуть на Россию глазами русского человека и лишь потом, не нарушая пропорций, перевести эту информацию на свой язык. К сожалению, Запад смотрит на Россию извне, с европейской точки зрения, перекраивая увиденное на свой лад» (WN 51—52).

Необходимость подобного взгляда сознавал Капущинский, выдавая в рецензии на «Пандрешку» желаемое за действительное: «Кристина Курчаб-Редлих старается передать российскую действительность так, как видит ее человек, мыслящий по-русски, понимающий по-русски»<sup>62</sup>. На самом деле, «Пандешка» полностью вписывается в польскую традицию свидетельств о России, постоянным элементом которой является «противопоставление польской свободы и российской неволи, польского безвластия и российского деспотизма»<sup>63</sup> (например, используемые Курчаб-Редлих образы и метафоры: русские обладают «специальной хромосомой», объясняющей их пьянство<sup>64</sup>, а также «дополнительным нейроном», являющимся одновременно «главной составляющей российской хромосомы» — «страхом, разбитым на молекулы, тотальным, вездесущим, как кислород»<sup>65</sup>; жестокость русских, унаследованная от монголов: «Гены крестоносцев и инквизиторов — без сомнения христианские — оставили, пожалуй, меньший след в психике европейцев, чем высокое мастерство китайских или монгольских палачей в крови наших братьев с берегов Днестра, Волги или Москвы... [...] Даже гитлеровское гестапо не было движением столь всеобъемлющим и бурным, столь глубоким, столь наполненным гейзерами кошмаря, подлости и трагизма, как те, что брызжут повсюду из истерзанной земли русской»<sup>66</sup> и т. д.). В. А. Хорев называет книгу Курчаб-Редлих «образцовым негативным польским мифом о России, который выражает и антипатию, и страх, исказжающий перспективу

<sup>62</sup> R. Kapiściński. Rosyjska obsesja // “Rzeczpospolita”. Dodatek “Plus-Minus”, 18—19 marca 2000, #66 (5536).

<sup>63</sup> Я. Мачевский. Стереотип России и русских в польской литературе и общественном сознании // Поляки и русские в глазах друг друга. М., 2002. С. 7—8.

<sup>64</sup> K. Kurczab-Redlich. Pandrioszka. Op. cit. S. 28.

<sup>65</sup> Ibid. S. 149.

<sup>66</sup> Ibid. S. 170.

видения. Это порождение польских комплексов по отношению к России и своего рода модель стереотипного мышления, которое подменяет анализ новой ситуации наложением на новую действительность старой схемы. Изменяющийся мир требует приложения умственных усилий, но есть готовый аршин. Он позволяет сохранить психологический комфорт, рассуждать свысока, подчеркивать свое моральное и цивилизационное превосходство над “чужим”<sup>67</sup>. Неслучайно Капущинский в «Империи» специально подчеркивает «иностранный» своей позиции, утверждая, например, что СССР был для него — жителя ПНР! — «страной столь труднодоступной», что следовало пользоваться каждой возможностью «хоть немного приподнять непроницаемый тяжелый занавес»<sup>68</sup>. И неслучайно Курчаб-Редлих неоднократно цитирует реплики своих российских друзей, «подтверждающие» европейский статус Польши за счет сравнения ее с «дикой Россией».

Другими словами, речь идет о своеобразном «ориентализме» (в понимании Эдварда Саида) — системе механизмов разграничения «нас» и «их», Запада и Востока, являющейся в данном случае эффективным средством самоидентификации представителя Центральной Европы. Пишет об этом психологическом феномене и сам Вильк: «Пока мы сравнивали себя с Молдавией или Украиной, не говоря уже о России, наша европейскость не подлежала сомнению (ведь «Пшекруй» для братьев с Востока был окном на Запад!). А теперь пришлось лицом к лицу встретиться с парижскими метрами [...] и мы испугались собственной морды белого человека с выступающими по-сарматски скулами. Гомбрович писал: “Поляк, сталкивающийся с восточным миром, — поляк определенный и предсказуемый. Поляк, обратившийся лицом к Западу, обличье имеет мутное, полное неясного гнева, недоверия, загадочных обид”. Вот-вот» (DO, 93—94). Об этом шутливо пишет другой польский писатель-путешественник, Анджей Стасюк: «“Кто я такой?” — спрашиваю сам себя сквозь сон, покидая Пермь, в которой никогда не был. [...] Они все тут принимают меня за славянина, блудного сына [...] что общего это имеет с печалью мазовецких низин, плакучими ивами и Фридриком Шопеном? Ничего. Славяне — это Словакия и Словения. [...] Мое славянство заканчивается где-то в Гомеле, а может и рань-

<sup>67</sup> В. Хорев. Русский европеизм и Польша // Миф Европы в литературе и культуре Польши и России. М., 2004. С. 47.

<sup>68</sup> R. Kapuściński. Imperium. Op. cit. S. 43.

ше. Может, замирает сразу за восточной границей? Точно так же, как оживает и набухает по пересечении западной. [...] в городе Граце я даже представлялся русским. И только за южной, а особенно юго-восточной границей, мой славянский дух ведет себя нормально»<sup>69</sup>.

В отличие от Вилька, сознающего «пограничную» позицию Центральной Европы, Капущинский и Курчаб-Редлих с помощью «ориентализации» стремятся к отчуждению атрибутов, которые традиционно приписывались также и Центральной Европе (в сравнении с Европой Западной). Образ патологического Другого, т. е. России, позволяет показать Центральную Европу как «просто» Европу, т. е. равную Европе Западной. Бытование этого комплекса в сознании современной Польши показывают Дорота Масловская в ставшем бестселлером романе «Польско-русская война под бело-красным флагом» (2002) и Мариуш Сеневич в «Четвертом небе» (2003). Образ абсурдной неофициальной «польско-русской войны под бело-красным флагом» у Масловской и граффити у Сеневича символизирует агрессивность и одновременно расплывчатость одного из основных дискурсов, которым пользуются персонажи романа: сумбурная смесь антикоммунистических и антироссийских настроений есть сублимация недовольства современным польским бытием и ощущения недостаточности имеющегося для выражения своей неудовлетворенности приблизительного языка.

Однако, как пишет В. Хорев о книге Курчаб-Редлих, «бесконечное варьирование негативного стереотипа не приводит к лучшему познанию и пониманию соседа»<sup>70</sup>. Непродуктивность подобного способа представления исторического опыта применительно к Р. Капущинскому отмечает и М. Вальдштейн<sup>71</sup>. Тем ценнее то, что Вильк отказывается от традиционной для польских свидетельств схемы «ориентализации» России. Ни в коей мере не приукрашивая увиденное, он все же отчасти преодолевает барьер чужести — одну из психологических проблем человека XX века. Происходит это, с одной стороны, через природу и данную человеку способность к вдумчивому, несуетному ее созерцанию, с другой — через включенность в обыденную жизнь в этой природе. «Повседневность здесь —

<sup>69</sup> A. Stasiuk. Dojczland. Wołowiec, 2007. S. 76.

<sup>70</sup> В. Хорев. Польша и поляки глазами русских литераторов. М., 2005. С. 189.

<sup>71</sup> М. Вальдштейн. Новый Маркиз де Кюстин, или Польский травелог о России в постколониальном прочтении // Новое литературное обозрение, 2006, № 60. <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/vald.html>.

это постоянный контакт с суровой природой, начиная с воды, которую каждое утро надо притащить с озера, неважно, метель ли безумствует на дворе и майну (прорубь, из которой черпают воду) снегом занесло по пояс, или мороз сковал ее льдом намертво (как сегодня), и кончая огнем, без которого здесь не выжить, а чтобы его поддерживать, следует дрова приволочь из лесу, порубить и поколоть. Пожив так некоторое время, начинаешь понимать, почему языки народов Севера различают несколько десятков видов льда и снега [...].» (DO, 42) Это не отстраненный взгляд путешественника («за окном фильм в стиле Нэшнл Джэографик, дальневосточная тайга — сосны, кедры, березы трава, мох»<sup>72</sup>) и не пристрастный, «ориентализирующий» взгляд на Империю жителя бывшей ее «колонии», который повсюду ищет символы («бескрайние заснеженные поля»<sup>73</sup> у Капущинского — синонимы рабства и гибели).

Может быть, именно способность Вилька увидеть сквозь «гороховый кисель в головах» красоту и связанность всех со всеми незаметно и снимает вечный страх перед отторжением чужой — другой — жизни. В конце концов, чужаком, одиноким волком можно чувствовать себя и не будучи иностранцем — среди своих. Но *пережитое вместе* прокладывает путь к взаимопониманию живущих в этом же времени и пространстве, к пониманию чужого, который на самом деле всего лишь другой. Неслучайно П. Чаплинский пишет по прочтении «Волока»: «Вильк стремится убедить нас в том, что Россия — не монолит, что в ее истории есть такие традиции, к которым и мы могли бы обратиться, и что понять русского человека трудно, но не невозможно»<sup>74</sup>. Но менее важно в сегоняшней литературной ситуации ощущение другого критика: «Меня радует, — сказал один из критиков, — присутствие Вилька в польской литературе. Вместе с ним возвращается серьезное мышление и слова, передающие свет реальности. Возвращается ощущение, что мир нас удивляет и требует описания»<sup>75</sup>. Именно к этому призывал в свое время Казимеж Брандys: «Не наклеивайте ярлыки — описывайте!».

<sup>72</sup> K. Wrubel. Planeta Rosja. Op. cit. S. 80.

<sup>73</sup> R. Kapuściński. Imperium. Op. cit. S. 36—37.

<sup>74</sup> Летопись культурной жизни // Новая Польша, 2006, № 11.

<sup>75</sup> <http://wariacje-ksiazkowe.blog.onet.pl>.

# О ВОСПРИЯТИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЛОВАКИИ ПОСЛЕ 1945 Г.

Ю. Богданов

В исторических судьбах Словакии и ее культуры Россия и, соответственно, русская литература занимали, по крайней мере со второй половины XIX в., особое, даже, можно сказать, приоритетное место. В этой связи стоит напомнить, что именно на словацкой земле родилась и получила широкое признание идея культурного взаимодействия славянских народов, сформулированная в знаменитом трактате Яна Коллара (1793—1852) «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянского народа» (1837). С течением времени эта славянская ориентация, не без влияния русской славянофильской мысли, приобрела устойчивую русофильскую направленность, которая особенно заметно (это не раз отмечалось словацкими исследователями) проявляла себя в творчестве словацких писателей на этапе формирования и развития реализма в словацкой литературе. «Творческие импульсы, исходящие от русской литературы, — писал, например, М. Бакош, — были необычайно важны для художественного вызревания словацкой литературы и в решающей степени способствовали ее жанровой дифференциации и общему коституированию как самостоятельной и художественно зрелой национальной литературы»<sup>1</sup>.

После 1918 г., когда, с образованием Чехословацкой республики, окончательно отпала угроза мадьяризации населения Словакии, словацкая литература получает, наконец, возможность отойти от своей традиционной оборонительной направленности, от постоянной сосредоточенности на проблемах национального выживания. В словацкой культуре происходит бурная активизация художественных поисков — прежде всего под лозунгом «возвращения в Европу». Меккой молодого поколения литераторов становится Париж. Русская литература на некоторое время отступает на второй план. Впрочем, само ее восприятие как бы разделяется на три компонента:

<sup>1</sup> Bakoš M. K otázke výskumu ruskej literatúry v dejinách literatúry slovenskej. In: Slovenská a ruská literatúra. Bratislava, 1973. S. 14.

есть богатое наследие классики, есть большая группа заслуживающих внимания писателей-эмигрантов — Бунин, Куприн, Мережковский, Алданов и др., и, наконец, есть литература Советской России. Все они, в разной пропорции, присутствуют в словацком литературном сознании 1920-х и особенно 1930-х гг. Правда, прямыми пропагандистами советской литературы выступает лишь небольшой отряд революционно-пролетарских писателей-«давистов» (по названию издаваемого ими журнала «ДАВ»). В словацком культурном контексте на них смотрели без особого пietetа, но терпимо, сквозь русофильские очки. «Наличие этой группы, — отмечал, например, молодой либеральный критик М. Пишут в 1931 г., — обусловлено укоренившимся у нас с давних пор чувством славянской общности и любви к России. Ориентация на нее, таким образом, не прекратилась, и трудно себе представить, чтобы она когда-нибудь иссякла»<sup>2</sup>.

После драматических событий 1938—1939 гг., оккупации чешских земель немецкими войсками и создания вассальной, под покровительством Гитлера, Словацкой республики (1939—1945) русофильская традиция в Словакии отнюдь не прекратила своего существования, она даже усилилась, в особенности после вступления Словакии в войну на стороне нацистской Германии. В широких слоях народа, прежде всего среди национальной интеллигенции, участие словацких солдат в братоубийственном противостоянии на Восточном фронте воспринималось как поистине трагическая коллизия. Лишь в антифашистском Словацком национальном восстании 29 августа 1944 г. эта коллизия нашла свое убедительное разрешение.

Характерно, что именно в эти годы значительно возросло число переводов из русской литературы. В условиях, когда взаимообмен культурными ценностями между чехами и словаками вынужденно сократился, «переводная литература в Словакии, — как отмечает А. Тесаржова, основательно занимавшаяся этим периодом, — вступает в новый этап своего развития — она эмансируется»<sup>3</sup>. Двадцать лет существования свободной словацкой школы и беспрепятственного употребления словацкого языка во всех сферах общественно-политической и культурной жизни не прошли бесследно. Значительно выросла читательская аудитория, умножились ряды национальной интеллигенции, получившей высшее образование в уни-

<sup>2</sup> Slovenská literárna kritika, zv. 4. Bratislava, 1984. S. 157.

<sup>3</sup> Tesárová J. Emansipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry. In: Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836—1996. S. 72.

верситетах Праги и Братиславы, свежими силами пополнились кадры переводчиков с основных европейских языков. Ушла в прошлое практика «переложения» чешских переводов на словацкий язык, без обращения к оригиналу. По существу впервые в неурезанном виде зазвучала на словацком языке русская классика (например, «Братья Карамазовы» в переводе З. Есенской были изданы дважды в 1942 и 1944 гг.).

1945 год принес народам Чехословакии долгожданное освобождение от фашизма. В атмосфере послевоенного подъема, искренней благодарности воинам-освободителям закономерно вырос авторитет Советского Союза. После февральских событий 1948 года, когда к власти пришли коммунисты, в стране развернулся активный процесс «советизации» культуры. В 50-е гг., вплоть до начала 60-х гг. переводная продукция из советской и русской классической литературы занимала доминирующее место в планах издательств. Статистика переводов выглядит внушительно: за период с 1945 по 1960 гг. вышло в свет 405 произведений классической и 1415 современной советской литературы<sup>4</sup>. «Количественный и качественный размах нашей переводной литературы после 1945 г., — отмечал в 1968 г. известный литературовед и переводчик Й. Феликс, — настолько очевиден и выразителен, что в сравнении с ним наши переводы в прошлом предстают как скромные опыты, как “первые шаги” в этой сфере»<sup>5</sup>. Библиотечные фонды на словацком языке пополнились, наконец, основными произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, что само по себе явилось важнейшим вкладом в национальное образование и культуру.

Не столь однозначно приходится оценивать ситуацию с распространением русской литературы советского периода, которая составляла основную часть переводной издательской продукции. Общий курс КПЧ на повсеместное внедрение советского опыта под готвальдовским лозунгом «Советский Союз — наш образец» отозвался в сфере переводов из советской литературы поспешным следованием за всеми сиюминутными поворотами советской культурной политики, услужливо реагируя, например, в конце 1970-х — начале 1950-х гг. на очередной набор произведений, удостоенных

<sup>4</sup> Fedor M. Slovensko-ruské literárne vzťahy po roku 1945. Martin, Matica slovenská, 1970. S. 4.

<sup>5</sup> Felix J. Literárne križovačky. Bratislava, 1991. S. 255.

Сталинских премий. «Художественному переводу, особенно переводу с русского, досталась в этот период особая позиция посредника в трансплантации канона, “образца” социалистического реализма в литературе... Перевод с русского стал завуалированным идеологическим оружием»<sup>6</sup>, — справедливо замечает по этому поводу Е. Малити.

С каждым годом нарастало количество переводов из русской, прежде всего, советской литературы. В 1949 г. их было уже 125 названий, а годом позже 189. В последующем это число несколько снижается, но по-прежнему остается высоким — до ста названий ежегодно. Такая «оперативность» отражалась на качестве переводов; подчас их делали случайные люди. К тому же далеко не все в этом потоке заслуживали издания, некоторые же произведения, выходившие массовыми тиражами, настойчиво предлагали, прямо-таки навязывали словацким писателям ультрадогматическую, ждановскую трактовку социалистического реализма. «Кавалер золотой звезды» С. Бабаевского получил, например, тираж 41000 экземпляров, роман В. Ажаева «Далеко от Москвы» выдержал четыре издания общим тиражом 80000 экземпляров, «Жатва» Г. Николаевой — 40000 экземпляров, и т. д.

Звучавшие со всех форумов призывы «учиться» у советской литературы, «овладевать» методом социалистического реализма делали свое дело. Даже талантливые писатели поддавались гипнозу, проникаясь сознанием собственной неполноценности. Например, Франтишек Гечко (1905—1960), самобытный художник, создавший одно из ярчайших произведений словацкой прозы, роман-сагу о словацком крестьянстве начала XX в. «Красное вино» (1948), в 1951 г. издал новую книгу — «Деревянная деревня», посвященную только что начавшемуся процессу кооперирования крестьянских хозяйств. Повествованию свойственно органически присущее дарование Гечко проникновенное понимание натуры крестьянина, его естественной связи с землей-кормилицей, со всей окружающей природой, что придавало известное жизнеподобие жесткой классовой схеме, представленной в этом произведении. В отличие от «Красного вина» этот роман был поднят на щит, получил Готвальдовскую премию, неоднократно переиздавался, в том числе шесть раз в переводе на чешский язык — случай поистине уникальный. Сам Гечко скромно объяснял свой успех прилежной учебой у советских авторов: «Когда я

<sup>6</sup> Maliti E. Od umenia prekladu k jazykovej totalite v preklade (problémy prekladania na Slovensku v rokoch 1948—1956). In: Umenie v službach totality 1948—1956. Bratislava, 2001. S. 85, 86.

писал свою “Деревянную деревню”, на меня повлияли два советских романа: “Счастье” Петра Павленко и “Кавалер золотой звезды” Семена Бабаевского<sup>7</sup>. Пройдет несколько лет, и «Деревянная деревня» будет снята с пьедестала почета, схема будет названа схемой, а простодушное заглядывание в светлое будущее, наивный утопизм — лакировкой действительности.

Через полосу влияния конъюнктурных, ничтожных в художественном отношении произведений советской литературы прошли в этот период многие словацкие писатели. То были печальные издержки переломного времени. В апреле 1956 г. опытная переводчица с русского и французского языков Зора Есенска (1909—1972) в анкете еженедельника «Културны живот» так оценивала переводческую практику 1950-х гг.: «Господствовала конъюнктура переводчиков и издательств. Гнались за количеством, забыв про отбор. Не было у нас ни собственного выбора, ни собственной оценки советской литературы, все расхваливалось чохом»<sup>8</sup>. Неутешителен, но справедлив и общий итоговый вывод словацкой русистки С. Лесняковой: «Образ советской литературы в Словакии в эти годы был бедным, односторонним, схематичным... Вместо широкого регистра разнообразных писательских индивидуальностей читателю предлагалось хотя и множество, но не всегда презентативных имен, при всем том советская литература не переставала провозглашаться в качестве образца и учителя»<sup>9</sup>.

С начала 60-х гг. вплоть до 1970 г. постепенно изменяются принципы подхода к переводам из советской литературы. На первый план выступают эстетические критерии. И хотя количество переведенных произведений неуклонно снижается — в 1969 г. до 25 названий, — зато качественно расширяется спектр имен, ранее не включавшихся в издательские планы, таких, как Мандельштам, Хлебников, Бабель, Платонов и др. В духе времени проявляется острый интерес к русскому авангарду начала XX в. Вновь, после долгого перерыва, начинают публиковаться русские писатели-эмигранты — Бунин, Куприн, поэты «серебряного века». Оперативно переводится «лейтенантская» военная проза, романы Трифонова. Увидели свет на словацком языке «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор»

<sup>7</sup> Hečko F. Od veršov k románom. Bratislava. 1953. S. 61.

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Maliti-Fraňová E. Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská. Bratislava. 2007. S. 62, 63.

<sup>9</sup> Lešnáková S. Slovenská a ruská próza. Bratislava, 1983. S. 61.

и даже отрывок из «Ракового корпуса» Солженицына (в журнале «Словенске погляды» за 1968 г.). Эти и подобные произведения стимулируют общий процесс демократизации, освобождения от догм, характерный для Чехословакии 1960-х гг.

В 1969 г., на волне массового движения за «социализм с человеческим лицом», издается «Доктор Живаго» Бориса Пастернака в переводе З. Есенской и стихотворными переводами Л. Новомесского. Роман печатался по изданию, выпущенному на русском языке в 1957 г. в Милане, хотя в словацком тираже было указано несуществующее московское издательство. Книга вскоре была изъята из открытой продажи, а все участники этой акции, в том числе редакционные и типографские работники, были в ходе партийных чисток, проводившихся на рубеже 1960—1970-х гг., строго наказаны за «недостойное» общественное поведение. Есенской же было запрещено печататься, ее многочисленные переводы из русской классики — «Мертвые души», «Обломов», «Война и мир», «Тихий Дон» и др. изымались из библиотек, ими запрещено было пользоваться. Подобный удел постиг и целый ряд других переводчиков с русского языка. В результате вся вторая половина 1970-х гг., вплоть до конца 1980-х гг., прошла в Словакии под знаком повторного перевода многих произведений русской классики.

В этот период, естественно, продолжает активно издаваться современная советская литература — до 60—70 названий в год. Широкую популярность приобретает творчество В. Шукшина, плодотворно повлиявшего на многих словацких писателей. Активно переводится «деревенская проза» — В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, Ф. Абрамов и др. Издаются книги С. Залыгина, Д. Гранина, В. Маканина... «С точки зрения литературной системы, — резюмирует Е. Малити, — наш контекст в наибольшей степени затронула мифологическо-символическая волна современной советской литературы и в ее рамках творчество Ч. Айтматова (в универсальном ключе), О. Чиладзе, Ч. Амирэджиби, в чем-то Ф. Кима... Их резонанс можно наблюдать в позднейшем движении нашей литературы в сторону символического отображения реальности (первая половина 90-х гг.)»<sup>10</sup>.

В период горбачевской перестройки, одновременно с изданием «пропущенных» и запрещенных ранее художественных произведений, в Словакии занимаются их популяризацией. В 1990 г. в новом

<sup>10</sup> Maliti E. Sovietsky mnoholiterárny fenómen — zrkadlenia v priestore. In: Ruská literatúra v slovenskej kultúre. S. 129.

переводе появляется «Доктор Живаго», а в 1991 г. — «Раковый корпус» и «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына. Но после событий 1989 г. интерес даже к такого рода произведениям быстро затухает, и, например, роман «Дети Арбата» А. Рыбакова, будучи переведенным, уже не доходит до печати.

Количество издаваемых произведений русской литературы вообще резко снижается. Если в 1990 г., в силу, вероятно, инерции типографско-издательского цикла, вышло 30 книг в переводе с русского на словацкий, то в последующие годы их число колебалось от двух до шести. Былая «русификация» сменилась «американизацией» и коммерциализацией книжного рынка. «Метафизическое отрицание прошлого, — с горечью пишет по этому поводу А. Червеняк, один из наиболее авторитетных специалистов по русской литературе в Словакии, — переносится на русскую литературу, обреченную платить по счетам, причем по высоким счетам, которые ей навязывала культурная политика времени. Это нездоровое явление напоминает пятидесятые годы. Только на этот раз стрела нацелена в русскую литературу... Но зачем же вместе с грязной водой выплескивать и ребенка»<sup>11</sup>.

Такая ситуация характерна не только для Словакии. Общественно-политические сдвиги, потрясшие Восточную Европу в конце 80-х — начале 90-х гг., повлекли за собой резкую смену приоритетов в культуре, во всей образовательной сфере. «В то время как западная филология оказалась в 90-е годы XX в. в странах Центральной и Восточной Европы в весьма выгодном положении как конъюнктурная дисциплина, славистика переживала и переживает трудные времена; более всего, пожалуй, пострадала русистика, которая была вынуждена покинуть позицию привилегированной, «обязательной» дисциплины», — отмечает чешский ученый, руководитель Института славистики в Брно И. Поспишил. Русский язык и русская литература на протяжении многих лет преподносились под идеологическим нажимом как непременное блюдо, что породило эффект пресыщения и даже отторжения, подогреваемый сегодня общей, «внефилологической» неприязнью к России. Но все это, продолжает свое рассуждение Поспишил, «не может поставить под сомнение мировой уровень России как великой культурной державы»<sup>12</sup>.

Что же дало словацкой литературе ее более, чем полторастолетнее тяготение к русской? В самом общем плане можно сказать, что

<sup>11</sup> Cerveňák A. Človek a text. Nitra 2001. S. 91.

<sup>12</sup> Slovistiká v českej slavistike. Brno, 1999. S. 61.

русская литература в разные исторические периоды выполняла роль катализатора словацкого литературного и духовного развития. В силу всемирно-исторического значения художественных открытий и достижений русских писателей второй половины XIX в. русская литература способствовала, в частности, как формированию реализма в словацкой литературе, так и ее непосредственному приобщению к магистральной линии мирового литературного процесса.

Современная компаративистика, в том числе словацкая (М. Бакош, Д. Дюришин, М. Томчик, О. Чепан и др.), справедливо подчеркивает решающую роль воспринимающей структуры в межлитературных контактах. Многочисленные исследования словацких ученых, посвященные русско-словацким литературным отношениям, наглядно продемонстрировали сложную диалектику межлитературной коммуникации, доминантой которой является внутренняя потребность принимающей стороны в том или ином стимулирующем ферменте. Принцип избирательности, вытекающий из обусловленности литературного развития реальной жизнью данного общества и проявляющийся в национальной специфике конкретных литератур, диктует соответствующий момент и «качество» необходимой компенсации. Для словацкой литературы, принадлежащей, по определению Д. Дюришина, к типу литератур с «ослабленной динамикой развития», с чередованием замедленного и ускоренного ритма движения, было действительно характерно «естественнное стремление компенсировать определенные пробелы в последовательности и преемственности отечественного развития» за счет импульсов, исходящих из международного литературного окружения и, прежде всего, из русской литературы.

В силу естественных несовпадений, фазовых различий в развитии русской и словацкой литератур компенсирование, а тем более устранение «пробелов» растягивалось подчас на многие десятилетия. Так, в период перехода от романтизма к реализму, отмечает Д. Дюришин, «организаторы литературной жизни в Словакии стремились из «воспитательных» соображений знакомить вступающую в литературу молодежь с выдающимися явлениями русской литературы». Но словацкий литературный процесс в это время «не обладал предпосылками для творческого усвоения достижений русской реалистической литературы. Крупнейшие представители русской литературы были для словацких писателей всего лишь недосягаемым образцом»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 226.

Это наблюдение всецело подтверждается конкретным историко-литературным материалом. Светозар Гурбан-Ваянский (1847—1916) — поэт, прозаик, эссеист, знаковая фигура национальной культуры — был авторитетным знатоком и активным популяризатором русской литературы в Словакии. Он буквально преклонялся перед реалистическим подвижничеством русской литературы с ее «высокой исповедальностью», «бесстрашной правдивостью», «великой свободой мысли и творчества». И со вздохом писал: «Нам, малым, подобная свобода и не снится, а если говорить начистоту, то мы еще не настолько зрелы, чтобы переварить ее без вредных для себя последствий» («Лев Толстой и Иван Тургенев», 1888)<sup>14</sup>.

Принцип избирательности, продиктованный специфическими потребностями принимающей литературы, неизбежно приводит ее к вынужденной фрагментарности восприятия. Так было, например, с творчеством Пушкина, детально исследованным в работах Э. Пановой<sup>15</sup>. Интерес к нему был, начиная с конца 1830-х гг., постоянный, но в разные периоды выбиралось то, что непосредственно отвечало — или казалось, что отвечало, — насущным запросам словацкой литературы. Относительно полный, «репрезентативный» Пушкин пришел в Словакию в виде трехтомника сочинений лишь в 1982 г. в прекрасно выполненных переводах, с предисловием выдающегося словацкого поэта М. Руфуса. В своем отклике на это издание — «Мы приветствуем вас, Александр Сергеевич» — С. Шматлак писал: «Александр Сергеевич приходит к нам не только как классик, но и в определенном смысле как наш современник... в одеждах, сотканных из живого материала современной словацкой словесности»<sup>16</sup>.

Принцип «избирательности» особенно явно отразился в подходе к творчеству Достоевского, к освоению которого словацкие писатели подступали с известной боязнью. «Конечно, — писал Я. Штевчек, открывая номер «Словенских поглядов», посвященный столетию со дня смерти Достоевского, — многие словацкие писатели реагировали на него с лихорадочной непосредственностью (Тимрава, Урбан, Барч-Иван, Швантнер), но Достоевский не влился в словацкую культуру как целое, не способствовал определению ее основной ориен-

<sup>14</sup> Vajanský S. H. Spisy YI. Bratislava, 1990. S. 213.

<sup>15</sup> Panovová E. Puškin v slovenskej poézii do roku 1918. Bratislava, 1966; Ruská a sovietska poézia na Slovensku. 1918—1938. Bratislava, 1983.

<sup>16</sup> Цit. по: Preklad včera a dnes. Bratislava, 1986. S. 29.

тации, так, как это случилось во многих других культурах... Сама природа словацкого писателя в давнем и недавнем прошлом была не готова переварить потрясающий мир контрастов Достоевского»<sup>17</sup>.

Карамзин, Крылов, Лермонтов, Гоголь, С. Т. Аксаков, Тургенев, Л. Н. Толстой, Чехов, Короленко, Горький и др. — все они ощутимо присутствуют в словацком общественно-литературном сознании XIX — начала XX вв.; правда, как правило, в избирательно-усеченном виде. Всякий раз следует, однако, иметь в виду, что относительно скромное количество переводов в образованной словацкой среде перекрывается иными источниками ознакомления с русской литературой. Не говоря уже о чешско-немецко-венгерском триязычии, многие словацкие русофилы, в том числе ведущие словацкие писатели, активно (или, на худой конец, пассивно) владели русским языком и переводили на словацкий художественные произведения Тургенева (Ваянский), Гоголя (Кукучин), Чехова (Тайовский), Пушкина и многих других русских поэтов (Есенский) и т. д.

Здесь следует иметь в виду, что в 1950-е—1960-е гг. словацкий литературный язык усилиями академических лингвистов окончательно стабилизировался в своей лексико-грамматической основе: в 1959—1965 гг. был издан нормативный пятитомный Большой словарь словацкого литературного языка, а в 1960—1969 гг. — пять томов Большого русско-словацкого словаря. В 1971 г. Й. Феликс, выдающийся ученый-романист и признанный переводчик с романских языков, с удовлетворением констатировал: «Без всякого преувеличения: словацкий язык сейчас настолько развит, что им можно выражать все... Если его средствами удалось адекватно переложить Данте, а это факт несомненный, то на словацкий теперь можно перевести и Пруста, и Рабле». В том же интервью он, отдавая должное традиционному чешскому посредничеству, искони выручавшему словацких читателей, не преминул подчеркнуть: «Прежде всего переводы из русской литературы я оцениваю выше чешских: словацкий язык, подобно русскому, ближе к богатейшим фондам народного языка и, следовательно, более предрасположен для выражения различных стилистических тонкостей русских писателей, он обладает необходимым запасом слов для передачи русских реалий»<sup>18</sup>.

В этих словах нельзя не отметить долю известного преувеличения, но в сущности именно на постепенном обобщении опыта, нако-

<sup>17</sup> Števček J. Dostoevskij mimo nás? Slovenské pohľady, 1971, c. 11. S. 3.

<sup>18</sup> Na slovo s Jozefom Feliksom. O preklade v národnej kultúre. Slovenské pohľady, 1977, c. 8. S. 19.

пленного словацкими русистами, начало складываться в ходе жарких дискуссий некое общее единство подходов и требований к переводам художественной литературы на словацкий язык. Первым шагом на этом пути стало бурное обсуждение перевода З. Есенской «Тихого Дона» в 1951 г., заострившее проблематику вкусового подбора эквивалентных форм, взаимоотношения литературного языка и диалектных вкраплений. «Так, можно сказать на марше,— вспоминал позднее русист Я. Виликовский, один из активных организаторов переводческого дела в послевоенной Словакии,— при выполнении практических задач возникает словацкая переводческая школа, как *ex post* ее стали называть»<sup>19</sup>. Основные принципы школы были сформулированы, на материале прозы, Я. Ференчиком, инициатором дискуссии о «Тихом Доне». То были принципы текстуальной полноты, содержательной и формальной тождественности, функциональной эквивалентности, исключавшей дословную репродукцию, и, наконец, но не в последнюю очередь, принцип добротной культуры родного языка, забота об удержании языковой нормы как выражение культурной миссии перевода и литературы вообще. Отныне и в Словакии перевод перестал быть любительским занятием, обретя прочный профессиональный статус. В 1970-е гг. здесь возникла и оригинальная общая теория перевода (А. Попович, Д. Дюришин, П. Винцер и др.), получившая широкое международное признание.

Благодаря огромной работе, проделанной большим отрядом переводчиков после 1945 г., русская художественная литература предстала на словацком языке как богатое системное целое. Словацкому читателю уже нет нужды обращаться к языку-посреднику, он получил в свое распоряжение, в долговременное пользование произведения большинства русских писателей в умело скроенных одеждах собственной, родной словесности.

<sup>19</sup> Vilíkovský J. K vývinu prekladateľských metód za uplynulých štyridsať rokov. In: Preklad včera a dnes. Bratislava, 1986. S. 61.

## ДОСТОЕВСКИЙ ГЛАЗАМИ Д. ЛУКАЧА

Ю. Гусев

Дёрдь Лукач (в западном мире его чаще называют: Георг) (1885—1971) особого представления не требует. Всемирно известный мыслитель, критик, литературовед, один из столпов марксистской философии, марксистской эстетики, неутомимый борец с идеалистической, иррациональной философией, которая, как он был убежден, стала одним из главных источников агрессивно-антигуманных веяний в общественной мысли, приведших, в частности, к фашизму. И в то же время — вечный диссидент, кость в горле для коммунистической идеологии, по этой причине пользовавшийся довольно прочной симпатией в западном мире. Одни считают его смелым искателем, всегда идущим в авангарде научной философской мысли, другие — большим путаником, так и не нашедшим своего места в науке, часто норовившим — из самых благих побуждений — усидеть между двумя стульями, соорудить из несоединимого некую деревянную железку.

После того как авторитет марксизма — вместе с созданной на базе марксистской идеологии общественной системой — стремительно рухнул, имя Лукача и его труды на какое-то время оказались в тени. Казалось, потрудившись шесть или семь десятилетий на ниве философии и эстетики, он так и не оставил людям конструктивных идей — если не считать таковой теорию «большого реализма», с которой поколения литературоведов не знали, что делать, а потому благополучно забыли. Но в последнее время интерес к Лукачу явно возрождается.

Этому есть ряд причин.

Например, особенности его творческого (да и жизненного) пути. Примкнув, в конце 1918 года, к коммунистам, прийдя к выводу об истинности и плодотворности марксизма, Лукач на протяжении всей жизни честно шел по этому пути. Ради марксистской доктрины он решительно порвал с идеалистическими увлечениями своей молодости. Правда, сейчас очень многие признают тот факт, что молодой Лукач как философ, эстетик, критик был и глубже, и содержательнее, чем Лукач зрелого, то есть марксистского периода. За десять-

пятнадцать лет, пока он был далек от марксизма, Лукач успел написать немало ценного, что и сейчас, почти сто лет спустя, вызывает живой интерес философов и литературоведов. Это можно сказать, например, о найденных не так давно набросках к книге, которую он собирался писать о Достоевском: в мыслях, высказанных и зафиксированных, иногда очень бегло, конспективно, Лукач успел увидеть в Достоевском много такого, чего не видели подчас и специалисты-достоевсковеды.

Но и в тот период, когда Лукач стал марксистом, он отличался от многих и многих марксистов тем, что не был догматиком (во всяком случае, кроме некоторого недолгого неофитского периода). Так что и в своей марксистской ипостаси он способен был внести в жесткие схемы быстро костенеющего учения нечто свое, оригинальное, с научной и человеческой точки зрения ценное. И, что не менее важно, сохранить то, что марксистское литературоведение подчас выхолащивало в рассмотрении литературы. Например, мысль о том, что основой подлинно большой литературы является реализм; реализм не как стиль или, скажем, «художественный метод», а как реальная связь литературы с живой жизнью, с текущей и протекшей историей, с радостями и бедами людей, человечества. А тут уже хочется прислушаться к Лукачу и согласно покивать, читая его: очень уж нынче, в разгуле постмодернизма, литература заигралась в самое себя, утратив всякое чувство ответственности перед читателем. (Иногда — не только у меня, может быть, — появляется, не очень популярная сейчас, мысль: а не выкинули ли мы, вместе с социологизмом, что-то важное из подхода к искусству? Ведь жизнь наша вся пронизана социологией, или, точнее, политикой, — так правильно ли мы делаем, напрочь отказываясь от этого аспекта в понимании и изучении художественного творчества?)

Ведь если Старая площадь так упорно не хотела слышать даже имени Лукача, значит, было в нем что-то и помимо ортодоксального марксизма...

И вместе с тем пример Лукача, наверное, убедительно показывает, что марксизм в литературоведении и, шире, эстетике — это скорее тупик, чем магистральный путь. Именно потому, что он чрезмерно, губительно социологичен; хотя, опять же, нельзя не сделать оговорку, что таковым его сделали скорее не Маркс, а марксисты: у самого Маркса суждения об искусстве (возьмите хоть его знаменитое высказывание о древнегреческом искусстве и «детстве человечества») бывали очень тонкими и остроумными.

И все-таки едва ли не главная причина нынешнего интереса к Лукачу — типологический аспект «казуса Лукача»: слишком он сейчас представляется важным. В первые десятилетия XX века мужественно-сладостное, как голос Элвиса Пресли, пение большевистских сирен заворожило многих выдающихся интеллектуалов в разных странах мира (простой до гениальности прием с затыканием ушей тоже давно был забыт, когда человечество вышло из своего «детства»). Анамнез, ход болезни, исход могли быть разными. Одно, нам кажется, очевидно: душевному (а часто и физическому) благополучию такие увлечения не способствовали. Увлекшись утопией коммунизма, мыслители, писатели, художники отдавали свой талант на службу этой, на данном этапе истории человечества бесперспективной (теперь-то мы в этом убедились), а значит, ложной идеи — и часто тяжко расплачивались за это. Так что большевизм — научный ли, в форме марксизма, практический ли, в виде пренебрежения к объективной реальности — нанес огромный (может быть, пока еще не вполне осмысленный и измеренный) ущерб науке, искусству, литературе, не говоря уже о жизни общества и отдельных людей.

Продолжая аналогию с сиренами, скажем так: Лукач был тем Одиссеем, который и уши себе не заткнул, и к мачте себя привязать не догадался. Или — тем Орфеем, которому не пришло в голову заглушать их зов собственным пением (хотя голоса у него для этого вполне хватило бы). А потому за свою долгую жизнь, полную скитаний и трудов, он так и не прибыл на Итаку и не обрел золотого руна.

\* \* \*

При всех феноменальных способностях Лукача: огромной эрудиции, невероятной мощи ума, непревзойденного в анализе и систематизации, в спекулятивном мышлении, — у него была одна большая слабость. Ее можно определить как **глухоту к поэзии** (нечто вроде отсутствия музыкального слуха). Или (может быть, так будет точнее сказать?) слабую восприимчивость к художественной форме. Попросту говоря, Лукач все мог понять и объяснить, но не мог понять и объяснить одной (крайне важной для человека, занимающегося литературой) вещи: почему прекрасное художественное произведение является прекрасным<sup>1</sup>. В подходе к поэзии и склад ума, видимо, ну-

<sup>1</sup> Возможно, тут есть некоторая закономерность: сильные мыслители слабы в понимании красоты. Они многое «понимают», но не «чувствуют». Известное суждение Ленина о стихотворении Маяковского «Прозаседав-

жен иной, и подход особый — не столько научно-аналитический, сколько эссеистский. Таким складом ума, таким подходом обладал, например, Белинский, который писал не научные статьи, а *эссе*, то есть в своем роде художественные произведения; в них показывая, чем прекрасен, например, Пушкин. В общем-то хорошая критика — это ведь и есть эссеистика; в отличие от литературоведения...

Д. Лукач — претендовал на компетентность в литературе, в поэзии. Не поймите меня неправильно: я не хочу сказать, что он ничего не понимал в поэзии. Понимать — очень даже понимал. Но чувствовать — не чувствовал. И отсюда — многие его промахи. Скажем, он резко отрицательно относился к Мадачу и его драме в стихах «Трагедия человека», язвительно (особым чувством юмора Лукач тоже не мог похвастаться, но в этом случае он проявил незаурядное остроумие) называя ее «трагедией Мадача». В период эмиграции в СССР он много писал о советской литературе — и одно из ее вершинных достижений увидел в «Педагогической поэме» Макаренко (роман сам по себе великолепный — но не вершина же!).

Но самый, пожалуй, показательный (если не сказать — вопиющий) пример «глухоты» Лукача к художественности — его отношение к Беле Балажу. Этот кинокритик, известный специалист по эстетике кино, был в свое время активным поэтом и драматургом. Сейчас в этом качестве он довольно прочно забыт. Ну, сейчас — это сейчас. Но ведь и тогда, в то время, рядом с Балажем существовали очень большие поэты: был в расцвете сил гениальный Эндре Ади, были Михай Бабич, Деже Костолани, Арпад Тот и другие. Лукач же по каким-то неясным причинам из всей венгерской литературы того периода — речь идет о втором десятилетии XX века — выделил Белу Балажа. Он писал о нем статью за статьей, потом собрал их и издал отдельной книгой («Бела Балаж и те, кому он не нужен», 1918). В

---

шияся», может быть, навязло в зубах, но в данном случае уместно его напомнить: «Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. (...) Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно» (В. Маяковский. ПСС в 13 томах. Т. 4. М., 1957. С. 419). Что бы о Ленине ни говорили сейчас, но он был человеком умным и, сознавая свою «некомпетентность», не совался так уж часто в литературу; а если «совался», то как политик (вспомним его суждение о «Матери» М. Горького: «очень своеевременная книга»). В отличие, скажем, от Сталина, который считал себя компетентным в любой области — а потому и допускал грандиозные ляпы, вроде «щтуки», которая посильнее «Фауста» Гете.

ней он не просто превозносит творчество Балажа, воюя с теми, кто не способен был постичь его значение. В этой книге, в предисловии к ней, Лукач со всей ответственностью и серьезностью заявляет: «творчество Белы Балажа — это явление, означающее поворотную веху в нашей (т. е. венгерской — Ю. Г.) и в мировой литературе»<sup>2</sup> (подчеркнуто мной — Ю. Г.). И, с унынием наблюдая, что его восторг мало кто разделяет, он пишет: «Знаю: последующее поколение очень будет нас презирать, когда обнаружит: среди нас жил Бела Балаж — и никто этого не заметил»<sup>3</sup>. Честь своего поколения Лукач и намерен был спасти, издавая книгу о Балаже.

А в одной из статей (1916 г.) он приводит целиком одно стихотворение Балажа и пишет о нем: «Автор этих строк уверен, что это одно из самых прекрасных стихотворений всех времен, одно из немногих, по-настоящему вечных стихов о любви»<sup>4</sup>. (Скажем прямо: стихотворение это — бледный отсвет поэзии Эндре Ади.)

<sup>2</sup> Lukács Gy. Balázs Béla és akiknek nem kell. Kner Izidor kiadása Gyoma. 1918. 24. o.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с.47. Чтобы не оставлять читателя заинтригованным, приведу свой перевод этого стихотворения:

Раскрылись рук твоих слепящие врата.  
Я в изумлении стою с вопросом на губах:  
Столь краток путь — и столько было мук?  
Двум воскресеньям не бывать в веках,  
Мне дважды не бывать в раю раскрытых рук,  
Куда спешил я, жизни сбросив прах...

Остановлюсь, от праха отряхнусь.  
Как мне предстать перед тобой в коросте,  
В грязи угрюмых мук?  
Увы мне, если ты не примешь гостя,  
Не вскинешься на стук,  
И я в сиянии твоем не растворюсь!

Смотри, я здесь! Но горе, если крови  
Моей хоть капля не разбудит чудо,  
В блаженство боль не превратит.  
Не отряхнуть ли мне перед твоей любовью  
И жизнь мою?  
Раскрылись рук твоих слепящие врата.

(Должен сказать, это нелегко: переводить стихотворение, о котором заявлено, что оно — не шедевр.)

Этот долгий заход был необходим, чтобы более естественно подойти к обозначенному в заглавии вопросу.

Дело в том, что в цитированном выше предисловии к книге о Балаже Лукач сам признается в своей слабости (не знаю, насколько это может выглядеть лестным, но аналогия с известными словами Ленина о стихотворении Маяковского «Прозаседавшиеся» здесь очевидна). Пишет он об этом так: «Знаю: я не критик. Та безошибочная, безмерно тонкая способность почувствовать качество отдельного произведения, которая характеризует драматургическую критику Пауля Эрнста, поэтическую — Гундольфа, художественную — Лео Поппера, мне не дана. [...] меня интересуют только конечные вопросы формы, симптоматические удачи и ошибки; я бы сказал: **аксиология и философия истории в произведениях, а не сами произведения** (выделено мной — Ю. Г.). Но позволительно ли, сознавая подобную свою предрасположенность, браться решать задачу, которая во многих отношениях является все же задачей критика? Я думаю, да»<sup>5</sup>. Почему? Потому что, «кроме меня, нет никого, кто отважился бы выполнить эту задачу. Я с глубоким подобострастием отошел бы в сторону, в полном сознании собственной некомпетентности, если бы появился критик, который сумел бы сочетать понимание **интенции** с бесконечно тонким ощущением **качества**»<sup>6</sup> (выделено мною. — Ю. Г.). (И при всем том Лукач яростно полемизирует, в этом же предисловии, с Михаэлем Бабичем, который писал о Балаже без должного питета; Лукач, и не думая «отходить в сторону» — хотя более компетентного в вопросах поэзии судью, чем Бабич, трудно было найти в Венгрии, — находит у него лишь «предубеждения и грубые ошибки»<sup>7</sup>.)

С горечью сознавшись в своей некомпетентности с точки зрения способности точно ощутить «качество», т. е. художественность, форму, Лукач стремится компенсировать эту свою слабость за счет анализа «интенции». То есть — идейных, мировоззренческих установок автора, его намерений, целей, проявившихся в сюжете, коллизиях, в расстановке акцентов, в эмоциональной окраске персонажей, в решении конфликтов и т. д. (Наверное, довольно точным синони-

<sup>5</sup> Там же, с. 23.

<sup>6</sup> Там же. Пауль Эрнст (1866—1933) — немецкий писатель, драматург, критик. Фридрих Гундольф (1880—1931) — немецкий литературовед. Лео Поппер (1886—1911) — немецкий искусствовед.

<sup>7</sup> Там же, с. 22.

мом «интенции» могло бы служить вышедшее недавно из употребления понятие «идейное содержание».)

В общем-то углубить анализ этой сферы, сферы интенции, можно было и еще одним способом: двигаясь в сторону психологии, раскрывая неявные мотивы и пружины, которые находятся на грани сознания и подсознания. Или, пользуясь понятием, которое в тот период было любимым понятием Лукача, — в сфере души, душевой жизни. Поскольку Лукач, как было сказано, уже в ранний период обладал исключительной склонностью к спекулятивному мышлению, к философии, то его поиски мотивов и намерений с большой степенью неизбежности вели его в ту область философии, которая называется *этикой*. В ранний период своего творчества Лукач постоянно размышлял о том, что хорошо, что плохо, что дозволено, что запретно, что морально, что противоречит морали...

И тут — вполне закономерно, даже, можно сказать, неизбежно — встает имя Достоевского, появляется мир его произведений.

Как известно, для Лукача главным рабочим языком был немецкий; в молодые годы (да и в зрелые, пожалуй, тоже) он и писал по-немецки гораздо лучше, чем по-венгерски, и читал больше. Творчество Достоевского в Германии уже в конце XIX века было известно практически полностью. Ясно, что Лукач — как и большинство творческой интеллигенции в Европе того периода — просто не мог не знать Достоевского.

Русский писатель должен был стать притягательным для Лукача и тем, что собственно художественная форма — если иметь в виду под этим, так сказать, *поэтическую* составляющую произведения, то, что роднит прозу с поэзией, что связано с музыкальной, орнаментальной организацией слова, что ассоциируется с красотой речи, — у него занимает далеко не главное место. Достоевский (как, скажем, и Толстой) стремится прежде всего к *точности выражения мысли*. Его эстетика — эстетика адекватности мысли и слова. Возможно, говоря о Достоевском, о его героях, анализируя художественный мир его произведений, Лукач не так чувствовал, не так переживал свою ущербность.

Сборник «Бела Балаж и те, кому он не нужен» содержит много материалов о Достоевском. Это не случайно: ведь примерно в то же самое время Лукач начал писать о Достоевском книгу (см. об этом статью С. Земляного «Победоносное поражение. Ненаписанная книга Георга Лукача о Достоевском». «Вопросы литературы», 2009, № 1). В совокупности с материалами к этой ненаписанной книге сборник

«Бела Балаж ...» позволяет составить довольно полное представление о том, что привлекало Лукача в Достоевском, что он в нем видел, какие глубины, какие стороны его величия оценивал.

Конечно, исследование того, как Лукач трактовал Достоевского, совсем не должно исчерпываться простой каталогизацией: там-то и там-то сказано то-то и то-то. Анализ подхода Лукача к Достоевскому позволит, может быть, и в Достоевском увидеть многое, что не было замечено достоевсковедением. И что, может быть, полнее и нагляднее объяснит то невероятно высокое место, которое творчество Достоевского занимало и до сих пор занимает в мировой культуре.

(И еще скажу заранее: после того, что Лукач писал о Достоевском в эти годы, еще более разительным представляется последующий поворот, когда Лукач, перейдя на позиции марксизма, стал трактовать Достоевского в духе вульгарной рапповской социологии.)

В 10-е годы XX века Лукач, повторяю, сказал о Достоевском много существенного, нового, важного (пусть не всегда бесспорного). И больше всего, систематичнее всего, пожалуй, именно в книге «Бела Балаж и те, кому он не нужен».

Правда, читая эти великолепные мысли, все время приходится заставлять себя забывать о том, что авторитет Достоевского, всю мощь этических прозрений Достоевского Лукач привлекал как бы для того, чтобы доказать величие Белы Балажа. Он как бы ставил их на одну доску. Это смущает и мешает. Но непреодолимым препятствием не становится.

Здесь нужно отойти немного назад, чтобы показать ту философскую основу, на которую органически легла, обогатив ее, этика Достоевского.

Лукач начинал как последователь «философии жизни» Дильтея и Зиммеля. С Георгом Зиммелем он был знаком лично, слушал его лекции в Берлине; Зиммель считал его одним из самых перспективных своих учеников. С 1912 г. Лукач несколько лет работал в Гейдельберге, был одной из главных фигур знаменитого кружка Макса Вебера. «В идейном русле “философии жизни” складывались основные понятия Лукачевой метафизики, его философии высокой культуры и искусства...»<sup>8</sup>; эта философия нашла выражение в книге Лукача «Душа и формы» (1911), а также в сборнике статей «Эстетическая культура» (1913). В данном контексте особенно важно то

<sup>8</sup> С. Земляной. Доброта как эсхатологическая категория... *ethics.iph.ras.ru/em3/9.html* — 52к.

обстоятельство, что «философия жизни» во всех ее ответвлениях: этике, эстетике — густо замешана на психологии, опирается на нее; тут тоже — прямой мост к Достоевскому.

Опираясь на положения «философии жизни», Лукач пришел к утверждению дуализма души (суверенного ядра личности) и «обыкновенной» жизни как мира «механических, равнодушных к нам сил». Истинно то, что идет от души; все остальное — фальшиво, враждебно, мертвое, чуждо человеческой сущности; понятие «формы» у Лукача (ср. название его книги «Душа и формы») — синоним того, что уже в философии Гегеля называлось отчуждением (предметный, объективный мир как «отчужденный дух»).

Соответственно Лукач подходил и к поведению человека, к стратегии и тактике его поступков, реакций, его жизненной позиции, выделяя 1-ю этику (обязанности по отношению к институциям) и 2-ю этику (обязанности по отношению к своей сущности, к «душе»).

Наверное, сказанное убеждает, что обращение к Достоевскому для Лукача в этот период было более чем закономерным.

Почему же Лукач обратился к Достоевскому, что важного для себя он увидел в нем?

Приведу цитату из Арнольда Хаузера, цитату, которая сразу ставит многое на свои места:

«В прошлом столетии, когда западный роман погряз в изображении отчужденного от общества индивида, сломавшегося под грузом одиночества, русский роман с самого начала изображает борьбу против демонов, которые изолируют индивида от мира и от коллектива. Эта сущностная черта объясняет не только проблематику таких фигур, как Раскольников и Иван Карамазов у Достоевского или Пьер Безухов и Левин у Толстого, не только культ любви и веру этих писателей, но и мессианизм всей русской литературы»<sup>9</sup>.

Вот эту особенную черту русской классической литературы и увидел Лукач. В цитированном выше сборнике «Бела Балаж и те, кому он не нужен» он, споря с Бабичем, посмевшим недооценить Балажа, опровергает заодно и мнение Бабича о романе «Обломов»: Бабич посчитал этот роман, да и самого Обломова как человеческий тип (как образец ментальности, говоря нынешним языком) очень близкими венграм. Лукач решительно отвергает такое мнение. Венгр-де в своей бездеятельности трезв и рассудителен. Обломов же

<sup>9</sup> Цит. по интернет-публикации: [7enciklopedia.fazekas.hu/palyakep/vilag/Dosztojevszkij.htm](http://7enciklopedia.fazekas.hu/palyakep/vilag/Dosztojevszkij.htm) — 37k.

«видит дальше достижимой реальности, перед его взором открывается некая утопическая реальность. Он видит полную бесцельность достижимой, эмпирической реальности — и остается лежать на диване потому, что не может этой бесцельности вынести. Он видит абсолют, и если бы этот абсолют можно было достичь одним махом, одним разовым, «скорым подвигом» — как сформулировал центральный вопрос русской души старец Зосима, — то Обломов действовал бы. Его бездействие относится к кругу проблем «подвига скорого», к тому странному ряду, который ведет от Германна в «Пиковой даме» и от Раскольникова до, если угодно, террористов Ропшина. Обломов — лишь одна, очень резко очерченная крайность этого ряда, истории русского идеализма, а гениальность Гончарова заключается именно в том, что в этом, на первый взгляд кардинально противоположном типе он увидел исконную проблему русского идеализма»<sup>10</sup>.

В одной из статей, посвященных Б.Балажу, Лукач выходит к проблеме «новой» (после провозглашенной мыслителями XIX века смерти Бога) религиозности. Поводом для этого послужило стихотворение Балажа, где есть такие строки:

Господь, горька судьба моя  
И велики потери.  
Но верю я, но верю я,  
В Тебя я все же верю.

«Это — мистицизм современных атеистов, истинно религиозных людей нынешней эпохи, — так комментирует Лукач данный пассаж. — Даже в этих словах, едва углубляющихся в суть дела, можно видеть пути, которые ведут в страну современной религиозности, в Россию Достоевского. Стихи эти словно бы написаны каким-нибудь из рано созревших внуков Кириллова или Ивана Карамазова; писались они наверняка для их внуков»<sup>11</sup>. Для нас тут, понятным образом, важна не трактовка Лукачем стихов Балажа, а то, как в его представлениях выглядит новая религиозность, которую он прямо связывал с новой русской революционностью. «... Уже здесь очевидным становится то, что у Достоевского знали только святые [...]: атеист стоит на предпоследней ступени лестницы, ведущей к Богу, ближе, чем кто бы то ни было, не считая лишь святых, блаженных,

<sup>10</sup> Op. cit., 21—22. о.

<sup>11</sup> Op. cit., 41.о.

посвященных. Здесь уже для любого становится очевидно, что атеисты эти — родные братья новых христиан, князя Мышкина и Алеша Карамазова, — они лишь глубже страдают и из больших глубин поднимаются в своих поисках»<sup>12</sup>.

Одна из статей в сборнике, посвященном Балажу, пожалуй, позволяет представить, какой была бы книга о Достоевском, допиши ее Лукач. Статья эта, датированная 1917-м годом, содержит выношенные, вызревшие мысли о творчестве русского писателя; причем мысли эти органично встраиваются в систему тех воззрений о душе и чуждых ей «формах», которые Лукач развивал в русле неокантианства и с которыми резко порвал на рубеже 1918 и 1919 годов, став марксистом.

Величие, эпохальное значение Достоевского Лукач как раз и видит в том, что тот первым в литературе (в мировой литературе; а вторым тут, получается, стал Бела Балаж, пьесу которого, «Смертельная молодость», Лукач и анализирует в данной статье) обратился именно к «реальности души». Как формулирует Лукач, именно благодаря Достоевскому «мы узнали, что те связи между людьми, которые возможны на уровне обыденной жизни [напомню, что под «обыденной жизнью» Лукач понимал все то, что порождено человеческой сущностью, но отчуждено от нее. — Ю. Г.]: социальные отношения, симпатии и антипатии, близкие и далекие дистанции, возникшие под влиянием «настроений», все то, из чего как из единственного доступного ей материала строила свой мир предшествующая Достоевскому этика, — на уровне реальности души не может выступать в качестве принципов сущностных взаимосвязей»<sup>13</sup>. И далее: «Если у других писателей, в том числе даже у Толстого, проблема сводится к тому, как душа может перебороть те препятствия, которые мешают ей прийти к самой себе, увидеть свою себя, то Достоевский начинает там, где заканчивают другие: он описывает жизнь самой души. Проблема тут обретает другой ракурс: то, что у других было объектом мечты или, в редкие моменты редких экстазов, едва обретенным и тут же утраченным сокровищем, для персонажей Достоевского стало повседневной жизнью. Если рассматривать развитие с точки зрения реальности души, то Достоевский — пользуясь выражением Шиллера — первый, после столетий сентиментальности, наивный поэт»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Op. cit., 41—42. о.

<sup>13</sup> Op. cit., 86—87.

<sup>14</sup> Op. cit., 87.

(Как перевести это на современный, то есть привычный язык? И — на какой современный язык? «Современным» у нас, в литературоведении, все еще во многом остается понятийный аппарат идеологизированного, классового подхода. Или — это уже более современно — формализованный язык постструктуралистско-семиотического литературоведения. Поэтому, возможно, тут и «переводить» ничего не нужно. «Душа», «реальность души» — понятия для литературного анализа непривычные, но, как кажется, адекватные, самодостаточные.)

Продолжая свои рассуждения, касающиеся особенности, уникальности писательского видения Достоевского, Лукач пишет: «... у Достоевского каждый отдельный человек необходим для *характера* каждого другого человека; то есть композиционное место, вес и необходимость ему придает не то, что происходит с другим вследствие его появления, но исключительно та сторона души, то качество ее выражения, материализация которых без его появления была бы невозможна. Невозможна, ибо это свойство персонажа *существует* только по отношению к тому другому человеку...»<sup>15</sup>. Видимо, это следует понимать так (определенный «перевод» все же необходим): Достоевский изображает столкновение человеческих сущностей, воплощенных в том или ином характере, а место, время и обстоятельства, в которых происходит это столкновение, суть уже факторы вторичные, несущественные, вроде кулис, на фоне которых разыгрывается трагедия. На таком метафизическом уровне «душа лишается всех тех связей, которые вообще-то соединяли ее с общественной средой, классом, происхождением и т. д.; на их место приходят новые, конкретные связи, идущие от души к душе. Открытие этого нового мира — великое свершение Достоевского»<sup>16</sup>. Лукач объясняет это так: у всех других художников слова, «от Гомера до Шекспира, Гете и Толстого», герои появлялись в своем конкретном социальном облике; «путь к абсолюту, полное достижение душой себя самой» не снимали, не упраздняли социальных моментов: король Лир остается королем, Дон Кихот — рыцарем, Левин — среднепоместным дворянином и т. д. В то время как у Достоевского «Мышкин столь же мало князь, как Епанчин — генерал, как Рогожин — купец-миллионер: они суть нагие, конкретные души, и их конкретные взаимоотношения даже полемически не привязаны к этой форме проявле-

<sup>15</sup> Op. cit., 88.

<sup>16</sup> Op.cit., 89.

ния»<sup>17</sup>. (Конечно, наши представления побуждают нас в первый момент не принимать такой подход. Что такое душевная сущность, отделенная от времени, социальной среды, происхождения, общественного статуса и т. д.? Не абстракция ли? С другой стороны, ведь князь Мышкин действительно — не князь, не представитель дворянско-помещичьего класса, а воплощенное благородство и доброта. Равно как и терзания Родиона Раскольникова — не терзания представителя, скажем, представителя разночинной интеллигенции, а противостояние, борьба друг с другом различных сторон человеческой сущности. Но ведь таких образов в мировой литературе — огромное множество, от Гамлета,Faуста до деда Щукаря. Так что, при всем почтительном отношении к мнению Лукача, нужно, очевидно, сказать, что в отношении Достоевского он где-то сильно преувеличивает.)

Попытки раннего Лукача сконцентрировать свое внимание на настой душевной сущности, очищенной от всего наносного, от всех «форм», чуждых этой сущности, обращали его к библейской апологии «нищеты духа» («блаженны нищие духом...»). Буквально этот библейский пафос звучит в его словах: «...Из нашей нищеты и ограниченности рождается спасение»<sup>18</sup>. А в философском диалоге «О нищете духа» подобные мысли накладываются на этическую ткань произведений Достоевского, и душевная чистота (= «нищета духа») оказывается синонимом истинной, душевной доброты. Устами философа, одного из персонажей диалога (другим персонажем здесь является Марфа, одна из двух сестер, принимавших в своем доме Иисуса), Лукач говорит: «Князь Мышкин и Алеша добры: что это значит? Я не могу сказать об этом по-иному: их познание стало деянием, их мышление рассталось с чистой дискурсивностью познания; их взгляд на людей стал интеллектуальным созерцанием. Они суть гностики дела. Я не знаю, каким иным образом сделать это для вас понятным, нежели обозначая теоретически невозможное как ставшее действительным в их деянии. Оно выступает в качестве всепроясняющего познания людей, такого познания, в котором объект и субъект совпадают: добрый человек уже больше не истолковывает душу другого, он читает в ней, как в своей собственной; он становится другим. Поэтому доброта есть чудо, благодать и спасение. Схождение неба на землю. Если угодно, это истинная жизнь, живая

<sup>17</sup> Ор. сі., там же.

<sup>18</sup> Цит. по: С. Земляной. Доброта как эсхатологическая категория...

жизнь (...) доброта представляет собой возврат к действительной жизни, обретение человеком дороги домой»<sup>19</sup>.

Стоит отметить, что возникновение в литературе такого явления, как сосредоточенное на изображении душевной, то есть истинной жизни творчество Достоевского, Лукач считал знаменательным именно для данного исторического момента, когда, как ему кажется, классы и порожденные ими идеологии стремительно слабеют и рассыпаются.

Это новое качество реальности (которое в другой статье Лукач называет «разрыхлением», или «распадением» реальности) приносит и новые формы одиночества, когда человек становится более свободным, но и более беспомощным, находя ориентиры лишь посредством веры и творя в себе свой, личный космос.

Особенно обращает на себя внимание — в свете того факта, что спустя год или полтора Лукач стал членом компартии — такое утверждение: «Что же касается идеологии пролетариата и присущей ему идеи солидарности, то они еще настолько абстрактны, что не способны дать — кроме боевого оружия классовой борьбы — настоящей этики, влияющей на все проявления жизни»<sup>20</sup>.

Так как в мире произведений Достоевского общественные связи уже «не конститутивны», то есть не играют определяющей роли, то мир этот «более не обращен к какой-либо общественной группе; он обращен, независимо от всех общественных связей, к тем душам, которые уже обрели эту конкретную реальность души или по-настоящему, со всей интенсивностью ищут ее»<sup>21</sup>. В этом Лукач видит «историко-философское значение» Достоевского.

Итак, обращение Лукача к Достоевскому — в том состоянии его, Лукача, взглядов — было закономерным. Не столь очевидно закономерным, но, видимо, неизбежным был тот момент в развитии его мировоззрения, который связан с фамилией Ропшин; точнее, с книгой Ропшина (Савинкова) «Конь бледный», где возводится на пьедестал терроризм как некая мистическая форма революционности. Как революционность, когда герой, совершая грех убийства, приносит в жертву свою душу, и жертва эта становится искупительным актом уже применительно ко всему человечеству. То есть смысл террора, в тогдашнем понимании Лукача, не столько в физическом устраниении

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Lukács Gy. Balázs Béla..., 91.

<sup>21</sup> Там.же.

какого-либо политического деятеля. Смысл его — в мистическом очищении души: убийство понимается как акт высшей доброты, шаг в направлении уничтожения старого, построенного на зле мира (см. упомянутую выше статью С.Земляного).

Может быть, как раз тут, в этих размышлениях, открывается вся глубина, вся сложность интеллектуальных и моральных исканий — не столько даже самого Лукача (хотя импонирующая искренность его побуждений не вызывает сомнений), сколько Достоевского, который проникся ощущением потерянности, свойственным современному человеку, и пытался найти некие новые ориентиры, новые критерии ценности, новые представления о добре и зле. Новые — и в то же время «старые», забытые, уходящие корнями в древнюю мораль, в древнее религиозное — а по сути этическое — народное сознание...

Картина воззрений Лукача в тот период была бы неполной, если не упомянуть здесь еще один момент. Как раз в начале 10-х годов — почти одновременно с его углублением в Достоевского — он увлекается мистикой того направления еврейской религиозности, которое называется хасидизмом. Об этом свидетельствует его интенсивная переписка с Мартином Бубером, еврейским философом, теоретиком сионизма (снова отсылаю читателя к статье С. Земляного).

Пути Лукача и Бубера скоро кардинальным образом разошлись: Лукач круто свернул к марксизму. Но это не отменяет родства в некоторых коренных моментах мировоззрения. (Не слышится ли некоторое созвучие хотя бы в названиях книг, написанных Бубером: «Mein Weg zum Chassidismus», 1917, и Лукачем «Mein Weg zu Marx», 1933?)

Забегая вперед, скажу: Лукач навсегда остался верен мессианству. Только мессию он, с некоторого момента, видел не в какой-то отдельной личности: его мессия обрел коллективный характер. Мессия — это пролетариат, который наделен всеми признаками мессии. (Интересно было бы поразмыслить, какую роль играла идея мессианизма, уходящая корнями в глубины еврейского религиозного сознания, в становлении мировоззрения Маркса...)

Сказанное выше можно воспринимать как предысторию того поворота, который произошел в мировоззрении Лукача в 1918 году. Из этой предыстории видно, что, если формирование мировоззренческой и философской позиции Лукача началось в русле неокантинства и гегельянства, то развитие, созревание его взглядов происхо-

дило под сильным влиянием Достоевского, под влиянием тех, до сих пор поражающих воображение, попыток постичь человеческую природу, душевный и духовный мир, переплетение добра и зла, из которых складывается мир произведений Достоевского.

Как произошел странный и так до конца и не объясненный поворот, перелом в мировоззрении Лукача? Как его целеустремленное движение в определенную сторону, словно бы натолкнувшись на какое-то препятствие, резко сменило направление? Что направление! Направление может измениться. Но тут словно бы сам характер мышления, словно бы сама его логика изменились, сами устои и постулаты стали другими. Изощренный мыслитель и эрудит превратился в прямолинейного большевика. И не только в логике, но и в действиях.

Разительна и та метафора, которая происходит в его подходе к Достоевскому. То, что пишет Лукач о Достоевском в 20—30-е годы, укладывается в понятие «вульгарный социологизм» и вполне созвучно самым кондовым рапповским писаниям. Вот небольшая цитата из его статьи «О наследии Достоевского» (1931); этот пассаж, как говорится, не требует комментариев.

«Противоречия (...), в которых мечется Достоевский, суть не что иное, как отражение развития капитализма (и вместе с тем вызревания революционных настроений в сознании эксплуатируемых классов) в голове деклассированного мелкобуржуазного интеллигента, который растерянно бросается от романтической оппозиционности капитализму к безоговорочному приятию “цивилизации”, от ощущения надвигающейся революции к беспомощной ненависти к ней»<sup>22</sup>.

Чтобы не цитировать всю статью, приведем лишь еще один характерный пассаж: «... точно так же очевидно и то, что Достоевского просто-таки загипnotизировали собственные образы революционеров (вернее, те, кто, по его пониманию, воплощает в себе идеалы революции). Так Ставрогин становится руководителем и учителем “позитивного” Шатова, а Иван Карамазов в каждой отдельной респлике далеко превосходит “положительного” героя Алешу Карамазова»<sup>23</sup>. Говоря же об обращении Достоевского к православию, Лукач дает такой комментарий: «Это — шаг отчаяния, вынужденное решение, принятое деклассированным интеллигентом, и исходным пунктом для этого решения как в эмоциональном, так и в теоретическом

<sup>22</sup> Lukács Gy. Esztétikai írások. Bp., 1982, 63. o.

<sup>23</sup> Там же, с. 63—64.

плане был вызванный капиталистическим развитием “отрыв” этого слоя от родной “почвы”, от “народа”. Этот интеллигент понятия не имеет о встающих здесь объективных общественных проблемах, — ведь он мистифицирует их, трансформируя в чисто субъективные, “этические”, “религиозные” проблемы, затем пытается решить посредством “души”<sup>24</sup>. Обращает на себя внимание здесь отсылка к «душе»: ведь как раз в душе, в душевной жизни видел молодой Лукач истинное человеческое бытие.

Правда, позже Лукач несколько отходит от рапповских вульгарных позиций. И даже кое-где ссылается на авторитет Достоевского в позитивном смысле. Например, в статье «Подлинная Германия» (1943 г.) он говорит о падении нравов в Германии, о том, что там воцарился принцип «все дозволено», вспоминает Смердякова — и заключает свои рассуждения словами: «И Достоевский с убедительным реализмом и глубоким психологическим чутьем изображает, как убийца в ходе этого процесса закономерно вынужден потерпеть душевный и моральный крах, как становится неспособным жить дальше»<sup>25</sup>. (А ведь в цитированной выше статье 1931 года Лукач задавал такой риторический вопрос: «... и откуда только, в результате какого странного недоразумения за Достоевским укрепилась слава великого психолога?»<sup>26</sup>.)

И тем не менее, несмотря на огромный разброс этих мнений, нельзя не признать, что и сам поворот, случившийся с Лукачом, наиболее адекватно можно объяснить, видимо, именно с помощью Достоевского. Говоря в самом общем виде: ведь психологию таких поворотов, кажущихся со стороны немотивированными, но на самом деле подготовленных долгой и трудной работой мысли, борьбой доводов и контрдоводов, напряженной, подчас мучительной душевной деятельностью, — глубже всех постиг и эффектней всех художественно изобразил именно Достоевский. И в плане конкретном, подготовливая себя к тому, чтобы присоединиться к большевикам, Лукач во многом опирался на логику Достоевского. Потому прежде всего, что эта логика наиболее соответствовала убеждениям, философским взглядам, мировоззрению Лукача, который в жизни души видел истинные корни поведения человека, его жизненной позиции, движущих им этических мотивов.

---

<sup>24</sup> Там же, с. 64.

<sup>25</sup> Там же, с. 524.

<sup>26</sup> Там же, с. 63.

В общих чертах логика эта совпадает с той логикой, которая приводила людей от христианских принципов добра и любви, от высочайшей степени гуманизма, выражившегося, например, в знаменитом тезисе Достоевского, что никакая революция не оправдывает слезы ребенка, к приятию тактики террора. Дilemma, суть которой выражается в том, можно ли творить добро, не совершая зла, будет ли добром благое деяние, если деяние это строится на грехе, на преступлении, всегда занимала и волновала Достоевского. Встала она и перед Лукачем — как в умозрительном, так и в практическом плане.

И встала именно в связи с большевизмом — в 1918 году, когда большевизм стал реальностью в соседней России и начал активно проникать в Венгрию.

Еще размышляя о терроризме — в связи с повестью Ропшина (Савинкова) «Конь бледный», Лукач формулировал моральную дилемму весьма четко: «Здесь — ради спасения души — как раз и необходимо пожертвовать душой: исходя из некой мистической этики, стать безжалостным реальным политиком, преступив абсолютную заповедь, которая не является обязанностью по отношению к формациям, — заповедь «Не убий!»<sup>27</sup>.

С появлением большевизма на арене истории Лукач сразу же и без колебаний отождествил его с терроризмом, — но продолжал напряженно вдумываться в эту идею. Помощь он нашел у Достоевского, который устами старца Зосимы различает любовь к людям «деятельную», которая требует «работы и выдержки», не бросается в глаза, и любовь «мечтательную», которая «жаждет подвига скорого, быстро удовлетворимого и чтобы все на него глядели». Мудрость старца Зосимы (то есть самого Достоевского) для Лукача выглядела убедительной. Это, очевидно, тоже сыграло свою роль, когда он в первый момент решительно отверг большевизм, который, захватив власть, то есть встав на путь «подвига скорого», и установив диктатуру, намеревался таким образом раз и навсегда избавить мир от всяческой диктатуры, насилия, эксплуатации. Работая над статьей «Большевизм как моральная дилемма», Лукач еще осознавал абсурдность идеи о том, что посредством зла можно установить добро, посредством насилия уничтожить насилие.

До конца, исчерпывающе понять, почему и как Лукач, спустя месяцы после опубликования статьи «Большевизм как моральная дилемма», принял-таки эту абсурдную идею, можно было бы, вероятно,

<sup>27</sup> Цит. по: Лукач Д. Политические тексты. М., 2006, с. 308.

если углубиться в изучение мессианства как идеологии. (Скажем, в Ветхом завете мессия, Моисей, ради спасения народа своего совершает массу вопиющих, кровавых, подчас далеко превышающих меру целесообразности преступлений, и Бог благословляет его на это и помогает ему в этом. Но углубляться в эту материю едва ли возможно и нужно здесь — хотя бы потому, что это уведет в сторону от темы.)

Факт тот, что Лукач, с помощью ряда силлогизмов, приходит к выводу, что преступлениями чреваты оба пути: и «деятельный», т. е. долгий, путь демократического строительства, и «мечтательный», скорый, путь революционного, насильтственного преобразования общества. Но второй путь лучше уже потому, что он — быстрый.

И Лукач становится большевиком.

А Достоевский надолго превращается для него во врага, в «деклассированного интеллигента».

Скоро ли и до конца ли Лукач осознал свою ошибку, сказать не легко. Это, видимо, был медленный и неоднозначный процесс. В конце жизни он написал книгу «Настоящее и будущее демократизации», — в которой предложил целую широкую программу возвращения коммунистического движения на позиции демократии. За полвека до этого, в течение некоторого, не составившего и полутора периода в конце 1918 — начале 1919 годов Лукач, пытаясь решить дилемму — путь «скорый», путь моментального насильтственного разрушения классового, эксплуататорского строя, или путь его постепенного, терпеливого преобразования, чреватого компромиссами, отступлениями, — Лукач, опираясь на соображения морального порядка (какой путь в меньшей мере сопряжен с преступлениями?), сначала отверг большевизм, потом, как бы «пересчитав» свое решение, отверг демократию. (Конечно, в самой этой попытке — выбрать для целой страны, ее народа, а в общем-то для всего человечества тот или иной путь — есть какой-то огромный идеализм, огромная детская наивность, роковое непонимание того, что, какой бы путь мы ни предложили человечеству, это все равно обернется разочарованием и неудачей. Ибо, как бы убедительно ни объясняли мы правильность этого пути, ни человечество, ни один, отдельно взятый народ по этому пути не пойдут, потому что исторический процесс совершается не по воле людей, а под воздействием суммы самых разных, объективных и субъективных, закономерных и случайных, физических и метафизических (поскольку никто еще не доказал убедительно, что Бога нет) факторов. Но эта наивность — не наивность одного Лукача. Наивность эта была свойственна — да и по сей день

свойственна, хотя прозрение, кажется, начинает иметь место — людям вообще. (Может быть, одна из сторон гениальности Достоевского как раз в том, что он одним из первых понял, или почувствовал — например, в «Бесах», — насколько вздорны, абсурдны, несостоятельны попытки осчастливить человечество с помощью теорий и идеологий.) А на склоне жизни Лукач попытался соединить несоединимое: слить большевизм и демократию «в один флакон». Но история опять-таки не услышала его предложений, двигаясь путано, рывками, хаотично в том направлении, которое предопределено было объективными условиями...

Интересно, что научная, или, скорее, идеологическая траектория, по которой двигался Лукач, в какой-то момент снова соприкоснулась, пересеклась с той линией, которая восходит к Достоевскому и которую сам Лукач решительно отверг в 1918 г. Собственно говоря, пересекался с ней Лукач постоянно — как идеолог и философ, поставивший свое перо на службу марксизму и добросовестно искоренявший всякий идеализм, абстрактную мораль, упования на душу и т. п. Но данный случай, может быть, особенно показателен с точки зрения как посмертной жизни Достоевского, так и идейной, мировоззренческой эволюции Лукача.

Речь идет о Беле Хамваше.

Бела Хамваш (1897—1968) — практически полная противоположность Лукачу, его, так сказать, антидвойник, личность тоже масштабная, но с другим знаком. Философ, литератор, писатель, знаток культуры древних цивилизаций, специалист по теории и истории кризисов (кризеолог, если пользоваться термином, у нас почти не известным), Хамваш рано пришел к убеждению о существовании некоего вечного духовного начала, которое с доисторических времен заложено в сознании, в морали, в душе человека и в стержневой своей сути не меняется ни под воздействием исторических катаклизмов, ни под влиянием национального, классового контекста. На этой своей позиции Хамваш стоял и в довоенной Венгрии, и в период «социалистических» преобразований, будучи и там, и там неудобным, гонимым, работая чаще всего, что называется, «в стол» (даже когда у него и письменного стола своего не было) и оставивший после себя массу рукописей, в значительной части до сих пор не разобранных.

Так что, можно сказать, Лукач и Хамваш представляют собой два если не основных, то, во всяком случае, показательных, знаковых варианта возможной мировоззренческой (а значит, и жизненной) по-

зиции человека в XX веке. Позиции, которую нельзя назвать венгерской или даже европейской: и по истокам своей эрудиции, и по горизонтам мысли, и по влиянию (о Хамваше это можно сказать, конечно, в меньшей степени, чем о Лукаче: Хамваш известен пока лишь потенциально, хотя бы потому, что переведен, насколько мне известно, в Сербии — практически полностью — да у нас, немногого; но это нисколько не умаляет масштабности его мыслей) они далеко выходят за венгерские и европейские рамки.

По складу интеллекта и интересам Хамваш, таким образом, в общем человек того же типа, что и Лукач; оба они в своих размышлениях и поисках стремились найти подходы к кардинальным вопросам человеческого бытия, всемирной истории, прогресса и упадка. Различие, правда, в том, что Лукач начал с того, что опирался на неокантианство, на «философию жизни», тогда как Хамваш черпал куда глубже, обращаясь к мудрости доисторических эпох; Лаоцзы, Гермес Трисмегист, Енох, Гераклит — вот неполный перечень полумифических фигур, которые находились в центре его внимания.

Но главное отличие между ними, конечно же, в том, что Хамваш, будучи очевидцем тех же исторических катаклизмов, что и Лукач, прикоснувшись к ним вплотную (он, например, видел Первую мировую войну из окопов, тогда как Лукач — из аудиторий Гейдельберга), не отказался от своих мировоззренческих основ, не поверил в пролетариат как в нового Мессию и в возможность переделать мир с помощью «правильной» идеологии, не присоединился к строителям утопии. Хамваш (как до 1918 г. и Лукач) считал классовые, общественные отношения и институты фактором вторичным; первичными же для него были такие вещи, как личные данности человека, характер, способности, склад ума, моральные императивы, совесть и т. п. То есть — то же, что до 1918 г. первичным, сущностным началом считал, называя это душой, действительностью души, и Лукач.

О том, насколько органично такие подходы Хамваша были созвучны миру идей и мыслей Достоевского, позволяет убедиться его статья о «Преступлении и наказании» (датировка ее неизвестна: видимо, написана она была где-то в 50-х — начале 60-х годов; Хамваш назвал ее предисловием, но роман Достоевского с таким предисловием в Венгрии никогда не выходил).

Хамваша от Лукача отличает еще одно качество: способность выражать самые сложные вещи просто, бесхитростно, почти афористично; видимо, язык древних трактатов, язык Библии оказали большое влияние на его манеру изложения своих мыслей.

Уже в самом начале статьи Хамваш формулирует свой основной тезис, который он считает единственным возможным ключом к пониманию романа: «Неравное распределение денег между людьми — несправедливость, это факт. Но если ты убьешь процентщика и заберешь деньги, ею накопленные, то несправедливость не превратится в справедливость; напротив, она обернется злодейством, и это тоже факт. Убийство с целью грабежа нельзя представить как акт восстановления справедливости, и это тоже факт. На такой точке зрения стоит сам Достоевский, такую точку зрения разделит каждый нормальный человек, когда-либо читавший этот роман»<sup>28</sup>.

Вспомним, что Лукач в статье «Большевизм как моральная дилемма» отвергал большевизм именно за то, что большевизм представляет собой попытку бороться с классовой несправедливостью, установив диктатуру пролетариата! То есть бороться со злом посредством зла. Понимая абсурдность такого предприятия, Лукач тем не менее спустя очень короткое время выбрал большевизм на том основании, что видел в нем меньшее (чем демократия) зло.

Хамваш на подобную изощренность ума не был способен. Для него черное всегда остается черным, и в этом своем убеждении он предельно последователен. Он решительно отвергает всякого рода попытки в литературе, от Бальзака и Стендоля до Драйзера, представить преступление, совершающее конкретным человеком, как следствие несправедливого общественного устройства. Драматические переживания, душевые муки Родиона Раскольникова, убежден Хамваш, объясняются тем, что он чувствует личную ответственность за совершенное им злодейство. «Душа Раскольникова перевернута; он походит на больную, бешеную собаку: забивается в угол, скулит, всех ненавидит, впадает то в истерику, то в ярость; короче говоря, он совсем не походит на человека, который своим поступком восстановил попранную справедливость...»<sup>29</sup>. Напротив, несправедливое, большое общество Раскольников, совершив убийство, сделал еще более несправедливым, испорченным. Этот процесс Хамваш называет «оскорблением бытия»; выражение это — более наглядный синоним понятия «отчуждение», которым пользовался и Лукач.

В своих рассуждениях Хамваш логичен и максимально убедителен. Бесспорный вывод, такой очевидный по отношению к одному человеку, он распространяет и на широкую общественную сферу. И

<sup>28</sup> Б. Хамваш. *Scientia sacra* (Священное знание). М., 2004, с. 183.

<sup>29</sup> Там же, с. 198.

его логика, кажущаяся почти примитивной, неопровергима именно в своей простоте, когда Хамваш говорит о таком рецепте улучшения общества, который предлагает «отобрать деньги у того, у кого их много, и отдать тому, у кого их нет. Пускай все будет общее. (...) А если понадобится, то богатых, в интересах общественной справедливости, можно просто перебить. Таким способом можно отобрать поместье, завод, лавку, золото, серебро. Можно снять с человека одежду и обувь, вынуть кусок хлеба изо рта. Пускай наступит наконец справедливость...»<sup>30</sup>.

Отсюда просто не могло следовать ничего иного, кроме осуждения социализма, желающего упразднить несправедливость с помощью несправедливости: «экспроприации экспроприированного», или «грабежа награбленного». «До социализма, в буржуазную эпоху, общество выглядит довольно неприглядно. Но при социализме — гораздо хуже»<sup>31</sup>. И далее: «...социализм есть осквернение бытия. Насильственную экспроприацию собственности нельзя представить как акт восстановления справедливости. В противном случае нам нечего будет возразить, когда позже Гитлер и Сталин представят депортации, массовые казни и геноцид как акты милосердия»<sup>32</sup>.

Таким образом, Хамвашу его логика позволяет выйти на самый широкий уровень обобщения, захватывая и сферу социологии, политики, общественного бытия. Но нам здесь более интересна литературная проекция его позиции — то обстоятельство, что Хамваш противопоставляет Достоевского западной литературе, видя в нем защитника подлинных, истинных, «душевных» (снова вспомним раннего Лукача) ценностей и ориентиров. Достоевский, пишет Хамваш, «осознание исторического призыва воспринимал в том ключе, что общественная справедливость должна базироваться на христианстве. Миссия русского народа и заключается в том, чтобы выполнить эту задачу. Именно поэтому Достоевский должен был выступить против (...) социализма, что он в последующем и сделал (ср. роман «Бесы»)»<sup>33</sup>.

Лукач, видимо, не мог читать эту статью Хамваша — хотя бы потому, что она не была и не могла быть в то время опубликована. Но та направленность мысли, которую представлял Хамваш, была Лу-

<sup>30</sup> Там же, с. 190.

<sup>31</sup> Там же, с. 198.

<sup>32</sup> Там же, с. 201.

<sup>33</sup> Там же, с. 199.

качу глубоко враждебна: как раз потому, что она была очень близка взглядам «прежнего» Лукача, тем взглядам, которые он отверг, перечеркнул в самом конце 1918 года. Поэтому критика, которой Лукач подверг Хамваша, была вполне закономерной.

Нельзя сказать, что эта критика была ничем не спровоцирована. В 1946 г. некоторые журналы, пользуясь атмосферой еще не задавленной демократии, начали дискуссию вокруг Лукача, вернувшегося из советской эмиграции и ставшего одним из главных идеологов компартии, боровшейся в этот период за власть. Участвовал в дискуссии и Хамваш; в одной из своих статей он говорит и о переломе, который произошел в развитии Лукача в конце 1918 года. «Первый и второй периоды Дёрдя Лукача противоречат друг другу. В первом он идет от художественного бытия к обществу, во втором — от общественного бытия к искусству. Противоречие это не снимается тем, что сегодня он общественное бытие называет первичным»<sup>34</sup>. Хамваш утверждает, что стержнем представлений о мире должна быть личность — только тогда философская конструкция обретает стабильность. Поскольку Лукач отказывается признавать определяющее значение личности, его взгляды Хамваш характеризует как «догматическую ортодоксию»<sup>35</sup>.

Спустя какое-то время Лукач ответил Хамвашу. Ответил не прямо, а в виде рецензии на книгу, которую Хамваш с женой, Каталин Кемень, посвятили истории абстрактного искусства в Венгрии<sup>36</sup>.

Разумеется, острие полемических доводов Лукача направлено против того, что для Хамваша было самым главным, — против приоритета личности, «души». Именно воплощение субстанций души — первичных материй — Хамваш видел в абстракционизме и сюрреализме, — например, в творчестве венгерского живописца Т. Чонтвари. Характерно, что Лукач поддерживает мысль Хамваша о том, что картины Чонтвари изображают мир таким, что против него нужно восставать. «Правда, бунт у Хамваша редуцирован до стиля Ивана Карамазова»<sup>37</sup>, — замечает Лукач, практически приравнивая таким образом позицию Хамваша к нигилизму, чтобы затем найти в ней продукт разложения монополистического капитализма и протянуть ниточку уже и к фашизму.

<sup>34</sup> Diárium. 1946 január — március. 23. o.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Hamvas B., Kemény K. Forradalom a művészettel. Absztrakció és szurrealizmus Magyarországon. Budapest, 1947.

<sup>37</sup> «Forum», 1947 szeptember, 720. o.

Трудно сказать со всей определенностью, что именно рецензия Лукача сыграла роковую роль в судьбе Хамваша. Но факт, что после ее появления Хамваш был уволен с должности библиотекаря, обеспечивавшей ему пропитание, а главное, дававшей возможность читать, работать. Почти двадцать лет Хамваш служил подсобным рабочим, кладовщиком на различных стройках, продолжая — в общежитии, бытовке, в случайном углу — писать свои эссе, статьи, художественные произведения.

Эпизод с Хамвашем — в общем-то даже зауряден с точки зрения его типичности для нравов того времени. Но в нем можно видеть симптоматический смысл в плане того, как продолжали жить, гонимые и замалчиваемые, идеи Достоевского, спустя столетие, в большом мире вообще и в Венгрии в частности.

## СУДЬБА ОДНОЙ КНИГИ

(М. Крлежа, «Поездка в Россию. 1925»)

**Г. Ильина**

В 1926 г. в Загребе вышла книга Мирослава Крлежи «Поездка в Россию. 1925». Созданный в ней образ России сказался на дальнейшей судьбе этого произведения, причем, как в Югославии, так и в СССР. В немалой степени она зависела от ситуации внутри этих стран, а также от их отношений между собой на протяжении большей части XX века. Она определялась также масштабностью личности автора книги, какой был Мирослав Крлежа, его ролью в культурной, политической и литературной жизни в Хорватии и Югославии.

М. Крлежа прожил долгую и очень активную политическую и литературную жизнь. Он родился в 1893 г., начал литературную деятельность в 1914 и умер в 1981 г. Его формированию как личности и как литератора, по его собственному мнению, способствовал опыт балканских войн и Первой мировой войны, он сказался и на его окончательном идейном выборе — вступлении в 1919 г. в только что созданную коммунистическую партию Югославии. Октябрьская революция подала ему надежду, с годами ставшую глубоким убеждением в том, что выход для оказавшегося в кризисе человечества может быть только в социалистическом переустройстве несправедливого буржуазного мира. Правда, на протяжении всей своей жизни писателю была свойственна собственная позиция по многим общественным внутрипартийным и литературным вопросам, и он отставал ее, часто расходясь во мнениях с партийным руководством.

С первых же литературных и политических выступлений Крлежа чаще всего оказывался в центре ожесточенных споров, вызывая восторженную поддержку одних и озлобленную хулу других. Противоположны были суждения и о его жестких и экспрессивных произведениях — стихах, новеллах, романах, пьесах, эссе, ведь восприятие такого писателя зависело — и сейчас зависит — не только от эстетических пристрастий критиков, но и от их идеологических позиций, от политической конъюнктуры, поколенческих пристрастий, а то и просто от личных симпатий и антипатий. Не явилась исключением и судьба путевых очерков «Поездка в Россию». Книга, пронизанная

верой в социалистические идеи и знакомившая с положением в советской стране в середине 1920-х гг., вышла в загребском «Народном издательстве», когда ее публикация, даже с учетом цензурных условий, была еще возможной, но уже не возможным оказалось ее широкое публичное обсуждение. После профашистского переворота 1929 г. и установления в Югославии полицейского режима, не могло быть речи и о переиздании книги. Этим объясняется тот факт, что в отдельный том собрания сочинений 1939 г. — «Книгу статей и путевых очерков» — из нее вошли только отдельные главы. Между тем сложности с этими очерками возникали у писателя и с руководством КПЮ, причем как в монархической, так и в социалистической Югославии. В книжном варианте она не переиздавалась до 1958 г., да и в нем первоначальный текст подвергся автором сокращению и некоторой редактуре.

Не лучше обстояли дела с этим произведением и в советской России. Оно не только не была переведено, но, более того, до 1960-х гг. о нем ничего не говорилось ни в статьях, ни даже в заметках в БСЭ и Литературных энциклопедиях<sup>1</sup>. Лишь после выхода первой книги избранной прозы писателя в 1958 г., за которой последовали издания его романов, стихов и драм<sup>2</sup>, о ней появились упоминания, а также анализ некоторых ее аспектов в работах советских исследователей и немногочисленных публикациях на русском языке хорватских ученых. (Русским ученым частенько приходилось вводить в научный обиход произведения, которые по той или иной причине не могли тогда появиться в печати<sup>3</sup>). Издать удалось лишь несколько отрывков о Ленине в журнале «Иностранная литература» (1970) и одну главку «Кремль» (1977). И только в 2005 г. «Поездка в Россию» в нашей стране увидела свет в своем первозданном виде в прекрасном переводе на русский язык Н.М. Вагаповой, сопровожденном двумя послесловиями русских специалистов: Н. Анастасьева «Советские берега», ставящего произведение Крлежи в контекст аналогичных европейских текстов, и С. Романенко «Сложно с Вами, товарищ

<sup>1</sup> Мирослав Крлежа. Биобиблиографический указатель. М., 1979.

<sup>2</sup> На русском языке вышли книги М. Крлежи: «Избранное» (М., 1958, 1980), «Стихи» (М., 1967), «Возвращение Филипа Латиновича» (М., 1969), «Знамена» (М., 1984), «Баллады Петрушки Керемпуха» (М., 1986). В 1970-е гг. в театре им Вахтангова шли «Господа Глембай», а в Малом театре — «Агония».

<sup>3</sup> См.: М. Крлежа. Биобиблиографический указатель. М. 1979.

Крлежа!», знакомящего с биографией и творчеством писателя. Впервые это произведение Крлежи, насыщенное огромным историческим и культурным материалом, снабжено подготовленными С. Романенко подробнейшими, тщательно выверенными комментариями, проясняющими хорватские, югославские, европейские и русские реалии далекого прошлого и 1920-х гг.

К моменту приезда Мирослава Крлежи в Россию в конце февраля или начале марта 1925 г., где он пробыл до конца апреля того же года, он уже был известным в своей стране поэтом, прозаиком, драматургом, издателем общественно-литературных журналов левого направления — «Пламен» (1919, совместно с другом и единомышленником А. Цесарцем) и «Книжевна република» (1923—1927), общественным деятелем. Уже вышли его поэтические сборники «Стихи» (1918—1919), пьесы, составившие цикл «Легенды» (1914—1922), цикл антивоенных драм — «Галиция» (1922), «Голгофа» (1922) и «Волчий лог» (1923) и прозвучавший на всю страну сборник антивоенных рассказов «Хорватский бог Марс» (1922). Крлежа, безусловно, был к тому времени писателем югославского масштаба, известным по всей стране как борец с социальным злом, страстный полемист, с первых же своих произведений оказавшийся в центре общественных и литературных столкновений. Причиной тому были его политические взгляды — принятие им Октябрьской революции и ленинизма как выхода из прогнившего буржуазного миропорядка, приведшего к мировой войне. Но в не меньшей степени и его эстетические пристрастия, его постоянное стремление к художественному обновлению. Поначалу это было авангардистское отрижение «всего, что было, всего, что стопроцентно еще есть»<sup>4</sup>, эмоциональное отталкивание от «непоэтического реализма». Позднее — столь же яростное отталкивание от авангардизма.

Середина 1920-х гг. стала для хорватской литературы переломным временем. В ней тогда происходило постепенное вытеснение недавно еще доминировавших авангардистских, в частности экспрессионистических, тенденций тенденциями реалистическими и натуралистическими. Этой эволюции способствовала специфика самого хорватского экспрессионизма. Возникнув позднее, чем аналогичные течения в австрийской и немецкой литературах, лишь в последние годы Первой мировой войны, он был «заземлен» на военную и послевоенную ситуацию, ставшую для писателей и художников этого

<sup>4</sup> Krleža M. Davni dani. Sabrana djela. Zagreb, 1956. Knj. 11—12. S. 443.

течения символом тотального разрушения вековых устоев, символом несправедливости и бездуховности наступающей эпохи. На практике это приводило к заметному «примирению» авангардистских принципов с принципами натурализма и реализма в прозе и драме и импрессионизма в поэзии. Перелом в эти годы переживал и М. Крлежа. На смену, как он сам позднее скажет, эмоционально-романтическому бунтарству типа «*Sturm und Drang*» с соответствующей ему экспрессионистической моделью творчества приходит жесткий, все-проникающий социально-психологический реализм, при этом, не теряющий своей экспрессивности. Новый, вырабатывающийся индивидуальный крлежианский стиль, который нашел свое наиболее яркое воплощение в рассказах сборника «Хорватский бог Марс» (1922), будет назван современниками суровым, «кровавым реализмом» (Р. Петрович)<sup>5</sup>. Уже в 1920г., после выхода первых рассказов этого цикла, авторитетная сербская писательница И. Секулич напишет о Крлеже: «Он тот, кто вскрывает наше нутро и до конца обнаружает наши тайны»<sup>6</sup>.

Существенным фактором в эволюции Крлежи, как и его единомышленника в те годы Августа Цесарца, был, по их собственному признанию, русский фактор, включающий в себя отношение не только к политическим событиям, но и к русской классической и советской литературе. Оба они владели русским языком и были знатоками русского искусства в самом широком смысле слова<sup>7</sup>. В интересующий нас период особый отклик в хорватской среде получило творчество двух великих русских писателей — Ф. М. Достоевского и А. М. Горького. Горький привлекал внимание больше идейной направленностью своих произведений, его имя часто возникало на страницах журналов «Пламен» и «Книжевна република», на страницах которых публиковались статьи Горького, переписка Горького с

<sup>5</sup> Петровић Р. Дела. Београд, 1974. Књ. VI. С. 209.

<sup>6</sup> Цит. по: Popović B. Vrijeme, čovjek, pjesnik // Miroslav Krleži. Zagreb, S. 479.

<sup>7</sup> Проблема «русская литература в Хорватии» глубоко исследована хорватскими и русскими учеными. Назову несколько работ: Badalić J. Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972. На русском языке: Бадалич Й. Русские писатели в Югославии. Из истории русско-югославских литературных связей. М., 1966; Flaker A. Književne poređbe. Zagreb, 1968; Дмитриев П. А., Сафонов Г. А. А. Цесарец и Ф. М. Достоевский // Развитие реализма в славянских литературах. Л. 1962; Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX — начала XX века. М., 1975.

В. Лениным. В 1922 г. Цесарец переводит пьесу «На дне». Влияние Достоевского было и шире, и глубже. Оно возрастало в связи с происходившими художественными изменениями в середине третьего десятилетия XX в., привлекая интерес к нему, как писателю и как к личности, у представителей самых разных политических и эстетических взглядов. Современный хорватский исследователь А. Мулячић увидел в этом проявление «культы великого искусства, широко и всесторонне проникавшего в хорватскую беллетристику и поэзию».<sup>8</sup> Не обошли вниманием Достоевского и А. Цесарец, и М. Крлежа. Цесарец пишет большую статью «Ленин и Достоевский. Два полюса антиимпериализма» (1924). В ней он, прежде всего, характеризует русского писателя как личность определенного идеологического профиля. Однако проникновение в его художественный мир оказалось несомненное влияние на стиль Цесарца, что отмечалось многими учеными, на его размышления о природе искусства. Не случайно в этой статье хорватского прозаика прозвучало очень важное предупреждение об опасности в поисках особой пролетарской культуры забвения культуры прошлого. Такое понимание, видимо, пришло к нему после знакомства с дискуссиями, проходившими по этому поводу в России, где он только что побывал.

Естественен был и интерес обоих хорватских писателей к советской литературе, для его удовлетворения они использовали разные источники, в том числе немецкие и чешские. Известно, например, что Цесарец прочел статью Луначарского «Достоевский как мыслитель и художник»(1921) на немецком языке. Крлежа в своем журнале публикует статью А.К. Воронского «О современном моменте в русской литературе», В. Фрич об «Анатоле Франсе», печатает отрывки из «Бронепоезда 14—69» и «Недели» Ю. Либединского (эта публикация послужила поводом для запрещения журнала, обвиненного в коммунистической пропаганде). Оба писателя мечтали побывать в Советской России и увидеть все происходящее в ней своими глазами. Сначала это удалось А. Цесарцу.

Цесарец пробыл в советской России несколько месяцев с ноября 1922 по середину марта 1923 г. Он попадает на IV Конгресс Коминтерна, на котором выступал Ленин, входит в круг лефовцев, сближается с С. Третьяковым, публикует в журнале «ЛЕФ» статью «ЛЕФ в

<sup>8</sup> Muljačić A. O kultu Dostojevskog kod Hrvata između dva rata // Riječka revija. Rijeka, 1968. № 2. S. 144.; O utecaju i odrazu Dostojevskog na hrvatsku beletristiku // Mogućnosti. Split, 1970, № 8—10.

Югославии»<sup>9</sup>. Посещает театры, выставки, дискуссии, выступает на вечере студийцев Мейерхольда, в журнале «Зрелища» знакомит русских читателей с современной драматургией Югославии и, в первую очередь, творчеством М. Крлежи<sup>10</sup>. Его статьи о советской стране, прежде всего, публикуются в югославской партийной прессе и журнале «Книжевна република», но проникают и в буржуазную печать. Это были первые свидетельства о жизни в Советской России заинтересованного, но в те годы еще идеологически незашоренного человека. Они содержали огромный информационный материал, в том числе о проблемах культуры («Большевизм и культура», 1923). Во многом разделяя взгляды на культурную ситуацию в России наркома Луначарского, Цесарец, однако, не соглашался с его упреками театра Мейерхольда в «непонятности» для широкого зрителя. В его глазах Мейерхольд — «вождь левого фронта в театре», представитель «театральной революции», и ему кажется, что опыт советского режиссера мог бы быть использован в обновлении югославского театра («Театр и русская революция», 1923; «Театр на новом пути», 1925). Правда, Цесарец вынужден признать, что массовому зрителю, действительно, не понятен театр Мейерхольда, как и картины абстракционистов, в оценке которых он был полностью солидарен с Луначарским, видя в полотнах футуристов, экспрессионистов, кубистов, супрематистов и конструктивистов, «за всем кажущимся богатством и смелостью форм скрывающуюся страшную бедность» («Современные русские художники. Искусство в революции и абстракция в искусстве. Кандинский, Малевич, Татлин», 1924).

Взгляды Цесарца на абстрактное искусство в левой международной культурной среде не были единичны. То, что в такой позиции уже проглядывала тенденция намечающихся изменений в культурной ориентации не только советского искусства, говорил, например, такой факт. В том же номере «ЛЕФа», где была напечатана статья Цесарца, вышла статья немецкого художника Г. Гросса «Искусство в опасности». В ней Гросс писал следующее: «Я опять пробую дать абсолютно реалистическое изображение мира. Я стремлюсь к тому, чтобы быть понятным каждому человеку. Я отказываюсь от модной теперь глубины, полной каббалистического обмана и интеллектуальной метафизики, в которую можно без риска окунуться только в

<sup>9</sup> Цесарец А. ЛЕФ в Югославии // ЛЕФ. М., 1923. № 2.

<sup>10</sup> Цесарец А. Современная югославская драматургия. Мирослав Крлежа // Зрелища. М., 1923. № 24.

костюме водолаза»<sup>11</sup>. Как видим, эта тенденция во взглядах на изобразительное искусство становилась распространенной в левой среде. Она обнаружится и у М. Крлежи. Во всяком случае, взгляды Цесарца этих лет ему были близки, и его статьи о России и рассказы о ней во многом подготовили Крлежу к поездке в страну советов.

Путь Крлежи в СССР был нелегким. Две первые попытка (в июне и середине октября 1924 г.) сорвались как по вине с югославской, так и советской стороны. Лишь в конце февраля, получив заграничный паспорт и советскую визу, ему удалось выехать в Россию как частному лицу. Он приехал туда через два года после Цесарца. Для того времени это был не такой уж малый срок. Существенные изменения проступали и в экономической жизни советской страны — пик НЭПа, — и в ее культуре. Со временем пребывания в России Цесарца, кроме чисто количественного обогащения русского культурного ландшафта, более отчетливо проявлялись глубинные процессы, некоторые из которых Крлеже удалось почувствовать и описать. Помимо выхода новых книг И. Эренбурга, Б. Пильняка, Л. Сейфулинской, И. Бабеля, А. Толстого, В. Иванова и других, к двум «толстым» журналам «Красная новь» и «Печать и революция» (оба выходили с 1921 г.) и «ЛЕФа» (выходил с 1923 г.) добавляются новые — «Октябрь», «Звезда» (оба с 1924 г.) и «Новый мир» (с января 1925 г.). Опубликован первый сборник «Перевала» под редакцией А. Веселого, А. Воронского, М. Голодного, В. Козина (1924). Незадолго до приезда Крлежи в Институте журналистики в докладе о современном русском театре А.В. Луначарский обрушивается на театр В. Мейерхольда за непонятность для массового зрителя и противопоставляет его «театральному» театру традиции реалистического, этического искусства. А в самый канун прибытия Крлежи в Москву, в январе 1925 г., проходит Первая Всесоюзная конференция пролетарских писателей, где выступают И. Вардин и А. Воронский, следом, в феврале того же года, в Колонном зале Дома Союзов идет дискуссия о формальном методе в искусстве с участием Б. Эхенбаума, В. Шкловского, Г. Лелевича, В. Полонского — и на обоих форумах вновь делает доклады Луначарский. Материалы дискуссий публикуются в журналах<sup>12</sup>, в сборниках<sup>13</sup>, печатаются отдельными брошюрами.

<sup>11</sup> Гросс Г., Герцфельде В. Искусство в опасности. М., 1926. С. 43. Цитата приведена по этому изданию, так как она здесь лучше переведена на русский язык, чем в журнальном варианте.

<sup>12</sup> «Звезда», 1925, №1; «Печать и революция», 1925, кн. 3.

Например, в одной из них — «Вопросы литературы и драматургии» (Л., 1924) — освещались ожесточенные споры вокруг оценок пролетарской литературы, Лефа и «попутчиков» на прошедшей 26 мая 1924 г. в Малом театре дискуссии под председательством Луначарского и участием П. Сакулина, А. Таирова, В. Маяковского, Б. Пильняка. Безусловно, все это было на слуху и было доступно для ознакомления. От взгляда хорватского писателя не ускользает заметное смещение акцентов в оценках литературных группировок. Воронский и поддерживаемые им «попутчики» критикуются за либерализм и немарксистские взгляды на искусство (преувеличение роли интуитивного и подсознательного начала в художественном творчестве), а «напостовцы» — за «комчванство» и администрирование. Как покажет время, взгляды «перевальцев» и усиливающаяся их критика оказались особенно интересными для Крлежи. Он многое мог увидеть, прочесть, услышать, позднее — осмыслить. Поэтому, важно не только то, что он описал в книге, но и то, как это отзвалось в его эссеистике и художественном творчестве, как было воспринято литературной общественностью по выходе книги и в последующие годы.

Книгу «Поездка в Россию» составили статьи, публиковавшиеся на протяжении 1924 и 1925 годов в газетах и журналах разного направления («Книжевна република», «Хрват», «Обзор»). Но книга есть книга. Для нее очень важен отбор материала и его компоновка. Ее открывало введение «О путешествиях вообще. (Впечатления о северных городах)». Идущие следом статьи были сгруппированы по двум достаточно самостоятельным и вместе с тем взаимосвязанным и взаимодополняющим разделам. Первый из них составили восемь глав: «Венские впечатления», «Разговор с тенью Франа Супило», «В Дрездене», «Берлинские впечатления», «Кризис живописи», «Размышления об Азии и Европе», «По печальной Литве», «В спальном вагоне Рига-Москва». В нем описывался мир, из которого Крлежа уезжал и разобличителем порядков которого он выступал во всех своих произведениях. Это был мир буржуазной цивилизации в ее столичном (Берлин, Вена) и хорватско-балканском варианте «провинциальной станции южного направления австрийской железной дороги»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Пролетариат и литература. Сборник статей А. Воронского, П. Когана, Г. Лелевича, А. Луначарского, И. Майского и др. Л., 1925.

<sup>14</sup> Цитаты приводятся по книге: М. Крлежа. Поездка в Россию. 1925. М., 2005. С. 9. Далее страницы указываются в тексте, в скобках.

Для Крлежи буржуазная цивилизация и ее искусство находились в глубоком кризисе. Уделяя наибольшее внимание изобразительному искусству, он беспощаден в оценках авангардистских произведений, в его глазах символизирующих распад буржуазной культуры. По его мнению, «лишенные какого-либо духовного содержания и больших чувств, они банальны, никому не нужны и неумны; это — унылая мазня, создаваемая для украшения квартир бандитов и негодяев, богачей и так называемых господ. То, что сегодня именуется “революцией” в искусстве, это несчастье, а не революция» (94). Подобная живопись не имеет ничего общего с искусством О. Кокошки, Ф. Марка, Э. Нольде, В. Кандинского периода «Штурма», отражавшим «рефлексивное движение мысли» (96). Оценки Крлежей абстрактного искусства кажутся странными, особенно учитывая его недавнее экспрессионистское прошлое, отношение к театру В. Мейерхольда и Э. Пискатора. Однако в них просматривается логика писателя, пережившего эту фазу собственного развития и находившегося на этапе поиска новых художественных форм. Во всяком случае, о переходности его мировосприятия говорила авангардистская, по своей сути, безоглядность отрицания авангардистских течений и в живописи и в литературе, в том числе и собственного экспрессионистического прошлого. Он все больше становится сторонником ясного и логически выстроенного стиля, но как художник оказывается в явно противоречивой ситуации, сталкивая взаимоисключающие суждения.

В второй раздел вошли десять глав о пребывании в России, размышления о советской действительности периода расцвета НЭПа, о революции и ее вождях, первых шагах реализации революционных идей в культуре и искусстве. Это — «Въезд в Москву», «Кремль», «На далеком севере», «Ленин на московских улицах», «Театральная Москва», «Маска адмирала», «Пасхальная ночь», «Приход весны», «Несколько слов о Ленине», «В музее русской революции». Содержательно разделенные части книги были внутренне скреплены мыслью, весьма характерной для революционной и шире — левой литературы первой половины 1920-х г. В их основе лежала идеологема, сутью которой было противопоставление двух миров — загнивающего Запада и рождающегося нового общества в России. Эта идеологема оказалась близкой многим деятелям зарубежного искусства, они увидели в социалистической утопии новую систему нравственных ценностей, противостоящую системе угнетения и унижения человека. Как пишет Н. Анастасьев в своем предисловии к русскому

переводу книги Крлежи, их как магнитом тянуло в Москву и они «смотрели на нас оттуда во все глаза, с интересом неподдельным, а то и с завистью». Конечно, оговаривается он, смотрели по-разному и видели разное в зависимости от сложившихся убеждений. Однако одно было для них общим — вместе со стремительно укрепляющимся ощущением духовного тутика возникала иллюзия сдвига традиционного духовного центра с Запада на Восток, в Россию (360). Этую же тенденцию на примере художественных произведений советских авторов подметил другой русский исследователь, петербуржец Е. Пономарев. Он проанализировал несколько советских романов 1920-х г. с европейской тематикой — «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» (1922) и «Трест Д. Е. История гибели Европы» (1923) И. Эренбурга, «Города и годы» К. Федина (1924) и «Гиперболоид инженера Гарина» А. Толстого (1925—1926) и пришел к выводу, что они строятся именно по этой идеологической схеме. С одной стороны, «дряхлеющая и блудливая Европа» (Эренбург), которая предстает теперь «как вектор, направленный на Восток — к истине, правде и справедливости»<sup>15</sup>, с другой — новая молодая, развивающаяся не без противоречий Россия. По наблюдениям Пономарева, своеобразие литературы XIX в. многообразие «национальных характеров» теперь заменяется различием социально-политических систем. И если раньше русская аристократия и интеллигенция ехала набираться ума-разума в Европу, то теперь европейцы потянулись в Россию, чтобы постичь суть нового строя.

Типологически, в идеологическом плане, книга Крлежи, вне зависимости от жанровых и стилевых отличий от других, близких по направленности произведений, строилась по тому же принципу. Кстати, его путевые заметки были написаны тогда же, что и названные советские романы, герои которых совершали путешествия через те же границы. Поэтому все «нерусские» главы очень важны для понимания «русской» части книги: и впечатления о венских улицах, по которым скитались полуголодные хорватские студенты, и мнение о немецких музеях с их бездуховным современным изобразительным искусством, а также включенность в самую гущу национальных югославских хорватских проблем или выяснение особенностей сноубистской эстетики аристократической культуры Европы и ее азиатского антипода. Все это не существует само по себе, все внутренне

<sup>15</sup> Пономарев Е. География революции. Путешествие по Европе в советской литературе 1920-х годов // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 71.

нацелено на последующее знакомство с Россией, отделенной от Балкан «восемью рядами колючей проволоки».

Возможность для прямого и внутреннего сравнения двух миров как противостоящих друг другу систем была заложена в общих принципах расположения и освещения материала, которые были изложены писателем во вводной главе к книге, названной «О путешествиях вообще (Впечатления от северных городов)». Первым и самым важным из них является предпочтение описанию соборов и музеев (хотя и они присутствуют в книге) впечатлений о живых событиях — «демонстрациях, уличных стычках, забастовках, паровых машинах, женщинах, покойниках в гробах и вообще обычной неприкрашенной жизни» (7). И это не пустые слова, а именно принцип. На страницах книги бесконечное движение, реяние флагов с надписями на разных языках, грузовики с рабочими, пионеры с горнами и барабанами и даже демонстрация слепых с лозунгом «Да здравствует труд слепых!». Это подтверждало активность советского гражданина, который конструирует и строит. Создавало ощущение того, как возводится «фундамент нового порядка в обстановке саботажа со стороны всего мира и огромной части русской интеллигенции» (20). В другом месте Крлжа замечает, что его гораздо в большей степени «интересовали люди, человеческие отношения, настроения, движения, их освещение, их масштабы, общий климат» (20). И это тоже правда. Об этом говорят вкрапленные в повествование портреты отдельных людей или зарисовки уличных разговоров, бесед, участником которых он был. Понять смысл всего этого, по его собственному признанию, помогает стремление к объективности («сторонники ложного пафоса не найдут в моих заметках ничего подходящего») — и в этом заключался второй из основных принципов писателя. Однако, зная критический темперамент Крлжи, его полемическую страсть, трудно поверить в то, что «каждое слово написано совершенно беспристрастно» (20). Искренне, да, но, безусловно, идеологически пристрастно, что не раз подтверждается оценками разных сторон жизни Западной Европы и России 1920-х гг. Правда идеологическая пристрастность сочетается с присущим писателю даром видеть противоречия, сомневаться, проникать внутрь явления. Особенность своего взгляда на мир позже он определял как способность, размышая над проблемами бытия, «одновременно видеть в них “да” и “нет” и никогда “да” или “нет” [...] т. е. всегда рассматривать ситуацию диалектически»<sup>16</sup>. И надо сказать,

<sup>16</sup> Čengić E. S Krležom iz dana u dan. Zagreb, 1986. Knj. III. S. 258.

это ему удавалось и заставляло читателя его очерков тогда, когда книга вышла, и заставляет сейчас задумываться над прочитанным.

Есть еще и третий, очень важный, и в эстетике Крлежи новый принцип. Ко всегда ценимому им, в том числе и в художественном мышлении, логическому началу, размышлению на основе изучения фактов добавляется признание важности, а подчас и приоритета, непосредственных впечатлений. «Краски и запахи,— пишет Крлежа в открывающей русскую часть книги главе «Въезд в Москву», дав ей подзаголовок «О тайнах запахов, оттенков цвета и звука», — это элементы, которые моделируют наши настроения и формируют некую объективную данность, создающую наши расположения, сопровождающие интенсивность переживаний.... Оттенки цвета и запахов относятся к тайнам жизни, все прекрасные сны и эrotические воспоминания связаны с таинствами красок и ароматов, и потому фотографические снимки бедности однообразны, они нагоняют убийственную скуку безрадостной жизни, и только в контрасте с другим цветом и запахом в нас открываются возможности восхититься или ужаснуться; только при этом в нас происходит драматическое волнение, и мы начинаем ощущать некую объективную данность как грустную и печальную, гораздо более грустную и печальную при наличии таинства света или таинства запаха. (И наоборот)» (127). Вот почему, считает он, так важно сохранить непосредственность и интенсивность впечатлений, связанных с «взволнованным первобытным состоянием детства». Именно дети являются настоящими волшебниками ароматов, красок и запахов, они одухотворяют цвета и запахи, у них не осквернено еще ощущение пространства, их первый взгляд непосредствен как всякое первое переживание. В этих размышлениях хорватского писателя, вылившимся в великолепное эссе о таинствах запахов, красок и звуков, об их важности для человека, попадающего из одной географической и общественной среды в другую и открывающего для себя новые города и веси, обращает на себя внимание их близость теории «непосредственных впечатлений» перевальцев (кстати, уже подвергавшихся критике в СССР во время пребывания там Крлежи). Но пока еще это первые наметки будущей концепции Крлежи. Думаю, работы А. К. Воронского ускорили процесс ее кристаллизации.

Сейчас, однако, важно другое, то, что эти размышления вводят читателя в эмоциональное состояние человека, въезжающего в город Москву, о котором он мечтал, ибо именно эта сторона изображения в наибольшей степени вызывала одобрение одних и неприятие дру-

гих. И что же мы читаем: «Мое первое появление в Москве оставило грустное впечатление». Вокруг ощущался «воздух печали». Это впечатление усиливала встретившаяся на вокзальной площади дама в трауре, чье появление превратило въезд в город «в олицетворение зияющей, как рана, печали» (137—139). Часто используемый писателем эпитет «печальный» (*žalostan*) становится в его повествовании одним из ключевых и вносит в него тревожную ноту. Не раз появляется и образ дамы в трауре, он усиливает тревожное чувство и вносит, по словам писателя, в общую картину «дьявольскую символику мерзких запахов и отвратительных красок», требующих немалых усилий для их преодоления и возможности «в гармонии цвета и звука» увидеть все вокруг «величественным и привлекательным» (141).

Так первая глава «русской части» книги настраивает на двойственность восприятия увиденного, смену эмоционального состояния, а в зависимости от этого, и общего характера рассказа. Эта двойственность становится еще одним из основных принципов изображения. Уже во вступительной главе книги автор выделяет два основных впечатления от поездки в Россию. Первое из них и главное — это то, что страна не голодает и что в ней много читают. Второе — это «голоса недовольных», в число которых писатель включает бывших царских чиновников и офицеров, служанок и чеховскую мещанскую интеллигенцию — всех тех, кто не понимал происходящего. Эти два впечатления, сталкиваясь и противостоя друг другу, проходят через всю книгу: брюзжание и беспомощность представителей поверженных классов и клубящийся энергией новый мир (19).

Не стало исключением описание и одной из важнейших политических тем — темы Ленина. Для Крлежи Ленин, прежде всего, вождь мировой революции, остановивший мировую войну. В те годы он воспринимает его и ленинизм как «прямую линию, энергично прорезавшую кровавый хаос европейского декаданса» (258). Ленин — человек воли, энергии, железной логики. Таким он представлялся уже в статьях хорватского писателя в журнале «Книжевна република», но и в книге «Поездка в Россию» Крлежа счел необходимым сказать еще «Несколько слов о Ленине», и эта глава разрослась в одну из самых больших. Он начинает ее с показа отвратительности для человечества реальности войны. Ленин дал надежду всем народам на мир, и этим, в первую очередь, объясняется всемирное значение русской революции и ее вождя. Вывод Крлежи сформулирован четко: «Ленинизм — это сегодняшний архимедов рычаг, достаточный для того, чтобы с его помощью приподнять весь земной шар

вместе с древней, больной, декадентской Европой, вознести ее к высотам новой и более светлой культуры» (259). Но такое восприятие Ленина и ленинизма как учения не связывало Крлежу в понимании существующего разрыва между теорией и ее реализацией. Ленин-практик поэтому является «грандиозным гипнотизером истории» (150) и одновременно «российским диктатором» (273), а рождение нового советского строя — «бонапартистским» (19). Если ленинизм — это для Крлежи марксизм, то, для него «существует огромное различие между марксизмом и марксистами» (259). И уж совсем другое то, во что превращен образ Ленина его так называемыми последователями, «апостолами ленинизма», которые вешают в Университете народов Востока (150), а также то, как ленинизирована всеми возможными декоративными способами Москва. Раскрытию этого тезиса посвящена глава «Ленин на московских улицах». На них вас окружают памятники Ленину всех видов, его портреты на знаменах, в кадрах на экране кинематографа, в витринах магазинов, в трамваях, на стенах церквей и дворцов, цитаты из Ленина на тортах и пирожных, настольных календарях и ресторанных прейскруантах. Это образ Ленина в виде водяного знака на любовном письме и тема докторской диссертации. Крлежу потрясает восковой, неподвижно лежащий в мавзолее Ленин с иронической усмешкой в уголках губ, это зрелище «создает впечатление варварского паноптикума», и в этом проявляется Восток, азиатчина, мистериальность, недоступная реалистически мыслящему человеку XX века. Ленин завоевывает Москву в «облике «странной, неправдоподобной исторической легенды» (187—188, 185). Но, в отличие от больших и малых статистов революции, к которым Крлежа не замечает особого почтения, к Ленину, несмотря ни на что, сохраняется по-человечески теплое отношение.

Не мог Крлежа обойти и «нового человека» советской действительности. С ним он познакомился во время поездки на север страны («На далеком севере»). Биография Васильева, бывшего солдата-новобранца в Перовую мировую войну, командира кавалерийской бригады в гражданскую войну, рабочего, а ныне директора лесопильного завода, штурмующего курс высшей математики и читающего «толстые журналы», кажется ему типичной для «новых людей» России. На его книжной полке стоят рядом произведения Д. Рида, Р. Ролана А. Барбюса и современных русских писателей — от Б. Пильняка до И. Эренбурга и В. Маяковского. Крлеже он напоминает скорее героев Дж. Лондона, чем русских интеллигентов Чехова. Их, правда, не напоминают и члены семейства бывшего владельца лесопи-

пилен Алексеева, сын которого после революции работает главным бухгалтером на своем национализированном предприятии. Представители «бывших сословий» присутствуют у Крлежи как фон, как одна из существенных составляющих жизни России, и их «недовольные голоса» еще слышатся в общем хоре. Они ненавидят новый строй и верят, что вот-вот все вернется на круги своя. «Новый человек» отвечает им тем же, не испытывая, впрочем, как и автор книги, по отношению к ним никаких сантиментов. Их противостояние создает ощущение витающей в воздухе драматической напряженности.

Одному из таких персонажей Крлежа даже посвящает отдельную главу — «Маска адмирала». Ее герой — мифический адмирал Сергей Михайлович Врубель (как выясняется в конце главы, он оказывается тайным агентом ГПУ и провокатором). В его уста писатель вкладывает критические суждения о русской действительности — о бессудных расстрелах в ГПУ, ужасе русской нищеты вне столицы т.п., многое из сказанного, особенно сейчас, воспринимаются как выражение сомнений самого автора, некоторое — как пророчества. На замечание Крлежи, что он видел в деревне электричество и слушал радио, адмирал зло отвечает, что ему показывали потемкинские деревни. Герой очерка пророчествует о том, что правящий сейчас в России триумвират (Бронштейн, Джугашвили, Дзержинский) вскоре сменит эпоха первого консула. Но и эта глава о представителе бывших классов, в которой ему предоставлена возможность высказать свои взгляды, построена по тому же принципу противопоставления двух разных впечатлений. В беседу с адмиралом врезается сцена прощания в Колонном зале Дома Союзов с одним из умерших партийных руководителей. Туда стягиваются потоки самых разных людей, объединенных, по выражению писателя, общим чувством симпатии к покойному. И окончательный акцент в этом противопоставлении Крлежа ставит, заключая главу словами: будучи современником Свердлова, адмирал Врубель просто не понимал, «что это были за дни, которые он с такой яростью проклинал» (222). Казалось бы, все ясно. Но эта двойственность продолжена в своеобразном послесловии, в котором писатель разоблачает легенду адмирала Врубеля и, между прочим, сообщает, что в своем донесении о Крлеже тот напишет, что объект его наблюдения отрицательно относится к русской эмиграции и положительно, хотя и критически, судит о положении в России. Эти слова как бы говорили читателю о том, что в других суждениях Врубеля тоже содержалась, если не вся правда, то может быть ее часть.

И все-таки наиболее важными для писателя остаются вопросы искусства, и, в той или иной степени, он касается их во всех главах книги. Текст насыщен самыми разными ассоциациями и аналогиями с западноевропейской, русской и хорватской историей, культурой и литературой, вводятся имена писателей, героев их произведений. Естественно среди них лидируют имена русских писателей от классиков до современников. Современная живопись не только в немецких музеях, но и в Третьяковской галерее оставляет Крлежу в убеждении кризиса современного изобразительного искусства, его оторванности от проблем реальной действительности. Как уже говорилось, многое объяснялось изменениями эстетических взглядов писателя, явно отходившего от основ литературного авангарда, от основ «высокой эстетики, которая сама себе цель» (31). Зато его немногочисленные лаконичные заметки о русской литературе содержат немало интересных наблюдений. «В сибирском трансваальском хаосе такого писателя, как Иванов, — пишет Крлежа, — в культе тихой крестьянской жизненной силы, присущей Пильняку, в пуританской серьезности Тарасова-Родионова, в динамике Ильи Эренбурга или дикой стремительности Маяковского — во всем этом чувствуется сегодняшняя реальная русская действительность с ее болью и ранами» (196). В русской прозе, подчеркивает он, идет процесс накопления «сырья», в ней царит хаос первых библейских дней творения и еще нет «заметных типических образов, нет еще героя, крепкого, словно вытесанного из гранита» (196).

Слаба, как ему кажется, и драматургия. Естественно, его, как драматурга, чьи пьесы ставились в театрах Загреба и Белграда (как таковой он был представлен и российскому читателю в статье Цесарца), особо интересует театральная жизнь Москвы («Театральная Москва»). В театрах, как и в литературе, идет тот же процесс становления, но в них более зримо ощущаются присущие этому процессу противоречия. Крлежа весьма критически настроен к традиционным театрам. Выходя из Большого театра с его нэпманской публикой, — размышляет он, — или из Малого театра, где в традиционном духе, с традиционными задником и кулисами играют Метерлинка и Грибоедова, Островского и Салтыкова-Щедрина, Шиллера и Шекспира, забываешь, что находишься в городе, «где уничтожены памятники царям и где властвует диктатура пролетариата, о которой Вам столько твердят» (193). По отношению к Художественному театру он более терпим, признает мастерство режиссуры и актерской игры мхатовцев. Его привлекает то, что в этом те-

атре «нет ни революционной тенденциозности, ни партийных лозунгов, превращающих зал театра в массовый митинг» (195), что, противостоя сильной оппозиции левых театральных течений, он «сохраняет положение центра русской театральной жизни». Но при всем при том, по мнению Крлеки, театр Станиславского «находится в огорчительной диспропорции с огромным масштабом проблем, стоящим перед русским театром (196). Симпатии Крлеки на стороне режиссеров-экспериментаторов.

Писатель находит меткое слово для характеристики театра Вахтангова и еврейского театра «Габима», театра Таирова и театра чтеца Серёжникова. Трех режиссеров он выделяет особо — Мейерхольда, Вахтангова и Таирова, — они, пишет он, «слывут в России и в Европе специалистами и режиссерами высочайшего уровня» (198). Свидетельством «великого раскрепощения талантов» для него является рождение, наряду с театрами с золочеными ложами, «театров толпы, театров, выдвигающих революционные тенденциозные лозунги, театров, где сцена — не культурно-исторический музей, а трибуна, народная трибуна, для обсуждения актуальных вопросов и проблем» (193). Его поражает разнообразие в России театров, в них выступают тысячи артистов, читают лекции о Д. И. Фонвизине и о получившем известность в 20-е г. современном французском поэте и драматурге М. Мартине<sup>17</sup>, играют Э. Толлера и хором декламируют Э. Верхарна и У. Уитмена. Но именно в этих театрах ярче всего, полагает он, проявилось парадоксальное противоречие между текстом материалистически реальной трагедии, «стремящейся к предметности, почти к скульптурности», и его сценическим воплощением, подчиняющимся тенденциям современной живописи «в духе футуризма, дадаизма, экспрессионизма (словом, разных “измов”)». Это противоречие, на его взгляд, порождает в современной театральной жизни «тревогу, беспорядок и путаницу» (191). Парадокс, однако, заключался в том, что, несмотря на отмеченное им противоречие, которое он видит и у Мейерхольда, режиссера, «поставившего весь свой талант на службу революционной активности»(201), все его симпатии остаются на стороне этого смелого театрального экспериментатора. Между тем Крлека не был бы Крлекой, если бы в оценках спектак-

<sup>17</sup> На советской сцене ставилась драма М. Мартине «Ночь» (в театре революции, бывшем Александринском театре и театре Мейерхольда); на русский язык была переведена книга «Проклятые годы. Стихи о великой войне 1914—1918» (1926), произведения из нее печатались в журналах начала 1920-х гг.

лей Мейерхольда он не был, как всегда, ироничен и язвителен. Не задаваясь целью дать анализ мейерхольдовского феномена (путевые очерки не реферат о театре, замечает он), Крлежа разбирает две его совершенно отличные друг от друга постановки. Одна из них — постановка агитскетча М. Подгаецкого «Д. Е.» («Даешь Европу») по романам И. Эренбурга «Трест Д. Е., или История гибели Европы» и Келлермана «Туннель» — решена в духе количественного нагнетания эпизодов, зрелищных деталей и трюков, так напоминающих экспрессионистические пьесы самого хорватского писателя. На сцене, изображая борьбу американского капитала и СССР, плывут трансатлантические корабли, идут парламентские дебаты, пляшет улица, проходят учения русского морского флота, грохочут орудия — гибнет Европа, сдается Вашингтон. Говоря о режиссерском решении проблемы огромного пространства, в ряду используемых режиссером приемов Крлежа упоминает «безумные вопли толпы», превращение зала и сцены «в единую воюющую партию сцены», помогающую собрать деньги на нужды аэрофлота. И язвительно добавляет: «Таким образом, скетч «Даешь Европу» дал воздушному флоту уже несколько аэропланов» (200).

Совершенно иное отношение у Крлежи сложилось к спектаклю по пьесе Н. Эрдмана «Мандат», премьеру которого он увидел в канун своего отъезда из Москвы, в конце апреля 1925 г. Ему импонирует как сама пьеса, в которой преобладает ироническая насмешка над чиновничьим мещанством, так и стремление режиссера показать «кретинизм кухонного быта», идиотизм и убожество обывательского существования в то время, когда рождается новый мир. Особенно привлекало Крлежу то, что мастерски используя цирковой жест и клоунскую усмешку, острые приемы эстрады и кабаре актеры остаются «в сущности, реалистами до мелочей». Это и отличало реализм Мейерхольда от реализма «академической ревматической закостенелости Станиславского». Однако противопоставление режиссерских стилей Станиславского и Мейерхольда не помешало писателю признать, что они являются «двумя самыми значительными полюсами сегодняшней русской театральной жизни» (201).

В оценке писателем постановки эрдмановской пьесы чувствовалось общее настроение, вызванное этим спектаклем, который был тогда признан советской критикой «самым большим театральным событием сезона» (Луначарский). По всей видимости, Крлеже были известны взгляды Луначарского на развитие советского театра и, в частности, театра Мейерхольда (например, 20—25 апреля 1925 г.

вышла статья Луначарского «Пути Мейерхольда»). Уже после отъезда Крлэжи Луначарский опубликовал статью «Какой театр нам нужен» (12 июня 1925 г) и в ней высказал мысль о том, что с пьесой «Мандат» в театр Мейерхольда возвращается реализм<sup>18</sup>. Напомним, что хорватский писатель дважды был гостем наркома просвещения, и трудно представить, что два драматурга в своих беседах не касались волновавшей обоих советской театральной жизни. Но, конечно, в настроениях Крлэжи просматривается и начало его собственной художественной эволюции. Темы, подобные затронутым в драме Эрдмана, уже завладевали сознанием писателя, они дают о себе знать в писавшихся на протяжении 1920-х гг. рассказах, которые составили цикл «Тысяча и одна смерть» (1933). Очень скоро он возвращается за третий драматургический реалистически-психологический цикл «Господа Глембай». А в 1930-е г. выйдут три его крупнейших произведения — романы «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932), «На грани рассудка» (1938) и «Банquet в Блитве» (1—2, 1938—1939), в которых реалистически разоблачалась вся система лжи и насилия над человеческим разумом, мир беспричинности и глупости. Ему противостояли рефлектирующие интеллигенты, вставшие на защиту человеческого достоинства и пытающиеся силой слова сохранить свою индивидуальную свободу.

В «Поездке в Россию» содержался еще один очень важный, символический посыл. Пришедшая в Москву весна, залившая бульвары и улицы лучами солнечного света и тепла, настроила путешественника на лирические размышления. А заключались они в том, что как бы ни упорядочивалась жизнь индустриальных центров и как бы ни были разумны живущие в них, все равно на свете останутся «неорганизованные люди, которые в ожидании весны будут прислушиваться к стуку колеблемых ветром ветвей. Такие люди станут позором и отбросами химических институтов, но все же они захотят почувствовать, не прорастает ли трава на клумбах и не доносит ли ветер аромат цветущих черешен. Эти сумасшедшие будут слушать чириканье воробьев и наблюдать за полетом облаков с пристрастностью, достойной уважения. Весной они будут ощущать тоску; ведь человек представляет собой комплекс ясности, синевы перспектив весенней поры и движения во времени, а это означает не что иное, как непрерывный звездопад образов и обвал красок, ароматов и звуков в никуда. Человек движется, как лавина этих туманностей, кра-

<sup>18</sup> Луначарский А. В. Собрание сочинений. М., 1964. Т. 3. С. 238.

сок и звуков, и его тоска — всего лишь один из пестрых обманов, одно из кажущихся проявлений реальности» (243).

На этот очень важный пассаж обращали внимание многие исследователи творчества хорватского писателя, видя в нем черты намечающихся смещений в эстетических ориентирах. Он важен как вывод о независимости художественного восприятия от разумного или неразумного устройства общества, о существовании «неорганизованных» людей, подчиняющихся своим чувствам и не поддающихся диктату большинства. Он важен и как защита права человека на сомнение, на отличную от общепринятой точку зрения. Пока еще, брося по залам музея Революции, Крлежа славит «последнее поколение реально существовавших романтиков», которые «с каким-то азиатским фатализмом принесли себя в жертву ради победы принципов гуманизма, несомненно, в интересах всего рода человеческого» (279). Но уже была высказана мысль о бонапартистском рождении нового советского строя, в котором «организация все — индивидуум ничто» (19). Или суждение о всеобъемлющем значении понятия ГПУ, роль которого, например, в современной драматургии приравнивается к роли фатума в старинной классической трагедии: появление на сцене ГПУ означает, что «дело всех врагов проиграно» (215). От сомнений, от ощущения опасности, исходящей от «упертых фанатиков действительности, в чьем словаре имя Гамлета звучит самым тяжелым оскорблением» (275), по сути, было уже несколько шагов до постановки проблемы «искусства и революции», отличной от партийной точки зрения в России и в Югославии. Тем более что в России наступали более суровые времена, отзывавшиеся и на культурной политике югославских коммунистов.

По выходе «Поездки в Россию» резонанс получили два вышедших на нее отзывы. Один принадлежал авторитетному хорватскому писателю, театральному и литературному критику М. Нехаеву и появился в загребской газете «Ютарни лист» в 1926 г. Второй — перу не менее авторитетного сербского литературного критика, впоследствии известного литературоведа М. Богдановича, опубликованный в том же году в журнале «Српски книжевни гласник». Оба рецензента, лишенные возможности писать о политическом содержании книги, сконцентрировали свое внимание на ее художественной стороне.

М. Нехаев назвал книгу Крлежи литературным событием, вынеся это определение в заглавие своей статьи. Констатируя ставший общепризнанным факт, что Крлежа «сегодня самый большой талант-

ливый писатель», критик отмечает, что, хотя в некоторых эпизодах его произведения главным компонентом является «социальная идеология» — к ней можно относиться по-разному, — она все же является лишь частью огромного интенсивного переживания»<sup>19</sup>. А именно оно делает эту книгу событием художественной литературы. Для многих описания Крлежей сегодняшней России, полагает критик, как документ эпохи, будут иметь ценность откровения. Вместе с тем, его книга в первую очередь привлекательна своей исповедальностью. В ней писатель ведет разговор обо всех мучающих его вопросах, касающихся ближайшего и далекого исторического и литературного хорватского прошлого и русских проблем сегодняшнего дня. Но в еще большей степени она привлекает тем, что представляет собой своеобразную автобиографию в форме путевых заметок, и ее автор, «глубоко заглядывая в самого себя, раскрывает ту таинственную материю, из которой рождаются его художественные и социальные взгляды»<sup>20</sup>. За откровенно выраженными симпатиями и антипатиями видна его огромная внутренняя работа, поэтому «так впечатляют его взгляды на современное искусство, театр и цивилизацию»<sup>21</sup>.

М. Богданович также отмечает, что книга Крлежи насколько политическая, настолько и художественная. Затрагивая многие общественно-важные хорватские и югославские проблемы, она полемична и очень лична — все расчеты со старым миром ведутся с позиций определенных взглядов. Автор абсолютно свободен «от груза ложных традиций и национального празднословия» и беспощадно «разрушает все мифы, все иллюзии, все лозунги». От него особенно достается идеологам хорватского и сербского национализма. Этим Богданович объясняет молчание вокруг книги Крлежи. Критический темперамент писателя сохраняется и в заметках о России, хотя выдержать беспристрастность по отношению к тому, кого любишь, очень трудно. Крлежа существует, пишет Богданович, с открытыми глазами, «его критицизм сильнее любой веры», поэтому он «настолько готов от чего-то отказаться, как и что-то принять. Но прежде чем что-то принять и признать, он ищет то, что можно опровергнуть»<sup>22</sup>. В «Поездке в Россию», отмечает он, все свои впечатления, будь они социальные, политические и культурные, Крлежа толкует

<sup>19</sup> Nehajev M. Jedan literarni događaj. Miroslav Krleža. Izlet u Rusiju // Nehajev M. Ogledi i članci. Pripovijesti. Zagreb, 1964. S. 202.

<sup>20</sup> Ibid. S. 202.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Bogdanović M. Izlet u Rusiju // O Krleži. Novi Sad, 1956. S. 88.

прежде всего как художник. Вот почему эта книга по своей художественной ценности не уступает его предыдущим произведениям. Даже те, продолжает критик, «кто не обладает чувством нового, пусть воспримет рассказанное “почти как сказку”, — ведь для многих сегодняшняя Россия представляет собой чистейшую экзотику. А Крлежа рассказывает мастерски»<sup>23</sup>.

В представленных рецензиях важны два момента. Во-первых, оба рецензента, принимая, как данность, общественно-политические взгляды Крлежи и подчеркивая художественный характер произведения, отмечают искренность писателя. Во-вторых, они подчекивают его способность к творческой эволюции, его открытость в освещении волновавших его проблем, не скрывая мучительного процесса преодоления собственных иллюзий, переоценки собственных взглядов. Этот процесс начался до путешествия в Россию, продолжался во время него и не только не прервался после возвращения на родину, но развернулся с еще большей интенсивностью. Можно предположить, что российская действительность подтолкнула его к углублению многих эстетических положений, которые были развиты в его статьях второй половины 1920-х и начала 1930-х годов. Будучи человеком критического ума и обладая большой степенью самокритичности, Крлежа получил дополнительные импульсы для отстаивания свободы творческой индивидуальности и борьбы за качество искусства, вне зависимости от проповедуемых автором взглядов.

Блестящий знаток западноевропейской и русской литератур по возвращении из России Крлежа пишет статьи о писателях и художниках, чье творчество дает ему возможность не только познакомить с ними хорватского читателя, но и поставить целый ряд важнейших эстетических вопросов, оказавшихся в центре разворачивающейся в левой литературной среде дискуссии. Это были авторы разных эпох и разных взглядов — М. Пруст и Г. Гросс, Р. М. Рильке и Т. Манн, Б. Шоу и Г. Гофмансталь, Э. Ади и немецкие лирики 1920-х гг. В этих статьях вызревала новая концепция М. Крлежи, в выработке которой он использовал также опыт русской и советской литературы. Практически во всех этих работах он прибегает к сравнениям с произведениями русских авторов.

В год выхода книги «Поездка в Россию» Крлежа опубликовал три статьи, которые можно считать знаковыми в эволюции хорватского писателя. Он обратился к трем значительным в то время фигурам —

<sup>23</sup> Ibid. S. 92.

М. Прусту, Г. Гроссу и Б. Шоу. Детально анализируя тематику и художественный инструментарий каждого из них, он с разных сторон рассматривает становившуюся все актуальнее проблему общественной ангажированности, тенденциозности художественного творчества и художественного результата. У Пруста он выделяет утонченность изобразительного плана, у Гросса социальный гротеск, величие Шоу видит в анализе негативных явлений. Все они изображали буржуазное общество, относясь к нему по-разному. И все оставались блестящими художниками. Анализируя две первые части романного цикла Пруста «В поисках утраченного времени» и называя писателя «великим поэтом» буржуазной элиты, но «совершенно индеферентным, даже больше того — слепым к реальной или общественной стороне своих героев»<sup>24</sup>, Крлежа раскрывает богатую эрудицию, аналитическую проницательность и художественное совершенство прустовской манеры: музыкальность стиля, живописность обработки тем и мотивов, интенсивность приема «воспоминания». Для него стиль Пруста, хотя и по-гончаровски растянутый, стал символом «обломовщины красоты». Он воплотил в себе «латинский потенциал, базирующийся на вековых устоях гуманизма, переносимого им в современное буржуазное общество» (91). Хорватского писателя не оставляет мысль о противоположности искусства Запада и Востока, и он развивает ее на примере разительного отличия созданной Прустом «идиллии аристократизма» и «идиллии» «Села Степанчикова» Достоевского. «Блистательный психолог» Пруст, по Крлеже, строит свое повествование на живописности отдельных психологических состояний и тихом почти музыкальном лиризме. Он проникает в психологию скрытых комплексов, которые составляют «жизнь этих несчастных общественных паразитов, несчастных потому, что они умирают со скуки» (59). У Достоевского все повествование насыщено «демоническими молниями фомафоничевщины и сумятицы в мозгах, разговорах и событиях». «Село Степанчиково» еще сохраняет гоголевскую идилличность и легкую ироничность, но уже даже в этом первом послесемипалатинском произведении чувствуется предзнаменование «адского психоанализа». В произведении Пруста можно проследить, как он стремится удержаться на позиции «аристократической изоляции лирической красоты, хотя она все равно смешивается с внешними анархическими, нецивилизованными, все

<sup>24</sup> Krleža M. Sabrana djela. Eseji, t. I, sv. 18. Zagreb, 1961. S. 74. Далее страницы указываются по этому изданию в скобках в тексте.

еще азиатскими, элементами жизни, как он судорожно хватается за некие вековые схемы и понятия и как ограждает себя этими воображаемыми выдумками» (92). Но все это нисколько не мешает высоко ценить Пруста-художника и роялистам и республиканцам.

В статье о немецком художнике Г. Гроссе, творчество которого стало, по мнению Крлежи, «выражением революционной тенденции и не только в живописном, но и в социальном смысле» (254), мысль об общественной ангажированности искусства зазвучала еще жестче и определеннее: «тенденция для искусства типична и никак не может повредить творчеству» (254). Художник должен был сделать выбор между «конструктивизмом, который служит индустрии и деньгам, и критикой, пропагандирующей идеи реорганизации общества на новых принципах» (256). Пройдя через дадаизм, Гросс отбросил поэтику чистого искусства в пользу сатиры на современное общество, однако в его творчестве продолжается борьба между ларпурлатизмом и проблемами тенденциозного искусства, между Западом и Востоком, между американским и московской тенденциозностью. Эта bipolarность, считает Крлежа, дает художнику более широкие возможности выразить стоящие перед ним задачи (256).

В последующих статьях хорватский писатель углубляет свое отношение к тенденциозности в искусстве, особенно в отношении к левому его крылу. Посвятив большую статью состоянию немецкой лирики 1920-х гг. (1931), он выступает против преувеличенного внимания к «социальному призвищу контраста» или «откровенно нигилистическим намерениям». Куда важнее для него становится сила таланта, который зачастую превосходит «принципы определенных вкусов, литературных критериев и социальных программ». Не случайно некоторые, громко провозглашенные левыми, писатели используют декадентские схемы и наоборот, правые открыты иным взглядам (141). В такой трактовке тенденциозности в искусстве, нам представляется, возникает перекличка между Крлежей и А. К. Воронским, в котором хорватский писатель видел единомышленника в борьбе против упрощенного понимания сути художественного творчества и пренебрежения к таланту, наблюдаемые как у советских пролеткультовцев, так и их югославских сторонников. В 1928 г. Воронский также пишет статью о Прусте, его, как и Крлежу, привлекает мастерство французского прозаика, которое давало читателю «драгоценный материал, относящийся к психологии творческого процесса»<sup>25</sup>. В том

<sup>25</sup> Воронский А. К. Избранные статьи о литературе. М., 1982. С. 280.

же году он пишет свою основополагающую статью «Искусство видеть мир» и именно в ней формулирует основные положения своей концепции. Признавая значение интеллекта, Воронский в то же время считал, что для того, «чтобы дать волю художественным потенциям, надо стать невежественным, глупым, отрешиться от всего, что вносит в первоначальное восприятие рассудок»<sup>26</sup>. Далеко не случайной в этой связи выглядит ссылка хорватского писателя на Воронского в «Предисловии к альбому К. Хегедушича “Подравские мотивы”» (1933). В этом, ставшем этапным не только в собственной эволюции Крлежи, но и в развернувшейся в левой литературе дискуссии, окончательно выкристаллизовывается его эстетическая концепция революционного искусства. Большая, теоретически продуманная работа содержала положения о диалектике соотношения мировоззрения — в том числе и самого передового, каким он считал марксистское — и таланта. Его особенно волновал вопрос о том, как познанные общественные законы «превращаются в ряд интенсивных художественных переживаний».<sup>27</sup> Именно не столько «что», а «как» занимало его все больше. В открытии красоты роль темперамента становится для писателя важнее всяческих программ, вопрос нервной организации художника важнее эстетической системы, талант, вне всякого сомнения, важнее тенденциозной догмы. «Красота, — пишет он, — не бывает ни правой, ни левой, хотя она возникает на земле и связана с землей»<sup>28</sup>.

Неслучайно в «Предисловии...» Крлежа вновь возвращается к параллели Пруст — Достоевский. Пруст, — пишет он, — «консерватор и сноб, скрытый роялист», но при этом «в европейской беллетристике первых двух десятилетий этого века, он, гениальный лирик психоанализа, неизмеримо более значительный, чем любой из левых известных писателей так называемой социальной прозы того же времени». Достоевский — «реакционер, верующий православный христианин, но он обнажает основные человеческие истины часто

<sup>26</sup> Там же. С. 421. Подробнее о близости многих положений в эстетических концепциях Воронского и Крлежи см.: Ильина Г. К вопросу о судьбе левой художественной интеллигенции (Мирослав Крлежа и его последний роман «Знамена») // Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. М., 2006. С. 55—58.

<sup>27</sup> Krleža M. Predgovor Podravskim monivima Krste Hegedušića // Šicel M. Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti. Zagreb, 1972. S. 272.

<sup>28</sup> Ibid. 261.

намного смелее Вольтера или З. Фрейда, тогда как Жюль Валлес, последовательный лёвый и гениальный коммунар-памфлетист, был ужасным дилетантом — версификатором» (192). Суров был Крлежа и к «Мистерии Буфф» Маяковского, считая «Облако в штанах» куда художественно ценнее «барабанного боя и завывания» в революционной пьесе поэта<sup>29</sup>.

Важно отметить, что хорватский писатель ссылается на Воронского тогда, когда критика «Перевала» еще более усиливается по сравнению со временем его пребывания в России. Воронский объявляется «врагом пролетарской литературы», а «воронщина» осуждается как «ползучий интуитивизм», «восстание против разума» (М. Гельфанд) и попытка под знаменами «Перевала» перевалить «от пролетарской революции к буржуазной литературе»<sup>30</sup>. Сходными стали и обвинения в адрес Крлежи в Югославии, где в 1930-е г. обострилась борьба в стане левой литературе. Не меньшее отторжение югославских сторонников «чистоты пролетарской литературы» вызвали «избыток чувств» и увлечение «психологизмом и иррационализмом» в пьесах писателя глембаевского цикла и его романе «Возвращение Филиппа Латиновича» (1932). Так, например, в статье с характерным для того времени названием «*Quo vadis, Krleža?*» (1933) ее автор, критик Б. Херман, увидел, основу поворота писателя вправо в «солипсическом и пессимистическом восприятии Крлежей мира»<sup>31</sup>.

Однако Крлежа не сдавался. Он продолжал свою борьбу за качество революционной литературы, опираясь при этом на авторитет русских писателей. В посвященной памяти А. В. Луначарского статье (1934) он особо подчеркивает антидогматизм советского наркома и подтверждает это обширными цитатами из его статей. Одна из них «Культурные задачи рабочего класса. Культура общечеловеческая и классовая» относится к 1917 г. и в ней говорится о том, что приданной творческой фантазии тенденциозности нет места ни в каком искусстве, и в этом отношении пролетарская литература ничем не отличается от любой другой. Вторая цитата взята из статьи о современной драматургии 1933 г. В ней Луначарский выступает против ошибочного представления о доступности социалистического реализма только тому, кто усвоил философию диалектического материализма.

<sup>29</sup> Krleža M. Predgovor... S. 262.

<sup>30</sup> Опыт неосознанного поражения. Модели революционной культуры 20-х гг. М., 2001. С. 243, 265.

<sup>31</sup> Цит. по: Stipetić. Z. Argumenti za revoluciju — August Cesarec. Zagreb, 1982. S. 312.

Даже незнающий эту философию художник — считает он, — «может инстинктивно вскрыть много важнейших черт нашей действительности»<sup>32</sup>. В этом докладе, сокращенная стенограмма которого была опубликована в «Литературной газете», Луначарский касается вопроса в то время очень важного для Крлежи. Луначарский обращает внимание на то, что наряду с наличием у писателя революционного чувства он должен обладать и «настоящей художественной чуткостью» и думать «о соответствующей литературной технике, которая должна адекватно выразить изображаемую действительность»<sup>33</sup>.

Эту же тему Крлежа продолжает развивать в статье «О тенденции в искусстве (1936). Вопрос заключается не в том, есть ли тенденция в искусстве, а в том, в какой степени и как она может в нем присутствовать. Выступая против тех эстетиков-материалистов, которые отрицают «всякую самостоятельность художественного творчества», Крлежа привлекает себе в союзники Горького, который на Первом съезде советских писателей поднял голос в защиту мифа, то есть вымысла. «Вымыслить — цитирует Крлежа Горького, — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ»<sup>34</sup>. Далее он ссылается на выступление Н. И. Бухарина с его протестом против натурализма Э. Золя, а также на И. Бабеля, объявившего банальность в искусстве злом, более того контрреволюцией, и Ю. Олешу, у которого его привлекла мысль, «что художник может написать только то, что мог написать!». Заключая, Крлежа вновь повторяет: «Художественно творить, не значит лишь хотеть, но и уметь». Современная жизнь ждет не тех художников, кто не знает, как ее отразить, а таких, для которых «проблемы формы не являются открытыми проблемами». Перекликаясь с Луначарским, он не устает убеждать, что высокое пролетарское искусство, как и любое другое, не может существовать «без высокой материальной культуры, которая, достигнув высокого материально-культурного уровня, потеряет свое исключительно пролетарское значение»<sup>35</sup>.

Подобная эволюция писателя по возвращении из России не могла, как пишет сербский критик В. Калезич, не беспокоить тех, кто

<sup>32</sup> Krleža M. *Lunačarski* // *Sabrana djela*. Sv. 13. S. 191—192. Луначарский А. В. Собрание сочинений. М., 1967. Т. 7. С. 196; Т. 8. С. 503.

<sup>33</sup> Луначарский А. В. Собрание сочинений. Т. 8. С. 504.

<sup>34</sup> Krleža M. O tendenciji // Krleža M. *Sabrana djela*. Sv. 18. Горький М. О литературе. М., 1953. С. 703—704.

<sup>35</sup> Krleža M. *Sabrana djela*. Sv. 18. S. 229—230.

верил в него как революционного писателя<sup>36</sup>. Руководство КПЮ, поддерживавшее радикальное крыло «социальной литературы» (югославский вариант социалистического реализма), в его эстетических позициях увидело неприятие писателем идеологической, распространяемой и на искусство партийной монополии. Оно не могло принять мысль, заключенную в эпиграфе, предпосланном Крлежей к статье «Диалектический антибарбарус» (1939), в которой он саркастически высмеял югославских «неистовых ревнителей» чистоты пролетарской литературы. В нем говорилось: «Все, что открыто публикуется, должно открыто и критиковаться»<sup>37</sup>. Эта критика не прошла ему даром. По решению партии издаваемый Крлежей журнал «Печат» (1939—1940), где была опубликована названная статья, был закрыт за критику партийного единомыслия, за отказ отречься от своих друзей и соратников, обвиненных в троцкизме. Сам писатель был исключен из партии. Разумеется, в такой ситуации не только в официальных кругах Королевства, католической и правой прессы, но и в революционной среде путевые очерки Крлежи «Поездка в Россию» не обсуждались. Тем более что многие из упомянутых в ней политических и культурных деятелей были в СССР подвергнуты репрессиям.

Предвоенная ситуация во взаимоотношениях Крлежи и КПЮ отразилась и на положении писателя в первые послевоенные годы новой Югославии. После 1945 г. книга Крлежи о России оставалась заложницей политической и литературной обстановки и в социалистической Югославии и в Советском Союзе. В обстановке восторженного отношения к советской стране после победы над фашизмом, возросшего интереса к русской теме в 1945 г. несколько глав из нее входят в презентативное издание «Хорватские свидетельства о России». Примечательно, однако, что не были включены те главы — «Въезд в Москву», «Приход весны» и «Несколько слов о Ленине», — в которых присутствует или не подходящее настроение («Мое первое появление в Москве оставило грустное впечатление»), или пассаж о «неорганизованных чудаках», отличавшихся от организованного большинства, или очерк о Ленине, слишком свободный в попытке понять, «в чем состояла его сила и таинство его магии» и

<sup>36</sup> Kalezić V. Pokret socijalne književnosti. Beograd, 1975. S. 47-48.

<sup>37</sup> Krleža M. Sabrana djela. Sarajevo Knj. Z. S. 9. Эта статья, опубликованная в ж. «Печат» в 1939 г., смогла увидеть свет в социалистической Югославии только в 1982 г., т. е. после смерти писателя.

подкрепленный многими источниками, в том числе статьями Н. И. Бухарина, Г. Е. Зиновьева, Д. Лукача и других не всегда удобных в то время авторов. Подобного типа публикация была осуществлена и С. Ежичем, включившим три отрывка из «Поездки в Россию» в сборник «Хорватские путевые заметки XIX—XX вв. (1955).

Ситуация в стране и положение в ней Крлежи начали меняться после разрыва отношений между СССР и Югославией в 1948 году. Постепенно в СФРЮ открывались возможности не только для критики сталинизма, но и социалистического реализма, сначала в качестве навязываемой сверху единственной художественной модели, а затем и по существу. Одним из самых аргументированных выступлений был доклад Крлежи на Люблянском съезде писателей Югославии (1952), где со всей мощью своего критического темперамента он обрушился на социалистический реализм ждановско-герасимовского типа, являющийся, по его мнению, воплощением любого официального искусства вне зависимости от формы общественного строя. Писатель повторяет очень дорогую для него мысль об интуиции творца как основы художественного творчества, о важности его «личных склонностей и таланта, а также и таких давно известных моментов, как знания, мастерство и вкус». Из его речи вытекал естественный призыв к свободе художественного творчества, разнообразию стилей, свободе выражения мысли, основанной «на независимом нравственном и политическом убеждении»<sup>38</sup>. Но в последовавшие после Люблянского съезда годы сам писатель оказался в противоречивой ситуации. Защищая эстетическую свободу, ратуя за недопустимость цензуры в социалистическом обществе, он никогда открыто не высказывался ни против политических репрессий в своей стране, ни против запрета произведений искусства. Не возражал он и против того, что становился «лицом» титовского режима, который в целях своего укрепления использовал авторитет писателя. Постепенно вокруг Крлежи складывалась атмосфера культа, атмосфера критической неприкосновенности. И все же, нельзя не согласиться с мнением одного из самых серьезных исследователей биографии и творчества писателя С. Ласича, что ни былая слава, ни партийно-государственные усилия, ни руководство «Энциклопедией Югославии» не смогли бы поддержать его культ на протяжении нескольких

<sup>38</sup> Krleža M. Govor na kongresu jugoslavenskih književnika u Ljubljani 1952 // Šicel M. Progami i manifesti... S. 321, 327.

десятилетий, в основе культа Крлежи лежало его творчество, а это достойно уважения<sup>39</sup>.

Крлежа быстро осознает, что и в социалистической Югославии единственной вотчиной, где он мог продолжать чувствовать себя полновластным хозяином, является только литература. Для него она оставалась единственным противостоянием глупости и бездуховности, которые, говорил он, продолжали свое неостановимое шествие и в новой Югославии. Во всех его вновь написанных произведениях, как и ранее, главное предназначение человека виделось писателю в сопротивлении любому злу и насилию, в бунте против них его герой-интеллектуалов. Еще раз сошлемся на С. Ласича. Он пишет, что и в новых произведениях Крлежи — третьей части «Банкета в Блитве» (1962), драме «Аретей» (1959), романе «Знамена» (окончательное издание тт. 1—5, 1976) — взгляд на исторический прогресс, как и раньше, пессимистичен, в них «нет веры в победу, но есть красота сопротивления, которая придает ему человечность»<sup>40</sup>.

Надо сказать, критика социалистического реализма и призывы к эстетическому плюрализму возникли не на пустом месте. К этому времени в литературной среде уже накапливалось недовольство социалистическим реализмом, появились и первые признаки явных от него отступлений. Доклад Крлежи в какой-то мере аккумулировал эти настроения. Оставаясь закрытыми для идеологического плюрализма, двери постепенно открывались для плюрализма эстетического. По историческим меркам достаточно быстро, хотя и не без борьбы, причем иногда весьма жесткой и имевшей трагические последствия, менялась атмосфера литературной жизни. Для художественного изображения становятся доступными недавно еще запрещенные темы, возвращаются в литературный и научный обиход прежде исключенные из обращения имена, книги, произведения и целые направления. Так восстанавливается прерванная связь времен, история наполнялась конкретностью, интеллектуальное и эстетическое поле расширялось за счет знакомства с западноевропейскими теориями и современной зарубежной художественной практикой. В этом ряду очень важна была и активизация памяти о советской литературе 1920-х г. Процесс начался с появления новых переводов Маяковского, разбивавших, по мнению переводчика его поэмы «Облако в шта-

<sup>39</sup> Lasic S. Kriticka literatura o Miroslavu Krlezi s 1945 do 1989 g. // Republika. 1991. № 9—10. S. 47.

<sup>40</sup> Lasic S. Struktura Krlezinih «Zastava». Zagreb, 1974. S. 18.

нах» (1952) Б. Чосича, «заблуждения о заформализованности Маяковского»<sup>41</sup>. Затем последовали переводы других поэтов — Б. Пастернака, А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Хлебникова, Н. Заболоцкого, прозаиков — А. Белого, И. Бабеля, Б. Пильняка, М. Булгакова и многих других. А они повлекли за собой интенсивное знакомство с послевоенными поколениями советских писателей — Б. Ахмадулиной, А. Вознесенским, Е. Евтушенко, А. Солженицыным, Дудинцевым, В. Войновичем и др. Издаются антологии советской поэзии, прозы, критической мысли. Появляются и работы о них югославских ученых<sup>42</sup>.

Известный сербский русист М. Сибинович, опираясь на огромный материал, констатирует, что 1950—1960-е годы «русская литература, которая была переведена и актуализирована в сербской литературной жизни того времени, количественно и качественно стала чрезвычайно важным фактором в преображении сербской литературы, стремящейся к возвращению на магистральный путь развития европейской и мировой литературы»<sup>43</sup>. Сказанное Сибиновичем о сербской литературной ситуации и роли в ее формировании русской литературы, особенно начального советского периода, с полным правом может быть отнесено к другим югославским литературам того времени. Начавшись в Белграде, этот процесс очень быстро был подхвачен и в той или иной мере распространен по всей стране. Неслучайно поэтому востребованная временем книга Крлежи «Поездка в Россию» выходит сначала в Белграде в 1958 г., в 1960 г. — в Загребе, а в 1973 г. — в Сараево. От нее шли импульсы, отвечавшие потребностям складывающейся ситуации. Они поддерживали интерес к советской культурной жизни 1920-х гг., ее бурному и разнообразному развитию, столкновению противоположных тенденций в литературе и театре. В не меньшей мере они помогали увидеть типологические сходства и аналогии в ее развитии и в движении югославских литературу.

Все три издания «Поездки в Россию», подготовленные автором или, безусловно, с его ведома, были одинаковы по составу. В них были восстановлены все русские главы, правда, как сказано в биб-

<sup>41</sup> Сибиновић М. Словенски импулси у српској књижевности и култури. Београд, 1995. С. 155.

<sup>42</sup> Использованы материалы из книг: Сибиновић М. Словенски импулси... и I. Lukšić. J. Užarević. Ruska književnost u hrvatskim književnim časopisima 1945—1977. Zagreb, 1992.

<sup>43</sup> Сибиновић М. Словенски импулси... С. 155.

лиографической справке, подвергшиеся некоторой редактуре и композиционной перекомпоновке. Приведенное в библиографической справке содержание первого издания давало возможность читателю составить представление хотя бы о внешних изменениях, которые оно претерпело. В новое издание были добавлены еще три статьи, написанные Крлежем в 1920-е гг. но не вошедшие в первое издание книги: «Над гробом Владимира Ильича Ленина», «Домобраны Гебеш и Бенчина ведут разговор о Ленине», «О положении Русской революции в окружении империализма». Включение дополнительных статей о Ленине, думается, не было случайным. Как и в нашей стране в годы оттепели, в титовской Югославии Ленин как личность и как политик в качестве альтернативы противопоставлялся тирану Сталину. В Югославии это имело свои, дополнительные поводы. К тому же, Крлежа, до конца своих дней разделял созданный левой интеллигенцией миф о Ленине — демократе, воплощении культуры и человечности, как сохранял он и иллюзии о социализме с человеческим лицом.

Заключало это издание небольшое, всего несколько страничек, послесловие «Фрагменты из предисловия к книге «Поездка в Россию. 1925», составленное автором из вводной главы к первому изданию «О путешествиях вообще (Впечатления о северных городах)». Написанное через тридцать с лишком лет после первой публикации очерков оно содержало очень сжатое, публицистически четкое, но стилистически более прямолинейное и тем отличное от стиля основной книги объяснение сути его впечатлений о России середины 1920-х гг. Оно заключалось, как уже говорилось, в том, что страна не голодает и что в ней много читают и что строительство нового мира сопровождается «голосами недовольных». Соприкасаясь с представителями старого мира, пишет он, иностранцу кажется, что «он говорит с несимпатичными покойниками, для которых все проходящее в России бессмыслица, произвол, глупый бунт толпы, пугачевщина, хаос, безыдейное насилие и криминал»<sup>44</sup>. И поэтому, он считает важным подчеркнуть, что видит свою задачу в защите логики русской революции и стремится развеять все ложные измышления, которые о ней распространяются. Но при этом новое издание, лишенное необходимых комментариев к широко представленным в книге именам и событиям европейской, русской и югославской истории и культуры, очень сужало ее понимание современным югославским читателем.

<sup>44</sup> Крлежа Мирослав. Излет у Русију. Београд, 1958. С.357.

Книга Крлежи, к тому же, содержала несколько фрагментов, которые в момент ее появления вызвали достаточно серьезные разногласия. В них было выражено отношение писателя к абстрактной живописи, которое оставалось неизменным. Хотя самый резко критический ее анализ, заключенный в главе «Кризис живописи», был исключен из изданий 1950—60-х гг., суждения писателя об абстракционистском западноевропейском и русском изобразительном искусстве присутствовали и в других главах. На фоне активного распространения в югославском искусстве абстрактных течений, особенно в изобразительном искусстве, Крлежа почувствовал необходимость разъяснить свою позицию, и в 1961 г. публикует большую статью «Разговор по поводу пятидесятилетия абстрактной живописи (1911—1961)». Она строилась в виде беседы между поклонником этого типа творчества и ее противником, каковым являлся сам писатель. На примере работ В. Кандинского — теоретических и живописных — и их роли в развитии русского и западноевропейского абстрактного искусства Крлежа с язвительной иронией говорит о их беспредметности и бессодержательности, за что и удостаивается от своего воображаемого оппонента упрека в защите герасимовщины. Той самой герасимовщины, которую он столь яростно критиковал в своем докладе на съезде югославских писателей в 1952 г. Однако отвергая этот упрек, ибо в докладе под герасимовщиной он имел в виду социалистический реализм, Крлежа отвечает своему оппоненту, что, действительно, не видит большой разницы между этими художественными направлениями в методах настойчивого внедрения ими своего искусства. Для него «пятидесятилетнее насилие абстракционизма своей назойливой навязчивостью ничем не отличается от герасимовщины»<sup>45</sup>. В своем отрицательном отношении к абстрактному искусству, понимая всю его непопулярность, Крлежа оставался последователен до конца дней.

Позиция писателя по разным вопросам советской действительности, театра, живописи и литературы воспринималась раньше и воспринимается сейчас по-разному, многое в ней кажется теперь наивным, но она всегда привлекал своей внутренней свободой, своей убежденностью в отстаивании даже непопулярной точки зрения. Эти качества привлекают к его книге и в наши дни. Взгляд художника позволил ему увидеть противоречия советской действительности и

<sup>45</sup> Krleža M. Razgovor o pedesetgodišnjici apstraktnog slikarstva (1911—1961) // Krleža M. Sabrana djela. Knj. 4. Sv. 21. S. 339.

условия зарождения многих мифов, почувствовать опасность некоторых наметившихся уже тогда тенденций.

Написанная более восьми десятков лет назад книга Крлежи является документом эпохи зарождения и становления молодого советского государства и его культуры, документом, свидетельствующим об отношении к этому явлению западной интеллигенции, увлеченной идеями социализма. Не менее важным было и то, что эти очерки написаны человеком, активно включенным в общественные, культурные и литературные события того времени. И так как для него была чрезвычайно значимой проблема совместимости или несовместимости творческого индивидуализма и колlettivизма революционного движения, реальности синтеза искусства и революции без ущерба для той и другой стороны то симпатии к происходящему в советской России не притупляли критического его восприятия. Писатель делился на страницах книги возникшими у него сомнениями и критическими размышлениями. И, наконец, историю книги дополняет эволюция взглядов ее автора после возвращения из поездки и ее участие в литературной жизни Хорватии и Югославии на протяжении почти целого века. Бессспорно также, появление перевода первого издания «Поездки в Россию» на русский язык, адекватное тогдашнему видению хорватским писателем событий в нашей стране и дополняющее описания жизни в СССР другими зарубежными писателями, побывавшими здесь в 1920-е годы, внесет немало своих наблюдений и оценок в понимание происходивших культурных и литературных процессов. Прочесть книгу «Поездка в Россию» получительно не только потому, что в ней засвидетельствован заинтересованный взгляд со стороны на очень значимый в истории культуры России период, но и потому, что он засвидетельствован в великолепной художественной форме, которой автор придавал всегда первостепенное значение.

# СЕРБСКИЕ ПЕРЕВОДЫ Б. АКУНИНА: К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА НЕПЕРЕВОДИМОГО

О. Кириллова

Памяти  
Новицы Петковича

Предлагаемые размышления возникли в процессе работы автора в качестве руководителя проекта и русскоязычного редактора переводов на сербский язык «Фандоринской серии» Бориса Акунина: двенадцать книг (от «Азазеля» до «Нефритовых четок») и трех романов серии «Пелагия и...» («Провинциальный детектив»)<sup>1</sup>.

Проект позволил «экспериментально» (т. е. одновременно с ростом популярности Б. Акунина в России) наблюдать, как по мере публикации переводов сербский читатель проходил путь от равнодушия к еще одному незнакомому имени до любви к новому русскому писателю<sup>2</sup>.

Забегая вперед, заметим, что *программная* ориентация Бориса Акунина на русскую классику облегчила носителям сербской культуры первую встречу с его книгами: хорошей рекомендацией для знакомства послужили имена Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, И. А. Бунина, М. А. Булгакова и др., с которыми его связывала критика.

С другой стороны, связь с российской традицией должна была бы затруднить восприятие детективов Акунина, ибо их полноценное понимание предполагает определенные литературные и лингвистико-страноведческие знания, дефицит которых у иноязычного (а часто и российского) читателя можно предположить.

<sup>1</sup> «Азазель», «Турецкий гамбит», «Левиафан», «Смерть Ахиллеса», «Особые поручения», «Статский советник», «Коронация», «Любовница смерти», «Любовник Смерти», «Алмазная колесница», «Нефритовые четки» (Белград. Информатика. 2004 — 2009); «Пелагия и белый бульдог», «Пелагия и черный монах», «Пелагия и красный петух» (Белград. Информатика. 2007).

<sup>2</sup> Сейчас, в 2009 году, «Азазель» вышел 4-м изданием, «Турецкий гамбит» и «Левиафан» — 2-м; назрела необходимость публикации повторного издания «Смерти Ахиллеса», «Особых поручений», «Статского советника» и «Коронации».

Однако именно последнее, «отягчающее», обстоятельство стало наряду с талантом писателя важнейшим фактором, который определил развитие устойчивого интереса к Б.Акунину в Сербии; а легкий жанр сыграл в этом процессе роль катализатора.

В настоящей статье предпринята попытка осмыслить эту ситуацию с точки зрения семиотики и теории коммуникации.

## 1. Почему Б. Акунин

Мы должны жить так, будто, кроме нас,

спасать человечество некому

*Б. Акунин. «Квест. Роман — компьютерная игра»*

Полвека назад, в шестом номере журнала «Вопросы литературы» за 1959 год, было опубликовано письмо в редакцию филолога и журналиста Ю. Ф. Федосюка о необходимости начать работу над специальным справочником по истории русского быта, который помогал бы широкому кругу читателей, прежде всего учителям литературы, студентам, школьникам, понимать русскую классическую литературу. «Сотни выражений, встречающихся в сочинениях русских классиков и отражающих общественные отношения и бытовые особенности дореволюционной России, становятся для все более широкого круга современных читателей "камнем преткновения" — либо непонятны вовсе, либо понимаемы превратно (...) не ясно, богат или беден помещик, владеющий двумястами десятин земли; сильно ли пьян купец, выпивший "полштофа" водки; щедр ли чиновник, дающий на чай "синенькую", "красненькую" или "семитку". Кто из героев выше по положению, когда одного титулуют "ваше благородие", второго — "ваше сиятельство", а третьего — "ваше превосходительство"? Отдельные события того или иного романа происходят в "Успеньев день" или "на Фоминой неделе", но, если тут не дается описание природы, не понятно ни время года, ни хронология событий»<sup>3</sup>.

Такие справочные издания стали появляться в России лишь в первые перестроечные годы. Исключение составляет «Комментарий» к "Евгению Онегину" Ю. М. Лотмана с обширной преамбулой «Очерк дворянского быта онегинской поры» (названный в преди-

<sup>3</sup> Цит. по: Федосюк М. Ю. Предисловие // Ю. А. Федосюк. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русской жизни. М. 1999. С. 3 (книга опубликована посмертно).

словии «пособием для учителя-словесника»)<sup>4</sup>. В пушкинистике, в изданиях серии «Литературные памятники» традиция комментирования развивалась, не прерываясь, и в советские годы. Комментарии давали возможность обращаться к понятиям внеtekстового мира, которые, «эпоха сдала в архив» (М. Ю. Федосюк).

Уже к 80-м годам относится телевизионный цикл лекций Ю. М. Лотмана о русской культуре; эти лекции были положены затем в основу его книги «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)» (1994)<sup>5</sup>.

Позже, особенно в 90-е годы, появляются работы историка моды Р. М. Кирсановой «Розовая ксандрейка и драпедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века» (1989) и ее же «Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX века (опыт энциклопедии)» (1995), «Мир русской усадьбы» Е. И. Македонской (1995), «Словарь редких и забытых слов» В. П. Сомова (1996), «Школьный словарь устаревших слов русского языка» Р. П. Рогожниковой и Т. С. Карской, словарь-справочник «Редкие слова в произведениях авторов XIX века» под редакцией Р. П. Рогожниковой (1997), посмертное издание книги Ю. А. Федосюка «Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века» (1998), монография Л. Е. Шепелева «Чиновный мир России XVIII — начала XX в.» (1999) и др. В 90-е годы издается богатая мемуарная литература о российской старине: «Московская старина. Воспоминания москвичей прошлого столетия» (1989), «Рассказы бабушки» (1989); переиздаются книги М. И. Пыляева «Старый Петербург» (1990) и «Старая Москва» (1992), И. К. Кондратьева «Седая старина Москвы...» (1996); выходит репринтное издание фразеологического словаря М. И. Михельсона «Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний» (1994)...

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Комментарий к «Евгению Онегину». Л. 1980.

<sup>5</sup> Говоря о редких для своего времени изданиях, посвященных культуре дореволюционной России, нельзя не упомянуть альбома-монографии «...в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII—XVIII веков», подлинный образец высокой книжной культуры и прекрасный источник информации. Составители М. А. Аникст и В. С. Турчин; цветная фотосъемка Э. И. Стейнера по эскизам М. А. Аникста; макет и оформление М. А. Аникста. Комментарий В. С. Турчина и К. Г. Богемской. Авторы текстов: В. С. Турчин, В. И. Шеридега. М.: Искусство. 1979. 398 с. (типография «Глобус», Вена).

Все эти издания объединяла общая просветительская, музейная миссия реконструкции, закрепления, сохранения в русской культуре «уходящей натуры»: авторы возвращали в язык утраченные, устаревшие, изменившие первоначальное значение понятия, идиомы, слова, связанные с миром насилиственно разрушенного российского государства с его системой ценностей, конфессиональной и административной структурой, укладом жизни, бытом. «В культуре нет незначащих явлений; она, как и природа, не терпит пустоты. Все в ней имеет смысловую нагрузку; серьезными идеями пронизаны не только великие произведения искусства, но и предметы быта, вещи. Они испытывают воздействие историко-культурных процессов и по мере возможности участвуют в них»<sup>6</sup>.

Литературный проект «Борис Акунин» (1998) возник в России на одной волне с этими изданиями, и его, безусловно, следует рассматривать (в том числе) в русле усилий, направленных на возвращение в культурный обиход россиян лингво-страноведческих знаний, необходимых для заполнения культурной лакуны.

Помещая детективный сюжет в скрупулезно выверенное историческое окружение, Б. Акунин строит такую литературную реальность, которая не только вовлекает читателя в поиск преступника, но и заставляет его активно воспринимать информацию о содержании и приметах ушедшей эпохи, неизбежно втягивает в процесс реконструкции и осмыслиния исторического прошлого России, вписанного в контекст всеобщей истории. Исторический и литературный<sup>7</sup> компоненты становятся у Б. Акунина *самоценными*.

<sup>6</sup> Панченко А. М. Вещь в культуре. Предисловие // Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX века (опыт энциклопедии). М. 1995. С. 3.

<sup>7</sup> Прав Андрей Ранчин, указавший на глубинную связь «Фандоринской серии» с русской литературой XIX века. Статья Ранчина «Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, лирическим отступлением и эпилогом» (Новое литературное обозрение. 2004. № 67) — образец филологического прочтения текста, позволяющего автору увидеть в прозе Б. Акунина переклички с Л. Н. Толстым, Н. С. Лесковым, Ф. М. Достоевским и др. Жаль, однако, что, сделав предметом своей интересной и доброжелательной статьи природу соотнесенности акунинских романов «с “высокой” литературой и с классической словесностью», А. Ранчин пересказывает коллизии рассматриваемых романов, раскрывая потенциальному читателю *детектива* то, что по закону жанра следует узнавать не из литературоведческой статьи, а в конце авторского текста. Возникает вопрос: почему, занимаясь *игровым текстом*, исследователь

Талант, стилистическое мастерство, эрудиция, филологический вкус, исследовательская работа, с очевидностью предшествующая появлению детективов Б. Акунина, позволили ему *расширить функции жанра*: увлечь сегодняшнего российского читателя по меньшей мере в двойную, а реально — более сложную *Игру*, целительную для общества в целом.

От его книг возникает ощущение культурной преемственности, утраченное в массовом сознании россиян, но психологически необходимое для душевного равновесия каждого человека независимо от того, насколько он эту необходимость осознает.

Б. Акунин *целенаправленно воссоздает* утраченный уклад, систему ценностей, приметы материального мира. Его литературная реальность и мир современного читателя декларированно существуют в разных временных пластиах, поэтому у Акунина вещь, костюм, топоним, речь персонажей имеют самоценную функцию. Из его книг читатель получает более концентрированную информацию о реалиях былой российской жизни, чем из книг писателей XIX века, синхронно связанных с описываемой реальностью, когда повседневная жизнь подразумевалась и оттого в меньшей мере попадала в текст.

Эта особенная взаимосвязь литературного текста с внетекстовой реальностью предполагает более активную, чем в классической литературе, позицию читателя, который по условиям предлагаемой игры не только читает, но и *пополняет свои знания*. Структурная часть прозы Б. Акунина — расчет на готовность читателя, играя, припомнить забытое, обратиться к словарям и справочным изданиям, чтобы найти необходимую информацию<sup>8</sup>. Для того, чтобы справиться с

---

этого как бы не замечает? Ответ, по-видимому, один: Б. Акунин настолько обновил и обогатил палитру легкого жанра, что серьезный филолог Андрей Ранчин, увлекшись историко-литературными проблемами, о правилах игры забыл (и было отчего!).

<sup>8</sup> Читательские возможности пополнения знаний, в принципе, безграничны. Из Интернета известно, что в Москве появились группы читателей, которые ходят на экскурсии по «фандоринской» Москве. А к десятилетию проекта «Б. Акунин» издательство «Захаров» выпустило «энциклопедию» фандоринской Москвы, написанную доктором исторических наук А. К. Станюковичем: «Экскурсия по старой Москве — как прогулка по памяти. По улицам, названий которых порой нет на карте, по набережным, по храмам — разрушенным и устоявшим, по домам, магазинам и трактирам, по местам, где Фандорин был или мог бы быть» (Станюкович А. К. Фандоринская Москва. М.: Захаров. 2008. 243 с.).

подобной задачей, игра должна быть неодолимо увлекательной, а читатель — иметь потребность в определенного рода знаниях.

Популярность Б. Акунина в разных социальных слоях современного российского общества, огромные тиражи, театральные постановки и экранизации его романов свидетельствуют о том, что ключевые точки воздействия на сознание соотечественников выбраны безошибочно.

Показательно, что авторы «Школьного словаря устаревших слов русского языка» (2005) адресуют его расширенное издание не только *массовому читателю*, «интересующемуся историей России и произведениями русских писателей XIX—XX веков», но и *кинозрителю*. В предисловии читаем: «...в нашем кинематографе вновь возник интерес к русской классической литературе, даже обращаясь к авантюрно-детективному жанру, кинематограф не только визуально воспроизводит картины из прошлого нашей Родины, но и передает особенности языка того времени (например, “Сибирский цирюльник”, “Азазель”, “Турецкий гамбит”, “Статский советник” и др.)»<sup>9</sup>. Последние три из перечисленных фильмов являются экранизациями «Фандоринской серии» романов Б.Акунина.

Таким образом, за семь лет существования литературный проект «Б. Акунин» не только приобрел литературную популярность, но и привлек внимание лексикографов. Значит, процесс действительно «пошел». С одной оговоркой: по отношению к читателям Б.Акунина определение *массовый*, каковым традиционно является читатель детективов, следует смело заменить более уважительным *широкий*, ведь «массовый читатель» (в значении «непритеzательный») и интерес *массы читателей* к российской культуре — явления разного порядка.

Из многих интервью Г. Ш. Чхартишвили (Б. Акунина) видно, насколько ясно он представляет и формулирует задачи своего «литературного проекта»<sup>10</sup>. При этом с годами писатель все отчетливее акцентирует рациональный характер первоначального замысла<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Рогожникова Р. П., Карская Т. С. Как пользоваться словарем. Предисловие // Школьный словарь устаревших слов русского языка. М., 2005. С. 3.

<sup>10</sup> См., в частности, интервью Б. Акунина О. Кирилловой, опубликованное в переводе на сербский язык в журнале Летопис Матице српске. Нови-Сад, Май 2005.

<sup>11</sup> Отвечая в 2009 году на вопрос шведской журналистки: «Как вы сегодня, ретроспективно, понимаете рождение вашего героя Эраста Фандорина? Другими словами: как вы стали писателем?», Г. Ш. Чхартишвили, как бы не

Сегодня для духовного здоровья общества необходимо восстановление культурно-исторической преемственности поколений, формирование, (вос)создание в массовом сознании образа России в самой России, и в окружающем ее современном мире.

Просветительская роль произведений Б. Акунина, восстанавливаящая преемственность, связующая время, принципиально не меняется от того, адресованы его книги российским читателям или, благодаря переводам, — представителям иной, в данном случае сербской, культуры.

---

замечая ключевого слова *писатель*, подробно объясняет: «Все, что связано с Б. Акуниным, — это, на мой взгляд, удивительно нерусское литературное явление. Начать с самого названия — “проект”. Применительно к литературе слово “проект” звучит довольно кощунственно, во всяком случае — не-приятно. Потому что в России литература — это нечто, идущее не из головы, а из сердца, из той самой русской души... Мне же хотелось, чтобы все шло именно из головы: поэтому и “проект”. Прошло десять лет... теперь все подряд называют *проектами*, но тогда, в 1997 году, это слово звучало довольно провокационно. Итак, это вещь, с начала до конца придуманная, продуманная, архитектурно выстроенная... Вообще, для меня вначале эта идея была не авторской, а редакторской, издательской. Я не собирался все это писать, я собирался это организовывать» (Однинадцать бесед о современной русской прозе. Интервью журналистки Кристины Роткирх с российскими писателями. М., НЛО, 2009. С. 8). Вспоминается лекция Сергея Довлатова для американских славистов: «Роль и поприще писателя всегда считались в России очень почетными, и потому сказать о себе: “Я — писатель” всегда считалось в России крайне неприличным, все равно, как сказать о себе: “Я — красавец”, “Я — сексуальный гигант” или “Я — хороший человек”» (Сергей Довлатов. Собр. соч. в 4-х томах. Том 4. СПб., 2005. С. 353).

Эта бесспорная особенность культурного сознания россиян связана не только с условиями развития гражданского общества в России, но и с христианской традицией. В древнерусской литературе всякос писание следовало начинать примерно так, как в начале XII века это делает Игумен Даниил: «Я, недостойный [...] недоволен во всяком деле добром [...] описал свой путь и места святые и не горжусь и не хвалясь своим путешествием...» (Житие и хождение Даниила Русьского земли игумена // Книга хождений. Записки русских путешественников XI—XV вв. М., 1984. С. 75—77 (русский перевод Н. И. Прокофьева: С. 251).

В связи с проектно-архитектурными рассуждениями Б. Акунина хочется вспомнить и замечательное «Послесловие» Л. Н. Толстого к рассказу А. П. Чехова «Душечка», глубокий смысл которого далеко не исчерпывается, но в значительной мере передается авторской констатацией: «Рассказ этот оттого такой прекрасный, что он вышел бессознательно» (Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 22-х томах. Т. 15. М., 1983. С. 318).

## 2. О переводе и непереводимом

...каждое, казалось бы, простое, явление действительности при ближайшем рассмотрении оказывается структурой, состоящей из более простых элементов, и само, в свою очередь, входит как часть в более сложное единство. С этим связано глубокое диалектическое представление о том, что для понимания явления недостаточно изучать его изолированную природу — необходимо определить его место в системе

*Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике*

Под *непереводимым* в настоящей статье понимается неотъемлемая составляющая любого литературного перевода, объективно обусловленная этнолингвистической спецификой культур, участвующих в переводе, и поэтикой оригинала, а субъективно — выбором переводчика, его знаниями, возможностями и отношением к тексту. Две культуры и человек в их взаимодействии образуют замкнутый круг, и чем успешнее результат, тем труднее вычленить, что есть причина, а что — следствие.

Вильгельм фон Гумбольдт, выдвинувший ряд фундаментальных проблем языковедения, которые по сей день остаются в центре научных дискуссий о языке, впервые связавший язык с «человеческой духовной силой», конкретно проявляющейся в виде «духа народа»<sup>12</sup>, в письме к Августу Шлегелю точно сформулировал суть проблемы:

«Всякий перевод представляется мне, безусловно, попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбриться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет подлин-

<sup>12</sup> «Язык... всеми тончайшими нитями своих корней сросся... с силой национального духа, и чем сильнее воздействие духа на язык, тем закономерней и богаче развитие последнего. Во всем своем строгом сплетении он есть лишь продукт языкового сознания нации, и поэтому на главные вопросы о началах и внутренней жизни языка, — а ведь именно здесь мы подходим к истокам важнейших звуковых различий — вообще нельзя должным образом ответить, не поднявшись до точки зрения духовной силы и национальной самобытности» (Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человеческого рода // Звегинцев В. А. Хрестоматия по истории языкоznания XIX—XX веков. М.: Учпедгиз. 1956. С. 68–86).

ника»<sup>13</sup>. Дискуссия о профессиональных проблемах литературного перевода и сегодня остается в рамках проблематики, очерченной этой универсальной формулировкой, о чем свидетельствуют высказывания известных российских переводчиков, поэтов и прозаиков об искусстве перевода. Радикальные позиции показательны.

#### Доминация содержания:

«“Божественную комедию” Данте я бы предпочла видеть в хорошем подстрочнике — иначе ради терцин и рифм слишком многое теряется» (О. Седакова).

«Сейчас у продвинутой читающей молодежи установка на плохой перевод, сквозь неуклюзий перевод она хочет увидеть оригинальное авторское решение, домыслить, превратить книгу в интерактивное чтение. Этой аудитории неинтересно получать готовую переводческую версию, сквозь которую не пробиться к автору. Эту задачу плохие переводчики выполняют невольно, а хорошие с ней борются. Может быть, эта борьба немного анахронистична...» (Виктор Топоров).

#### Доминация формы:

«Достоинством и красотой русской речи, особенно в стихотворном языке, нельзя жертвовать ничему. Перевод есть подражание, не стесняющееся подлинником и ориентированное только на собственный эстетический результат, и это — единственно здравый подход к проблеме, характерный для русской переводческой традиции, сложившейся в XVIII — начале XIX века. Но реализовать его значительно труднее, чем сформулировать» (А. Любжин).

«Нужен более гибкий критерий, соотнесенный с автором. Выбрать, где проиграть. Для одних поэтов потерять форму — значит потерять все. По этой причине стихи Пушкина поразительно мало известны в мире: в его поэзии важны каждый звук и слово, если что-то чуть сместить — все исчезнет. В стихотворении “Я Вас люблю...” метафизической мудрости нет, она в самом размещении слов, подстрочник тут не поможет. Такие целиком воплощенные стихи (они обычно прозрачны и “просты”) — самое трудное, почти гибельное дело для переводчика» (О. Седакова)<sup>14</sup>.

На сайте «Русский журнал» опубликована прекрасная статья Ирины Адельгейм «Непереводимая игра слов (прим. перев.)», по-

<sup>13</sup> Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс. 1985.

<sup>14</sup> Приводимые мнения высказаны в беседах с Еленой Калашниковой, опубликованных в интернет-издании «Русский журнал: Круг чтения» (2002): [http://www.russ.ru/krug/20020121\\_kalash.html](http://www.russ.ru/krug/20020121_kalash.html)

священная общим проблемам перевода. Статья построена на обзоре польского журнала «Пишкладанец» (издается с 1995 г.), «адресованного переводчикам, а также всем, кого интересуют вопросы межкультурной коммуникации». Примечателен круг проблем, освещаемых в этом профессиональном издании: «как далеко переводчик может позволить себе отойти от оригинала; в каких случаях перевод превращается в самостоятельное произведение, мало напоминающее оригинал; каковы особенности поэтического перевода и возможен ли он в принципе; [...] как передать носителю другой культуры неотделимые от языка элементы национальной ментальности; какие «конфликты» возникают при переводе на родственный язык и какие элементы оказываются «непереводимыми» при работе с далекими друг от друга грамматическими системами...». Как видим, главные проблемы современного перевода и здесь располагаются между неизбежными «подводными камнями» В. фон Гумбольдта. В заключение интересных наблюдений и рассуждений И. Адельгейм констатирует, что «драматический вопрос, можно ли избежать безнадежно унылой сноски *непереводимая игра слов* (прим. перев.), ставится и решается каждый раз словно бы впервые — переводчиком, читателем, критиком...»<sup>15</sup>.

По отношению к конкретному тексту это, безусловно, справедливо. Но, может быть, задачу перевода непереводимого возможно если не «облегчить», то несколько прояснить за счет выведения ее в разряд проблем, имеющих *общий подход*. Размышления Ю.М. Лотмана в его посмертно изданной книге «Культура и взрыв»<sup>16</sup> натолкнули нас на мысль о том, что сегодня есть, по-видимому, возможность определить приоритетные векторы при *выборе*, который неизбежно сопровождает любой перевод и с особой очевидностью проявляется при переводе непереводимого.

Если согласиться с тем, что перевод есть коммуникационный акт, по сути сводимый к инвариантной структуре *я — другой*, то следует согласиться и с тем, что он не может не подчиняться законам общества, а специфические проблемы перевода (и сама общая теория перевода) становятся частным случаем проблем, сформулированных и отчасти решенных герменевтикой, семиотикой и теорией коммуникации/информации.

<sup>15</sup> И. Адельгейм. «Непереводимая игра слов (прим. перев.)». Цит. по материалам сайта «Русский журнал».

<sup>16</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис. 1992. 272 с.

Думается, что перевод художественного текста с одного языка на другой можно рассматривать как вариант приводимой Ю.М. Лотманом (а предложенной Романом Якобсоном) основной модели коммуникации:

ПЕРЕДАЮЩИЙ — СООБЩЕНИЕ — ПРИНИМАЮЩИЙ.

В контексте диалога культур вариантом этой модели будет:

ЯЗЫК (КУЛЬТУРА) ОРИГИНАЛА — ТЕКСТ ПЕРЕВОДА —  
ЯЗЫК (КУЛЬТУРА) ПЕРЕВОДА.

Идеальное понимание между передающим и принимающим, по Ю. М. Лотману, предполагает полную идентичность передающего и воспринимающего, которая возможна только на абстрактном уровне искусственно созданного кода. Идеалом такой информации будет передача команд. «Если мы представим себе передающего и принимающего с одинаковыми кодами и полностью лишенными памяти, то понимание между ними будет идеальным, но ценность передаваемой информации минимальной, а сама информация строго ограниченной. Такая система не может выполнять всех разнообразных функций, которые исторически возлагаются на язык»<sup>17</sup>.

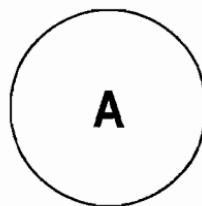
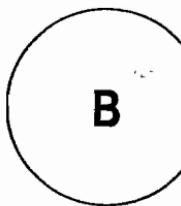
В рамках реально функционирующего языка понимание усложняется многоуровневыми смыслами, поскольку язык — более сложная система знаков, чем код: «язык — это код плюс его история» (Ю. М. Лотман). Поэтому

«...модель идеального общения неприменима даже к внутреннему общению человека с самим собой, ибо в этом случае подразумевается перенесение напряженного диалога внутрь одной личности, а в человеке, как известно, скрыто минимум два начала, не всегда гармонирующих друг с другом.

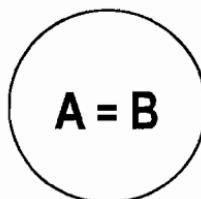
*В нормальном человеческом общении -- и, более того, в нормальном функционировании языка -- заложено предположение об исходной неидентичности говорящего и слушающего»* (курсив мой. — O. K.).

Механизм понимания, продолжает Ю. М. Лотман, строится по следующей динамике. Передающий (A) и принимающий (B) имеют свое «языковое пространство», то есть язык, историческую память, культуру, менталитет [...] При несоприкосновении этих пространств общение невозможно:

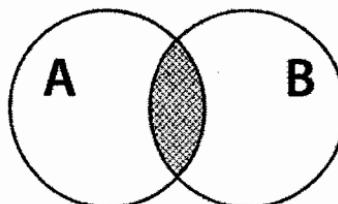
<sup>17</sup> Там же. С. 15.



При идеальном совпадении этих пространств тривиальность общения лишает его смысла («идеально одинаковые передающий и принимающий хорошо будут понимать друг друга, но им не о чем будет говорить»<sup>18</sup>).



Общение происходит в зоне пересечения языковых пространств, участвующих в диалоге. Только ситуация частичного пересечения языкового пространства делает общение возможным:



При этом возникает противоречие двух тенденций: стремление к пониманию, которое будет постоянно пытаться расширять область пересечения двух пространств, и стремление к увеличению ценности сообщения, максимально увеличивающее различие между А и В.

Далее Лотман приходит к парадоксальному только на первый взгляд выводу, поражающему своей простотой, точностью и глубиной. «Пространство пересечения А и В становится естественной базой для общения. Между тем как непересекающиеся части этих пространств, казалось бы, из диалога исключены. Однако... мы заинтересованы в общении именно с той ситуацией, которая затрудняет общение, а в пределе делает его невозможным. Более того, чем

<sup>18</sup> Там же.

*труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношениях становится факт этого парадоксального общения»* (курсив мой. — O. K.)<sup>19</sup>.

В случае с переводом механизм остается тот же, но общение усложняется, ибо языковое пространство «раздваивается» на язык, историческую память, культуру, менталитет разных народов. При наличии двух языков «язык — это код плюс культура народа», которому этот код принадлежит на протяжении всей его истории и частью которой сам является.

Непереводимость, таким образом, становится неотъемлемой частью и естественным следствием исходной неидентичности передающего и принимающего, которая многократно увеличивается, когда речь идет о разных культурах (этносах).

### 3. О сербских переводах Б. Акунина

Слово «понимание» коварно. Невольно навязывается представление, что это однократный, исчерпывающий акт... В действительности это взгляд в бесконечность. Честность заключается в том, чтобы указать степень и направление приближения.

Ю. М. Лотман. «Беседы о русской культуре»

Приступив к реализации проекта, переводчики и редакция столкнулись с рядом проблем перевода, которые требовали системного решения.

Поскольку серию книг одного писателя предстояло переводить разным переводчикам<sup>20</sup>, следовало прежде всего избежать лексических,

<sup>19</sup> Там же. С. 14—15.

<sup>20</sup> «Азазель» и «Левиафан» (перевод Сони Боич в 2003—2004 г. Союз литературных переводчиков Сербии отметил эти переводы Сони Боич премией им. Йована Максимовича за лучший перевод русской прозы, которая вручается один раз в два года), «Турецкий гамбит» (перевод Златы Коцич), «Смерть Ахиллеса», «Коронация», «Алмазная колесница» (перевод Петра Буняка), «Особые поручения»: «Валет пик» и «Декоратор» (перевод Славицы Джукич), «Статский советник» (перевод Ольги Кирилловой и Деяна Михаиловича), «Любовница смерти» (перевод Биляны Вичентич), «Любовник Смерти» (перевод Милены Иванович и Петра Буняка), сборник повестей и рассказов «Нефритовые четки» (переводы: Сони Боич, Бобана Чурича,

стилистических и прочих разнотечений — добиться того, чтобы одни и те же предметы и понятия в разных книгах назывались одинаково<sup>21</sup>.

Прежде всего, как оказалось, следовало отделить трудно переводимое, требующее особых усилий знающего, одаренного переводчика, от *не переводимого средствами текстуального перевода*: предложить *принцип* перевода в тех случаях, когда исторические реалии и понятия, составляющие своеобразие культуры оригинала, отсутствуют или неадекватно воспринимаются в культуре реципиента.

Найденные переводчиков при решении проблем первого типа за-служивают отдельной статьи; более того, работа каждого участника проекта достойна пристального филологического анализа.

Ограничимся пока только упоминанием наиболее крупных проблем, успешно решенных в переводах Б. Акунина на сербский язык: систематизация атрибутики чиновного мира России, связанная с «Табелью о рангах» (особая заслуга здесь принадлежит Петру Буняку, который в самом начале работы над проектом упорядочил сербские эквиваленты титулов военных, гражданских, церковных лиц и формы обращения к ним, что позволило всем переводчикам чувствовать себя увереннее, а проекту в целом избежать разнотечений и ошибок); разработка лексического корпуса для передачи языка городского дна и русского криминального жаргона XIX века (переводчикам романа «Любовник Смерти», Петру Буняку и Милене Иванович, удалось сохранить выразительность языка, меткость и остроумие народной речи, лексическое богатство и стилистическое разнообразие одного из лучших романов «Фандоринской серии»); перенос на сербский язык атмосферы Японии, ее реалий и понятий и мастерский перевод 53 стихотворений *хайку* (роман «Алмазная колесница», переводчик Петр Буняк); речь сквозного героя «Фандоринской серии», японца Масы, который смешно коверкает русские слова, но от романа к роману совершенствует свои познания в русском языке (большинство участников проекта).

---

Деяна Михаиловича, Петра Буняка, Славицы Джукич, Ольги Кирилловой, Милены Иванович и Миодрага Сибиновича); «Пелагия и белый бульдог» (перевод Биляны Вичентич), «Пелагия и черный монах» (перевод Сони Бович), «Пелагия и красный петух» (перевод Милены Иванович).

<sup>21</sup> Немалую роль в подготовке книг к печати сыграла также Грозда Пейчич, опытный лектор и корректор сербских переводов Акунина, автор первого появившегося на сербском языке отзыва о его творчестве (Прочитајте, нећете се покајати. Млади угоститељ. Лист угоститељско-туристичке школе. Београд. Бр. 19, април 2004. С. 29).

В статье подробно рассмотрен второй тип проблем, к которым отнесены исторические реалии, бытовые приметы, костюмная лексика; некоторые понятия, связанные с национальной ментальностью.

Несколько характерных примеров.

В маркированно московской «Фандоринской серии» топоним *Москва* не раз заменяется у Акунина синонимом *Первопрестольная* (иногда *Белокаменная* или *Златоглавая*). Называя Москву ее стариным именем, автор сознательно «вводит» в роман соответствующий исторический и культурный подтекст. Если при переводе *Первопрестольная* переводится как *Москва* (а именно так поступало вначале большинство переводчиков проекта), первоначальное восприятие текста облегчается, ничто не мешает читателю следить за развитием детективной коллизии, но авторский посыл читателю — вспомнить, отчего Москва именовалась несколькими эпитетами, или восполнить недостающие знания — в текст не попадает. Познавательный элемент, важнейший в художественной системе Б. Акунина, исчезает, текст теряет исторический объем, блекнет. Получается, что переводчик в этом сегменте текста предлагает совсем другую игру, чем та, которую придумал автор, — лишает читателя возможности самому выбрать уровень восприятия *изначально многослойного текста*.

Аналогичную проблему представлял и лексический пласт, сформировавшийся в русском языке (благодаря российским просторам) вокруг феномена «дорога» и иначе представленный в сербском языке в силу иных масштабов и иного рельефа страны. Скажем, при замене *лихача, ваньки и живейного лексемой извозчик (кочијаш)* утрачивается значительный объем информации о повседневной жизни российского города позапрошлого столетия<sup>22</sup>.

Костюмная лексика — *кафтан, сарафан, поддёвка, чуйка, казакин, визитка, тужурка, сюртук, лапсердак, редингот, фрак, черкеска, пиджак, рубашка, толстовка, мундир/вицмундир* (голубые мундиры), *аксельбанты, газыри, бурка, башлык, папаха, кипá, тулуп, валенки, чувяки, лапти* и др. — играет свою, немалую, роль в акунинской историко-культурной реконструкции повседневной жизни Рос-

<sup>22</sup> «Городские извозчики разделялись на *ванек, лихачей* и нечто промежуточное — *живейных*. Ванькой назывался полунищий крестьянин, привехавший на заработки в город, обычно зимой, по выражению Некрасова, на “ободранной и замореной кляче” и с соответствующей повозкой и сбруей. У *лихача*, наоборот, была хорошая, резвая лошадь и щегольской экипаж» (Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. С. 205).

сии XIX века<sup>23</sup>. Перенос этого разнообразия на сербский язык вызвал определенные трудности, поскольку корпус костюмной лексики, широко принятой в русском языке, богаче, чем соответствующая сербская лексика.

Костюмная лексика, как правило, переводится на сербский описательно, одна и та же лексема используется для обозначения разных предметов одежды. Так, слово *капут* — соответствует в разных контекстах лексемам *пальто* / *жакет* / *пиджак* / *халат* / *сюртук*. К таким многозначным лексемам относится и слово *огртач* (± накидка, плащ). *Поддёвка*, например, переводится как «струкирани сельачки *огртач*» или «*капут с наборима*» (*крупни брадати сельаци, у својим дугим *огртачима на струк**). Иногда лексическая диспропорция в костюмной лексике приводит к прямым ошибкам: фраза «вместо *сюртука* [Фандорин] надел поддевку» переводится так: *уместо мундира обукао струкиран сельачки *огртач**, хотя речь идет о персонаже, который никак не мог быть в мундире, потому что в романе «Статский советник» он декларативно порвал с государственной службой и к моменту описываемых событий, в повести «Конец света» (сборник «Нефритовые четки»), стал частным лицом.

Интересный пример представляет собой перевод лексемы *сюртук*, которая в сербских переводах русской литературы традиционно переводилась как *реденгот*. Специальная сербская литература по истории моды показывает, что лексема *реденгот* в сербском языке покрывает значения слов, закрепленные в русском языке за лексемами и *сюртук*, и *редингот*. В монографии сербского историка моды М. Прошич-Дворнич, уделившей особое внимание истории редингота в мировой моде читаем: «Редингот ... в том облике и предназначении, которое он имел в XIX столетии, оформился в тридцатые годы и с тех пор боролся за приоритет с фраком. Одно время они существовали параллельно, о чем свидетельствуют портреты и модные гравюры 1820-х — 1850-х годов XIX века. Как альтернатива фраку... редингот в дневное время полностью занял его место и стал официальной одеждой для службы, улицы, дневных и неформальных вечерних торжеств...»<sup>24</sup>. Из этого описания видим, что оно со-

<sup>23</sup> Это лексическое богатство уже привлекло внимание специалистов. Костюмной лексике посвящена, например, статья Е. И. Абрамовой «Шахматная партия романа Б. Акунина «Турецкий гамбит» // Слово: Сборник науч. работ студентов и аспирантов. Тверь, 2006. Вып. 4.

<sup>24</sup> М. Прошић-Дворнић. Одевање у Београду у XIX и почетком XX века. Београд. Стубови културе. 2006. С. 353. См. также: Добрила. Стојановић.

отвечает значению, закрепленному в русском языке за лексемой *сюртук*. С другой стороны, на приводимом в монографии М. Протић-Дворнић рис. 9.34 (с. 352) редингот изображен как предмет верхней одежды, в виде полупальто, то есть в этом качестве он соответствует принятому в России термину *редингот*.

Редакция обсуждала два возможных варианта перевода: следовать установившейся традиции и, чтобы не путать читателя, переводить *сюртук* как *редингот*; или переводить *сюртук* как *капут*. В первом случае оставалось неясным, как переводить лексему *редингот*, когда она встречается в тексте оригинала. Во втором случае употребление лексемы *капут* для перевода лексемы *сюртук* скрыло бы от читателя намерение Б. Акунина привлечь читательское внимание к полуза забытому сегодня лексическому пласту, то есть «заставить» вспомнить, как именно одевались в XIX веке, чем *сюртук* отличается от *редингота*, *мундир* от *сюртука*, *тужурка* от *пиджака*, *лансердак* от *черкески* и пр., какие функции эти разные предметы одежды имели в повседневной жизни России, реконструкцию которой предпринял Б. Акунин, и какую функцию имеют в структуре его художественного произведения. Стремление облегчить читателю восприятие перевода и в этом случае привело бы к редукции разнообразия предметного мира, представленного в тексте оригинала.

Разрешить проблему *сюртука/редингота* помог фундаментальный каталог выставки «Служебная одежда в Сербии в XIX и XX веках», с подлинно научной добросовестностью подготовленный Историческим музеем Белграда и Академией наук Сербии. В словаре, сопровождающем каталог, находим обе лексемы: *суртук* — капут са дугачким пешевима; *редингот* — дуг мушки капут, нарочито путнички и јахачки<sup>25</sup>.

Было решено воспользоваться лексемами *суртук* и *редингот* в значении, зафиксированном этим современным сербским специализированным словарем, то есть оба костюмных термина оставить в тексте переводов в тех значениях, которые они имеют в произведениях Б. Акунина и которые приводят российские энциклопедические издания: «...в середине XIX века фрак постепенно стал вытесняться *сюртуком* [...] одеждой без выема спереди и длинных фалд сзади

Грађанска ношња у Србији током XIX и почетком XX века (МПУ. Београд. 1980); Б. Поповић. Каталог «Мода у Београду 1918—1941». Музеј примењене уметности. Београд, 2000.

<sup>25</sup> Васић Чедомир, Крстић Невена и др. Службено одело у Србији у XIX. и XX. веку. Историјски музеј Србије, Галерија САНУ, 2001. 496 с.

[...] Тургеневских и толстовских героев мы чаще всего видим в сюртуках, только в торжественных случаях облачаются они во фраку»<sup>26</sup>. «Во второй половине XIX века сюртук постепенно вытесняется пиджаком»<sup>27</sup>. «Рединготами назывались длинные пальто в талию, снабженные пелеринами, как мужские, так и женские. Уходя от Шерпера, князь Ипполит Курагин (“Война и мир” Л. Толстого) “торопливо надел свой редингот, который у него, по-новому, был длиннее пиджака” (1805 г.). В “Невском проспекте” Гоголя девы прогуливаются по главной улице Петербурга “в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах”»<sup>28</sup>.

«С распространением термина *пальто* название *редингот* исчезло, но крой сохранялся в мужских пальто до конца Первой мировой войны, а в женских — входил в моду время от времени на протяжении всего XX века»<sup>29</sup>.

Более сложная проблема заведомо неадекватной передачи содержания, или его значительной редукции, возникает практически всегда при необходимости перевода с русского языка на сербский лексем *интеллигент*, *интеллигенция*, *интеллигентность*, *интеллигентный*, *интеллигентно*. На сербский язык *интеллигент* переводится как *интелектуалац* (интеллектуал) в традиционно западном, в основном профессиональном, значении этого слова. В России же эта лексема по умолчанию имеет значение, которое носители русской культуры вкладывают в понятие *русский интеллигент*, то есть является скорее духовно-нравственным определением, что подтверждают словари и литература<sup>30</sup>. Так, «Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика» определяет: «*Интеллигент* — человек, отличающийся стремлением к знаниям, культурой поведения и твердыми нравственными принципами (независимо от уровня образования, рода занятий и социального положения); человек, про-

<sup>26</sup> Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. С. 176.

<sup>27</sup> Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX века (опыт энциклопедии). С. 267.

<sup>28</sup> Федосюк Ю. А. Что непонятно у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. С. 182.

<sup>29</sup> Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX века (опыт энциклопедии). С. 232.

<sup>30</sup> Более подробному анализу проблемы перевода этого понятия на сербский язык автор планирует посвятить отдельную статью.

фессионально занимающийся интеллектуальным трудом»<sup>31</sup>. И русское понятие «интеллигенция» шире собирательного значения соответствующей лексемы. Его содержание и интерпретации всегда зависели от исходных позиций и мировоззрения трактующего проблему<sup>32</sup> и сегодня во многом мифологизированы. Бессспорно, однако, что и само это явление, и его осмысление неотъемлемы от российской культурной ментальности: «понятие это чисто русское, содержание его преимущественно ассоциативно-эмоциональное» (Д. С. Лихачев). В статье, посвященной шестидесятилетию выхода в свет сборника «Вехи: Интеллигенция в России», В. Кормер, писал, что, «именно благодаря выбору темы, авторам сборника удалось коснуться *самых основ русской жизни* — той, которая была до них, той, которая прошла за эти шестьдесят лет после них, и той, которая только еще настанет, потому что «проблема интеллигенции — ключевая в русской истории»<sup>33</sup>. В начале 90-х годов российское общество естественно вернулось к переосмыслению «проклятых вопросов» о сути понятия «интеллигент» и о роли российской интеллигенции. Некоторый итог «интеллигентского дискурса» (М. Ю. Лотман) подвел сборник «Русская интеллигенция и западный интеллектуализм: история и типология» (1999). Сборник открывает статья Б. А. Успенского «Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры». «Что такое русская интеллигенция? Можем ли мы считать, что это нечто, в сущности аналогичное тому, что именуется интеллигенцией или интеллектуалами на Западе? — спрашивает автор. И, отвечая, маркирует, по-видимому, связь своего утверждения с упомянутой статьей В. Кормера: «Полагаю, что русская интеллигенция представляет собой специфически русский культурный феномен. Это явление типичное для русской культуры — *действительно* здесь, как в фокусе, сосредоточены едва ли не наиболее характерные ее особенности<sup>34</sup> (курсив в обоих случаях мой. — О. К.).

<sup>31</sup> Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика под редакцией Г. Н. Скляревского (М. ЭКСМО. 2007, 8500 слов и выражений).

<sup>32</sup> См.: Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990 (репринтное воспроизведение издания. Париж: YMCA-PRESS, 1955); Гиппиус З. Н. Петербургские дневники // Литература русского зарубежья. Антология в 6-ти томах. М. 1990. Т. 1. Кн. 2. С. 176; Вехи: Интеллигенция в России: Сб. статей. 1909—1910. М. 1990; Лихачев Д. С. Русская культура. М. 2000.

<sup>33</sup> Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура // Кормер В. Крат истории. М. 2009.

<sup>34</sup> Б. А. Успенский. Русская интеллигенция как специфический феномен русской культуры // Русская интеллигенция и западный интеллектуализм:

Вернемся к сербским переводам Б. Акунина.

«При более внимательном рассмотрении крестьяне оказались странноватыми. Многие в очках или пенсне, да и лица преобладали тонкие, непростодушные — признак, по которому на Руси безошибочно отличают интеллигента, даже если он наденет лапти и поддевку»: здесь переводчик *интеллигент* переводит как *интеллектуал* («непогрешиво се препознају интелектуалци»).

«На того, кто произнес последнюю фразу, про подлость, немедленно накинулась одна из коммунарок, крайне неинтеллигентным образом»: и здесь *интеллигентный* переведено как *интеллектуальный* («на nimalo интелектуалан начин»).

«По виду обычный крестьянин: в овчинном полуушубке, в валенках, перепоясан кушаком, серая борода по-мужицки неухожена, руки грубые, с обломанными ногтями. Но посконность не изображает, говорит по-столичному, без сермяжности. И к народу-богоносцу, похоже, относится без обычных интеллигентских слюней»: здесь *интеллигентский* переведен как *популистский* («без убичајеног популистичког балављења»).

«В этой работе (речь идет о переписи населения. — O.K.), которая растягивается на несколько недель, примут участие 135 тысяч статистиков и их добровольных помощников из числа интеллигентии, грамотных крестьян, отставных солдат»: в переводе из *редова интелигенције* = из рядов интеллигентии.

Неотъемлемая часть всякого полноценного диалога культур — взаимопонимание и взаимоприятие чужих представлений и понятий. И от выбора переводчика — проговаривать или не проговаривать трудные смыслы — зависит подлинность культурного общения, посредником в котором является перевод. Замена в переводе понятия *интеллигент* понятием *интеллектуал* в конечном счете оставляет читателя в неведении относительно специфики этого понятия для российской ментальности и культуры, редуцируя его до значения «образованный человек», интеллектуал.

Автор этой статьи придерживается того мнения, что понятие «интеллигент» следует открыто представить в переводах с русского языка на сербский *именно как русизм*, требующий дополнительного комментария<sup>35</sup>.

история и типология. М. О.Г.И., 1999. С.5. (По материалам международной конференции. Неаполь, май 1997).

<sup>35</sup> Так решена эта проблема при подготовке к печати сербского перевода трилогии Василия Аксенова «Московская сага». Перевод этого романа, об-

Разумеется, трудно рассчитывать, что у сербского читателя сразу появится однозначное понимание того, что же такое «русский интеллигент», как нет его и в русской культуре. Но можно предположить, что правильное представление о специфике этого явления должно постепенно сформироваться. И первым шагом здесь неизбежно должен стать текст перевода, в котором выбор сделан в пользу сохранения непереводимого понятия в оригинальном облике, а не в пользу перевода, адаптирующего и облегчающего читателю поверхностное восприятие текста, но редуцирующего, искажающего чужие смыслы, лишающего читателя его неотъемлемого права на выбор — включить неизвестное в свой культурный кругозор или оставить непонятное без внимания. Надо надеяться, что усилиями специалистов и переводчиков это сложное понятие «русский интеллигент» со временем войдет в сербский культурный обиход так же, как это произошло с понятием «японский самурай» и «английский денди».

«Мы хотим понимать историю прошлого и произведения художественной литературы предшествующих эпох, но при этом порой наивно полагаем, что достаточно взять в руки интересующую нас книгу, положить рядом с собой словарь того или иного иностранного, древнерусского или даже современного русского языка — и понимание будет гарантировано. Но каждое сообщение состоит в действительности из двух частей: того, о чем говорится, и того, о чем не говорится [...] Перед читателем, находящимся внутри [...] культуры, вопрос не встает. Иностранец или человек иной эпохи нуждается в специальных объяснениях»<sup>36</sup>. Развивая эту мысль, М. Л. Гаспаров продолжает: «Комментарий, обращенный к квалифицированному

---

ращенного непосредственно к судьбам нескольких поколений русской интеллигенции, вне контекста российского представления о понятии «русский интеллигент» представлялся редакции невозможным. Поэтому при переводе таких словосочетаний, как *светлые силы российской интеллигенции*, в лучших традициях недобитой русской интеллигенции, скромнейшая русская интеллигентка, истинная русская интеллигенция, потомственный интеллигент и др., лексемы *интеллигенция / интеллигент* и производные от них сохранены в тексте перевода, а понятию «русская интеллигенция» и отчасти проблеме ее перевода посвящена отдельная статья Комментария к первому тому трилогии. (Аксёнов В. *Московска сага*. Београд. Информатика. 2008. Переводчики: Т. 1 — Мирияна Грбич, Т. 2 — Наталия Ненезич, Т. 3 — Бобан Чурич; редакторы Петр Буняк и Ольга Кириллова).

<sup>36</sup> Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII—XIX вв.). СПб.: Искусство, 2008. С. 387.

читателю, может ограничиться уточнением частностей, — комментарий для начинающего читателя обязан прежде всего давать представление о художественной культуре в целом (вплоть до указаний: красивым считалось то-то и то-то. Сам Ю. М. Лотман сумел совместить эти требования в своем блестательном комментарии к “Евгению Онегину”)<sup>37</sup>.

Все обозначенные и многие аналогичные, не вошедшие в статью примеры непереводимого нуждались в решении, которое бы позволило сохранить объемный культурно-исторический подтекст книг Б. Акунина, их живую связь с русской культурной традицией.

Редакция склонилась к тому, что только комбинация текстуального перевода и культурологического комментария к нему способна адекватно перенести содержание культуронысыщенных, литературоцентристских (и в этом смысле постмодернистских) романов Б. Акунина из русской культуры в сербскую.

Комментарий здесь, в меру возможностей, должен был указать на роль фоновых знаний необходимых в структуре предлагаемой игры, помочь любознательному читателю сформировать правильные ассоциации, заложенные автором в оригинале. При переносе акунинской литературной реальности из русской культурной почвы в иноземную был необходим именно «открытый» перевод непереводимого, продолжающий/дополняющий, адекватно раскрывающий читателю содержание культурно-исторических реалий, включающий *как неотъемлемую часть* развернутый внетекстовой комментарий<sup>38</sup>.

Скажем, в случае с российской чиновной атрибутикой недостаточно простого упоминания о должности, чине, звании персонажа, жившего в России с XVIII до начала XX века, которое содержит информацию (часто намек или подтекст), не полностью внятную современному читателю литературного текста и предполагающую наличие у него представлений о понятии *чин* и о его функции в общественной жизни России. Дело комментария — дать читателю основную информацию и правильное направление дальнейшего по-

<sup>37</sup> М. Л. Гаспаров. Предисловие к «Лекциям по структуральной поэтике» // Сб. трудов Ю. М. Лотмана «Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа». М.: Гнозис, 1994. С. 17.

<sup>38</sup> См. статьи «Реденгот» и «Суртуку» в Комментарии к переводу книги Б. Акунина «Нефритовые четки» (Бројанице од жада. Београд: Информатика, 2009).

иска информации. Ю. М. Лотман в «Комментарии к “Евгению Онегину”» затрагивал этот аспект: «Текст и внеtekстовой мир органически связаны, живут в постоянном взаимном отражении, перекликаются намеками, отсылками, то звучат в унисон, то бросая друг на друга иронический отсвет, то вступая в столкновение. Понять “Евгения Онегина”, не зная окружающей Пушкина жизни — от глубоких движений идей эпохи до “мелочей” быта, — невозможно. Здесь важно все, вплоть до мельчайших черточек»<sup>39</sup>.

Анализируя этот опыт Ю. М. Лотмана, М. Л. Гаспаров в статье «Ю. М. Лотман и проблемы комментирования»<sup>40</sup> развил его теоретические положения: «Комментарий — это перевод: перевод чужой культуры на язык наших понятий и чувств [...] Комментарий — это продолжение словаря [...] перевод начинает интерпретацию текста, комментарий ее продолжает».

Руководствуясь поэтикой оригинала, редакция решила сохранить в сербских изданиях Б. Акунина все реалии российского быта XIX — начала XX веков, расширив текстуальный перевод введением развернутой историко-культурной информации. Возникшие было опасения, что читателю детективов помешает лингвострановедческий комментарий, что комментарии и легкий жанр не могут объединиться под одной обложкой, нам удалось преодолеть.

Со временем (перевод первой книги серии вышел в 2004 году) оказалось, что массовый или, точнее, широкий читатель — явление неоднородное, не всегда означающее читателя, не способного к дополнительному интеллектуальному усилию или бегущего от него.

Оказалось, что готовых с увлечением — играя — пополнить свои знания, обратившись к комментарию, много, что сербский читатель не только не бежит от дополнительных усилий, но, напротив, стремится к ним. Оказалось, что «трудности», которые мы, подчеркнув своеобразие автора, сознательно акцентировали, только расширили круг читателей и повысили культурный статус издания.

Этот выбор определил также направление и базу для формирования узнаваемого сегодня издательского стиля «Информатики». Последнему также способствовали обложки книг с широким дополнительным разворотом, заполненные внутри и снаружи иллюстративным материалом (географические карты, костюмы, предметы

<sup>39</sup> Лотман Ю. М. Комментарий к «Евгению Онегину». М., 1980.

<sup>40</sup> Гаспаров М. Л. Комментарий: социальная и историко-культурная рефлексия // Новое литературное обозрение. 2004. № 66.

прикладного искусства, фотографии, живопись), визуально продолжающие идею Комментария — полнее передать историко-культурные особенности эпохи.

Оказалось также, что русская литература и — шире — культура, чье живое дыхание автору удалось сохранить в детективном жанре, стала надежным *мостом*, по которому литературный проект «Б. Акунина» легче и быстрее нашел дорогу к своим читателям в Сербии. Включившись в предлагаемую Б. Акунином жанровую и сюжетную игру, современный сербский читатель продемонстрировал готовность именно к углубленному, содержательному межкультурному общению.

\* \* \*

Опыт переводов Б. Акунина на сербский язык подтвердил, что — в передаче талантливого автора и посредством талантливого перевода — истинно национальное, несмотря на специфику, определенную закрытость для понимания и обязательность необходимых усилий и времени со стороны читателя, вызывает подлинный интерес, и именно благодаря самобытности, становится общечеловеческим достоянием и частью мировой культуры. Ведь сложные механизмы культурного взаимодействия в конечном счете функционируют по сформулированному Ю. М. Лотманом закону: *мы заинтересованы в общении именно с той ситуацией, которая затрудняет общение, а в пределе делает его невозможным*.

Именно необходимость и обязательность взаимных усилий участников полноценного общения обуславливает и оправдывает различия между ними. Каждый чувствует, понимает и описывает окружающий мир по-своему. И каждый в отдельности заведомо неспособен его выразить. Так называемую внеязыковую реальность можно выразить только общими усилиями. Поэтому все не похожие друг на друга участники общения (от двоих собеседников до языков разных народов) нужны друг другу.

«Представление о возможности одного идеального языка как оптимального механизма для выражения реальности является иллюзией. Минимально работающей структурой является наличие двух языков [...] Их взаимная непереводимость (или ограниченная переводимость) является источником адекватности внеязыкового объекта его отражению в мире языков.

Ситуация множественности языков исходна, первична, но позже на ее основе создается стремление к единому, универсальному языку

(к единой конечной истине). Это последнее делается той вторичной реальностью, которая создается культурой. Отношение между множественностью и единственностью принадлежит к основным, фундаментальным признакам культуры»<sup>41</sup>.

Телевизионный цикл Ю. М. Лотмана «Беседы о русской культуре», завершается подробным рассуждением о формировании и толковании понятий *интеллигентность, интеллигентный человек, интеллигентское сознание*<sup>42</sup>. Слушая теперь эти магнитофонные записи, сделанные в свое время с экрана, понимаешь, что для широкой аудитории ученый «просто» переводил семиотические понятия на язык повседневного общения: «Один американский психолог исследовал отношения матери с еще не говорящим ребенком [...] снимал в естественных условиях не позирующих, а обычных матерей, которые кормят, разговаривают с ребенком. Потом, пуская эту ленту очень медленно, психолог обнаружил, что и мать, и ребенок взаимно как бы меняются языками. Ребенок подражает мимикой мимике матери. Он старается воспроизвести ее лицо своим лицом, он улыбается, когда она улыбается, он произносит звуки, которые произносит она. А что делает мать? Она бросает свой человеческий язык, так называемый взрослый, и переходит на «гульканье», подражает звукам детской речи. То есть два существа — отдельные, разные существа, которые связаны любовью и взаимным интересом, чтобы войти в чужой мир, меняются языками. Каждый из них оставляет свой язык и переходит на чужой, потому что чужой язык — это чужая личность. В этом смысле перед нами как бы модель всякого диалога. И я полагаю, что это вместе с тем и модель интеллигентности, потому что сущность интеллигентности — желание понять другого человека, желание понять, что он имеет право быть другим, что он не должен быть таким, как я, что он мне интересен, потому что он другой [...]»<sup>43</sup>.

Взаимный интерес друг к другу и желание понять другого — необходимые условия любого диалога. Тем более — диалога культур, в котором доля непонятного или невнятного другому неизмеримо возрастает. Для освоения этой закрытой, глубинной части содержания межкультурного общения требуется много энергии — таланта, времени, труда, затрат. При этом лучшее, что составляет неповторимость любой культуры, расположено именно в этой энергоемкой зоне.

<sup>41</sup> Лотман Ю. М. Культура и взрыв. С. 9—10.

<sup>42</sup> Этому посвящены пять из двадцати двух лекций (с 15 по 20).

<sup>43</sup> Лотман Ю.М. Из телевизионного цикла «Беседы о русской культуре», расшифровка магнитофонной записи.

Вопрос, что считать непереводимым каждый раз требует пристального филологического изучения. Однако общий подход, к проблеме непереводимого — выявлять ли айсберги непереводимых смыслов, скрывать ли сам процесс их преодоления? — стал яснее. Делая сегодня свой выбор, переводчик, может опереться на научное понимание того, что полноценная коммуникация заведомо включает долю непонятного-непередаваемого, а значит подразумевает и дополнительное усилие воспринимающего, которое также является закономерным компонентом полноценного общения. А значит непереводимого не следует бояться, его следует представить читателю *именно в качестве непереводимого, открыто «обозначив» границу чужой территории.*

Может быть, сознание обязательности многократных, последовательных усилий и переводчика, и читателя, необходимых для формирования полноценного *понимания* (адекватного переноса-восприятия «русизмов», «сербизмов», «японизмов», «англицизмов»... на язык иной культуры) позволит замедлить процесс размывания самобытности культур в современном мире?

Задуманный Б. Акуниным литературный «проект» — пример правильно рассчитанных усилий всех участников общения — писателя, переводчика, читателя.

# РОЛЬ РУССКОЙ (СОВЕТСКОЙ) КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОЧО РАЦИНА

М. Проскурнина

Значение творчества Кочо Рацина<sup>1</sup> (1908—1943) для македонской культуры и литературы трудно переоценить. Этому выдающемуся культурному деятелю и революционеру посвящено большое количество научных исследований в Македонии, чего, к сожалению, нельзя сказать о советском и российском литературоведении<sup>2</sup>.

Слова Блаже Конеского (1921—1993), поэта, прозаика, переводчика, ученого, значительнейшего деятеля македонской культуры второй половины XX века: «Кочо Рацин — это воплощение всех нас»<sup>3</sup>, — в наибольшей степени отражают отношение македонского народа к этому писателю. Рацин был прежде всего прекрасным, тонким, талантливым поэтом. Но еще и общественным деятелем, публицистом, переводчиком, прозаиком, романистом, историком, философом, фольклористом. Он являлся центральной фигурой македонской литературы 1920—1930-х гг., а его сборник стихотворений «Белые зори» (1939) — первая в национальной литературе книга поэзии на македонском языке, — в которую поэт объединил произведения, созданные в 1936—1939 гг., стал этапным произведением для македонской культуры<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Настоящее имя Коста Апостолов Солев; псевдонимом поэт обязан неразделенной любви к девушки по имени Раца (Рахиль Фирфова).

<sup>2</sup> В СССР в конце 1960-х гг. впервые в советском литературоведении о Кочо Рачине написала Ю.Д. Беляева. См.: Беляева Ю. Д. Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы // Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970. С. 369—384. В современной российской македонистике о творчестве Кочо Рацина говорила А. Г. Шешкен, которая не раз подчеркивала особую значимость этого поэта и мыслителя для национальной культуры. См.: Шешкен Ала Г. Студии за македонската литература. Скопје, 2005; Македонская литература XX века: Генезис. Этапы развития. Национальное своеобразие. М., 2007;

<sup>3</sup> Цит. по: Васил Тоциновски. Предговор // Кочо Солев Рацин. Проза и публицистика. Скопје: Култура, 1987. С. 7.

<sup>4</sup> Шешкен А. Г. Македонская литература XX века: Генезис. Этапы развития. Национальное своеобразие. С. 52.

Кочо Рацин родился в г. Велес в семье бедного гончара, знал, что такое тяжелый физический труд, потому что с 13 лет был вынужден, бросив второй класс гимназии, работать в мастерской вместо заболевшего отца. Будучи простым ремесленником, не получившим даже среднего образования, Рацин стремился вырваться за пределы нищенского униженного существования. Будущий поэт много читал, пытался самостоятельно изучать иностранные языки, увлекался марксистской литературой. Рацин сблизился с революционной молодежью Велеса и в 20 лет стал одним из руководителей местного отделения Союза коммунистической молодежи Югославии (СКОЈ). В 1928 г. городская партийная организация делегировала Рацина для участия в IV Конгрессе коммунистической партии Югославии в Дрездене. В этом же году Рацин за связь с революционными организациями попадал в тюрьму Сплита, а после недолгого заключения отправился на службу в армию, оставаясь под постоянным полицейским надзором. Угрозы ареста, полицейские преследования, тюремные заключения — такова жизнь Рацина. Он часто переезжал с места на место, живя в Скопье, Белграде, Загребе, Софии. В начале 1930-х гг. Рацин стал инициатором и вдохновителем разнообразных культурных начинаний в Вардарской Македонии: он активно участвовал в деятельности просветительских обществ «Абрашевич» в Скопье и «Ремесленник» в Велесе, объединив вокруг них литературную молодежь, организовывал встречи с рабочими и студентами, диспуты, вечера, спектакли. Находясь в гуще общественной и политической работы, Рацин распространял запрещенную литературу, сотрудничал с подпольщиками, писал листовки, политические статьи. В 1934 г. согласно закону о «Защите государства» он был приговорен к 4 годам тюрьмы за нелегальное издание газеты «Искра», которую он редактировал с 1933 г. В тюрьме Сремской Митровицы вместе с политическими деятелями Югославии М. Пияде, О. Кершовани, С. Гигловым Рацин провел почти 2 года (в конце 1935 г. Рацин был освобожден по амнистии), где, кстати сказать, предпринял попытку перевести на македонский язык «Коммунистический манифест»<sup>5</sup>. После оккупации Югославии фашистами Рацин оказался в подполье, в 1941 г. попал в концентрационный лагерь в сербской Иванице и был интернирован в Болгарию, откуда поэту удалось ненадолго перебраться в Скопье. Но полиция снова выслала Рацина в село Коринца, откуда

---

<sup>5</sup> Страхиј Гигов. Секогаш доследен и непоколебив // Народен билтен. Титов Велес, 13 јуни 1963, стр. 3.

он ушел в партизаны. В горных окрестностях села Лопушник на юго-западе Македонии Рацин организовал подпольную типографию, печатавшую листовки, партийные документы, готовил два сборника македонской народной поэзии, писал поэму о народном герое Яне Санданском, антифашистские стихотворения. Но, к сожалению, жизнь поэта нелепо и трагически оборвалась 13 июня 1943 г.: от рождения плохо слышавший Рацин, подходя к укрытой в горах нелегальной типографии, не обратил внимания на оклик часового и был застрелен. Однако позже появилась и другая версия гибели поэта, согласно которой убийство Рацина было спланированной акцией.

Творческое наследие Рацина, так рано ушедшего из жизни, не слишком велико по объему: это четыре поэтических цикла («Бельис зори», «Стихи о Раце» (в рукописи на сербскохорватском языке), «Фейерверк» (1932, на сербскохорватском языке), «Антология боли» (в рукописи на сербскохорватском и болгарском языках), отдельные стихотворения на македонском языке, 10 рассказов, отрывки из не завершенного романа «Мак»<sup>6</sup> (1931—1932, на сербскохорватском языке), несколько статей на эстетические, общественные, философские темы. Многие произведения при жизни автора так и не увидели свет, другие были обнаружены в рукописях после смерти поэта, третьи дошли до потомков только в черновиках и отрывках и потому многие из них не датированы. Художественный мир Рацина многообразен, зачастую противоречив, он вобрал в себя множество тенденций — от импрессионизма, экспрессионизма до реализма и социального реализма. Вероятно, в период между двумя мировыми войнами на македонской земле должен был появиться такой человек, как Рацин, человек ренессансного типа, способный проявить именно македонское национальное начало в полной мере, вывести культуру македонских славян на иной уровень развития, дать новые импульсы развитию национальной литературы.

Обстоятельства, в которых развивалась македонская культура в это время, были чрезвычайно сложными. После образования по окончании Первой мировой войны многонационального Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев в 1918 г. (с 1929 г. — королевство Югославия) македонцы так и не получили возможности считаться отдельной нацией. Вардарская Македония именовалась Южной

<sup>6</sup> Роман «Мак» при неизвестных обстоятельствах был утерян в рукописи. В 1933 г. отрывки из романа были напечатаны в загребском журнале «Литература». Вероятно, рукопись была уничтожена в 1934 г. сразу после ареста К. Рацина.

Сербией или Повардарьем, а населяющий ее народ — сербами. Национальное чувство македонских славян подавлялось самым решительным образом вплоть до репрессивных мер по отношению к деятелям национального движения, выступавших против насильственной сербизации или болгаризации македонского населения, выражавшейся не только в замене македонских фамилий на сербские или болгарские, сербизации топонимических названий, но и в запрете на обращение к македонскому фольклору. Особенно остро в это время стоял вопрос о распространении на территории Повардарья сербского языка как языка образования, печати и делопроизводства. Политическая цель была очевидна — сербизация Македонии.

Однако нельзя не признать, что Королевство СХС предложило возможность многим неграмотным македонцам получить начальное образование, которое и прежде на территории Македонии было доступно на сербском языке, но в 1920—30-е гг. стало обязательным для всех. Открытие школ, гимназий, философского факультета (в 1920 г. как филиала Белградского университета), Народной библиотеки, изательств — все это не могло не сформировать особую культурную атмосферу в Македонии, точнее в Скопье, самом крупном городе, где сосредоточились силы, способные составить пусть еще слабый, но все же имеющийся уже слой македонской интеллигенции. Выходцы из народных низов, молодые македонские интеллигенты, такие как К. Рацин, М. Богоевский, В. Марковский, К. Неделковский, В. Наумчевский и другие не могли оставаться равнодушными к тем социально-политическим и культурным процессам, которые отбрасывают их народ в прошлое, когда само понятие «македонец» находилось под запретом. Сын ремесленника, Кочо Рацин становится одним из самых ярких представителей нарождающейся новой македонской культуры XX в., уже более четко, чем это было раньше, осознающей и постулирующей собственную национальную идентичность. Об этом свидетельствует и его художественное творчество, и, пусть и небольшие по объему, но существенные по содержанию, эстетические работы, и статьи на исторические, политические, социальные, фольклорные, философские темы, где автором системно подчеркивается значимость развития македонского национального сознания, македонского языка, литературы и культуры. К. Рацин много размышлял о необходимости создания македонского литературного языка<sup>7</sup>, полагая это долгом каждого писателя. «В

<sup>7</sup> Македонский язык был кодифицирован в 1945 г.

формировании литературного языка мы должны ориентироваться на наших предшественников и на народное творчество; необходимо учитывать и развивающиеся тенденции письменного языка...»<sup>8</sup>, — говорил поэт, которого справедливо считают одним из основоположников современного македонского литературного языка.

Кочо Рацин явился продолжателем идей другого значимого для македонского народа деятеля — Крсте Петкова Мисиркова (1874—1926), учившегося в Санкт-Петербургском университете у известного слависта П. А. Лаврова, работавшего затем в Одессе и впервые наиболее полно и объемно выразившего идеи македонского национального самосознания и македонской государственности в работе «О македонских проблемах» (София, 1903)<sup>9</sup> и в первом и единственном номере общественно-политического и литературного журнала «Вардар» (Одесса, 1905)<sup>10</sup>. По словам акад. Блаже Ристовского, авторитетного исследователя деятельности К. П. Мисиркова, подготовка журнала «Вардар» имела «огромное историческое значение не только для македонской национальной истории и культуры, но и для развития македонско-русских научных и культурных связей, а также для славистики вообще»<sup>11</sup>, поскольку это периодическое издание имело задачу представить мировой славистике стандартизованный македонский язык тогда еще не признанного славянского народа. Программа К. П. Мисиркова, заключавшаяся в утверждении национальной, культурной и политической суверенности македонцев, оказалась более чемозвучна идеям молодых революционно настроенных людей, среди которых был и Кочо Рацин. Близкая дружба с поэтом Коле Неделковским (1912—1943), земляком Кочо Рацина, жившим в Софии, у которого часто останавливался Рацин, позволяет предполагать, что тексты Мисиркова попали в руки поэта. Полугальный «Македонский литературный кружок» (1938—1941), чле-

<sup>8</sup> Леов Ј. Кочо за литература // Народен билтен. Титов Велес. 13 јуни 1963. С. 24.

<sup>9</sup> Экземпляр книги К.П. Мисиркова «За македонските работи» был найден Коле Неделковским лишь в конце 1930-х гг. в Софийской библиотеке.

<sup>10</sup> Корректура этого не вышедшего в свет журнала была обнаружена С. Б. Бернштейном в 1930-х гг. в архивах г. Одессы. См.: Бернштейн С. Б. Из истории македонского литературного языка. «Вардар» К. П. Мисиркова // Славянская филология. Сб. статей. Вып. третий. М., 1960.

<sup>11</sup> Ристовский Б. Место и значение журнала «Вардар» К. П. Мисиркова в македонистике и славистике // Россия и Македония: от прошлого к будущему. К 100-летию журнала «Вардар» (1905). М.: ИСЛ РАН, 2008. С. 6.

нами которого были Н. Вапцаров, К. Неделковский, А. Попов, Д. Митрев, Г. Абаджиев, делал все, чтобы обнаружить как можно большее число работ Мисиркова. Встретившись с супругой и сыном Мисиркова, кружковцы получили несколько неопубликованных статей идеолога македонской национальной самобытности, перепечатали их на машинке и распространили среди активистов национального македонского движения. Именно так К. Рацин мог познакомиться с важнейшими для македонского народа идеями К. П. Мисиркова<sup>12</sup>. Кроме того, известный македонский литературовед и исследователь творчества Рацина А. Спасов, собравший его стихотворения и прозаические работы в 1954 г. в одну книгу, сыгравшую, кстати, очень серьезную роль в осмыслиении творческого пути Кочо Рацина, в 1953 г. утверждал, что в его распоряжении имелись собственноручные выписки Кочо Рацина из работы Мисиркова «О македонских проблемах»<sup>13</sup>. Таким образом, Кочо Рацин — это не только первый национальный поэт, чей талант ярко вспыхнул в 1920—1930-е гг. на македонской почве, лишенной пока определенной культурной целостности, но и продолжатель и выразитель существенных идей самостоятельного развития македонской культуры в трудный межвоенный период.

Кочо Рацин — социально ориентированный писатель, что было совершенно логично для 1920—1940-х гг., времени непростом не только для македонского народа, но и для Европы и Балкан в целом. Как писал А. Спасов, «в лице автора «Белых зорь» мы встречаемся с художником, творчество которого необходимо воспринимать в контексте истории нашей литературы, с художником, типичным для условий национального рабства и бесправия и находившимся в самом непосредственном резонансе с общественными стремлениями и событиями, в недрах которых, безусловно, мы и должны искать генезис и детерминанты творчества этого автора»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Подробнее об этом см.: А. Шешкен. Крсте Мисирков и Кочо Рацин: два этапа борьбы за македонский язык и македонскую литературу // Россия и Македония: от прошлого к будущему. К 100-летию журнала «Вардар» (1905). М.: Институт славяноведения РАН. 2008.

<sup>13</sup> Александар Спасов. Рацин и прашањето за македонскиот литературен јазик (неколку белешки и податоци) // Македонски јазик. Билтен на катедрата за јужнословенски јазици при филозофскиот факултет во Скопје. Мај-јуни 1953. Бр. 5 и 6. С. 102.

<sup>14</sup> Спасов А. Развојниот пат на Рацин // Кочо Рацин. Стихови и проза. Скопје: Култура, 1966. С. 7.

О движении 1920—30-х гг. македонских литературных левых сил, объединившихся под флагом социальной литературы (позднее — нового реализма, социального реализма) писала А. Г. Шешкен<sup>15</sup>, подчеркивавшая, что, во-первых, это движение, ориентированное на опыт советской культуры, поставило перед собой задачу распространения и укрепления революционной идеологии, создание нового искусства и, во-вторых, оказалось в истории литературы на македонском языке тем необходимым художественным контекстом, в котором и происходило формирование не только собственно литературы, но и всей культуры македонских славян в это время. Первые произведения (на сербском языке) — стихотворение «Сыны голода» и очерк «Результат» — Рацин публикует в журнале своего друга и единомышленника Стевана Галогажи, хорватского пролетарского писателя, начавшего в 1928 г. издавать в Загребе журнал «Критика», основывавшийся на принципах новой революционной эстетики: утверждении «коренных социальных перемен», критике «материальной, моральной и интеллектуальной коррупции современного общества», борьбе за «свободу, правду и гуманизм»<sup>16</sup>. Первое стихотворение Рацина на македонском языке «К рабочему» (1936) было опубликовано также в загребском журнале «Книжевник», в котором печатались произведения значительной части революционно настроенных югославских писателей социального реализма.

В македонском литературоведении и в немногочисленных посвященных Кочо Рацину работах российских македонистов неоднократно отмечалось, что особую роль в формировании его как художника сыграло тесное взаимодействие македонской культуры этого периода с художественным опытом соседей — сербов, хорватов, словенцев, болгар. Но на Кочо Рацина как культурного и общественного деятеля существенное и всестороннее влияние оказала еще и российская и советская общественная и литературная мысль. Иначе и не могло быть, особенно если учесть тот факт, что революции в России и последующее становление молодого советского государства привлекали внимание многих революционно настроенных людей в Европе и на Балканах.

<sup>15</sup> Шешкен А.Г. Македонская литература XX века. С. 43—44.

<sup>16</sup> Š. Vučetić. Hrvatska književnost 1914—1941. Zagreb, 1960. S. 91 // Цит. по: Ю. Д. Беляева. Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы. // Зарубежные славянские литературы. XX век. С. 371.

Кочо Рацин, охваченный идеями революционного преобразования мира, восторженно воспринимал все, что происходило в Советском Союзе. После участия в 1928 г. в IV конгрессе КПЮ в Дрездене Рацин активно сотрудничал с левыми югославскими журналами. А. Спасов пишет: «В ситуации острой идеино-политической борьбы в нашей предвоенной жизни... позиция любого писателя проявлялась и в том, где именно он публиковал свои работы. В связи с этим показательным является пример Рацина. Так, ни одна его работа не была опубликована в каком-нибудь журнале или газете, которые не были бы самым тесным образом связаны с прогрессивным движением, с деятельностью Коммунистической партии»<sup>17</sup>. Поэтому логичной выглядела попытка Рацина эмигрировать в Советский Союз. В 1931 г., как пишет в предисловии к изданию 1946 года стихотворений Рацина известный македонский критик Димитар Митрев, эта попытка не удалась: поэт, собиравшийся бежать в Гамбург, а оттуда в СССР, был арестован в Мариборе, провел 40 дней в тюрьме и был интернирован в Велес, его родной город<sup>18</sup>.

Рацин самостоятельно выучил русский язык (кроме того, еще чешский и французский языки), а его любимыми писателями (помимо Гейне, Золя, Крлэжи, Цесарца, Ботева) были М. Горький и И. Бабель. В связи с этим важно отметить тесную проблемно-тематическую, стилевую и даже эмоциональную связь таких произведений македонского автора, как, например, очерки и рассказы «Резултат» (1928), «В каменоломне» (1932), «Жизнь» (1937), «Большая радость» (1934) с творчеством Максима Горького. Речь не идет, разумеется, о прямом заимствовании тем, мотивов, образов советского писателя, а скорее о влиянии пафоса его творчества на македонского автора. Многие произведения Горького были хорошо известны в Югославии, особенно его публицистические работы, очерки и рассказы. Как пишет Г. Я. Ильина в статье, посвященной М. Крлэже, «особый отклик в хорватской среде получило творчество двух великих русских писателей — Ф. М. Достоевского и А. М. Горького. Горький привлекал внимание больше идеальной направленностью своих произведений. Его имя часто возникало на страницах журналов Крлэжи «Пламен» (1919, издавался совместно с А. Цесарцем) и «Книжевна република» (1923—1927). В них публикуются статьи Горького, его

<sup>17</sup> А. Спасов. Развојниот пат на Рацина // Кочо Рацин. Стихови и проза. Скопје: Книгоиздателство “Кочо Рацин”, 1954. с. 13.

<sup>18</sup> Д. Митрев. Предговор // Коста Рацин. Песни. Скопје: Државно книгоиздателство на Македонија. 1946. С. 6.

переписка с В. Лениным, в 1922 г. Цесарец переводит пьесу «На дне». Под влиянием ранних рассказов Горького пишет Й. Косор, который получает в критике прозвище «хорватский Горький»<sup>19</sup>.

Общественное содержание и документальность как основной принцип горьковской очерковой поэтики оказали воздействие и на Кочо Рацина, активно сотрудничавшего с загребскими журналами, много и даже жадно читавшего, впитывавшего все новое, что появлялось в это время в печати. Через М. Крлежу, кстати, Кочо Рацин воспринял горьковские творческие импульсы, поскольку известно сильнейшее воздействие этого авторитетного хорватского писателя на македонского автора. Речь, впрочем, может идти о влиянии художественного мира не только Мирослава Крлежи, но также Августа Цесарца и других представителей левой литературы и хорватского экспрессионизма. Вот как писал о Рацине и других молодых македонских писателях критик Слободан Ж. Маркович: «Из-за остроты слова и силы метафоры Мирослав Крлежа времен журналов «Пламен» и «Книжевна република» был их кумиром»<sup>20</sup>. Современная исследовательница творчества Рацена В. Мойсова-Чепишевская в монографии «Рацин и экспрессионизм»<sup>21</sup> обстоятельно анализирует мотивы, пришедшие в поэзию и прозу Рацена из южнославянского экспрессионизма, выделяя несколько концептов, определяющих художественный мир поэта. Это концепты «боль», «крик», «страх», «надежда», которые, согласно экспрессионистской поэтике, формируют целостный трагический образ человека, задавленного тисками действительности. Изображение напряженных человеческих эмоций и социально-критический пафос экспрессионизма оказались чрезвычайно созвучны мировидению Рацена, буквально кричавшего о несправедливости мироустройства. Протестный общественно-политический настрой Рацена органично соединялся с эстетическими установками экспрессионизма на изображение личности, подавленной социальными механизмами.

Социальная проблематика творчества Рацина сформировалась под сильным влиянием идей Максима Горького. Кроме того, автобиографизм прозы Рацена связан и с автобиографическими чертами

<sup>19</sup> См. статью Г.Я. Ильиной в данной книге.

<sup>20</sup> Слободан Ж. Марковиќ. Социјалната литература и Кочо Рацин. Приложи за животот и делото на Рацин // Рацин. Во 6 томови. Скопје: Наша книга. 1987. С. 205.

<sup>21</sup> Весна Мойсова-Чепишевска. Рацин и експресионизмот. Скопје, 2000.

прозы Максима Горького. Оба писателя, открыто реагировавшие на социальную несправедливость и на своем жизненном опыте знаящие о ее последствиях, вносили в свои произведения известную лирическую ноту, которая, возможно, и придавала их рассказам полноту художественного открытия. Сам жанр очерка, излюбленный Горьким, был близок и Кочо Рачину. М. М. Бахтин назвал жанр очерка «памятью литературы»; жанр этот чуток к велениям времени, мобилен, эмоционально насыщен, публицистичен, но обладает и существенным лирическим потенциалом, ведь одним из определяющих стилевых признаков очерка является проявление авторского «Я», что представляется особенно значимым, если вспомнить, что Кочо Рацин — прежде всего все же поэт, обостренно проживающий действительность. Оперативная необходимость реагировать на запросы времени — вот что отличает этот жанр, нашедший свое место и в нарождающейся новой македонской литературе.

В этом смысле обращение Рацина к очерку, разумеется, может быть связано с теми задачами, которые ставило само время перед молодым македонским автором, а не с прямым или косвенным воздействием произведений советского писателя. Факт и его индивидуальное, личностное осмысление — вот что могло привлечь Рацина в прозе Горького. Нужно иметь в виду и тот посыл при написании очерков, который предполагался таким общественно активным автором, как Рацин: принципиально важным ему виделось не просто воздействие на эмоции читателя, а деятельное читательское сопреживание рассказанному и непосредственный общественный резонанс. Напомним и об активной политической деятельности Рацина, подпольной его работе, в результате которой он не раз оказывался в тюрьме.

Рассказы-очерки «Жизнь» и «Большая радость» были созданы Рациным после его пребывания в тюрьмах Скопье и Митровицы и воплотили личный опыт писателя. Сильное впечатление производит рассказ «Большая радость», в котором всего на трех страницах психологически достоверно передана в духе импрессионизма и экспрессионизма пульсация настроений и состояний оказавшегося в тюрьме человека, подвергаемого унижениям, но сохраняющего в себе силы радоваться жизни, потому что на воле его ждут и помнят товарищи, единомышленники, готовые поддержать его борьбу. Образ рабочего-революционера, созданный в этом рассказе, как и в рассказах «Жизнь» и «Отец» восходит к образу Павла Власова из романа Горького «Мать». Как пишет А. Г. Шешкен, «роман «Мать», впервые переведенный на сербскохорватский еще в 1908 г., был настоль-

ной книгой революционеров и прогрессивной молодежи», а «издательством «Нолит» было опубликовано собрание сочинений М. Горького на сербскохорватском языке в 1938—1941 гг.»<sup>22</sup>.

Рассказчик в очерках Рацана чрезвычайно близок автору, он является или прямым свидетелем описываемых событий, или их участником, или же имплицитно присутствующим «здесь и сейчас» автором, проживающим вместе со своими персонажами ту или иную ситуацию. Рассказчик в очерке «Результат» демонстрирует сложное движение мысли, которое ведет его по пути осознания своего положения в мире несправедливости к пониманию необходимости действия, достижения Результата: «Но все же сейчас меня утешает другое: таких, как я, рабов, на свете миллионы, поэтому я переполнен смелостью. Ведь ... осознание того, что мы рабы, и принесет нам свободу!» Так, с заглавной буквы, обозначает рассказчик свою цель — Результат, революция, свобода.

Человек в рассказах Рацана нарисован, как правило, одиноким, но ощущающим за своей спиной волю своего народа, что и дает ему силы выживать. Те же идеи, в сущности, свойственны и многим произведениям Максима Горького. Социальная проблематика прозы Рацана тесным образом связывает его с советской литературой, но вместе с тем авангардные тенденции, стилевые приметы импрессионизма и экспрессионизма делают рассказы и стихотворения Рацана не плоскими плакатами, призывающими к социальной справедливости, а объемными глубокими произведениями.

Стихотворение Кочо Рацана «Сыны голода» многими мотивами сопряжено, например, с известным очерком Горького «Голодные. С натуры» (1899):

Сын голода, я самый несумущий;  
Ношу на теле голода печать.  
Людские взгляды леденят мне душу,  
И хочется от ужаса кричать.  
Награда мне — всеобщее презренье.  
За что я ниш? Молчат земля и небо,  
Как будто бы мое предназначенье —  
Скитаться по земле за коркой хлеба.  
  
И ненависть моя неугасима,  
Терпение скрывает ужас силы.

Перевод Н. Глазкова

<sup>22</sup> Шешкен А.Г. Македонская литература XX века. С. 107.

Мотив боли, бессильного крика, крика безмолвного, отчаянного и бесплодного звучит в этом стихотворении Рацина так же остро, как в очерке Горького: «...На пароходе стон стоит... Плачут голодные дети у груди голодных матерей; матери поют и шипят, успокаивая их; всюду раздаются медленные, нескладные речи, прерываемые вздохами, и всё это, сливааясь с глухим гулом машины, образует скорбный шум, от которого в голове и на сердце становится тяжело и больно...»

Поэзия и проза Рацина — это единый художественный организм, выстроенный на романтико-символической образности, эмоциональной насыщенности, публицистичности, которая вторгается в виде прямой авторской речи в повествование. Герой лирики и прозы Рацина — бояк, человек из народа, жертва социальной несправедливости, он выступает от лица тех, кто задыхается в клубах черного фабричного дыма («Из фабрики», 1930), чахнет от бессмысленной батрацкой работы («Дни», 1936, «Ленка», 1936), обречен на гибель, уйдя на заработки в чужие земли («Прощание», 1939). Так формируется образ многострадального македонского народа, подавленного и социальным, и национальным гнетом. Думается, интерес к судьбе бояка был связан для Рацина и с прочтением им пьесы Горького «На дне», переведенной в Хорватии в 1922 г. Известно, что горьковские бояки во многом продолжили тему маленького человека, появившегося в произведениях А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского. Новую окраску и иной социальный поворот в этой теме совершил Н. А. Некрасов, впервые, пожалуй, обративший внимание читателей не только на жизнь маленького человека, мелкого чиновника, в большом и агрессивном городе, не принимающем во внимание интересы униженных, но и на судьбу российского крестьянства. Тема бедняка, бояка, человека маленького, униженного, но помнящего о своем достоинстве, неизбежно приводит нас к ассоциациям, связывающим прозу Рацина с темой маленького человека в русской литературе XIX—XX вв. Маленькие люди Рацина, подавленные обстоятельствами, как, например, герой рассказа-очерка «Сборщики табака» (1937), персонаж рассказа «Жизнь» внутренне остаются готовыми к протесту, хотя в представленных обстоятельствах протест пока невозможен.

Экспрессионистские черты поэзии и прозы Рацина своеобразно связывают его с автором, названным им самим в числе любимых, — Исааком Бабелем. С. Галогажа, проведший несколько месяцев вместе в Рациным в тюрьме Скопье, описывая камеру, вспоминал, что на ее стене висел рисунок, сделанный самим Рациным. Это был портрет Бабеля, перерисованный поэтом с фотографии из какого-то

издания рассказов советского писателя<sup>23</sup>. Позже эти впечатления Галогажа отразил в новелле «Господин Мийо», где под фамилией Венков был выведен Кочо Рацин, и очерке «Восемь человек в пути».

Думается, проза Бабеля была воспринята македонским писателем прежде всего в контексте не столько прославления революционной идеологии (что, как мы знаем, имеет свои особенности в художественном мире Бабеля), сколько с точки зрения самого характера и способа видения мира. Эстетические совпадения в этом смысле кажутся нам более существенными, чем идеологические соответствия или несоответствия. Рацин был убежден, что все в жизни: вызвашенно-духовное и низменно-плотское — должно быть объектом внимания писателя, если он хочет достичь объемности, многомерности и подлинного реализма в изображении человека. Кроме того, отношение Бабеля к искусству как к провозглашению «неотрефлексированного», живого, естественного существования, прекрасного в своей художественной свободе, складывается также под воздействием творческой концепции Ги де Мопассана, заявлявшего о том, что писатель должен предлагать читателю «неожиданность искусства», а не фотографически точную картину жизни, и отчасти Л. Толстого, восхитившего Бабеля ощущением тока, идущего от самой земли — через руки художника — к бумаге<sup>24</sup>.

Рацин в своей прозе открыл для македонской литературы путь в ту сферу, которая, в принципе, и занимает художника больше всего, — в сферу человеческой психологии. Думается, только трагические обстоятельства времени и личной судьбы Рацина, ушедшего из жизни всего в 35 лет, не дали возможности развиться яркому таланту писателя, способного осмыслять действительность не только в той системе координат, что была продиктована революционным временем и абсолютно искренне принималась Рациным, но и более глубоко, тонко и объемно.

Намеки на такое философское и не лишенное противоречий осознание проблем, которые несет с собой гигантский исторический слом, на наш взгляд, можно увидеть в его поэтическом цикле «Иметь бы в Струге лавочку» (1937). Небольшой поэтический цикл посвящен ушедшим основам национальной жизни, погубленным и разоренным ремесленникам, трагедии людей, столкнувшихся с новым укладом. Дорога к новой жизни — трудный путь, рисующийся

<sup>23</sup> Спасов А. Развојниот пат на Рацин. С. 19.

<sup>24</sup> Тарасова В.В. Стиль Исаака Бабеля («Конармия»). Автореф. на соискание учёной степени канд.филол. наук. Екатеринбург, 1999. С. 4.

лирическому герою зачастую в трагических красках. Стихотворения цикла пронизаны элегической тоской по ушедшим временам:

Тоска моя безмерная,  
Пропой мне песню тяжкую!  
Любовь моя — беда моя,  
Привычка — тяжесть вечная!

Налей вина кровавого,  
И помоги нам, трудная,  
Для Марко-Королевича  
Сегодня саблю выковать!

.....  
Имей я в Струге лавочку,  
Сидел бы на ступеньках,  
И вдаль глядел, и, сидя так,  
Свой смертный час приветствовал...

Перевод М. Проскуриной

Старик Темо Крапче — герой рассказов «Отец» и «Золотое ремесло» (1939) — многими нитями связан с Гедали — одним из персонажей «Конармии» (1924) И. Бабеля. Ремесленник Темо, как и старьевщик-философ Гедали, многое повидал, он честно трудился всю свою жизнь, «был человеком старой закалки... и так шло годами, вошло в его мозг, его жилы и кровь...», но новые порядки ему непонятны, а нарождающийся мир отторгает его, плоды его труда, дело его жизни. Трагедию таких людей рисовал и Бабель. Еврей Гедали — своеобразный вариант трагического маленького человека — отброшен, как и герой рассказа Рацина, на задворки не только истории, но и самой жизни. Темо не может поверить революционным изменениям, Гедали же поверил: «Поляк — злая собака. Он берет еврея и вырывает ему бороду, — ах, пес! И вот его бьют, злую собаку. Это замечательно, это революция!» Но в результате к Гедали, к таким, как Карпе, революция может обернуться совсем иным лицом и принести только страдание: «“Да”, кричу я революции, “да”, кричу я ей, но она прячется от Гедали и высыпает вперёд только стрельбу... Гедали, я стрелять в тебя буду... и я не могу не стрелять, потому что я — революция...» Македонский же автор пишет о своем герое, переживающим чувства, мучающие и бабелевского персонажа: «И плохо ему, тяжко... И жаль ему старых времен, золотых времен ремесленничества.. И все перебирает он ожерелья дней, а перед глазами мрак чернее и чернее. Эх, Темо, Темо... Эх, пропадите вы пропадом, времена проклятые! Заржало золото, Темо!»

Лаконизм, граничащий с минимализмом, бегущий, меняющийся, преобразующийся мир, антихронологичность и внешняя бессюжетность, напряженная энергетика, построение сюжета на сознании одного героя, отражающего мир<sup>25</sup>, — все эти черты поэтики Бабеля, на наш взгляд, проникли и в художественное пространство Рацана.

Об интересе Рацана к русской и советской культуре говорит Харлампие Поленакович в работе «Два замечания о круге чтения Кочо Рацана»<sup>26</sup>. Как пишет Х. Поленакович, во время оккупации летом и осенью 1942 года Рацин активно посещал Народную библиотеку в Скопье. Исследователь творчества Рацана по оставшимся документам и читательским требованиям попытался очертить круг тех книг, к которым обращался тогда Рацин. Любопытно, что Поленакович надеялся встретить на полях интересовавших Рацина книг какие-либо пометки, но не преуспел в этом, что свидетельствует о высокой культуре македонского писателя в его отношении к книге как хранительнице культуры. Поленакович с улыбкой упоминает об этой ситуации, сожалея, что исследователям не удалось проникнуть в то, что именно могло заинтересовать Рацина в прочитанных им книгах. Поленакович анализирует список тех книг, которые Рацин брал в абонементе и читал не в библиотеке, а дома. Список этот довольно внушителен, но нас интересуют русские авторы, поэтому приведем здесь только их. По свидетельству Х. Поленаковича<sup>27</sup>, культурные, научные и литературные интересы Рацина были весьма широки. Так, в это время он неоднократно обращался к творчеству Ф. Тютчева, читал поэмы С. Есенина. В руках Рацина побывало два издания стихотворений Ф. Тютчева на русском языке 1921 и 1923 гг., а также издание трех поэм С. Есенина тоже на русском языке (год издания, к сожалению, исследователем не указывается).

Несколько годами ранее, по мнению Х. Поленаковича, Рацин, работая в белградской газете «Правда» (1938), изучал книги ряда русских ученых в Народной библиотеке в Белграде<sup>28</sup>. Исследуя дневники поэта, Поленакович резюмировал многочисленные заметки Рацина о прочитанных им в то время книгах, среди которых об-

<sup>25</sup> См.: Эвинс К. Кровное и сокрытое: «Конармия» и конармейский дневник Бабеля // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 77; Эйдинова В. О стиле Исаака Бабеля: «Конармия» // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 66—69.

<sup>26</sup> См.: Харлампие Поленаковиќ. Две белешки за лектиратата на Кочо Рацин // Тодоровски Г. Книга за Рацин. Скопје: Штрк, 2007. С. 362—377.

<sup>27</sup> Там же. С. 363.

<sup>28</sup> Там же. С. 370.

наружились следующие: Кравцов Н. Сербский эпос. Ленинград — Москва, 1933; Ламанский В. И. Сб. статей по славяноведению, составленный и изданный по случаю 25-летия его научной деятельности. СПб., 1883; Пыпин А. Н. Обзор истории славянских литератур. СПб., 1865; Попруженко М. Г. Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1907; Радченко К. Малоизвестное сочинение Евфимия Зигавина, трактующее о богомилах. СПб., 1902. Как видно, особое внимание уделлял Рацин книгам славянских авторов и о славянах, но интересовался и русской литературой. Он обращался как к русской классике (прекрасно знал творчество Л. Толстого), так и к современной ему советской литературе. Рацин очень хорошо был знаком с поэзией В. Маяковского по переводам его стихов и фрагментам поэмы «150.000.000» в болгарском литературном журнале «Невис»<sup>29</sup>, сделанными Гео Милевым (1895—1925), видным болгарским поэтом-экспрессионистом, публицистом, первым переводчиком поэзии Маяковского и Блока на болгарский язык. Поэтому, конечно, трудно не увидеть в революционном гимне Рацина, стихотворении «Фейерверк» (1932), образы революционной поэзии Маяковского:

Горит!  
Небо горит!  
Сыплются искры чудесного фейерверка,  
Рождается на востоке солнце нашего века,  
Которое все пути озарит, —  
На пожарище противоречий  
Стоит указатель путей человечьих,  
И люди  
С помощью железа и молний  
Строят огромный  
Мир новый!

Перевод Н. Глазкова

«Фейерверку» присуще, — пишет Ю. Д. Беляева, — как и другим произведениям революционной поэзии тех лет, ощущение величия пролетарской революции, победно шагающей по странам и континентам... революция видится поэту в образе грандиозного пожара; новое общество — в символическом облике «солнца нашего века»<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Радован Зоговиќ. Сеќавање за литературната вечер во Велес со увод и додаток // Тодоровски Г. Книга за Рацин. С. 332.

<sup>30</sup> Беляева Ю.Д. Кочо Рацин и рождение македонской пролетарской литературы. С. 373.

Важно отметить, что интерес Рацена к русской и советской культуре был связан не только с чисто литературными предпочтениями. Он базировался на внимании к левой литературно-художественной критике в России, что в свою очередь отразилось на собственных эстетических, культурных, общественно-политических воззрениях македонского поэта. Несомненно самое существенное влияние М. Горького. Упоминая имя Горького в своей статье «Развитие и значение нашей новой литературы» (1940)<sup>31</sup>, Рацин, пусть и кратко, рассуждает о специфике современной реалистической литературы Повардарья, призванной формировать народное сознание. Оценивая критическую работу Тодора Павлова о македонском поэте Венко Марковском (чей поэтический сборник вышел, кстати, в 1938 г., то есть за год до издания «Белых зорь» Рацена, но не стал событием национального масштаба, как это случилось с книгой Рацена, и потому, увы, не оказал существенного влияния на развитие македонской литературы) в скопской газете «Наша речь», Рацин поддерживает тезисы Т. Павлова о том, что «вслед за Горьким Павлов указывает здесь на большую роль фольклорного наследия в развитии современного реализма более высокого типа»<sup>32</sup>. Таким образом, формирование представлений Рацена о современной реалистической литературе, основывающейся на фольклоре, происходило под непосредственным воздействием идей Горького. Как пишет литературовед Кирил Пенушлиски в работе «Рацин и фольклор»<sup>33</sup>, Рацин не мог не знать о словах Горького, сказанных им в 1934 году на Съезде советских писателей: «Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его!.. Он даст вам неизмеримый материал... Чем лучше мы будем знать наше прошлое, тем легче, глубже и радостнее мы поймем великое значение того, что мы строим сегодня»<sup>34</sup>.

Обращение к традиции, к фольклору, к национальному наследию, по мысли Рацена, должно лишь укрепить социальные основы современной литературы. Кстати, тот факт, что одним из любимых писателей Рацена, по словам исследователя Антона Колендића<sup>35</sup>, был

<sup>31</sup> Кочо Рачин. Стихови и проза. Скопје: Култура, 1966. С. 219.

<sup>32</sup> Там же. С. 219.

<sup>33</sup> Кирил Пенушлиски. Рачин и фолклор // Тодоровски Г. Книга за Рачин. С. 394.

<sup>34</sup> А. М. Горький. О литературе. Статьи и речи, 1928—1936. М., 1937. С. 481.

<sup>35</sup> Антон Колендић. Секавање на Кочо Рачин // Тодоровски Г. Книга за Рачин. С. 360.

Эмиль Золя, логично связывает желание македонского автора создать общественно значимое произведение (речь идет о незаконченном романе Рацена «Мак») с его особым отношением к русскому социально-психологическому роману Гончарова, Тургенева, Толстого. Отнюдь не случайно поэтому в своей небольшой работе «Взгляды Д. И. Писарева на женский вопрос» Рацен опирается на известную статью Писарева «Женские образы в романах Тургенева, Гончарова и Писемского», и на переписку литературного критика<sup>36</sup>. Деятельность Писарева как литературного критика, а также эстетические работы Чернышевского и Добролюбова, чьи имена тоже упоминаются в статье Рацена, позволяют македонскому поэту сделать выводы о состоянии женского вопроса в России 1860-х гг. Демократическая левая литературная критика, по мнению Рацена, способствовала женской эмансипации в России ничуть не меньше, чем собственно литература, традиционно имевшая большое влияние на русское общество.

Характеристика, которую дает Кочо Рацин Д. И. Писареву, вполне может быть применена к самому Раценину и его критическим работам «Ангелко Крстич перед судом Ж. Пламенца» (1939), «Реализм Ангелко Крстича» (статья не была опубликована при жизни автора, рукопись на сербском языке хранится в музее Рацена в Велесе, опубликована в 1953 г.), «Искусство и рабочий класс» (статья также впервые была опубликована только в 1953 г.) и другим: «Его литературная критика не носила формалистский характер простого «приメリвания» эстетических ценностей к данному художественному произведению, но была глубоко реалистической, до сердцевины пронизанной передовыми идеями своего времени, являясь в то же время беспощадной критикой общества и пропагандой новых идей»<sup>37</sup>. В статьях Рацена ставятся острые эстетические вопросы своего времени: о назначении пролетарского искусства, о литературной традиции, об общественной функции искусства. Но эстетические заявления Рацена все же лишены, как нам кажется, прямолинейности. Он способен на корректировку своих прежних крайне резких высказываний в адрес приверженцев иных эстетических концепций. В очерке «Сборщики табака» (1937) Рацин писал, нападая на сторонников «чистого искусства»: «...они же не признали и

<sup>36</sup> Рацин К. Погледи на Д. И. Писарев за жената // Кочо Солев Рацин. Проза и публицистика. С. 182—183.

<sup>37</sup> Там же. С. 182.

никогда не признают чистым искусством труд сборщиков табака... И правда, какое уже тут искусство: встаешь в полночь, ... до восхода солнца трудишься не разгибаясь, собираешь листья, потом, уставший, возвращаешься домой и до заката лист за листом нанизываешь их на нити». Но уже в статьях «Ангелко Крстич перед судом Ж. Пламенца», «Реализм Ангелко Крстича» сам Рацин начинает говорить о губительности сугубо тенденциозного подхода в литературе и литературной критике, о непродуктивности отказа от предшествующих культурных традиций (статьи «Искусство и рабочий класс», «Самодовольные глупости об улыбке Моны Лизы», 1939), о невозможности любой прямолинейной трактовки художественного произведения. Его полемика с вульгарно-социологическим подходом критика Ж. Пламенца к художественному творчеству македонского писателя Ангелко Крстича (1871—1952), создавшего в 1932 г. на сербском языке роман «из македонской жизни» «Траян», демонстрирует эволюцию Рацина как эстетика социального реализма в сторону более глубокой интерпретации принципов нового искусства.

Рассуждения Рацина о специфике реалистической литературы сложились еще и под воздействием демократической литературной критики XIX в. и благодаря его вниманию к русскому критическому реализму, о чем уже говорилось выше. Во фрагментах сохранилась статья Рацина о В. Г. Белинском. К сожалению, как пишет македонский литературовед В. Тоциновский, до нас дошли только отрывки этой, вероятно, объемной работы, которая, впрочем, свидетельствует о серьезном интересе Рацина к работам Белинского. Судя по цитируемым Тоциновским фрагментам, статья Рацина была обращена не только к литературно-критической деятельности Белинского, но и к его биографии и жизненной философии<sup>38</sup>, связанной с глубоко критическим взглядом на современную ему действительность.

Русское влияние на Кочо Рацина, разумеется, не исчерпывается всем вышесказанным. Связь его произведений, теоретических, литературно-критических работ с русской и советской культурой глубока и основательна. Исследование воздействия русской и советской культурной, художественной, публицистической мысли на македонского писателя способствует новому, более широкому взгляду на творческое наследие Кочо Рацина, этого удивительно самобытного македонского поэта, прозаика, публициста.

<sup>38</sup> Васил Тоциновски. Предговор // Кочо Солев Рацин. Проза и публицистика. Скопје: Култура, 1987. С. 20—21.

# ПОЭЗИЯ АННЫ АХМАТОВОЙ В СЛОВЕНИИ

Н. Старикова

Первые переводы Анны Ахматовой на словенский язык появились в периодической печати в начале 1960-х гг., еще при жизни их автора, но значительно позднее ее первых публикаций в Югославии в целом, — на сербохорватском языке ахматовские стихи впервые вышли в 1923 г.<sup>1</sup> Причины столь долгого пути к словенскому читателю связаны, на наш взгляд, с несколькими факторами. В первую «Русскую антологию в словенских переводах» — от Г. Державина до Т. Щепкиной-Куперник (всего семьдесят имен), — которую начал собирать в последней четверти XIX в. словенский литератор И. Весел (1840—1900), а после его смерти опубликовал в 1901 г. поэт А. Ашкерц (1856—1912), Ахматова по молодости войти «не успела». В предреволюционные 1910-е гг., когда поэтическое творчество Ахматовой встречало широкий отклик в отечественной печати, ее имя в силу объективных причин, до Словении просто не дошло. Октябрьский переворот 1917 г. и последующие события Гражданской войны и «военного коммунизма», голод и репрессии взорвали все устоявшиеся бытовые и литературные обстоятельства и связи. Волна русской послереволюционной эмиграции, многие представители которой могли бы познакомить читающую публику с поэзией ранней Ахматовой, как это случилось в Сербии, затронула Словению не так значительно, как другие области Королевства СХС. Официальным путем ее имя в 1920—40-е гг. по известным причинам вряд ли могло дойти до широкого словенского читателя. После 1945 г. переводческая политика в СФРЮ оказалась подчинена идеологии и, хотя, как отмечает автор монографии об истории перевода в Словении М. Становник, в 1945—47 гг. книги, переведенные с русского языка, составляли 61% всей переводной продукции<sup>2</sup>, это были прежде всего произведения социалистического реализма в его ждановском,

<sup>1</sup> Bibliografija rasprava, članaka, književnih radova III. Strana književnost. Poezija. Zagreb, 1963. S. 424.

<sup>2</sup> Stanovnik M. Slovenski literarni prevod 1550—2000. Studia litteraria. Ljubljana, 2005. S. 93.

утилитарном варианте. Помимо фактической недоступности текстов опальной на родине поэтессы, на выбор переводчиков существенно повлияла дискуссия о поэтике перевода, развернувшаяся в Словении в начале 1950-х гг. Крупнейший теоретик литературы и литературный критик Й. Видмар еще в 1925 г. отметил значение переводов и переводческой деятельности для нации в целом: «Культурное созревание нашего народа порождает каждодневную потребность в собственной постоянно пополняющейся переводной литературе, которая дает нам возможность познакомиться с произведениями других литератур»<sup>3</sup>. Не ставя под сомнение этот тезис, словенские переводчики-практики послевоенного периода все же не скрывали опасений по поводу самой возможности адекватного перевода образцов мировой поэзии на словенский язык — язык, как они полагали, заведомо более скромных ресурсов, чем, например, русский, французский или итальянский. Этим объясняется довольно позднее появление в Словении ряда всемирно известных произведений, — например, полный перевод «Паризины» Байрона сделан Я. Менартом лишь в 1963 г., самый качественный перевод «Евгения Онегина» Пушкина — М. Клопичем в 1967. В числе первых преодолел комплекс «больших авторов» Тоне Павчек (р.1928), ныне один из выдающихся словенских поэтов, переводчик, эссеист, автор книг для детей, а тогда начинающий литератор, получивший известность как один из участников поэтического сборника «Стихи четырех» (1953). В нем молодые лирики Ц. Злобец, К. Кович, Я. Менарт и Т. Павчек, протестуя против политически ангажированного упрощенного стиля, впервые после Второй мировой войны попытались обратиться к мыслям и чувствам своих современников. Убежденный в огромном потенциале родного языка, Павчек со всем максимализмом молодости возражал отечественным мэтрам перевода: «...художественная сокровищница нашего языка так бездонна, что дает возможность воплотить в нем любое стихотворение»<sup>4</sup>. Именно эта уверенность и, конечно, талант помогли поэту в дальнейшем открыть для своих земляков многие поэтические имена, в том числе и русские.

На рубеже 1950—60-х гг. интерес к Ахматовой в Словении оказался связан, с одной стороны, с общими тенденциями национального литературного процесса, его демократизацией, готовностью литературы воспринимать и творчески перерабатывать разнообразный

<sup>3</sup> Vidmar J. Prevodi iz ruščine // Kritika I. Ljubljana, № 6, 1925. S. 90.

<sup>4</sup> Pavček T. Poezija v prevodih // Beseda 2. 1952, № 1. S. 24.

художественный опыт извне, с другой — с ситуацией, сложившейся вокруг Ахматовой в СССР. Последнее десятилетие ее жизни и творчества стало периодом постепенного возвращения ее к советскому читателю и одновременно нового творческого подъема. В это время завершена «Поэма без героя», написаны лирические циклы «Шиповник цветет» и «Полночные стихи», ряд литературоведческих работ. Начиная с 1957 г., когда выходит в свет «Антология русской советской поэзии. 1917—1957», куда вошли двадцать два стихотворения Ахматовой, ее произведения вновь печатаются в крупнейших литературных журналах СССР: «Москва» (№ 7, 1959, № 7, 1960), «Новый мир» (№ 1, 1960), «Нева» (№ 3, 1960), «Наш современник» (№ 3, 1960, № 6, 1961) «Звезда» (№ 2, 1962) и т. д. В журнале «Вопросы литературы» № 5 за 1962 помещена статья В. Огнева «Семь ли цветов в радуге? (Заметки о поэзии 1961 года)», где впервые имя Ахматовой звучит в ежегодных обзорах современной советской поэзии. После долгого перерыва выходят два сборника Ахматовой «Стихотворения» (1958) и «Стихотворения (1900—1960)» (1961). Первый, основательно вычищенный его редактором А. Сурковым, сама Ахматова назовет «обломками»<sup>5</sup>, второй же, выпущенный в престижной серии «Библиотека советской поэзии», говорит о некотором изменении общественного статуса автора. Эти книги будут потихоньку «просачиваться» за границу. По одной из версий сборник 1958 г., на основании которого была подготовлена первая словенская подборка Ахматовой, попал в СФРИО благодаря Б. Слуцкому, большому другу югославских писателей. Некоторые советские журналы начинают в это время распространяться за рубежом, и стихи Ахматовой оказываются в поле зрения иностранных читателей.

Первая ахматовская публикация в Словении состоялась в 1961 г. В люблянском молодежном журнале «Млада пота» («Mlada pota») появилось девять ее стихотворений. Автор подборки, переводов и предисловия — Павчек. В предисловии «Стихотворения Анны Андреевны Ахматовой» он дает краткий очерк творческого пути, отметив связь поэтессы со школой акмеистов, перечисляет поэтические сборники (не все), кратко упоминает о постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» от 14 августа 1946 г. и подчеркивает, что сейчас поэзия Ахматовой оказалась вновь востребована на родине. Стремясь дать представление о масштабе лирического дарования Ахматовой, переводчик, на наш взгляд, несколько

<sup>5</sup> Эфрон А. О Марине Цветаевой. М., 1989. С. 16.

поверхностно и упрощенно сравнивает ее с Есениным, Пастернаком и Пушкиным. «Что-то эдакое пушкинское, классическое есть в поэзии Анны Ахматовой последних двух десятилетий: простота, непосредственность, гармония переживания и выражения, музыкальность стиха и рациональность при выборе образов и слов»<sup>6</sup>, — пишет он в кратком предисловии.

В подборку вошли два стихотворения периода «Белой стаи»: «Ведь где-то есть простая жизнь и свет» / *Nekje preprosta stvarnost je in sij* и «Перед весной бывают дни такие» / «*Tako je z dnevi zgodaj v pred-pomladi*» (1916), два из сборника «Anno Domini MCMXXI»: «Сказал, что у меня соперник нет» / «*Da nimam teknic, mi je zatrdil*» (1921), «Хорошо здесь: и шелест, и хруст» / «*Lepo mi je tu: je škripanje in šum*» (1924), оставшиеся пять относятся к послевоенному периоду творчества. Это первое и третье стихотворения цикла «Cinque»: «Как у облака на краю» / «*Kot oblakov let čez rodno vas*» и «Я не любила с давних дней» / «*Da bi se smilila ljudem*» (1945), второе и третье стихотворения из цикла «Шиповник цветет»: «И время прочь, и пространство прочь...» / «*Proč je prostranstvo in proč je čas*» и «Черную и прочную разлуку...» / «*Črno, trajno žalost ob slovesu*» (1946) без названий, а также четверостишие «И сердце то уже не отзовется», / «*Še to srce se nič več ne oglaša*» (1953). В последнем, написанном после смерти Н. Н. Пунина, в словенской редакции посвящение ему снято.

Несмотря на то, что в публикации делается попытка представить словенскому читателю и молодую Ахматову, и Ахматову середины XX в., в творчестве которой, по ее собственному определению, «появляется острое ощущение истории»<sup>7</sup>, представленная подборка знакомит прежде всего с «лирической» Ахматовой, Ахматовой «на границе личных признаний, на границе безответной откровенности» (Б. Эйхенбаум)<sup>8</sup>. Стихотворения сгруппированы по тематическому принципу, без указания даты создания, расположены не в хронологическом порядке, вне поля зрения словенского литератора остался практически весь историко-биографический подтекст, или, как писал В. Топоров «тип кодирования»<sup>9</sup>, без которого смысловая полнота ахматовской лирики пропадает. Создается впечатление, что при от-

<sup>6</sup> Pavček T. Pesmi Ane Andrejevine Ahamatove // *Mlada pota*, № 10, 1961. S. 110.

<sup>7</sup> Анна Ахматова. Соч. в двух томах. Т. 1. С. 16.

<sup>8</sup> Эйхенбаум Б. Об Анне Ахматовой // «День поэзии». Л., 1967. С. 169.

<sup>9</sup> Топоров В. И. Об одном письме к Анне Ахматовой // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 16.

боре Павчек руководствовался больше внешней стороной, красотой и звучанием стиха, нежели его смыслом, историей создания, контекстом. На лицо явный недостаток у переводчика информации как о творчестве поэта в целом, так и о самом представленном стихотворном ряде. Опираясь на доступное ему советское издание, «причесанное» издательством, он не имел возможности передать скрытый информационный и эмоциональный потенциал произведений, в этом смысле первая словенская публикация Ахматовой существенно обеднена. Павчек явно не знал, что более половины отобранных им стихотворений имели посвящения и связаны с конкретными эпизодами жизни поэтессы. «Ведь где-то есть простая жизнь и свет» — стихотворение, первоначально имевшее двойное посвящение — в одном варианте Н. В. Недоброво, в другом — М. В. Кузьмину-Кара-ваеву, «Перед весной бывают дни такие» посвящено Н. Г. Чулковой, циклы «Cinque» и «Шиповник цветет» связаны с именем сэра Исаии Берлина, наконец, «И сердце то уже не отзовется» увековечивает память умершего мужа (Н. Н. Пунина). Несколько извиняет переводчика, то, что в самом сборнике 1958 г. нет комментариев и примечаний, отдельные стихотворения из него уже после выхода книги подвергались творческой переработке, впоследствии Ахматова дала им новые названия, включила в циклы.

Сами переводы сделаны увлеченно и с огромным уважением к первоисточнику, но их автору еще не всегда хватает мастерства. Так, например, ахматовские «шепест и хруст», удивительно точно передающие звучание русского мороза в словенском варианте превратились в «škripanje in šum» — в «скрежет и шум», т. е. во что-то, ассоциирующееся с заводским цехом, а не с тем, как «В белом пламени клонится куст // Ледяных ослепительных роз».

Хорошо здесь: и шелест, и хруст; С каждым утром сильнее мороз, В белом пламени клонится куст Ледяных ослепительных роз.	Lepo mi je tu: škripanje in šum In slehemo jutro hujši je mraz In v belem plamenu snežnatih brun Grm tišči rož ledenih obraz.
--	--

О том, что автор переводов сам не был удовлетворен сделанным, свидетельствует тот факт, что лишь три стихотворения из первой публикации были сохранены в последующих изданиях ахматовских переводов.

Через два года словенский поэт лично познакомился с Ахматовой и показал ей свои переводы. Зимой 1963 г. Павчек был приглашен в СССР по линии Союза писателей, побывал в Москве и Ленинграде,

где произошло знакомство с И. Бродским<sup>10</sup>, т. е. можно сказать, что поездка оказалась весьма плодотворной. В Москве в середине февраля состоялась его встреча с Ахматовой. Установить, по какому конкретно из московских ахматовских адресов это произошло, не удалось. Согласно «Летописи жизни и творчества Анны Ахматовой», ее московскими хозяевами в январе — феврале 1963 г. были М. Петровых, Н. Глен, Ардовы, М. Алигер<sup>11</sup>. Они могли встретиться у Н. Н. Глен, которая часто знакомила Анну Андреевну со славянскими авторами, или у Ардовых на Б. Ордынке. В пользу последнего свидетельствует О. Д. Кутасова, в то время старший редактор издательства «Художественная литература», которая опекала словенского поэта в Москве. Сам Павчек запомнил название своей гостиницы — «Пекин», куда он за полночь возвращался из гостей на метро. По горячим следам он записал свои впечатления от облика и манеры поведения Ахматовой и схему их беседы. В памяти сохранились «аристократическое лицо с высоким лбом и ... выразительностью черт» и «глубокий голос с характерной русской напевной интонацией»<sup>12</sup>. Разговор Ахматова начала со стихотворения «Последняя роза» с эпиграфом из Бродского, которое прочитала по памяти:

Вы напишете о нас наискосок  
И. Б.

Мне с Морозовою класть поклоны,  
С падчерицей Ирода плясать,  
С дымом улгать с костра Диони,  
Чтобы с Жаниной на костер опять.  
Господи! Ты видишь, я устала  
Воскресать, и умирать, и жить.  
Все возьми, но этой розы алой  
Дай мне свежесть снова ощутить.

Впоследствии собеседник его перевел, но без эпиграфа:

Zdaj z Morozovo do tal se klanjam,  
plešem s pastorko Heroda ples,  
zdaj z Didonine grmade uhajam,

<sup>10</sup> См. об этом подробнее: Павчек Т. Ленинградская встреча с Бродским. Эссе // Иностранная литература, 2008, № 6. С. 125—130.

<sup>11</sup> Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М.: Индрик, 2008. С. 598—603.

<sup>12</sup> Pavček T. Zapisí o Ahmatovi // Anna Ahmatova. Lirika. Ljubljana, 1989. S. 131.

da z Ivano spet gorim kot kres.  
 Gošpod! Vidiš, trudna sem, betežna,  
 da umiram in vstajam dan na dan.  
 vzemi vse, a daj, da znova svežost  
 te rdeče vrtnice zaznam.

Потом спросила, знает ли он, кто такая Морозова и видел ли он в Третьяковской галерее картину Сурикова. Павчек попросил текст для перевода, она ответила, что стихотворение не опубликовано. К слову сказать, на тот момент уже был подписан в печать первый номер «Нового мира» за 1963 г. с новой публикацией «Анна Ахматова. Из новых стихов»: «Родная земля», «Последняя роза» (с эпиграфом), «Два четверостишия» («Ржавеет золото и истлевает сталь...») и «О своем я уже не заплачу...»), «Царскосельская ода».

Они беседовали о Фальке, картины которого экспонировались тогда в Манеже на выставке современного искусства, печально известной по выходке Хрущева, о Пастернаке и Мандельштаме. Пастернака Павчек уже переводил, написал по поводу его смерти некролог. Ахматова удивилась, что в Словении не знают Мандельштама. Павчек, который очень хотел перевести и его, тут же спросил ее, где в Москве можно достать мандельштамовские стихи, на что Ахматова с лукавой улыбкой ответила: «Антон Антонович<sup>13</sup>, святая простота, чего спрашивать, надо наклониться и поднять — вся Москва завалена стихами Мандельштама»<sup>14</sup>. Но стихов не дала. По просьбе поэтессы Павчек читал свои первые словенские переводы ее стихов. Ахматовой понравилось звучание языка, она оценила точность рифмовки. Потом попросила почитать кого-нибудь из словенских классиков и с интересом слушала сонеты Прешерна. Она была бегло знакома с словенской поэзией XIX в., переводила по подстрочникам Ф. Левстика и С. Енко.

Можно смело утверждать, что личная встреча с Ахматовой, человеком, который, по словам И.Бродского, «одной интонацией своей тебя преображает»<sup>15</sup>, окончательно определила вектор интересов словенского поэта — всю свою последующую переводческую деятельность он связал с русской поэзией. В его переводах в Словении

<sup>13</sup> Словенское имя Тоне соответствует русскому Антон, отца Павчека тоже звали Тоне, т. е. Антон Антонович – русифицированный вариант его имени.

<sup>14</sup> Ibidem. S.133.

<sup>15</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство «Независимая газета», 1998. С. 223.

вышли сборники В. Маяковского (1972), А. Блока (1978), С. Есенина (1984), А. Ахматовой (1989), Б. Пастернака (1991), М. Цветаевой (1993), Н. Заболоцкого (1997).

Воспоминания о встрече с Ахматовой Павчек включил в первое отдельное книжное издание ее поэзии «Анна Ахматова», вышедшее в Словении к 100-летию со дня рождения поэтессы в 1989 г. в престижной серии «Лирика». Эта серия на протяжении сорока лет знакомит читательскую аудиторию с шедеврами мировой поэзии (в том же году в этой серии вышли Малларме и Уитмен). Сборник «Анна Ахматова» 1989 г. до сих пор можно считать самым презентативным изданием Ахматовой в Словении. Включение поэзии Ахматовой в эту серию означает, что круг ее почитателей здесь значительно расширился. Книга была с воодушевлением встречена читателями и критикой, о чем свидетельствуют благожелательные рецензии Колшека, Лаха, Байта<sup>16</sup>. Отдельные стихотворения из этого сборника в том же году публиковались в нескольких центральных литературных журналах («Наши разгледи» / «Naši razgledi», «Наша содобность» / «Naša sodobnost»<sup>17</sup>). В юбилейном сборнике Павчек выступает как составитель, переводчик и автор литературной статьи об Ахматовой, только два стихотворения «Муза» и «Творчество» (1936) даны в переводе К. Ковича. В книгу вошли стихотворения из московского издания «Избранное» 1987 г., на что указано в примечаниях. Она содержит подборку из восьмидесяти восьми стихотворений семи ахматовских сборников: «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Anno Domini MCMXXI», «Подорожник», «Тростник», «Седьмая книга» (в среднем 10—12 стихотворений из сборника), а также перевод «Реквиема» и «Северных элегий». Таким образом, вниманию словенского читателя представлена теперь не только ахматовская лирика, но и лиро-эпический жанр, не только любовная тема, но поэзия, раскрывающая, как сказано в «Письме Анне Андреевне Ахматовой на тот свет» И. Игнатова, «страшные вещи»<sup>18</sup>. Следует заметить, что перевод «Реквиема» на словенский язык был сделан всего

<sup>16</sup> Bajt D. Poezija kot kapnik: Ana Ahmatova, zbirka Lirika, MK 1989 // Večer 46/85, 11.IV.1990. S. 6; Kolšek P. Trije liriki // Delo, № 32, 1990. S. 8; Lah A. Anna Ahmatova // Srce in oko, № 2, 1990. S. 15.

<sup>17</sup> Ahmatova Anna. Pesmi. Ob stoljetnici rojstva (11.06.1889—05.03.1966) // Naši razgledi, 1989, № 38. S. 11; Ahmatova Anna. Severne elegije // Naša sodobnost, 1989, № 37. S. 5—7.

<sup>18</sup> Игнатов И. Письмо Анне Андреевне Ахматовой на тот свет // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 22.

через два года после его официальной публикации на родине в журнале «Октябрь» за 1987 г. (мюнхенское издание 1963 г. не в счет). В этом словенцы не слишком отстали от соотечественников Ахматовой. В своей статье «Записки об Анне Ахматовой» Павчек подробно рассказывает о личной судьбе и творческом пути поэтессы, дает краткий очерк истории русского акмеизма, упоминая других поэтов-свременников и друзей Ахматовой (Гумилева, Мандельштама, Пастернака). Эмоциональную окраску придают тексту и мемуарные записи о встрече 1963 г., в которых создается живой образ женщины и поэта и передается то впечатление, которое он произвел на автора. Комментарии к стихотворениям отсутствуют.

В книге 1989 г. переводчик подходит к оригиналу чрезвычайно бережно и, на наш взгляд, более профессионально, чем в 1960-е гг., стремясь в работе тщательно соблюдать семантическую и версификационную точность. Теперь он сам большой поэт, за плечами которого работа в издательстве и союзе писателей, на радио и телевидении, в театре, литературные премии, в частности высшая литературная награда Словении — премия Прешерна (1984). Павчек известен за пределами своей страны, его стихи переведены на несколько языков, в том числе на русский, на родине его считают знатоком русской поэзии, благодаря ему по-словенски зазвучали Блок, Есенин, Маяковский. Ахматова с полным правом «встраивается» в этот ряд. Ее стихи для словенского поэта — также образец высокой поэзии, одушевляющей человеческое общежитие, ахматовский взгляд на мир становится частью его собственного восприятия. Общение с ее поэзией подарило ему «состояние влюбленности в силу и красоту стиха, дало убежденность в абсолютной суверенности стихотворчества и безграничной преданности музе и жизни»<sup>19</sup>. В то же время Павчека привлекает именно русская составляющая переводимых текстов — сам язык, красота и мелодичность его звуковой окраски, фонетическая аранжировка стиха, многообразие и гармоничность интонаций. Поэт чувствует музыку ахматовской строфы, ее изобразительность, ее, по определению Бродского, «куниальную центробежную энергию»<sup>20</sup>. К наиболее удачным примерам передачи этой энергии можно отнести перевод стихотворения «Последний тост» /

<sup>19</sup> Orfejev spev: antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov. Ljubljana, 1998. S.66.

<sup>20</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., Издательство Независимая газета, 1998. С. 231.

«Poslednja zdravica» (1934), одного из самых трагических, безысходных и одновременно жизнеутверждающих в ее лирике.

Я пью за разоренный дом,	Pijem za dom svoj razdejan,
За злую жизнь мою,	za žitje svoje zlo,
И за тебя я пью, —	in zate čašo to, —
За ложь меня предавших губ,	za laž, izdajstvo tvojih ust,
За мертвый холод глаз,	za mrtvi hlad oči,
За то, что мир жесток и груб,	za to, da svet je grob in krut,
За то, что бог не спас.	Da Bog nas rešil ni.

В трагический момент поэт ищет основание, на которое он может опереться. В ахматовском мире реальность предстает безысходной, и переводчик передает это ощущение безысходной реальности, сохранив почти все ключевые, «несущие» эпитеты семистишия: «разоренный» — «razdejan», «злую» — «zlo», «мертвый» — «mrtvi», «жесток» — «krut», «груб» — «grob» (лишь причастие «предавших» заменяется существительным «предательство» — «izdajstvo»). Прямой смысл слов говорит о полной безнадежности, которая констатируется лирической героиней. При этом в словенском варианте сохраняется тот же необъяснимый эффект от стихотворения в целом — «женское» мироощущение доведено до общечеловеческой мудрости и значимости, внутренняя энергия строк говорит о несокрушимом противостоянии личности окружающему миру, эпохе, судьбе. Пласт реальный, биографический, символический, трагический подтекст — все это есть в интерпретации Павчека. Переводчику удалось совместить два необходимых для перенесения стиха в другую языковую среду условия: отождествить свое «я» с миропониманием и мироощущением автора — «услышиать весть у истока» (М. Цветаева<sup>21</sup>) и найти краски ее адекватного звучания на ином языке.

К безусловным удачам можно отнести и перевод «Эпилога», той части «Реквиема», в которой особенно отчетливо звучит нота личной трагедии Ахматовой-матери, жены, женщины, воплощающая трагедию народа и эпохи, и передано ощущение напряженной раздвоенности поэта, в силу своего дара вынужденного описывать это поистине вселенское горе со стороны. Осознание этой отстраненности может свести поэта с ума.

И я молюсь не о себе одной,	In molim, a ne za obstanek svoj,
А обо всех, кто там стоял со мною	za vse, ki v vrstah z mano so čumeli,

<sup>21</sup> Цит. по: Белкина М. Скрешение судеб. М., 2005. С. 160.

И в лютый холод, и в июльский зной  
Под красною, ослепшею стеной.

ko bril je mraz in julijski lhl znoj,  
pod rdečim zidom, v hudem oslepelim.

В 1990-е гг. стихотворения Ахматовой в Словении находят свое место в двух новых изданиях — «Антологии русской поэзии XX века» (1990) и антологии мировой поэзии «Песнь Орфея» (1998). «Антология русской поэзии XX века» с прекрасным предисловием Д. Самойлова появилась вновь благодаря усилиям Павчека, выступившего в качестве автора подборки, редактора и основного перевода, а также его коллеги Д. Байта и профессора Люблянского университета А. Сказы, написавшего краткие биографические справки о поэтах. В книгу включены стихотворения сорока семи выдающихся русских авторов XX века от В. Соловьева до И. Бродского. Поэзия серебряного века представлена в книге в полном блеске: Бальмонт, Брюсов, Белый, Блок, Мандельштам, Гумилев, Хлебников, Ходасевич, Цветаева, Ахматова, Пастернак. В «советской» части фигурируют Багрицкий, Заболоцкий, Мартынов, Твардовский, Слуцкий, Винокуров, Самойлов, Левитанский, Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина и ряд других. Творчество Ахматовой представляют тринадцать стихотворений и отрывок из «Реквиема» (приговор и эпилог). Выбранные составителем произведения в количественном отношении больше ориентированы на раннее творчество: более половины подборки — стихотворения 1911—15 гг.. Это «Сжала руки под темной вуалью...» / «Roke stiskala sem pod črnino...» (1911), «Песня последней встречи» / «Pesem zadnjega srečanja» (1911), «Не будем пить из одного стакана...» / «Ne bova iz enega kozarca pila...» (1913), «Уединение» / «Osamljenost» (1914), «Бесшумно ходили по дому...» / «Hodili so tih, se vedli...» (1914), «Нам свежесть слов и чувства прости...» / «Besed svežino, čustev božji dar...» (1915), «Сон» Sanje (1915). Оставшиеся — «Сказал, что у меня соперниц нет...» / «Dan nimam tekmic, mi je zatrdi» (1921), «Лотова жена» / «Lotova žena» (1922—24), «Муза»/ «Muza»<sup>22</sup> (1924), «Воронеж» / «Voronež» (1936), пятая из «Северных элегий» (1945) и «Последняя роза»/ «Poslednja vrtnica» (1962), без сомнения, можно отнести к программным для творчества Ахматовой в целом. При этом пятая, на наш взгляд, ключевая элегия цикла, дана без тютчевского эпиграфа из «Цицерона» и посвящения «Н. А. О-ой» (Н. А. Ольшевской), «Последняя роза» без эпиграфа из И. Бродского. Поэтический ряд взят из сборника 1989 г.,

<sup>22</sup> В переводе Т. Павчека.

одно стихотворение «Сказал, что у меня соперниц нет...» / «Dan nitemat teknic, mi je zatrđi» относится к публикации 1961 г.

При переводе удивительно точно передана сдержанная горечь и философичность голоса ахматовской лирической героини, звучащего в пятой элегии. Павчеку удалось уловить и, выдержав размер и ритм, мастерски повторить его явственную пушкинскую интонацию, восходящую к «Вновь я посетил...»:

Меня, как реку,	Mene, kot reko,
Суровая эпоха повернула.	je preusmerila surova doba.
Мне подменили жизнь. В другое русло	Zamenjali so mi življenje. V drugo
Мимо другого потекла она,	je strugo mimo drugega potekla,
И я своих не знаю берегов.	tako da svojih ne poznam bregov.

Отдельного внимания заслуживает вторая антология, которая составлена из стихотворений, выбранных из всего многообразия мировой лирики. В число ее составителей вошли тридцать два действующих словенских поэта, представляющие весь современный «срез» словенской поэзии: от участника Второй мировой войны Ивана Миннатти (р. 1924) до представителя пост-постмодернистской генерации Алеша Штегера (р. 1973). Перед каждым из них была поставлена задача из всей глыбы мировой лирической поэзии выбрать десять «своих» стихотворений и в прозаическом эссе аргументировать критерии своего отбора. При этом поэты могли выбирать, опираясь, как на текст оригинала, так и на перевод, и не были обязаны выступать переводчиками отобранных произведений. Такой подход дает представление о том, какие произведения мировой поэзии «прижились» на словенской почве, оставили свой след в сознании и культуре словенцев. Составители «Песни Орфея» остановили свой выбор на стихотворениях ста тридцати двух поэтов от Овидия до Бродского, более половины из них относятся к XX в. Тон задают английская, французская и русская поэзия (при этом самым предпочтительным для словенцев автором оказался Р. М. Рильке — его переводы встречаются в книге восемнадцать раз). Формально на первом месте англичане — четырнадцать имен, второе место заняли французские поэты — тринадцать авторов. Русская муз — третья — представлена в книге стихами Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Блока, Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой, Хлебникова, Есенина, Маяковского, Пастернака, Бродского и безоговорочно лидирует с точки зрения частоты обращения. Двадцать участников проекта (более половины) включили в свою «десятку» стихотворения русских поэтов. Самым

привлекательным оказался Мандельштам, его стихотворения есть в подборке девяти словенских поэтов, Пушкин только второй, его выбрали семь авторов, но при этом трое из них, знакомых с русской поэзией не понаслышке, — Павчек, Кович и Есих — в качестве лирического эталона мировой литературы представили стихотворение «Я вас любил...». Стихи Ахматовой привлекли пятерых авторов, каждый остановил внимание на одном ее произведении. По мнению словенского исследователя Ахматовой Б. Подлесника, число ахматовских стихотворений в антологии говорит о месте ее творчества в словенской культуре и приравнивает его художественную значимость в Словении к таким представителям мировой поэзии, как Ш. Бодлер, Э. Паунд, П. Неруда<sup>23</sup>. Четыре стихотворения Ахматовой даны в переводе Павчека, пятое — в переводе Есиха.

Выбор стихотворений — у Павчека — «Муз», у Милана Есиха — «Муж хлестал меня узорчатым» в собственном переводе, у Ифигении Симонович — «Ты письмо мое, милый, не комкой...», у Майи Видмар — «И целый день, своих пугаясь стонов» и у Алойза Ихана — «Лотова жена» — авторов разных поколений и литературных пристрастий, подтверждают мысль Б. Пастернака о равной художественной ценности «ранней» и «поздней» Ахматовой<sup>24</sup> и свидетельствует о том, что ее произведения вышли за рамки простого факта истории литературы и представляют собой живое явление современного художественного слова.

Как и следовало ожидать, больше всех к русской лирике привязан Павчек — шесть из десяти выбранных им произведений принадлежат перу русских поэтов — это Пушкин, Блок, Есенин, Цветаева, Пастернак и Ахматова. В компанию к ним, по воле составителя, попали Бодлер, Уитмен, Рильке и Лорка. В своем эссе поэт объясняет такой «крен» не только тем, что «всю жизнь прожил с русской поэзией», переводил ее, но и тем, что стихи русских поэтов из категории тех, которые «открывают тебя... дают новое видение своей темы»<sup>25</sup>. По сути, Павчек говорит о факторе духовной близости автора и переводчика: перевод создается в поле индивидуального мировосприятия переводчика, выбор произведения, способ его интерпрета-

<sup>23</sup> Подлесник Б. А. Ахматова в словенской культуре XX века // Филологические заметки. Пермь, 2002. С. 264.

<sup>24</sup> Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 157.

<sup>25</sup> Orfejev spev: antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov. Ljubljana, 1998. S. 66.

ции и перенесения в другое языковое пространство выявляют этические и эстетические пристрастия переводящего, его опыт, темперамент, вкус, мастерство. Налицо понятие «соизбранности», которое способно фиксировать духовную, порой с трудом поддающуюся объяснению, но явно существующую связь между автором и переводчиком. Свое решение Павчек объясняет тем, что в стихотворении Ахматовой «Муза», за которым стоит вся ее жизнь, воплощается вечная тема предназначения поэта, оно, как и прешерновское «Поэт», говорит о судьбоносной миссии поэзии, для всех культур универсальной<sup>26</sup>.

Когда я ночью жду ее прихода,  
Жизнь, кажется, висит на волоске.  
Что почести, что юность, что свобода

Пред милой гостью с дудочкой в руке.  
И вот вошла. Откинув покрывало  
Внимательно взглянула на меня.  
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала  
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

Ko v noči čakam jo, da me obišče,  
življenje mi na nitki trepeta.  
Kaj čast, prostost, mladost z vsem  
bliščem

ob ljubi gosti, ki svirel ima.  
Vstopila je. In že brez pokrivala  
pazljivo se zazrla mi v obraz.  
Povprašam jo: «Mar ti narekovala  
si Danteju Pekel?» Odvrne: «Jaz»

Известный поэт и переводчик Чехова М. Есих (р.1950), наряду с Гейне, Леопарди, Мицкевичем, Пушкиным, Бодлером и Рильке включил в свой ряд довольно раннее ахматовское стихотворение «Муж хлестал меня узорчатым» / «Mož me tepel je s porisanim»<sup>27</sup> (1911). С формальной точки зрения он руководствовался двумя аргументами: во-первых, возможностью самому прочитать и понять оригинал (поэтому, например, китайские, персидские, арабские тексты им вообще не рассматривались), во-вторых, включением в свой список только ушедших авторов, «поэзия которых живет и сегодня»<sup>28</sup>. Никаких прямых объяснений своих пристрастий в эссе Есиха нет, более того, он всячески подчеркивает свои колебания и уязвимость выбора. Но в случае с Ахматовой, думается, существенную роль сыграло его желание прервать многолетнюю монополию Павчека на русскую поэзию в целом и творчество Ахматовой в частности (стихотворение «Я вас любил...» предложено им тоже в своем переводе). При этом Есиху не совсем удалась фольклорная переливча-

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> В трех неозаглавленных стихотворениях в словенском варианте первая строка выносится вперед как название.

<sup>28</sup> Ibid. S. 384.

тость интонации ахматовского стихотворения, соединение в нем литературного языка своего времени и традиционных приемов русской народной песни, о котором писал О. Мандельштам<sup>29</sup>. Рифма «узорчатый» — «створчатый» не сохранена, видимо, из-за сложности перенесения на словенский язык последнего эпитета, само слово «узорчатый» переведено как «porisanij» — «разрисованный», «раскрашенный», а не правильно — «vzorčast»:

Муж хлестал меня узорчатым, вдвое сложенным ремнем.	Mož me tepel je s porisanim, v dva prepognjenim jermenom.
Для тебя в оконке створчатом я всю ночь сижу с огнем.	Dolgo noč pri okencu sedim z zate čuvanim plamenom.

Также при переводе из словосочетаний ушли такие принципиальные, стилизованные Ахматовой под постоянные эпитеты, как «хмурая» доля, «звонкие» стоны, и определения, несущие авторскую эмоциональную нагрузку, — «печальная» узница, «несмятая» постель:

Для тебя я долю хмурую, Долю-муку приняла	Zate sem usode silam vzela zgolj trpljenje zase.
Aх, со мной, печальной узницей, Ты опять побыть не мог.	Ah, k jetnici meni ti je nemogoče spet bilo.
А лучи ложатся тонкие На несмятую постель	Žarki so luči jutranje v prazno (букв. пустую) posteljo prišli

В последнем четверостишии потеряно обращение-восклицание, восходящее к женским деревенским причитаниям: вместо «Как мне скрыть вас, стоны звонкие!» стоит вопросительная конструкция «Naj — kako? — tajim ječanje?», которая буквально переводится как «Пусть — как? — скрываю рыдания?».

Ифигения Симонович (р. 1953) «своим» стихотворением Ахматовой представляет еще одно прочтение ее поэзии. Выбор стихотворения 1912 г. «Ты письмо мое, милый, не комкой! / «Ne mečkaj tojega pisma, ljubi» отражает восприятие любовной лирики Ахматовой женщиной XXI века. Словенскую поэтессу поразила «завораживающая искренность и одновременно простота выражения, с которыми двадцатироковая Ахматова подошла к любовной теме»<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 210.

<sup>30</sup> Orfejev spev: antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov. Ljubljana, 1998. S. 465.

Ты письмо мое, милый, не комкай.  
До конца его, друг, прочти.  
Надоело мне быть незнакомкой,  
Быть чужой на твоем пути.

Ne mečkaj mojega pisma, ljubi,  
beri do konca, prijatelj moj.  
Biti neznanka se več mi ne ljubi,  
biti tujka na poti s teboj.

По мнению Симонович, почти за век мало что изменилось в отношении мужчины к женщине. В лирической героине Ахматовой она видит себя, сорокатрехлетнюю, в «..сером, будничном платье, // На стоптанных каблуках», написавшую письмо ЕМУ, которое ИМ так и не прочитано, письмо, завалывшееся где-то в недрах портфеля, потому что «есть вещи поважнее женских писем... Женщина надеется, что ей нашлось местечко в уголке мужского сердца... Но как только она оказывается вне поля зрения мужчины, то становится «незнакомкой», «чужой на его пути», ведь противоположный пол занимает только то, что ... он собственно от женщины сможет получить, а отнюдь не она сама»<sup>31</sup>.

Другой полюс ахматовского творчества оказался близок А. Ихану (р. 1961) и М. Видмар (р. 1961), они остановились на примерах философской лирики — стихотворениях «Лотова жена» / «Lotova žena» (1924) и «И целый день, своих пугаясь стонов» / «In množice, od svojih stokov plašne» (1917). При этом оба руководствовались тем внутренним резонансом, который возникал при погружении в ахматовскую эпоху и трагический мир ее лирической героини. А. Ихан при отборе колебался между стихами, которые ему интересны сейчас, и теми, что «оставили след в ... сознании»<sup>32</sup>, и выбрал последние, т. е. «радиация» (Бродский<sup>33</sup>) ахматовской поэзии с годами не потеряла для него своей силы. М. Видмар привлекла тема смерти, представленная также в творчестве таких титанов мировой поэзии, как Малларме, Йетс, Рильке, Мандельштам, Лорка<sup>34</sup>. В этом смысле восьмистишие Ахматовой, в котором речь идет о том, как молох истории перемалывает человека, женщину, поэта так, что «сердце разорвали пополам», без сомнения одно из ключевых в мировой поэзии.

И целый день, своих пугаясь стонов, In množice, od svojih stokov plašne?  
В тоске смертельной мечется толпа, v smrtni tesnobi ves čas valove,

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibid. S. 554.

<sup>33</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., Издательство Независимая газета, 1998. С. 45.

<sup>34</sup> Ibid. S. 565.

А за рекой на траурных знаменах      a tam za reko se lobanje strašne  
 Зловещие смеются черепа.      na žalnih znamenjah reže.

Последнее достижение Павчека — двуязычный сборник «Анна Ахматова», вышедший в серии «Мастера лирики» (в которой уже появились Петрарка, Шекспир, Верлен, Рильке), в 2004 г. Он настоял, чтобы первым русским автором этой знаковой для словенской культуры серии стала А. Ахматова. Составляя книгу, поэт опирался на сборник 1989 г., однако шестнадцать из семидесяти стихотворений — новые. Он постарался расширить тематический диапазон, включив в книгу новые произведения разных периодов. Это «Два стихотворения» / «Dve pesmi» (1909—10) из сборника «Вечер»; «Муз» / «Muzi» (1911), «Прогулка» / «Sprehod» (1913) — из сборника «Четки»; «И мнится — голос человека...» / «In zdi se — tukaj glas človeka...» (1917), «Сколько раз я проклинала...» / «O, kolikrat preklevela...» (1915), «Нет царевич, я не та...» / «Ne, jaz nisem carjevič...» (1915), «Родилась я ни поздно, ни рано...» / «Rodila se nisem ne pozno ne rano...» (1913) из сборника «Белая стая»; «Я спросила у кукушки» / «Kukavico sem vprašala» (1919), «Ночью» / «Ponoči» (1918) из сборника «Подорожник», «Черный сон» / «Črni sanje» из книги «Anno Domini», «Заклинание» / «Rotitev» (1935), «Борис Пастернак» / «Boris Pasternak» (1936), «Данте» / «Dante» (1936) из сборника «Из шести книг» и два поздних стихотворения «Творчество» / «Ustvarjanje» (1959) и «Родная земля» / «Rodna zemlja» (1961). В издание также вошли поэма «Реквием», первая, третья и пятая из «Северных элей», завершает ее статья составителя «Жизнь и творчество Анны Ахматовой». Способ подачи стихотворного текста в словенских книгах этой двуязычной серии отличается от принятого у нас (два параллельных текста) — здесь строки перевода и оригинала чередуются:

И упало каменное слово  
 In beseda kamnata je pala  
 На мою еще живую грудь,  
 na še žive prsi mi težko.  
 Ничего, ведь я была готова,  
 Nič ni, saj sem to pričakovala.  
 Справлюсь с этим как-нибудь.  
 Zbotala se s tem bom je kako  
 («Реквием» — «Приговор»)

Таким образом, на сегодняшний день Ахматова известна в Словении как один из ведущих лириков XX в. (переведено 120 лучших

стихотворений) и автор едва ли не самого главного произведения сталинской эпохи, ее разоблачающего, — «Реквиема». Отрадно, что ее творчество впервые стало предметом исследования литературоведов — в 2003 г. на философском факультете Люблянского университета молодым талантливым русистом Б. Подлесником была защищена докторская диссертация «“Поэма без героя” Анны Ахматовой и традиция русской поэмы от классицизма до XX века». Тем не менее, вне поля зрения словенских переводчиков пока остались именно поэмы, в частности, «Поэма без героя», проза и существенный объем лирики. Будем надеяться, что эстафету Тоне Павчека, отметившего в 2008 году восьмидесятилетие, подхватят молодые поклонники русской поэзии, и строки Ахматовой вновь зазвучат по-словенски свободно и легко.

# СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО КАК ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1940-х ГОДОВ

А. Стыкалин

Расширение доступа к документам из партийных и дипломатических архивов открывает новые, совершенно неожиданные возможности и для такой, казалось бы, самой аполитичной области гуманистического знания, как история искусств и художественной культуры. В полной мере это касается изучения художественных процессов в странах Центральной Европы в послевоенный период. Ведь архивные документы (записи бесед советских дипломатов с зарубежными деятелями искусств, отчеты художников и деятелей искусств об их заграничных поездках, подготовленные для вышестоящих инстанций и т. д.) содержат богатейший материал, позволяющий дополнить новыми существенными подробностями картину художественной, культурной жизни этих стран, показать механизмы политико-идеологического давления на культуру и искусство, уточнить факты биографий отдельных крупных художников. Среди тем, раскрываемых по-новому в свете архивных источников, — восприятие советской художественной культуры в странах региона.

Роль Красной Армии в победе над гитлеризмом способствовала заметному повышению авторитета СССР в глазах зарубежной интеллигенции, усилинию просоветских настроений даже в тех ее кругах, где симпатии к большевизму были прежде явлением чрезвычайно редким. Так, в отчете советских кинематографистов об их участии в первом Каннском фестивале (1946 г.) говорилось, что хотя в фестивальном жюри не было ни одного коммуниста и состав съехавшейся аристократической публики «не давал оснований предполагать, что в ее лице мы встретим почитателей советской культуры ... каждое появление тов. Сталина (на экране при демонстрации фильма «Клятва» — А. С.) вызывало аплодисменты как жюри, так и зрительного зала»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Фонд 17. Оп. 125. Д. 469. Л. 58, 62.

При том, что многие из этих людей ни на йоту не поступились своими антикоммунистическими убеждениями и всерьез опасались дальнейшей экспансии Советов на Запад, уважение к победоносной Красной Армии подчас оказывалось сильнее страха перед ней.

Естественное для умонастроений значительной части западной публики в те годы восхищение СССР обусловило повышенный интерес к той политико-экономической системе, в рамках которой были достигнуты его военные успехи. Этот интерес, тем более значительный, что по итогам войны Советский Союз стал одной из сверхдержав, всецело распространялся и на советскую культуру.

Конечно, в каждой стране имелись свои мотивы обращения интеллигенции к советской культуре, и в странах антигитлеровской коалиции специфические особенности ее восприятия были совсем иными, чем в побежденной Германии. Однако и там существовал несомненный к ней интерес. Начальник Управления пропаганды Советской военной администрации в Германии С. И. Тюльпанов, судя по многим свидетельствам, отнюдь не склонный слишком переоценивать степень влияния левых идей на сознание немцев, в декабре 1945 г. докладывал в ЦК ВКП(б): «некоторые немецкие литераторы выдвигают проект издания журнала, имеющего целью знакомить немецкую читающую публику с крупнейшими явлениями и достижениями русской классической и советской культуры». Далее речь шла о том, что из среды интеллигенции поступают многочисленные просьбы о приезде из СССР деятелей искусств. Театры, продолжал Тюльпанов, запрашивают пьесы советских драматургов и, «даже еще не имея их, зная о них лишь из прессы и радио, уже включают их в свои репертуарные планы». От актеров и режиссеров не отстают музыканты, которые «желают получить для исполнения партитуры и ноты... произведений советских композиторов». «Отсутствие всех этих материалов в Германии делает абсолютно невозможной пропаганду советского искусства через немецкую сцену»<sup>2</sup>. О немалом интересе зарубежной аудитории к советской культуре при боль-

<sup>2</sup> Там же. Д. 371. Л. 207—208. В ответ на эту и другие аналогичные докладные был принят ряд мер по укреплению культурных связей с советской оккупационной зоной в Германии. Среди прочего, как читаем в одном из документов, Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП (б) договорилось с крупнейшими советскими искусствоведами Б. Асафьевым, М. Алшатовым, В. Лазаревым, С. Мокульским, А. Федоровым-Давыдовым, А. Оссовским и А. Джигелеговым об их эпизодических выездах в Германию для чтения лекций на немецком языке (Там же. Д. 462).

шем или меньшем дистанцировании от идей, в ней воплощенных, свидетельствуют многочисленные письма из разных стран, хранящиеся в фондах Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС) за 1940-е годы<sup>3</sup>.

Размышляя о причинах повышенного интереса, нельзя, конечно же, все сводить к преклонению перед силой советского оружия. Долгие месяцы гитлеровской оккупации и террора повлекли за собой существенные изменения в сознании населения стран, переживших войну, способствовали переоценке многих ценностей, выработке нового взгляда на культурно-историческое наследие той или иной нации. В каждом из регионов и в каждой из стран эта переоценка приобретала свое, обусловленное конкретным историческим опытом, звучание. Так, в государствах-наследниках монархии Габсбургов, на протяжении веков находившихся в ареале влияния немецкой культуры, в умонастроениях интеллигенции проявилась тяга к отмежеванию от традиции, ориентированной на близость с Германией. Многие факты свидетельствуют о резком усилении германофобии в странах, испытавших ужасы войны. В чешской и венгерской публицистике остро, подчас даже с некоторыми полемическими перехлестами ставился вопрос о том, сколь негативными последствиями для развития этих народов было чревато в разные века соседство их земель с немецкими. Германскому воздействию противопоставлялись более благотворные культурные влияния, как западные (из Франции и англо-саксонского мира), так и восточные. В чешском обществе первых послевоенных лет духовная атмосфера располагала к заметному оживлению славянской идеи, что учитывали и весьма умело использовали в своих политических целях коммунисты. Развернув-

<sup>3</sup> Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 5283. Оп. 16, 17. Венгерский материал опровергает бытующее среди некоторых специалистов мнение о том, что инициатива проведения мероприятий по пропаганде СССР, создания обществ дружбы исходила исключительно от советских эмиссаров, тогда как интеллигенция стран Центральной Европы выступала лишь в качестве послушного исполнителя воли Москвы. Напротив, даже интеллектуалы, не разделявшие коммунистических идей, нередко проявляли встречную активность. Из переписки между Наркомомделом и ВОКСом, относящейся к апрелю 1945 г., узнаем, что писатель Л. Зилахи (впоследствии эмигрировавший) обратился от имени группы интеллигенции к представителям советской военной администрации в Венгрии с предложением организовать общество друзей СССР (Архив внешней политики МИД РФ (АВПР). Ф. 077. Оп. 25. Папка 115. Д. 42. Л. 18).

шаяся в 1945—1946 гг. дискуссия о путях развития и внешних ориентациях чешской и словацкой культур далеко переросла рамки собственно культурной жизни, поскольку за каждой из заявленных позиций явственно обозначились определенные политические предпочтения. При всей неоспоримости того факта, что идея принадлежности Чехии к славянскому миру в условиях второй половины 1940-х годов однозначно подразумевала просоветскую политическую ориентацию, с ней так или иначе солидаризировались влиятельнейшие деятели национальной культуры — поэты В. Незвал и Ф. Галас, театральные режиссеры Э. Ф. Буриан и Й. Гонзл, один из основателей всемирно известного Пражского лингвистического кружка Я. Мукаржовский, ряд авторитетных музыкантов и архитекторов. Подобное увлечение славянской идеей, свойственное немалой части чешской интеллиектуальной элиты и свидетельствовавшее о совершенно определенном политическом выборе, едва ли может быть объяснено только страхом перед Красной Армией и робостью перед все более жестким натиском коммунистических сил внутри страны (большинство из этих людей проявило себя в годы войны как стойкие антифашисты; некоторые, например, Буриан, прошли гитлеровские концлагеря). Гораздо важнее был, на наш взгляд, «мюнхенский синдром»: политика демократических держав в отношении Чехословакии в конце 1930-х годов, облегчившая Гитлеру задачу уничтожения чехословацкой государственности, вела к серьезному разочарованию чешской интеллигенции в идеальных и моральных основах западной демократии. Очень показательно, что на писательском съезде 1946 г. критика либерализма, отождествлявшегося с безответственным индивидуализмом, подрывающим ряды антифашистских сил и несущим немалую долю вины за крах Чехословацкой республики в 1939 г., звучала даже из уст оппонентов КПЧ<sup>4</sup>.

Разочарованию в либеральной идеологии сопутствовала жажда обновления всей духовной культуры. Осмыслия опыт военных лет, польский литератор А. Рудницкий писал в 1945 г. о неспособности прежнего искусства выразить мир таким, каким он показал себя во время войны: «Все мы, кто любит искусство, почувствовали себя обманутыми. Искусство учило нас уважать человека и преклоняться перед богатством его внутреннего мира. А что мы видели? Мир, в

<sup>4</sup> Славянская идея нашла отражение и в художественном творчестве тех лет. Можно назвать выполненные в 1946 г. иллюстрации К. Сволинского к «Слову о полку Игореве».

котором из людей делали мыло, из девичьих волос — матрацы, мир такой, что не хватало слов, чтобы описать его. В искусстве же мы никогда не встречали такого мира, который нам являлся ежедневно... И мы пришли к твердому убеждению, что искусство пошло по ложному пути. Оно должно быть совсем другим, заявили мы, совсем другим должны быть его истоки; оно должно быть цельным, нравственным и служить правде»<sup>5</sup>.

Один из характерных феноменов духовной жизни народов Центральной Европы во второй половине 1940-х годов — большая популярность среди интеллектуалов философии, драматургии и прозы французского экзистенциализма: образованная публика увидела в экзистенциалистской концепции личности один из возможных путей к сохранению душевного равновесия после всего пережитого. «Сартровская лихорадка в Венгрии достигла 40 градусов», — так проекомментировал референт ВОКСа информацию о постановке в театрах Будапешта сразу нескольких пьес Ж. П. Сартра и публикации ряда его произведений в журналах<sup>6</sup>.

Однако поиски путей обновления искусства происходили и в другом направлении. Годы концлагерей и массового истребления евреев стали временем проявления самых низменных инстинктов в человеке, выяснив все неблагополучие с состоянием «человеческих душ». В этих условиях идея формирования «нового человека», стержневая для эстетики соцреализма, не могла не вызвать сочувствия даже у людей, далеких от коммунистической идеологии; напала она отражение и в художественном творчестве. В Венгрии, например, дискуссия вокруг наследия А. С. Макаренко не оставила равнодушными и некоторых педагогов-католиков. А едва ли не лучший венгерский фильм первых послевоенных лет «Где-то в Европе» (режиссер которого, Геза Радвани, был родным братом такого непреклонного антикоммуниста, как выдающийся писатель Шандор Мараи, и сам предпочел вскоре уехать на Запад) испытал несомненное влияние «Путевки в жизнь».

Таким образом, духовная атмосфера первых послевоенных лет была особенно благоприятна для восприятия советской культуры. Это поняли и в Москве. Председатель ВОКСа В. С. Кеменов (буду-

<sup>5</sup> Цит. по: История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Том первый. 1945—1960-е годы (Отв. ред. Хорев В. А.). М., 1995. С. 98.

<sup>6</sup> ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 129. Л. 71.

щий вице-президент Академии художеств) в августе 1945 г. в докладной, адресованной ЦК ВКП(б), писал о «происшедшем переломе в признании советской культуры за границей», который «налагает на ВОКС огромные обязательства». «Необходимо использовать обстановку, ковать железо пока горячо, чтобы ... не дать остыть интересу деятелей зарубежной культуры к советской науке и искусству из-за отсутствия ответов на их многочисленные запросы»<sup>7</sup>. Будучи не только искусствоведом и художественным критиком, но прежде всего государственным функционером, Кеменов исходил из того, что повышение интереса к советской культуре создает благоприятные условия для формирования в пользу СССР зарубежного общественного мнения, а следовательно, для дальнейшего усиления советского политического влияния в мире.

Находившаяся в распоряжении советского государства пропагандистская машина, наряду с ВОКСом включавшая в себя Совинформбюро, «Совэкспортфильм», объединение «Международная книга» и еще ряд ведомств, расширяет усилия по распространению советской культуры за рубежом. Едва ли не главное направление в

<sup>7</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 371. Л. 138. Такая опасность действительно существовала. Из разных стран поступали тревожные сигналы, свидетельствовавшие о нерасторопности и некомпетентности тех, кто ведал распространением информации об СССР, о слабой отлаженности пропагандистского механизма, низком качестве предлагаемой зарубежной публике печатной, художественной, кинематографической продукции. «Театры часто обращаются в Союзную Контрольную Комиссию за пьесами, но ничего получить не могут», — говорилось в письме из Венгрии (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 113. Л. 2). На протяжении многих месяцев оставались без движения просьбы направить в Венгрию выставку русской и советской живописи, прислать партитуры русских классических опер (Там же. Д. 113). Директор венгерского радио в марте 1948 г. сообщал советскому послу: «англичане и американцы буквально завалили Венгрию своими грампластинками, тогда как советские пластинки венгры могут достать лишь от случая к случаю» (АВПР. Оп. 28. Д. 52. Папка 131. Л. 59). Австрийское общество связей с СССР жаловалось в июле 1945 г. в ВОКС: «У общества создается впечатление, что оно никому не нужно и им никто не интересуется... В Вене уже идут пьесы Шоу, Пристли, других английских драматургов, а мы ничего предложить не можем» (ГАРФ. Оп. 16. Д. 10. Л. 130). Советские представители, посещавшие Восточную Германию, также обращали внимание на активизацию западных стран в пропаганде, тогда как из ВОКСа присыпались лишь скверные репродукции и колхозные плакаты (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 509. Л. 298).

ее деятельности составляли страны Центральной Европы, находившиеся в непосредственной близости к СССР и входившие в сферу его влияния. Традиция восприятия в разных странах этого региона советского искусства была не одинакова. Так, Чехословакия в 1930-е годы по объему культурных связей с СССР занимала второе место после Франции, выставки советского искусства, гастроли Камерного театра А. Таирова вызвали там весьма широкий отклик. Совсем по-другому дело обстояло в соседней Венгрии. «На протяжении четверти века советская литература привозилась к нам нелегально... Иную новую русскую книгу мы хранили точно так же, как некоторые из нас прятали человека, спасающегося от преследования полиции. Но как раз это обстоятельство озарило советскую литературу светом игнанных героев и мы не могли даже думать об объективной оценке ее. Каждая советская книга была для нас как бы библией живой веры и потому стояла выше эстетических оценок. Для других все прибывавшее с Востока означало опасность, а ведь у страха тоже не существует объективной точки зрения. Должен был наступить 1945 год, чтобы мы смогли систематически приступить к разбору советской литературы», — слова публициста Г. Хегедюша показывают, насколько сильно влияло на восприятие советской культуры изменение исторического контекста<sup>8</sup>.

Важной точкой отсчета в спорах о советском искусстве стала — и это естественно — русская классика. Черты преемственности с ней критика искала в развитии русской культуры новейшего времени и констатировала разрыв с традицией, что, впрочем, отнюдь не всегда означало отрицание плодотворности послеоктябрьских веяний. В отличие от героев Достоевского, «новый русский человек не отличается глубиной и не страдает эпилепсией, он целеустремлен, трезв и здоров. У него меньше душевных проблем, чем у его отцов, его идеал — не болезненное сочувствие, а действенная солидарность. Венгерский читатель пока еще мало знаком с этим типом. Когда он его узнает, то влияние его будет, вероятно, плодотворнее влияния предков», — это не совсем оправдавшееся предположение венгерского литературоведа А. Комлоша, сделанное в 1946 г., передает ожидания той части интеллигенции, которая видела в приобщении к современному русскому искусству действенный источник духовного обновления<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Цит. по обзору венгерской прессы за 1947 г.: ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 128. Л. 21.

<sup>9</sup> Там же. Д. 127. Л. 20—21.

Атмосфера революционных перемен создавала особенно питательную почву для восприятия того пласта советской культуры, который (главным образом по причинам, лежавшим вне самого искусства) в СССР относился к давно пройденному этапу. Речь идет об авангарде 1920-х годов, пронизанном коммунистической тенденциозностью и в то же время явно не укладывавшемся в прокрустово ложе норм сталинско-ждановской эстетики 1940-х годов. Так, в венгерских журналах неоднократны были упоминания В. Мейерхольда, хотя в условиях политического диктата СССР конъюнктура совсем не благоприятствовала ознакомлению с его творчеством. При этом характерно, что некоторые левые и вместе с тем дистанцировавшиеся от Москвы зарубежные издания (например, журналы Л. Каишака в Венгрии) пропагандировали авангард 1920-х годов и другие неординарные явления советской культуры как бы в пику соответствующим ведомствам СССР, упорно делавшим вид, будто этих явлений не существовало. Получался парадоксальный феномен: ведомства, отвечавшие за пропаганду советской культуры за рубежом, не только не способствовали, но иной раз даже противодействовали распространению наиболее ценного, что было создано в СССР за годы большевистской власти, даже если это ценное в принципе и не противоречило коммунистическим идеалам. Так, если до 1948 г. советские пропагандистские службы много делали для популяризации произведений С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Н. Мясковского, то после принятия постановления ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба» руководство ВОКСа в письмах своим уполномоченным на местах предлагало поставить перед радиокомитетами стран Центральной Европы вопрос об исключении из репертуара «формалистических» произведений<sup>10</sup>. Или другой пример. Один из основоположников эстетики кино, выдающийся венгерский критик и драматург Б. Балаж, работавший в те годы не только в Будапеште, но также в Вене и Праге, в письме советскому коллеге горько жаловался на то, что кинозрители стран Центральной Европы лишены возможности видеть лучшие произведения советского немого кино 1920-х годов, а те картины, что поступают из СССР, художественно

<sup>10</sup> АВПР. Ф. 077. Оп. 28. Д. 52. Папка 131. Л. 46—51. Успех «формалистических» произведений советских композиторов за рубежом в ВОКСе объясняли симпатиями к СССР и благодарностью советскому народу, равно как и тем, что западная интеллигенция часто «даже в лице своих политически прогрессивных представителей в области художественных взглядов в большинстве продолжает оставаться на реакционных позициях».

слабы и не находят отклика, заметно уступая в популярности продукции Голливуда. «Я веду здесь упорный бой за советское кино», — писал Балаж <sup>11</sup>. В отличие от Балажа советские экспортеры кино прилагали мало усилий для того, чтобы обеспечить конкурентоспособность своих фильмов на восточноевропейских кинорынках. Результат не замедлил сказаться. Если в 1945 г. на венгерских, чешских, польских киноэкранах советские фильмы доминировали, то к 1947 г. произошло заметное смещение пропорций в пользу западного кинематографа <sup>12</sup>. Восстановление утраченных позиций было достигнуто лишь в 1949 г. в условиях уже безраздельного господства в этих странах сталинских политических моделей. Аналогичная тенденция наблюдалась в книгоиздательском и в театральном деле.

Иной раз даже деятели культуры, близкие компартиям, противились насаждению нехудожественной продукции, поступавшей из СССР по каналам ВОКСа. Так, писатель А. Гabor выступил против постановки в венгерском Национальном театре пьесы К. Симонова «Русский вопрос», не без оснований заявив, что эта пьеса «антихудожественна, агитка и для венгерского зрителя не подойдет». Поскольку с мнением одного из либреттистов оперетт И. Кальмана трудно было не считаться, возглавлявший театр видный актер Т. Майор вернул ее уполномоченному ВОКСа. «Нам пришлось основательно повозиться с т. Габором, чтобы он изменил свою точку зрения на “Русский вопрос”, — докладывал уполномоченный в Москву. В конце концов пьесу решено было поставить <sup>13</sup>. Вообще сле-

<sup>11</sup> ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 123. Л. 25.

<sup>12</sup> В Москве, конечно же, пытались проанализировать причины неуспеха советского кино и иной раз подходили близко к истине. Так, один советский журналист, побывавший в 1947 г. в Праге, в своем отчете в ЦК проявил нечастую по тем временам откровенность в оценке официозной советской культуры, отметив, что «тенденция, заложенная в наших фильмах, носит слишком лобовой характер и для успеха нашей пропаганды в условиях Чехословакской Республики нужны кинофильмы и пьесы с более глубоко за-прятанной в них политической тенденцией менее лобового характера и более интересно построенные в драматургическом отношении» (РГАСПИ. Фонд 17. Оп. 132. Д. 75. Л. 198—199).

<sup>13</sup> АВПР. Ф. 077. Оп. 27. Папка 124. Д. 43. Л. 12—13. Как сообщалось в том же донесении, «пьеса Корнейчука “Платон Кречет” также встретила со стороны наших друзей сдержанное отношение и поэтому задержалась ее постановка». В связи с постановкой пьесы «Русский вопрос» в Берлине пресса западных зон отмечала, что политика в театре еще никогда не заходила столь далеко: «Немецкой публике оказывается плохая услуга, если одна из оккупации

дует заметить, что коммунисты в самих странах вплоть до 1948–1949 гг. не всегда оказывались в ведении пропаганды хорошими партнерами советских органов. Ведь в условиях, когда политическая борьба еще носила открытый характер, чрезмерное усердие в восхвалении СССР и следовании советским образцам могло их скомпрометировать как силу, служащую инонациональным интересам, и ослабить их позиции на политической арене<sup>14</sup>.

ционных властей использует экран и сцену для того, чтобы поднять на смех другую оккупационную власть» (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 16. Д. 134. Л. 97). С другой стороны, антиамерикански настроенные французские офицеры, по некоторым сообщениям, живо аплодировали спектаклю. По поводу постановки в 1947 г. пьесы А. Афиногенова «Далекое» одна из западноберлинских газет писала: «пропаганда прет из всех пор пьесы. Все изрекаемое в ней похоже на транспаранты выборных собраний... Пьеса Афиногенова совершенно законченный пример огосударствленного театрального искусства» (Там же. Л. 48).

<sup>14</sup> «Недопустимо пассивная тактика компартии в вопросе оживления пропаганды советской культуры в стране и укрепления в связи с этим Общества (венгерско-советского культурного общества — А. С.) объясняется, по нашему мнению, боязнью коммунистов, что их могут обвинить в недостатке патриотизма и пристрастии к Советскому Союзу», — докладывал в Москву уполномоченный ВОКСа по Венгрии в 1948 г. (АВПР. Ф. 077. Оп. 28. Папка 131. Д. 52. Л. 150). С конца 1940-х годов ситуация изменилась. Роль советского опыта в культуре абсолютизируется, мнение Москвы приобретает для тех, кто стоит во главе культурной политики, силу закона (причем отнюдь не только в вопросах пропаганды советского искусства). Уже не только постановления ЦК ВКП(б), но даже отзывы того или иного советского деятеля культуры, не всегда выдающегося, воспринимались как истина в последней инстанции. Удивительно читать о том, как в стране, давшей миру И. Кальмана и Ф. Легара, в вопросах постановки оперетт руководствовались мнением советского композитора Ю. Милютина: «Критика, советы и указания, полученные от товарища Милютина, помогли выяснению наилучших самых важных проблем и тому, чтобы мы в будущем с большей энергией могли работать для развития этого жанра», — говорилось в письме директора венгерской оперетты в ВОКС (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 21. Д. 204. Л. 149). К этому времени в культурной политике стран советской сферы влияния сложилась ситуация, которую хорошо передает венгерский анекдот: один из лидеров страны М. Фаркаш, принимая группу поэтов, указал пальцем на висевшую в его кабинете картину в духе соцреализма. «Я выбрал эту картину, потому что она понравилась кухарке, которая вместе с моей семьей приехала из Москвы. Для меня ее мнение — мнение советского народа». Один из присутствовавших, поэт З. Зелк, поинтересовался, владеет ли кухарка венгерским языком. «А что?» — спросил Фаркаш. «Тогда и насчет наших стихотворений вы могли бы принять ее оценку».

Таким образом, при всей громоздкости своего пропагандистского механизма, СССР явно не использовал открывшиеся благоприятные возможности по приобщению зарубежной публики к тому лучшему, что было в советской культуре. Среди прочих факторов играла свою роль царившая в стране атмосфера страха и всеобщей бдительности. Принимая решения об отправке художественных произведений за рубеж, в ВОКСе и других учреждениях руководствовались идеологическими и пренебрегали эстетическими критериями, оказывая тем самым медвежью услугу не только пропаганде советской культуры, но и, в конечном итоге, делу повышения престижа СССР. Более того, в Москве при отборе пьес для посылки зарубежным театрам исходили из того, что «пьесы, даже с правильных идеальных позиций критикующие явления советской действительности», «попав в руки неподготовленных в политическом отношении режиссеров, могут быть поставленыискаженными и лучшие произведения советской драматургии послужат причиной неверного отображения отдельных сторон жизни советского народа»<sup>15</sup>.

Идеологические критерии становились определяющими и в тех случаях, когда речь шла об участии советских музыкантов в зарубежных конкурсах. В 1948 г. советская сторона отказалась участвовать в конкурсе памяти Б. Бартока в Венгрии на том основании, что «конкурс имеет своей задачей пропаганду модернистской упадочной музыки», а творчество самого Бартока, при всей оригинальности его дарования, при всем его неоспоримом вкладе в музыкальную фольклористику и заслугах в борьбе с «немецким академизмом», «в самой своей основе формалистично и по сути составляет лишь разновидность декадентского модернизма»<sup>16</sup>. Еще более показательны моти-

<sup>15</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 242 Л. 17—18 (Записка Управления по делам театров Комитета по делам искусств в ЦК). Даже такая совсем не критическая пьеса, как «Кремлевские куранты» Н. Погодина, не была рекомендована к исполнению (АВПР. Ф. 077. Оп. 28. Папка 131. Д. 56. Л. 94).

<sup>16</sup> Такая оценка творчества Бартока была дана в справке правления Союза композиторов для Комитета по делам искусств. Как отмечалось в ней далее, «то обстоятельство, что в отличие от многих других модернистов Б. Барток усиленно разрабатывал в своем творчестве национальные венгерские мотивы, нисколько не меняет оценки его творчества, так как принципы рационалистического технологизма, применяемые Бартоком в использовании фольклорных элементов, весьма далеки от принципов реалистического творчества на народной основе и даже прямо этим принципам враждебны. В действительности метод разработки народных мотивов Б. Бартока являет-

вы отказа от участия советских музыкантов в фестивале на родине Моцарта: Зальцбург как традиционный центр католицизма “издавна славится своей реакционностью, поэтому посыпать туда наших представителей нецелесообразно»<sup>17</sup>.

Важным явлением художественной жизни стран региона стали прошедшие в 1947 г. в Вене и Праге выставки произведений современных советских художников с участием работ А. и С. Герасимовых, А. Дейнеки, А. Пластова. Тысячи зрителей могли теперь воочию увидеть то искусство, которое определенные политические силы в этих странах выдвигали в качестве путеводной звезды. Реакция была неоднозначной, и доминировала в ней скорее настороженность. «Четыре русских художника, которые впервые показывают

ся шагом назад относительно листовской традиции в венгерском национальном творчестве». Такие черты музыкального стиля Бартока, как «гиперграфированная эстетская изысканность ритмической ткани, типическая «ударность» в трактовке клавишных инструментов, обилие диссонирующих звукосочетаний при намеренном игнорировании элементарных законов тональной логики» назывались присущими буржуазной упадочной музыке. Вместе с тем в записке отмечалось, что вопрос о публичной критике Бартока в советской прессе «должен решаться в тесной зависимости от тактических соображений, принимая в расчет исключительно большое влияние Бартока на музыку стран народной демократии» (АВПР. Ф. 077. Оп. 28. Папка 131. Д. 53. Л. 2—4). Вероятно, именно тактические соображения вынудили советскую сторону скрыть от венгров истинные мотивы отказа от участия в конкурсе — в письме оргкомитету было дано следующее объяснение: после постановления ЦК советские композиторы «с большим рвением принялись за работу, так как хотят создать произведения, достойные советского народа и понятные ему и вряд ли поэтому смогут отвлекаться какими-либо другими предложениями». В «деле» о конкурсе Бартока неожиданно возникли расхождения в позициях Комитета по делам искусств и МИДа, обусловленные различием ведомственных интересов. В МИДе считали, что отрицательное отношение к участию в конкурсе «продиктовано в основном формальными соображениями и оно не отвечает интересам дальнейшего расширения культурных связей» (Там же. Л. 45). Первый секретарь СК СССР Т. Хренников также полагал, что «участие в конкурсе талантливейших советских музыкантов-исполнителей поднимет значение конкурса и даст возможность еще раз продемонстрировать за рубежом блестящие успехи советской музыкальной культуры» (Там же. Л. 79). Спорный вопрос был вынесен на рассмотрение ЦК, но его решение настолько затянулось, что конкурс, неоднократно переносившийся ради участия в нем советских музыкантов, состоялся наконец, к огорчению организаторов, без них.

<sup>17</sup> РГАСПИ. Оп. 125. Д. 466. Л. 310.

свои произведения в Вене, формально настолько мало отличаются друг от друга, что всех их можно привести к общему знаменателю», — писал один из критиков<sup>18</sup>. Даже в одном из наиболее благожелательных газетных отзывов отмечалось: «Советская живопись, видимо, отвергает эксперименты. Картины оказывают впечатление скорее большой силой выявления характерного и отчасти монументальной формой».

Как раз перед этим в Вене прошла выставка современной французской живописи, так что у критиков была возможность сопоставить увиденное. Некоторые из них сочли достоинством оптимизм советской культуры, отсутствие в ней духовных «недомоганий», романтического противостояния художника окружающему миру. Но, как констатировал один из рецензентов явно левой ориентации, современная французская живопись при всей «ступиковости» многих ее направлений, отразивших «упадок буржуазного мира», «при всей вызывающей сомнение проблематике борется все же за новые идеи и новую форму. Четыре советских художника, обладающих несомненным знанием техники, сознательно отказываются от этого»<sup>19</sup>.

Непосредственное ознакомление с искусством соцреализма способствовало более трезвому взгляду на советский опыт даже художников коммунистического лагеря. «Нет в современном мире художественного течения, которому мы могли бы в полной мере со всей ответственностью следовать в надежде найти правильное решение задач, которые перед нами ставит наша действительность... Устремления советских художников нам указывают путь лишь частично, они служат предпосылками той цели, которой нам еще не удалось полностью достичь... У нас с ними общая цель, но путь, которым идет наш народ, ведет другой местностью, некоторые из тех препятствий, что стояли у них на пути, у нас сглажены, преодолены

<sup>18</sup> Здесь и далее цит. по обзору австрийской прессы: Там же. Д. 512. Л. 50—55.

<sup>19</sup> В Праге выставка советского искусства была бойкотирована многими видными чешскими художниками, поскольку как раз перед этим в «Правде» была опубликована статья о засилии формализма в чешском искусстве, вызвавшая возмущение даже на левом фланге художественной жизни страны, что нашло отражение в полемической публикации журнала «Свободны новины» от 14 июля 1947 г. Не меньшее возмущение вызвало и то, что направленная в те месяцы в Москву в рамках культурного обмена выставка близкого КПЧ словацкого общества графиков «Голлар» не была выставлена из-за «формализма» (ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 438.).

в нашем собственном развитии», — говорил чешский писатель В. Ржезач<sup>20</sup>.

Если роль СССР во второй мировой войне способствовала росту уважительного отношения ко всему советскому, то послевоенная политика страны Советов вела к снижению симпатий. Уже первое непосредственное соприкосновение с советскими эмиссарами зачастую приводило к избавлению от эйфории<sup>21</sup>. Крайне болезненно отреагировали левые интеллектуалы во всем мире на идеологические постановления 1946–1948 гг. Как читаем в донесении из Франции, после публикации очередного выступления Жданова газета «Юманите» «молчит», а писатель-коммунист Л. Арагон на просьбу советского посольства выступить против кампании, развернувшейся в буржуазной прессе, «с усмешечкой ответил: мы не вмешиваемся в ваши внутренние дела»<sup>22</sup>. Беседуя с представителем ВОКСа, Л. Арагон пытался предостеречь советскую сторону от непродуманных действий, способных испортить отношения СССР с ее союзниками в рядах западной интеллигенции. Зачем так ругать Пикассо, не только симпатизирующего компартии, но и материально поддерживающего ее? — рассуждал он. Если Советский Союз настолько уверен в собственном политическом могуществе, что не испытывает нужды в союзниках за рубежом и благоприятном для себя общественном мнении на Западе, тогда деятельность организаций типа ВОКСа вообще теряет какой-либо смысл<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Uctovani a vyhledy. Sborník prvního sjezdu českých spisovatelů. Redigoval J. Kopecký. Praha, 1948. S.254.

<sup>21</sup> «На вопрос о настроениях венгерской интеллигенции Гонт (речь идет о театральном режиссере Ф. Хонте, посетившем Москву в 1945 г. — A. C.) заявил, что вначале приход Красной Армии вызвал огромный подъем и волну симпатий к Советскому Союзу. В дальнейшем были проведены нашими военными властями мероприятия по выявлению фашистской агентуры, вызвавшие многочисленные аресты. В число арестованных попало и некоторое количество людей, известных своими активными антифашистскими выступлениями... Этот факт привел к заметному снижению симпатий к СССР», — эти строки из отчета о беседе с Хонтом в ВОКСе не требуют комментария (АВПР. Ф. 077. Оп. 25. Папка 115. Д. 42. Л. 52—53).

<sup>22</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 391. Л. 101—110.

<sup>23</sup> Там же. Д. 509. Л. 293. Интересно заметить, что и некоторые видные деятели советской культуры имели смелость пойти против течения, обращая внимание партийных органов на необходимость более терпимого отношения к западным интеллектуалам, стоявшим на левых политических позициях, но не разделявшим творческих принципов, декларированных офи-

В Чехословакии даже на левом фланге художественной жизни проявилась такая обеспокоенность новыми веяниями в культурной политике СССР<sup>24</sup>, что руководителю Союза советских писателей А. Фадееву пришлось вылететь в 1947 г. в Прагу, чтобы в ходе встреч с чешскими литераторами сделать разъяснения, едва ли, впрочем, успокоившие их<sup>25</sup>. Конечно, и ранее многие художники стран региона, стоявшие на левых политических позициях, но отнюдь не желавшие менять свои творческие принципы в угоду Жданову, связывали с социалистической перспективой опасность бюрократического вмешательства в культуру. Однако не все они придавали ей должное значение, считали ее, по словам венгерского дирижера А. Тота, «достаточной причиной для того, чтобы мы оставили все по-старому... оставили художника предоставленным канзизным меценатам, расчетливым импресарио, чтобы мы разрешали гениям иногда голодать “на свободе” в нетопленных мансардах»<sup>26</sup>. Теперь угроза предстала со всей своей очевидностью.

При всем этом было бы явным упрощением сводить советское культурное влияние к тиражированию парадных портретов и бюстов Сталина, напичканных унылой дидактикой романов о передовиках производства да начисто лишенных конфликта современных пьес и фильмов. О том, сколь сложна и неоднозначна проблема культурной экспансии с Востока, свидетельствует обстоятельство, о котором иной раз склонны забывать: по одним и тем же каналам и в одно и то же время из СССР переправлялись не только порожденные

---

циальной Москвой. Так, С. Образцов на совещании в ЦК в 1948 г. говорил: Иногда мы сами отталкиваем от себя друзей СССР, таких, как Пикассо. «Французская интеллигенция стоит на распутьи так же, как в свое время стояла на распутьи русская интеллигенция. Маяковский когда-то был футуристом, но это не помешало ему стать одним из лучших советских поэтов» (Там же. Д. 594. Л. 50).

<sup>24</sup> Теоретик чешского сюрреализма К. Тейге, например, еще на съезде писателей 1946 г. с отвращением высказался о вульгарной марксистской критике, которая «свои умозаключения подчиняет целесообразности политической тактики и умудряется свои оценки менять в зависимости от тактических колебаний» (Uctovani a vyhledy. S. 209).

<sup>25</sup> «Да, мы все хотим, чтобы искусство в будущем было искусством широких масс. Но не менее искренне и убежденно мы хотим и того, чтобы искусство при этом оставалось искусством», — выразил общие опасения словацкий литератор Д. Хробак (Цит. по: История литературы Восточной Европы после второй мировой войны. Том первый. 1945—1960-е годы. С. 251).

<sup>26</sup> ГАРФ. Ф. 5283. Оп. 17. Д. 147 Л. 43.

«холодной войной» конъюнктурные однодневки, разоблачающие американский империализм и югославский «ревизионизм», но и русская литературная, музыкальная классика, которая практически в каждой из стран региона гораздо шире, чем до войны, издавалась, исполнялась, ставилась на сцене. Не только коммунистическая и близкая ей пресса отмечала высокий профессионализм гастролировавших советских музыкантов — пианистов С. Рихтера, Э. Гилельса, скрипача Д. Ойстраха, дирижера Е. Мравинского, балерины Г. Улановой. Их творчество было самым лучшим пропагандистом советской культуры. Распространение подлинных духовных ценностей не могло не способствовать подтверждению высокого престижа русской культуры при том, что последняя преподносилась зарубежной аудитории в крайне усеченном виде — за бортом оставалось все то, что не укладывалось в схемы сталинской эстетики.

Даже те из ведущих художников стран Центральной Европы, кто однозначно поддерживал коммунистов и выступал за социалистическую альтернативу, часто видели в обращении к советскому опыту прежде всего путь к обогащению национальной культуры, приобщению ее к новым стимулам развития. Крупный словацкий поэт Л. Новомеский писал: «Мы не воспринимаем однозначность нашей культурной ориентации как односторонность, а наше дальнейшее развитие открыто плодотворным веяниям с любой стороны»<sup>27</sup>. Однако, что бы ни стояло за подобными декларациями, их утопизм обнаружился очень быстро. Раскол антифашистского лагеря, резкое обострение противоречий между недавними союзниками, нагнетание идеологии «холодной войны» ускорили вытеснение западных держав из стран советской сферы влияния. Установление к концу 1940-х гг. в ряде государств Центральной и Юго-Восточной Европы диктатур, типологически близких сталинской в СССР, создало принципиально новую ситуацию в культурной жизни этих стран. Если ранее культурный поток из СССР сосуществовал с иными, западными, то к началу 1950-х годов он занял монопольное положение. В это время советские фильмы составляли 75—90% кинопроката, тогда как американские почти перестали быть доступны широкому зрителю. Пьесы современных западных авторов исчезли из театральных репертуаров. Причем массированная советизация культуры означала не столько ее русификацию, сколько вполне определенную идеологизацию.

<sup>27</sup> Новомеский Л. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976. С. 373.

Иллюзии, связанные с переориентацией культур на Восток, оказались недолговечными в сознании той части интеллигенции, которая в обстановке послевоенной эйфории оказалась на время им подвержена. Выступая весной 1956 г. с трибуны съезда чехословацких писателей, будущий нобелевский лауреат Я. Сейферт сорвал бурные аплодисменты аудитории, когда сказал: «Еще во времена гуситских войн мы были страной сплошной грамотности. Нам нечему учиться на Востоке». Стремление чешских и словацких интеллектуалов преодолеть обозначившуюся после 1945 г. односторонность культурного влияния с Востока, расширить горизонты национальных культур за счет обращения к иным духовным источникам было одной из движущих сил «пражской весны» 1968 г.

Перемены второй половины 1950-х годов, конечно же, привели к отказу от наиболее одиозных крайностей в подчеркивании властями культуртрегерской миссии СССР в отношении народов Центральной Европы. Но сохранявшееся неравноправие межгосударственных отношений в рамках советского блока еще более тридцати лет препятствовало налаживанию нормального диалога культур и формированию свободного от политики, непредвзятого взгляда интеллигенции этих стран на проблему культурного влияния с Востока.

# ДОСТОЕВСКИЙ В СОЗНАНИИ ПОЛЬСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XX ВЕКА

**В. Хорев**

Достоевский живет в нас.  
Его музыка никогда не умрет.  
*B. B. Розанов*<sup>1</sup>

О Достоевском существует громадная библиотека исследований на разных языках, в том числе и по заявленной теме. Ее масштабность может отпугнуть самого смелого исследователя. Практически невозможно охватить, тем более в рамках одной статьи, огромный фактографический материал, богатейшую проблематику, множество частных и обобщающих исследований. Более изучена рецепция Достоевского в Польше до 1945 г. Творческому усвоению поэтики Достоевского польскими писателями конца XIX — рубежа XIX—XX веков посвящен ряд монографических работ<sup>2</sup>. Основательно освещено восприятие творчества Достоевского в Польше межвоенного периода в книге Ф. Селицкого «Классики русской прозы XIX века в межвоенной Польше»<sup>3</sup>. В настоящей статье большее внимание будет уделено поэтому второй половине XX века, после 1945 года. Ограничусь при этом постановкой некоторых важных, но недостаточно еще, на мой взгляд, разработанных проблем восприятия творчества Достоевского польскими писателями в XX веке, приведу их высказывания, не привлекшие еще внимания исследователей.

Достоевский воздействовал не только на творчество, но и на менタルность многих больших писателей. С этой точки зрения важен не

<sup>1</sup> Розанов В. В. О себе и жизни своей. М., 1990. С. 453.

<sup>2</sup> Баранов А. И. Ф. Достоевский и польская литература до 1918 г. М.: МАКС Пресс, 2001; Poźniak T. Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wrocław, 1969; Jazukiewicz-Osełkowska L. Fiodor Dostojewski w twórczości S. Brzozowskiego i S. Żeromskiego. Warszawa, 1980; Witt W. Przybyszewski a Dostojewski (Jeszcze raz o „Biesach” i „Dzieciach Szatana”) // Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Warszawa, 1982.

<sup>3</sup> Sielicki F. Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej. Warszawa, PWN, 1985). См. также: Kulczycka-Salon J. Dostojewski w Polsce // Miesięcznik Literacki, 1972, N 3.

только анализ художественных произведений, в которых можно обнаружить следы этого воздействия, но и другие свидетельства. В данной статье широко используются дневниковые записи, эссе, воспоминания, в которых содержится признание значения наследия Достоевского для мировой и польской культуры, для собственного творчества того или иного писателя. Эти, часто не предназначенные для немедленной печати высказывания, в большей мере, чем жанр статьи или иного заведомо публичного высказывания, выражают субъективное мнение, личное ощущение писателя, в них присутствуют самоанализ, противоречия, неокончательность выводов. Разумеется, надо иметь в виду, что в дневниках и письмах чаще всего мы имеем дело не со спонтанным выражением мнения, а с сознательно конструируемой (пусть внешне свободной и даже хаотичной) формой представления своих взглядов. Можно согласиться с М. Черминьской в том, что в современной польской литературе «человеческого документа», к которой относятся дневники и письма, наряду с формами «свидетельства» («я — мир») и «интроспекции» («я — я») все большее место занимает «вызов» («я — ты»), задевающий и провоцирующий читателя<sup>4</sup>. Впервые в польской литературе такая авторская позиция в полной мере проявилась в «Дневнике» В. Гомбровича, затем и в дневниках других писателей (Т. Конвицкий, Е. Анджеевский, Г. Херлинг-Грудзиński и др.).

При рассмотрении воздействия на польскую литературу творчества Достоевского надо учитывать ряд специфических факторов. Одним из них является знание русского языка многими польскими писателями, прежде всего старшего поколения, особенно тех, кто был связан с польскими землями, входившими в состав России. Они были в непосредственном контакте с русской культурой и обществом, имели возможность читать Достоевского в оригинале. Для других писателей важное значение имело количество и качество переводов Достоевского на польский язык. Наконец, некоторые писатели (и не только писатели) познакомились с Достоевским в переводах на западноевропейские языки. Станислав Пшибышевский, как известно, читал Достоевского на немецком, шведском, датском и французском языках. Элиза Ожешко и Стефан Жеромский читали Достоевского в оригинале<sup>5</sup>. Как видно из дневников Зофии Налковской, всю свою

<sup>4</sup> Czermińska M. Autobiograficzny trójkąt. Swiadectwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 19—25.

<sup>5</sup> Об этом Э. Ожешко писала в письме Яну Карловичу в 1882 г. См.: Orzeszkowa E. Listy. T. 2. Cz. 1. Warszawa, 1938. S. 274. Многократно упоми-

жизнь, начиная с семнадцати лет, с 1902 года она читала Достоевского на русском языке, особенно интенсивно в 1909—1911 гг., в период писательского самоопределения, когда ею неоднократно были прочитаны и изучены «Братья Карамазовы», «Идиот», «Преступление и наказание», «Бесы» и другие произведения Достоевского<sup>6</sup>. Выдающийся польский литературовед Генрик Маркевич вспоминал, что его отец в молодости зачитывался Достоевским по-немецки<sup>7</sup>, а сам он впервые прочитал романы Достоевского (по-польски) уже в 13—14 лет. Из записи в дневнике 25 апреля 1922 г. тогдашнего капитана Войска Польского Владислава Броневского следует, что, хотя он «еще не определился окончательно по отношению к Достоевскому», под влиянием чтения этого «колосса» в нем все больше укрепляется убеждение, что «мерой всех вещей является человек»<sup>8</sup>. Позднее в переводах Броневского на польский язык были опубликованы (и публикуются до сих пор) произведения Достоевского «Игрок» (1926), «Униженные и оскорбленные» (1926), «Белые ночи» (1927) и др.

Чтение Достоевского на разных языках не исчерпывает проблемы его влияния на польскую духовную жизнь и знакомства польских писателей с его творчеством. Достоевский — это эпоха в развитии не только литературы, но и всей мировой культуры. Каждый сколько-нибудь значимый писатель или деятель культуры знал его творчество — непосредственно или опосредованно — и определял свое отношение к нему. Художественный мир Достоевского нашел живой отклик и содержательное отражение практически у всех польских писателей XX в. О масштабе воздействия Достоевского на литературу уже в 1927 г. пророчески писал еженедельник «Вядомосци Литерацке»: «Через пятьдесят лет в семинарах по истории литературы начинающие студенты будут писать рефераты «О влиянии Достоевского на роман первой половины XX века», убеждаясь в том, что не было в этом отдаленном времени ни одного писателя, литературный

нает о чтении произведений Достоевского С. Жеромский в своем дневнике (в 1887 г. и позднее). См., например: *Żeromski S. Dzienniki. II. Warszawa, 1954. S. 160—161.*

<sup>6</sup> *Nałkowska Z. Dzienniki. T. I. 1899—1905. Warszawa, Czytelnik, 1975. S. 234; T. II. 1909—1917. Warszawa, 1976. S. 96, 184, 192, 196; T. III. 1918—1929. Warszawa, 1980. S. 491.*

<sup>7</sup> *Markiewicz H. Mój życiorys polonistyczny z historią w tle. Kraków. WL, 2003. S. 10—11.*

<sup>8</sup> *Broniewski W. Pamiętnik 1918—1922. Warszawa, PIW, 1984. S. 293.*

стиль и психологизм которого нельзя было бы объяснить его отношением к творчеству автора «Братьев Карамазовых»<sup>9</sup>.

Идеи, образы, способ видения мира Достоевского вызывали восхищение (по преимуществу), удивление и полемику, но всегда — осознанное или неосознанное усвоение и претворение в собственном творчестве. Как бы ни откращивался, например, Владислав Лех Терлецкий от влияния на свое творчество Достоевского («Я не люблю Достоевского. Им следует восхищаться, но мне он чужд»<sup>10</sup>), критики и читатели единодушно отмечали родственность проблематики романов Терлецкого и Достоевского. По словам Терлецкого, он всегда признавал величие русского писателя, но писал свои произведения «в глубокой оппозиции» по отношению к Достоевскому, ибо «чувство проклятия судьбы, которое так блестяще представлено в его книгах»<sup>11</sup> чуждо видению человека польским писателем.

Надо иметь в виду тонкую грань между, так сказать, «облучением» идеями, мотивами, образами Достоевского польских писателей и непосредственными заимствованиями или подражаниями. Тот же Терлецкий верно заметил: «Тот, кто ищет непосредственные аналогии, находит слишком простые, на мой взгляд, зависимости»<sup>12</sup>.

Существенны и далеко не всегда учитываемые различия между Достоевским-художником и Достоевским — общественно-религиозным мыслителем, хотя художественное творчество писателя неотделимо от его этико-религиозных исканий.

Многие польские писатели учились у Достоевского художественному мастерству, их привлекали композиция и структура его романов, самоанализ и рефлексия героев, изображение взаимоотношений между людьми, «пограничного» состояния души и т. д. Зофья Налковская, например, писала в дневнике (20.X.1909): «Ф. Достоевского “Идиот”. Знаю: “Преступление и наказание”, “Бесы”. — В этой книге больше, чем в тех, жестокости. Для моего творчества учесть осложнения действия, таинственное предсказание предстоящих событий, становящихся будничными в обычном повествовании о свершившихся фактах. Достоевский дает вначале стихийно психологическую ситуацию и лишь

<sup>9</sup> Wiadomości Literackie, 1927, Nr 46, s. 2.

<sup>10</sup> Rozmowa z Władysławem Terleckim. W X pawilonie // Bereś St. Historia literatury polskiej w rozmowach. XX—XXI wiek. Warszawa. W.A.B., 2002. S. 175.

<sup>11</sup> Tragizm historii utrwala naszą obecność. Rozmowa z W. L. Terleckim // Zdanie, 1985, nr 2. S. 21.

<sup>12</sup> Ibid.

затем пытается ее разумно объяснить. Это хорошо, и было бы полезно для меня — но думаю, что это является врожденной чертой таланта. Знаменательный тип Настасьи Филипповны, ее сопоставление с Аглаей, синтезирующее отношения между двумя полюсами женственности»<sup>13</sup>.

В «Братьях Карамазовых» Налковскую восхищала «подавляющая, словно каменное здание конструкция» романа и «психологически мудрое и тенденциозное наивное перекладывание вины за прегрешения на интеллектуализм (на Ивана)». «Чарующая, полная доброты защита грехов, проявляющихся только в действиях, не в замысле (Митя). Это мне близко. Доброта и покой духа, присущие типу и рассказам старца Зосимы. Терпимое и чуткое отношение к тому, что в человеке дико и уныло. Восхищение добротой тем более искреннее, что сам Достоевский не добр, а жесток» (запись 21.VIII.1910)<sup>14</sup>.

Летом 1911 г. Налковская перечитывает «Бесов» («на этот раз в прекрасном переводе»<sup>15</sup>). «Я долго размышляла, — записывает она, — над великолепной техникой. Форма — отношение автора к содержанию. Известная стилизованный отстраненность повествования, в высшей степени подробного, добродушного, через которое, словно через искусное плетение занавески, просвечивают психологические бездны, заключенные в рамки глубочайшего авторского знания. Ни с чем не сравнимый литературный феномен» (16.VI.1911)<sup>16</sup>.

О степени увлеченности Достоевским свидетельствует запись Налковской в дневнике от 30.VIII.1926: «Однажды я сказала, оправдывая свою лень: лучше читать Достоевского, чем писать как Налковская»<sup>17</sup>. Эти слова были повторены ею в ответе на анкету журнала «Свят» в 1930 г.<sup>18</sup> Много позднее, вновь размышляя о мастерстве Достоевского, Налковская считала художественную форму его произведений не столько эстетической категорией, сколько способом понимания мира. В 1942 г. она записала в «Дневнике»: «Опять Достоевский. Я думаю не только о связях между характерами, о безошибочной расстановке людей в границах повествования, о такой расстановке, при которой они никогда не утрачивают взаимного соотношения, регулирующего действие. Теперь меня поражает и сама

<sup>13</sup> Nalkowska Z. Dzienniki. T.2. S. 96.

<sup>14</sup> Ibid. S. 152.

<sup>15</sup> В переводе Тадеуша Котарбиньского (*Dostojewski Teodor. Biesy. Warszawa, 1908*).

<sup>16</sup> Ibid. S. 184.

<sup>17</sup> Nalkowska Z. Dzienniki. T. 3. 1918—1929. S. 196.

<sup>18</sup> Swiat, 1930, nr 26. S. 2.

*форма, ее структура, состоящая из разных уровней обобщения.* Здесь недостаточно противопоставить повествование изображению. У него само повествование — *сокращенное изображение*. Люди постоянно самоопределяются, определяются через *отношение к другому*. Моральные, общественные и, к сожалению, политические вопросы почти всегда служат выявлению характеров. — Моя беда: краткость — ведет к тому, что афоризм может заменить роман»<sup>19</sup>.

Нельзя не согласиться с мнением издателя дневников Налковской Х. Кирхнер, что Достоевский стал для польской писательницы «важнейшим и недостижимым литературным образцом»<sup>20</sup>.

Еще важнее, чем признание польскими писателями художественного мастерства Достоевского как литературного образца, воздействие на них его философских концепций, прежде всего концепции личности. Философия человека у Достоевского усваивалась писателями как непосредственно из его художественных текстов, так и через посредство тех мыслителей, которые развивали мысли Достоевского или полемизировали с ними, начиная с рубежа XIX—XX вв. вплоть до наших дней. Например, одна из книг Лешека Колаковского, выдающегося современного польского философа, оказавшего большое влияние на польскую общественную и культурную мысль, названа «по Достоевскому» — «Если Бога нет» (1986). В ней последовательно развита мысль Достоевского, лежащая в основе кредо польского философа: «Известное изречение Достоевского: “Если Бога нет, то все позволено”, сохраняет свое значение не только, как моральное правило (...), но также как эпистемологический принцип. Это значит, что только при допущении существования абсолютного Разума правомочны понятие “истина” и убеждение в том, что “истина” может открываться нашему знанию»<sup>21</sup>.

В работах другого известного мыслителя Юзефа Тишнера («Философия драмы», 1990; «Спор о существовании человека», 1998 и др.) для обоснования взглядов философа на природу человека широко используются произведения Достоевского «Преступление и наказание» (образ Раскольникова), «Братья Карамазовы» («Легенда о Великом Инквизиторе»).

<sup>19</sup> Nalkowska Z. Dzienniki czasu wojny. Warszawa. Czytelnik, 1970. S. 209. О влиянии Достоевского на творчество Налковской см.: Kułakowska D. Zofia Nałkowska i „przeklęte pytania” Dostojewskiego // Зофье Налковской посвящается... Минск: Полымя, 1991.

<sup>20</sup> Kirchner H. Wstęp // Nalkowska S. Dzienniki. T. 2. S. 21.

<sup>21</sup> Kolakowski L. Jeśli Boga nie ma. Kraków, 1986. S. 34—35.

Говоря о влиянии Достоевского на польскую литературу и культуру, нельзя не учитывать и постоянного присутствия его творчества в польском театре, кино и телевидении. Например, в 1956—2003 гг. польский телевизионный театр показал 31 премьерный спектакль (а всего дал 45 спектаклей) по произведениям Достоевского<sup>22</sup>. Интерес к ним объясняется непрекращающей актуальностью поставленных писателем перед человечеством «проклятых проблем». Прекрасно понимал это преобразователь польского театра Леон Шиллер, поставивший в 1934 г. на сцене «Польского театра» в Варшаве инсценировку романа «Преступление и наказание»<sup>23</sup>.

Известнейший режиссер Анджей Вайда, снявший фильм по «Бесам» Достоевского (1987), поставивший «Бесов», «Преступление и наказание» и ряд других спектаклей по Достоевскому на разных сценах мира<sup>24</sup>, считает главным в своей театральной деятельности постановки Достоевского, ибо «до сих пор нет ничего более актуального, чем внутренние дилеммы, которые решают его герои»<sup>25</sup>. «Зачарованный», по его словам, «Бесами», А. Вайда писал в связи со своей постановкой «бессмертного произведения» на сцене краковского Старого театра в 1971 г.: «Душа этого сочинения сегодня так же актуальна, как была тогда, когда Достоевский его писал»<sup>26</sup>. А об аргументации Раскольниковым («Преступление и наказание») своего преступления Вайда заметил: «Как же хорошо я знаю эту аргументацию! со времен гитлеровских лагерей до новейших политических убийств. За нею стоит “разрешение на кровь”, если это требуется или даже бывает необходимо для «общего» прогресса человечества!»<sup>27</sup>

Кшиштоф Ясиньский, который поставил «Бесов» в 2007 г. в своем нетрадиционном, ставшим уже легендарным краковском театре

<sup>22</sup> Эти сведения любезно предоставила мне Гражина Павляк, автор неопубликованного пока исследования *Literatura rosyjska w Teatrze telewizji polskiej w latach 1953—2003*.

<sup>23</sup> См.: *Башинджагян Н.* Театр Леона Шиллера. Режиссер и его время. М: Эдиториал УРСС, 2005.

<sup>24</sup> В Краковском Старом театре Вайда поставил спектакли «Бесы» (1971), «Настасья Филипповна» по мотивам «Идиота» (1977) и «Преступление и наказание» (1984), который был перенесен на телезэкран (1987). Последняя постановка Вайдой Достоевского в России — «Бесы» на сцене театра «Современник» в 2005 г.

<sup>25</sup> Польша. Культура. Интервью с Анджеем Вайдой //www.polska.ru/kultura/wywiad/wajda (30.03.2006).

<sup>26</sup> Вайда А. Кино и все остальное. М., Вагриус, 2005. С. 176.

<sup>27</sup> Там же. С. 190.

STU, назвал роман «Бесы» «настольной книгой современного интеллигента»<sup>28</sup>, в которой каждое поколение находит что-то важное для себя. В своей постановке Ясиньский противопоставляет злу, воплощенному в образе Ставрогина, пение церковного хора.

Своеобразие польского восприятия Достоевского связано и с тем, что русский писатель, как известно, создал негативные стереотипы поляков. Карикатурные «полячишки» появляются у Достоевского в «Записках из мертвого дома», «Игроке», «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Братьях Карамазовых». Очевидно, что эти образы связаны с негативным отношением писателя к Западу вообще, с его идеей невозможности примирения православия с католицизмом, в котором он видел только зло и вырождение духа. Не случайно поэтому в Польше множество исследований, да и высказываний писателей, посвящено именно польским фобиям Достоевского<sup>29</sup>.

Части польских критиков конца XIX — начала XX в. было присущее мнение о пагубном, разлагающем воздействии русской литературы — и не в последнюю очередь Достоевского — на польское общество. Известный историк литературы А. Брюкнер свидетельствовал: «У нас игнорировали русскую литературу, не желая иметь дело с врагом, тщательно обособлялись от него в каждой сфере, в том числе духовной. Опасались, что познание благородных черт врага ослабит антипатию к нему и нанесет ущерб, что литературные симпатии повлекут за собой политические и общественные, будут водой на мельницу «соглашателей» (...), опасались некоего разлагающего воздействия русской литературы, будто бы она проповедовала нигилизм, равнодушие к национальным стремлениям, умерщвляла патриотизм»<sup>30</sup>.

Опасение, что русская литература так или иначе негативно воздействует на польское сознание, было распространено довольно широко. Его высказывали С. Кутшеба, С. Дзярский, Я. К. Кохановский<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Цит. по: Новицка Ю. В начале были «Бесы»... // Kraków. Krakow в Москве. Специальное издание на русском языке. Сентябрь 2008.

<sup>29</sup> См., в частности: Stempowski J. Polacy w powieściach Dostojewskiego (1931) // On że: Szkice literackie. T. I. Warszawa: Czytelnik, 1988; Żakiewicz Z. Polacy u Dostojewskiego // On że: Ludzie i krajobrazy. Szkice. Gdańsk, 1970; то же на рус. яз. // «Новая Польша», 2006, № 5; Kalinowska I. Dostojewski i Polacy // Teksty drugie. 1994, Nr 1.

<sup>30</sup> Brückner A. O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Szkic literacki. Lwów-Warszawa. 1906. S. 12.

<sup>31</sup> Kutrzeba S. Przeciwieństwa i źródła polskiej i rosyjskiej kultury. Lwów, 1916; Zdziarski S. Dżingis-Chan zmartwychwstały. Studia z psychopatologii

«Опасному влиянию» русской литературы на польскую культуру, «нигилизму» и «отрицанию законов морали», присущим последователям Достоевского, посвятил исследование «Русское влияние на польскую душу» (1913) Мариан Здзеховский. По его мнению, «не всечеловечность поражает нас у русских, а наоборот, духовная узость, отсутствие чувства понимания других народов. Они улавливают в них лишь отрицательные черты. В романах Достоевского поляк всегда выступает хвастуном и вруном или трусом, часто тем и другим; немногим лучше изображал французов Толстой»<sup>32</sup>. Впрочем, для Толстого Здзеховский делал исключение: «Поистине великим морально мыслителем является лишь тот, из учения которого никоим образом, никакими настяжками не удастся извлечь суждений, противоречащих законам морали. Таким в России был Лев Толстой»<sup>33</sup>. Но Толстой, по Здзеховскому, «и внутренне, и внешне был азиатом, был воплощением азиатско-монгольского начала в русской душе, прирожденным буддистом. Однако преобладал (в России) не буддистский, а апокалиптический тип»<sup>34</sup>.

Во многих своих работах решительно отвергал обвинения русской литературы в разлагающем влиянии и моральном нигилизме выдающийся русист Вацлав Ледницкий. В своих «Воспоминаниях» он писал о том, что утверждения об «опасной заразе» влияния русской культуры на польское общество вредны. По его словам, «невозможны определения великого девятнадцатого русского века как «моральная гниль», «духовная чума», «умственная холера» — ведь Пушкины, Тургеневы, Достоевские, которые до сего дня не перестали мощно воздействовать на эстетические и моральные чувства всего цивилизованного мира, великолепная русская музыка, наука, отчасти живопись, граничащее с историческим чудом русское красноречие (не имевшее в отличие от других стран веками сложившихся церковных, судебных и парламентских традиций), замечательная публицистика и сатирическая литература, такие насмешники, как Грибоедов, Гоголь, Лесков, Салтыков-Щедрин, Чехов, наконец, театр и балет, судебная система, о которой я уже много говорил — все это не могло вырасти из грязи и человеческого свинства»<sup>35</sup>.

rosyjskiej. T. I—II. Poznań, 1919; Kochanowski J. K. Polska w świecie psychiki własnej i obcej. Rozważania. Warszawa, 1920.

<sup>32</sup> Zdziechowski M. Wpływ rosyjski na duszę polską. *On że: Wybór pism*. Kraków, Znak, 1993. S. 502.

<sup>33</sup> Zdziechowski M. Antynomie duszy rosyjskiej. *Ibid.* S. 302.

<sup>34</sup> *Ibid.* S. 321.

<sup>35</sup> Lednicki W. Pamiętniki. T.I. S.315.

Заметим, что утверждения о преувеличенной роли русской культуры в мире и о ее негативном воздействии на польское сознание нередко можно встретить в польской печати и сегодня. Польским русофобам присуща, например, по словам Анджея Дравича, «мания страшения Достоевским и приписывание его героям эманации наихудших черт русского народа»<sup>36</sup>. Дравич ссылается на статью «Патология не может быть нормой» из журнала «Пульс», в которой отрицается значение для человечества русской и особенно советской культуры, и с осуждением пишется о повальном европейском «наркотическом явлении зачарованности русской культурой», о увлеченности ее «мнимой художественной и психологической глубиной».

Значение творчества Достоевского для мировой культуры и литературы было осознано в Польше довольно рано, хотя его произведения на польский язык были переведены сравнительно поздно. Первый польский перевод — романа «Преступление и наказание» — появился в 1887 г., а до начала Первой мировой войны по-польски были изданы самые известные произведения Достоевского — «Записки из мертвого дома», «Бесы», «Идиот», «Братья Карамазовы». Польская литературная критика в конце XIX — начале XX вв. высоко оценила мощь таланта Достоевского, но чаще всего рассматривала творчество писателя как выражение «русской души», что снижало его универсальное значение.

Из многочисленных откликов и оценок того времени следует отметить высказывания Станислава Бжозовского, который видел в Достоевском квинтэссенцию русской литературы и считал его творчество «переломным пунктом между прежней литературой — пушкинского периода и литературой, которая создается»<sup>37</sup>, которая опирается на творчество великого писателя. В 1906 г. Бжозовский издал во Львове поэму в форме монолога русского писателя «Федор Достоевский. Из мрака русской души». В ней были освещены поставленные Достоевским важнейшие вопросы о смысле человеческого существования, о границах свободы личности, глубинах человеческой психики и других «проклятых проблемах», о которых спорят в мире уже второе столетие.

Об «огромном влиянии» Достоевского — «великого Шекспира романа» на свое творчество вспоминал Станислав Пшибышевский<sup>38</sup>. О неизгладимом впечатлении, которое произвело на него чтение

<sup>36</sup> Drawicz A. Lody ruszyły... // Znak, 1994, Nr 1. S. 105.

<sup>37</sup> Цит. по: Żakiewicz Z. Stanisław Brzozowski — krytyk literatury rosyjskiej // Zeszyty naukowe WSP w Opolu. Filologia rosyjska, III. Opole, 1964. S. 21—22.

<sup>38</sup> Przybyszewski S. Moi współcześni. Wśród obcych. Warszawa, 1926. S. 215.

«Преступления и наказания» С. Жеромский писал в своем «Дневнике» в 1887 г. : «Вчера почти всю ночь провел за чтением первого тома “Преступления и наказания” Достоевского. Ни Золя, ни Бурже, ни даже Прус психологией такого рода похвастаться не могут. Образ и способ мышления Раскольникова после совершенного им преступления представлены настолько впечатляюще, что я погасил лампу и в испуге бросился на кровать, чувствуя, что дальше читать невозможно, ты просто проникаешься его мыслями, кажется, что это тобой овладевают его маниакальные раздумья. Ни одна книга, разве что “Форпост” [роман Б. Пруса] не брала меня так за сердце. Это сверхчувственная психология, ибо я сомневаюсь, что сам Достоевский пережил кризис такого рода. В то же время там настолько правдиво воспроизведена каждая мысль, что трудно предположить, что все это... вымысел. Это, конечно, гениальная интуиция. Невероятное искусство отгадывания мыслей»<sup>39</sup>.

Есть немало и других свидетельств польских писателей рубежа XIX—XX веков о том потрясении, которое вызвало у них чтение произведений Достоевского, а литературные критики и исследователи многократно отмечали влияние его творчества на польских писателей. А. Брюкнер в 1906 г. в книге «О русской литературе и нашем к ней отношении сегодня и триста лет тому назад» писал: «У Жеромского даже фактуру, то есть стиль и форму, не говоря уже о взглядах, наши критики выводят из Достоевского и Толстого. Пшибышевский, хотя он и утверждает, что не читал “Бесов” Достоевского, рисуя в “Детях Сатаны” (!!) своего “сверхчеловека, нового Петра Верховенского и Ставрогина в одном лице, — должен был знать русский роман, хотя бы по рассказам друзей, ибо и фабула, и детали слишком похожи, чтобы это могло быть случайностью»<sup>40</sup>.

Примером творческого восприятия художественного опыта Достоевского польскими писателями в начале XX в. может быть роман Болеслава Пруса “Дети” (1909)<sup>41</sup>. Надо сказать, что Прус хорошо знал русскую литературу<sup>42</sup>, которую изучал еще в средней школе.

<sup>39</sup> Żeromski S. Dzienniki. II. Warszawa, 1954. S. 160.

<sup>40</sup> Brückner A. O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Szkic literacki. Lwów; Warszawa, 1906. S. 75.

<sup>41</sup> Подробнее см.: Хорев В. А. «Дети» Б. Пруса и «Бесы» Ф. М. Достоевского // Творчество Болеслава Пруса и его связи с русской культурой. М.: Индрик, 2008.

<sup>42</sup> См.: Бахуж Ю. Русские и Россия в «Хрониках» Болеслава Пруса // Studia polonorossica. К 80-летию Е. З. Цыбенко. М., 2003.

Он высоко ценил творчество выдающихся русских реалистов XIX в., о которых писал: «Во Франции нет ни одного романиста такого уровня, как четыре русских писателя: Толстой, Достоевский, Щедрин и Тургенев, которые — в особенности первые три — являются феноменами в мировой литературе (...) С того времени, как человечество стало человечеством, никто еще так не представил пятой заповеди: «Не убий», как это сделал Достоевский»<sup>43</sup>. В библиотекс Пруса были роман Достоевского «Преступление и наказание», три русских и две французских монографии о творчестве русского писателя<sup>44</sup>. О влиянии Достоевского на Пруса писала как современная ему критика<sup>45</sup>, так и исследователи нашего времени<sup>46</sup>. Вряд ли можно сомневаться в том, что Прус в романе «Дети» воспользовался открытиями Достоевского, гениально предвосхитившего в романе «Бесы» (1872) историю революций XX в. Хотя бы потому, что созданный Достоевским «впрок» алгоритм — художественная концепция революции — теперь подтверждался практикой истории.

Подобно Достоевскому Прус дал в своем романе художественный образ духовной смуты, ведущей к потере нравственных ориентиров, к ложным путям борьбы за справедливое общественное устройство. Как и Достоевского, Пруса волновала диалектика противоречия между благородными намерениями, стремлением к личностной свободе и низменными средствами осуществления целей. Романом «Дети» — откликом на события революции 1905 г. — Прус принял участие в большой дискуссии о революции как методе решения социальных и национальных проблем. Вслед за Достоевским Прус считал революционный путь к недостижимой цели общественного равенства безумной и мрачной утопией, угрожающей свободе личности и общества в целом. Он осуждал мифологию «детей» — вступающего в жизнь нового поколения — и показывал, что революция на практике оборачивается преступлениями, что наивными идеалистами, мечтающими о счастливом обществе, манипулируют политические провокаторы<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Prus B. Kroniki. T. I—XX. Warszawa, 1953—1970. T. XII. S. 97—98.

<sup>44</sup> Sielicki F. Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej. Warszawa, 1985. S. 250.

<sup>45</sup> Tokarówna K., Fita S. B. Prus. Warszawa, 1969. S. 406.

<sup>46</sup> M.in. Kulczycka-Salon J. Dostojewski w Polsce // Miesięcznik Literacki. 1972, Nr 3.

<sup>47</sup> А. И. Баранов недооценивает, на мой взгляд, проблематику романа, полагая, что Прус показал абсурд революции как «детскую шалость»: *Бара-*

Как и Достоевский, Прус в своем романе пользовался приемом, который в концепции М. Бахтина был назван «многоголосием», позволяя героям излагать свои, часто прямо противоположные, взгляды, избегая явного авторского вмешательства. Но в обоих случаях многоголосие нельзя понимать как «равноправие» голосов. Оба писателя тенденциозны; показывая антиномии, они выносят свое суждение. Прус осуждал революцию не только устами своего *porte-parole* — доктора Дембовского, переживающего растрату творческих сил молодежи в революции, но и с помощью «конструкции судьбы» героев романа, их жизненных перипетий.

В «Бесах» изложена история террористической организации, связанной с деятельностью либералов, в «Детях» — история молодежной организации, деятельность которой направляют социалистические агитаторы и провокатор, выступающий под разными «говорящими» фамилиями: Ножинский (нож), Кулович (пуля), Тручинский (яд), Фогель, Иванов, Альтман — последние три псевдонима указывают на национальность: немец, русский, еврей (вспомним о склонности Достоевского к семантизации фамилий персонажей). Романтический бунт и у Достоевского, и у Пруса перерождается в бандитские действия. Как писал Достоевский в своих заметках к роману «Бесы», попытка немедленной переделки мира приводит к тому, что «из ангельского дела будет бесовское»<sup>48</sup>.

«Детей» Пруса и «Бесов» Достоевского сближает не только проблематика, но и сходство некоторых сюжетных мотивов и отдельных художественных приемов. Самоубийственная смерть героя «Детей» подобно самоубийству Кириллова в «Бесах», дискредитирует утопическую идею преобразования общества революционным путем. В «Бесах» коллективное убийство Шатова цементирует группу «бесов». Кириллов в «Бесах» не участвует в убийстве Шатова, но бе-

нов А. И. «Романы Б. Пруса и творчество Ф. Достоевского» // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. 1998. № 6. С. 56. В указанной выше содержательной монографии «Ф. Достоевский и польская литература до 1918 г.» исследователя интересует прежде всего многоголосие в ряде романов Пруса, которое, как доказывает автор, «сродни полифонии Достоевского (в свете концепции М. Бахтина)» (с. 70), хотя в «Детях», по мнению Баранова, «не формируется полновесный — большой — диалог» (с. 75). Рассмотрение романов Пруса под этим углом зрения, конечно же, правомерно, но не менее важным представляется обращение Пруса к «проклятым проблемам», поставленным Достоевским.

<sup>48</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. X1. Л., 1974. С. 195.

рет на себя его убийство и кончает с собой выстрелом из револьвера. Енджейчак у Пруса не согласен с террористическим методами группы, но платит за действия своих товарищей смертью. В «Детях» группа вынуждает покончить с собой одного, подставляет под расстрел другого, а наиболее экстремальный ее член, Зайончковский предлагает коллективно убить нескольких евреев, поскольку «такой поступок свяжет нас крепче, чем присяга...»<sup>49</sup>. Мощным художественным орудием познания внутреннего мира человека у Достоевского являются сны его героев, в которых обнажаются истинные мотивы их поведения. У Пруса символические сны и видения героя также становятся своего рода кульминационными знаками в характеристике его душевного состояния, не поддающегося рассудочному анализу.

Разумеется, схождением с Достоевским не исчерпывается содержание романа Пруса и его значение для польской жизни и польской литературы. Прус изобразил не только крах революционной идеологии, но и реалии революции, житейскую повседневность этой бесовщины — в измерениях самой жизни. И здесь его роман уже выходит за рамки Достоевского в другую историческую реальность, в другой слой жизни, важный для Польши того времени.

В 20-е годы XX в. с глубокой статьей о Достоевском выступил Анджей Струг, в творчестве которого сильно сказалось влияние русского писателя. В обширном предисловии к изданному в Польше в 1928—1929 гг. собранию сочинений Достоевского в 26 томах<sup>50</sup> Струг подчеркнул значение Достоевского не только как исследователя «русской души» (о чем ранее писала польская критика), но как открывателя правды о глубинах человеческой психики вообще. Струг писал: «В области самых сложных духовных явлений Достоевский был непревзойденным мастером. Он совершил переворот в понимании задач психологического романа, и в истории мировой литературы его имя навсегда останется значительнейшей вехой. Он открыл новый этап в исследовании человеческой души и в воплощении ее живого образа»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Prus B. Pisma. Warszawa, 1924—1927. Dzieci. T. XXVII—XXIX. S. 129.

<sup>50</sup> Как сообщает Ф. Селицкий, всего в межвоенной Польше десятью различными издательствами большими тиражами было издано 29 произведений Достоевского в 50-ти томах (не считая публикаций в антологиях). По количеству переводов и изданий русских писателей в Польше Достоевский уступает лишь Л. Толстому. См.: Sielicki F. Op. cit. S. 156.

<sup>51</sup> Strug A. //T. Dostojewski. Zbrodnia i kara. Warszawa, 1928. T. 1—2. S. IX.

В межвоенном двадцатилетии энтузиастами Достоевского были литераторы разной идеологической и политической ориентации, которых привлекали непреходящие ценности творчества писателя. О Достоевском писали, высказывались, переводили его произведения, признавали его влияние на свое творчество Е. Анджеевский, Т. Бой-Желенский, В. Броневский, А. Ват, Виткаций, С. Жеромский, Я. Ивашкевич, Ю. Каден-Бандровский, З. Налковская, Т. Парницкий, А. Рудницкий, А. Слонимский, А. Струг, М. Хороманьский, Зб. Униловский и десятки других.

«Мы зачитывались Достоевским», — вспоминал о себе и своих сверстниках, вступивших в литературу в начале 30-х годов, Станислав Пентак<sup>52</sup>. Известный историк литературы Манфред Кридль в книге «Главные течения европейской литературы» (1931) подчеркивал ведущую роль Достоевского в мировой литературе: «Как писатель он принадлежит к величайшим и оригинальным творцам не только в русской, но и в мировой литературе. Его сила и величие не в его философии, а прежде всего в искусстве. Чары этого искусства проистекают главным образом из огромной непосредственности и интуиции в понимании и изображении психической жизни [...]»<sup>53</sup>.

В последующие десятилетия это суждение не раз подтверждалось и развивалось польскими учеными и писателями. Выдающийся литературовед Казимеж Выка писал в 1962 г. о феномене Достоевского как писателя и исследователя человеческих душ, «не имеющего предшественников и вызвавшего своими произведениями непревиденные последствия в мировой литературе»<sup>54</sup>. «Достоевский, — считает авторитетный исследователь Янина Кульчицкая-Салони, — остается феноменом живым до сего дня, ибо он вплоть до наших дней инспирирует писателей»<sup>55</sup>.

Можно привлечь — без преувеличения — многие десятки подобных высказываний деятелей польской культуры (некоторые из них будут приведены в дальнейшем). Но важно постараться выяснить, чем именно привлекал польских авторов Достоевский, какие вопросы задавало себе польское сознание, ответы на которые оно искало в творчестве русского писателя. По-видимому, польские писатели ос-

<sup>52</sup> Piętak St. Portrety i zapiski. Warszawa, 1963. S. 23.

<sup>53</sup> Kridl M. Główne prądy literatury europejskiej. Warszawa, 1931. S. 122.

<sup>54</sup> Выка К. Статьи и портреты. М., Прогресс. 1982. С. 36.

<sup>55</sup> Kulczycka-Salon J., Nofer-Ladyka A. Literatura polska okresu realizmu i naturalizmu. Warszawa, 1968. S. 80.

ваивали опыт, которого польская литература не имела, расширяя таким образом поле своего зрения, обогащая психологический язык литературы и создавая свои образцы такого языка — т. е. поведения, реакций и критериев, которые были присущи героям произведений Достоевского. Обогащалась и оценка своего опыта, увиденного сквозь призму чужого. При этом, говоря о восприятии Достоевского польскими писателями второй половины XX в., нельзя не учитывать того, что история основательно проверила его идеально-нравственные концепции, подтвердила их необычайную актуальность, придала новую функцию образам русского мыслителя, который гениально предвидел наглость зла, воплотившегося в XX в. в немецком фашизме и казарменном социализме, в развращении и унижении людей, в технике манипулирования их сознанием и поступками. Чеслав Милош точно заметил, что «Бесы» Достоевского, хотя и написаны сто с лишним лет назад, попадают «в самую сердцевину наших дилемм», что история XX века «дописала комментарий к «Бесам». Достоевский хотел скомпрометировать нигилистов-революционеров, строя свое повествование вокруг совершенного ими убийства, но миллионам убийств предстояло намного эффективнее скомпрометировать коммунистическую утопию молодого Верховенского»<sup>56</sup>.

Следует иметь в виду, что рецепция Достоевского в Польше в первое десятилетие после Второй мировой войны, до середины 50-х гг., была весьма ограничена. Вслед за Советским Союзом, где Достоевский был объявлен реакционным писателем и долгое время не издавался, в Польше тогда он также считался «подозрительным». По словам Яна Котта, в конце 40-х — начале 50-х гг. «о Достоевском мы знали, что надо держать ухо востро, он все еще был под подозрением»<sup>57</sup>. «Об издании его произведений тогда трудно было думать» — вспоминает Павел Хертц<sup>58</sup>. Лишь в 1955 г. после долгого перерыва в Польше были изданы романы Достоевского «Бедные люди» и «Преступление и наказание», затем, в 1957 г., «Униженные и оскорбленные» и «Записки из мертвого дома», а в 1955—1964 гг. выходит его собрание сочинений в одиннадцати томах под редакцией Павла Хертца<sup>59</sup>.

С конца 50-х гг. в Польше появляются и значительные публикации о творчестве Достоевского Анджея Валицкого, Рышарда Пши-

<sup>56</sup> Милош Ч. Об эрозии // Новая Польша, 2006, № 10. С. 57.

<sup>57</sup> Kott J. Przyczynek do biografii. Zawał serca. Kraków.: WL, 1995. S. 266.

<sup>58</sup> Sposób życia. Z Pawłem Hertzem rozmawia Barbara N. Łopieńska. Warszawa.: PIW, 1997. S. 112.

<sup>59</sup> Dostojewski F. Z pism. Pod red. P. Hertza. T. I—XI. Warszawa, 1955—1964.

быльского, Телесфора Позняка, собранные затем авторами в своих монографиях<sup>60</sup>. На сегодняшний день в Польше опубликован не один десяток книг о разных аспектах творчества Достоевского<sup>61</sup>. Множеством публикаций откликнулись польские исследователи на вышедшую в 1963 г. в Москве книгу М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (первое издание под названием «Проблемы творчества Достоевского» — 1929 г., польский перевод — 1970 г.). Расхожим стало в польской литературной мысли введенное М. Бахтиным понятие «полифонии» применительно к романам Достоевского, ставшее импульсом к определенному направлению исследований романа вообще. Не исключено знакомство с книгой Бахтина и писавшего в эмиграции В. Ледницкого, который прекрасно ориентировался не только в русской классической литературе, но и в современной, внимательно следил за работами русских литературоведов и языковедов. Во всяком случае, определение специфики романов Достоевского и Толстого, данное В. Ледницким в книге воспоминаний, опубликованной в Лондоне, близко баухинскому понятию «полифонии». «Роман Достоевского, — писал польский исследователь, — многопланов, каждый герой Достоевского — наблюдательный пункт мира, отсюда в его романах столько миров, сколько героев, а, стало быть, столько же правд. Роман Достоевского — не авторский монолог, как у Толстого. Это не касается, разумеется, реализма воспроизведения действительности, видимой автором. Толстой лучше всякого другого умел индивидуализировать своих героев, но главнейшим фактором в его искусстве является то, что — говоря философским

<sup>60</sup> Walicki A. Dostojewski a idea wolności // on że: Osobowość a historia. Warszawa, 1959; Przybylski R. Dostojewski i „przeklęte” problemy. Warszawa, 1964; Poźniak T. Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wrocław, 1969.

<sup>61</sup> См.: Bohun M. Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej. Katowice, 1996; Brzoza H. Dostojewski między mitem, tragedią i apokaliapsą. Toruń, 1995; Chałasiński –Wiertalak Idea teatru w powieściach Dostojewskiego. Poznań, 1988; Kułakowska D. Dostojewski. Antynomie humanizmu według „Braci Karamazowów”. Wrocław, 1987; Kułakowska D. Dostojewski. Dialektyka niewiary. Warszawa, 1981; de Lazar A. W kręgu Fiodora Dostojewskiego. Poczwierćwiecstwo. Łódź, 2000; Łużny R. Fiodor Dostojewski — myśl i dzieło. Łódź, 1981; Poźniak T. Dostojewski i Wschód: szkic z pogranicza kultur. Wrocław, 1992; Rażyń A. Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problemy poetyki. Kraków, 1988; Smaga J. Fiodor Dostojewski. Kraków, 1974; Stępczyńska B. Dostojewski a malarstwo. Katowice, 1980; Sucharski T. Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego. Lublin, 2002; Urbankowski B. Dostojewski — dramat humanizmów. Warszawa, 1978.

языком — я назвал бы наивным реализмом, который проистекал из его *par excellence* сенсуалистического видения природы и людей. В данном случае я имею в виду целостное восприятие мира автором. Роман Достоевского напоминает кубистические картины, на которых мы видим разнообразное преломление плоскостей, создающее впечатление парцелярного мира<sup>62</sup>. Между прочим, говоря о Достоевском, Ледницкий высказал правдоподобное предположение о том, что описание Петербурга в ранней повести русского писателя «Слабое сердце» восходит к стихотворению А. Мицкевича «Пригороды столицы» из «Отрывка» III части «Дядков»<sup>63</sup> (известно, что Достоевский хорошо знал творчество польского поэта).

Писатели эмиграции были свободными от цензуры. Первой послевоенной польской монографией о Достоевском была книга Станислава Мацкевича «Достоевский», вышедшая в 1947 г. в Англии; в Польше она была издана в 1957 г. В книге, посвященной прежде всего биографии писателя, рассматривался и традиционный стереотип «русской души», святой и гречной, и делался достаточно плоский вывод о том, что творчество Достоевского направлено на утверждение правоты Евангелия<sup>64</sup>.

Одна из наиболее значительных книг, написанных в эмиграции, — «Иной мир. Советские записки» Густава Херлинга-Грудзиньского. Она писалась в 1949—1950 гг., впервые увидела свет в английском переводе в Лондоне в 1951 г., в 1953 г. была издана на польском и на многих других языках мира. В самой Польше впервые была издана в нелегальном издательстве «Нова» в 1980 г., официально лишь в 1989 г., а в России в 1991 году.

Херлинг-Грудзиньский разделил судьбу десятков тысяч поляков, брошенных в тюрьмы и лагеря ГУЛАГа. «Иной мир» — это не только потрясающий документ о советских концлагерях, но и выдающееся художественное произведение, соотносящееся с «Записками из мертвого дома» Ф. Достоевского, эхо которых, по признанию писателя, «слышно в моем «Ином мире»<sup>65</sup>. Эпиграфом к книге писатель избрал цитату из этих «Записок» об «особом мире, ни на что не похожем». Обращение к Достоевскому — одна из приметных особен-

<sup>62</sup> *Lednicki W. 20 lat w wolnej Polsce.* Londyn, 1973. S. 82.

<sup>63</sup> *Lednicki W. Mój Puszkinowski Table Talk // Puszkin 1837—1937.* T. I. Kraków, 1939. S. 266.

<sup>64</sup> *Mackiewicz S. Dostojewski.* Warszawa. PIW, 1957. S. 151.

<sup>65</sup> *Herling-Grudziński G. Pisma zebrane.* T. 4. *Dziennik pisany nocą 1973—1979.* Warszawa, Czytelnik, 1995. S. 382.

ностей повествования — придает ему особое историко-философское измерение. «Не то потрясало в Достоевском, — делится с читателем автор-повествователь, — что он сумел описать нечеловеческие страдания так, словно они составляли всего лишь естественную часть человеческой судьбы, но то [...], что никогда не было даже самого краткого перерыва между его и нашей судьбой [...] На каменных, истекающих водой и поблескивающих в темноте стенах подземного лабиринта, сквозь который меня несла черная волна „Записок из мертвого дома”, невменяемым, распаленным воображением я видел длинные ряды имен тех, что были здесь до нас и сумели выцарапать на скале след своего существования, прежде чем их залил и с едва слышным плеском поглотил вечный мрак»<sup>66</sup>. «Я знаю, — говорит одна из героинь книги, солагерница писателя Наталья Львовна, — что вся Россия была и по сей день остается Мертвым домом, что время между каторгой Достоевского и нашими собственными муками остановилось»<sup>67</sup>.

С «Записками из мертвого дома» сравнивает свои ощущения от тюрьмы на Лубянке в 1941 г. и другой узник советского режима — Александр Ват, кстати, принадлежит увлекательное эссе «Достоевский и Сталин», в котором исследуется парадокс Шигалева (из «Бесов»): «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом»<sup>68</sup>. Ват видел реализацию этого парадокса в сталинизме<sup>70</sup>. А. Ват блестяще перевел на польский «Братьев Карамазовых», свидетельством чему может служить письмо Теодора Парницкого Вату (от 7 марта 1961 г.), в котором известный исторический романист писал: «Легенда о Великом инквизиторе», которую я знаю в оригинале почти наизусть, в Вашем переводе является шедевром ритмики (музыки), риторики и драматической мощи [...] Я знаю “Братьев Карамазовых” в английских и испанских переводах; в обоих случаях “Легенда Ивана” также выглядит жалко по сравнению с польской версией, Вашей! От всей души поздравляю Вас!»<sup>71</sup>

Драматург Вацлав Грубиньский, арестованный НКВД, как и Ват, во Львове в январе 1940 г., вспоминал в тюрьме о неизгладимом впе-

<sup>66</sup> Герлинг-Грудзинский Г. Иной мир. Советские записки. Москва. Прогресс, 1991. С. 159—160.

<sup>67</sup> Там же. С. 161—162.

<sup>68</sup> Wat A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Część druga. Warszawa, Czytelnik, 1990. S. 335.

<sup>69</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 томах. Т. 10. «Бесы». Ленинград, Наука, 1974. С. 311.

<sup>70</sup> Wat A. Pisma wybrane. T. I. Eseje. London, 1985.

<sup>71</sup> Wat A. Korespondencja. Część druga. Warszawa, Czytelnik, 2005. S. 331.

чтлении, которые произвели на него прочитанные в молодости книги «гениального автора «Преступления и наказания», погружавшего читателя «в бездонные глубины человеческой души». Он безуспешно пытался отыскать в тюремной библиотеке книги Достоевского — ведь «какое еще место под солнцем может быть лучшим для чтения произведений Достоевского, нежели “мертвый дом” без солнца, русская тюрьма?»<sup>72</sup>

Но вернемся к Херлингу-Грудзиньскому. Во многих своих эссе, в многотомном «Дневнике, написанном ночью» (1971—1999) он многократно ссылается на Достоевского. Херлинг считал, что наиболее значительные современные писатели, «самые восприимчивые свидетели и пророки уничтожения человека в нашей эпохе, от Кафки до Беккета, могли бы сказать, перефразируя слова Достоевского о Гоголе (*«Все мы вышли из “Шинели” Гоголя»*), “Все мы вышли из *подполья* Достоевского”»<sup>73</sup>. Херлинг не случайно вспоминает «Записки из подполья». Именно «подполье» Достоевского, исследование сугубо приватной и мрачной сферы личности — с полным основанием полагает он — «открыло новый этап в творчестве писателя и явилось поворотным пунктом в развитии всей современной прозы»<sup>74</sup>.

В эссе «Два комментария к Достоевскому» Херлинг-Грудзиньский прослеживает влияние Достоевского, «одного из величайших писателей мировой литературы всех времен»<sup>75</sup>, на творчество А. Камю, Ф. Кафки, А. Моравии и других европейских писателей. Писатель часто возвращается к роману «Бессы», видя в теории ликвидации «ста миллионов голов» Петра Верховенского предвидение русским писателем «наступления продолжающейся и поныне (не только в России) эпохи, лозунгом которой явно или скрыто является найденная для нее Достоевским формула: “Если Бога нет, то все позволено”. Вместо Бога, если в него не веришь, можно подставить Моральный Закон»<sup>76</sup>.

Интересна полемика Херлинга-Грудзиньского с Витольдом Гомбровичем по поводу интерпретации романа Достоевского «Преступ-

<sup>72</sup> Grubbiński W. Między młotem a sierpem. Warszawa, Czytelnik, 1990. S. 65—66.

<sup>73</sup> Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. T. 8. Godzina cieni. Eseje. Warszawa, 1997. S. 102.

<sup>74</sup> Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. T. 7. Dziennik pisany nocą 1989—1992. Warszawa, 1997. S. 384.

<sup>75</sup> Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. T. 8. Godzina cieni. Eseje. Warszawa, 1997. S. 105.

<sup>76</sup> Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. T. 3. Dziennik pisany nocą 1971—1972. Warszawa, 1995. S. 37.

ление и наказание». В «Дневнике» за 1960 год Гомбрович предложил оригинальную трактовку образа Раскольникова. По его мнению, Раскольников не испытывает угрызений совести. К признанию в убийстве его склоняет «система отражений, почти зеркальных. Раскольников не одинок — он существует в окружении группы лиц, Соня... следователь... сестра и мать... приятель и другие... таков его мирок». Чувство вины кристаллизуется в нем тогда, когда он смотрит на себя глазами своего окружения. Но это не *его* совесть, и он чувствует, что «это особая совесть, возникающая и усиливающаяся между людьми в системе отражений — когда один человек видит себя в другом. Постепенно, по мере нарастания после убийства скверного самочувствия Раскольников все более делает их своими судьями — и все явственнее рисуется ему его вина. Но, повторяю, это суд не его совести — это суд, возникший из отражения, суд зеркальный»<sup>77</sup>. По мнению Херлинга-Грудзиńskiego, Раскольников, этот униженный «сверхчеловек» «постепенно созревает до взгляда на себя глазами Бога»<sup>78</sup>, а Гомбрович интерпретирует Достоевского в духе своего понимания личности, которая постоянно подвергается деформации окружением, навязывающим ей те или иные позы и маски.

Полемизирует Херлинг-Грудзиński и с Миланом Кундерой, который возненавидел Достоевского, увидев советские танки на улицах Праги в 1968 г. «Обвинительный тон Кундеры, — писал Херлинг, — граничит с издевательством над здравым смыслом (восхваляемым им самим)». По его мнению, Кундера безосновательно отождествляет и без того фальшивый стереотип «достоевшины» с обликом советского агрессора: «Можно любить или не любить Достоевского [...], но рассматривать его через призму советских танков на улицах Праги или наоборот!»<sup>79</sup> Для польского писателя в произведениях Достоевского заключен совершенно противоположный смысл. В связи с пятисотлетием смерти Генерального инквизитора Испанского королевства Торквемады он, перечитав «Братьев Карамазовых», пришел к важному для себя выводу, что Достоевский перебро-

<sup>77</sup> Herling-Grudziński G. *Dziennik pisany nocą 1971—1972*. Warszawa: Czytelnik, 1995. S. 142.

<sup>78</sup> Herling-Grudziński G. *Dziennik pisany nocą 1971—1972*. Warszawa: Czytelnik, 1995. S. 142.

<sup>79</sup> Herling-Grudziński G. *Pisma zebrane*. T. 6. *Dziennik pisany nocą 1984—1988*. Warszawa: Czytelnik, 1996. S. 295. См. также: Herling-Grudziński G. *Pisma zebrane*. T. 7. *Dziennik pisany nocą 1989—1992*. Warszawa: Czytelnik, 1997. S. 168—169.

сил мост между действительно существовавшим в XV веке Инквизитором и воображенным им Инквизитором будущего. «Достоевский предчувствовал его приход в своих мучительных раздумьях о России, подтачиваемой «бесами»<sup>80</sup>.

Начиная с середины 70-х гг. в Польшу хлынули произведения писателей-эмигрантов, издаваемые как нелегально, в так называемом «втором круге обращения», так отчасти и в легальных издательствах. В 70—80-е годы польский читатель смог познакомиться с шедеврами эмиграционной парабелетристики — дневниками, воспоминаниями, эссе В. Гомбровича, Г. Херлинга-Грудзиńskiego, Ч. Милоша, А. Вата, Ю. Чапского, Е. Стемковского, К. Еленьского и других. И хотя многие из них были написаны в 50—60-е годы, фактом литературного сознания они становились именно теперь. Одним из главных достоинств этих произведений явился взгляд на польские проблемы с определенной дистанции. Польские комплексы и стереотипы рассмотрены в них на широком, прежде всего общеевропейском историко-культурном фоне, увидены как бы через отражение в зеркале иных культур. В том числе в зеркале русской культуры, представителем которой во многих случаях выступал Достоевский.

Значительную роль сыграл Достоевский в формировании художественного сознания Витольда Гомбровича, который в своем последнем интервью на вопрос о том, какие писатели оказали на него влияние, из русских назвал одного Достоевского<sup>81</sup>, хотя, конечно, хорошо знал и Л. Толстого, и других русских писателей. Многие произведения Гомбровича связаны с философско-художественными идеями Достоевского, что не означает прямого их воспроизведения. Польский исследователь Е. Яжембский установил связь между рассказом Гомбровича «Преднамеренное убийство» из дебютантского сборника писателя «Дневник периода возмужания» (1933) и романом Достоевского «Преступление и наказание». Беседа, которую ведет следователь (между прочим, читавший «Бесов» Достоевского) с подозреваемым в рассказе Гомбровича, «вне всякого сомнения сконструирована по схеме знаменитых диалогов Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем»<sup>82</sup>. В отличие от Достоевского,

<sup>80</sup> Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. T. 11. Dziennik pisany nocą 1997—1999. Warszawa.: Czytelnik, 2000. S. 212.

<sup>81</sup> Gombrowicz W. Dzieła. T. XIV. Publicystyka. Wywiady. Teksty różne. 1963—1969. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 1997. S. 473.

<sup>82</sup> Jarzębski J. Gra w Gombrowicza. Warszawa, 1982. S. 394.

следователь у Гомбровича придумывает преступление и склоняет к признанию в убийстве невиновного человека, поскольку состояние психики героя для него важнее фактического положения дел.

По мнению Б. Свидерского, не только дебют Гомбровича, но и его известный роман «Фердидурке» (1938) тесно связан с «гомбровским» прочтением «Преступления и наказания». Оба романа для Гомбровича — об одном и том же, о созревании. Раскольников и Юзек, герой Гомбровича, «задаются одним и тем же вопросом: *что делать со своей взрослостью?* И оба стараются ее избежать»<sup>83</sup>. Но если Раскольников решает подражать сильной личности, Наполеону, и терпит крах, то Юзек погружается в «незрелость», «соглашается на повторение детства — с сознанием тридцатилетнего человека»<sup>84</sup>.

Интересны и частные подробности: реминисценции, аллюзии и микроцитаты из Достоевского, встречающиеся у Гомбровича (как, впрочем в художественных текстах и многих других польских авторов). Такие, например, как в драме Гомбровича «Венчание», в которой речь идет о свободе человека в мире без Бога. В реплике одного из персонажей — Пьяницы («Если Бога нету, то какой же из него король?»)<sup>85</sup> эхом отдается известная формула Достоевского.

Размышляя о своеобразии исторических судеб польского народа, В. Гомбрович замечал: «Мы, поляки, латинизированные славяне; именно поэтому нас ненавидел Достоевский. Русский гений считал нас изменниками славянскому духу, а путь нашего развития пробуждал в нем большое недоверие». «Мы слишком славяне, чтобы быть латинянами, и слишком латиняне, чтобы быть славянами»<sup>86</sup>.

Во многом благодаря Достоевскому польские писатели осознавали место польской литературы в истории мировой. Гомбрович писал: «Где же была оригинальная польская мысль, польская философия, польское интеллектуальное и духовное участие в создании Европы? Литература в течение ста пятидесяти лет была запломбирована на драмой утраты независимости, сведена к здешним несчастьям»<sup>87</sup>. Горечь, присущая словам Гомбровича, связана с одной из главных доминант его творчества — обличением и отвержением польского

<sup>83</sup> Swiderski B. Dostojewski Gombrowicza // Teksty drugie, 1997, Nr 3. S. 65.

<sup>84</sup> Ibid. S. 69.

<sup>85</sup> Gombrowicz W. Dzieła. T. VI. Dramaty. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 1986. S. 153.

<sup>86</sup> Gombrowicz W. Dzieła. T. XIII. Varia. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 1996. SS. 154, 163.

<sup>87</sup> Gombrowicz W. Testament. Warszawa. Res Publica, 1990. S. 27.

провинциализма, архаического патриотизма, стереотипов романтического мышления — идеи польского мессианизма, мученичества, жертвенности и т. д. Но подобные размышления можно найти и у других писателей и критиков. Например, известный историк и эссеист Януш Тазбир писал: «Я очень люблю Пруса, считаю, что “Кукла” — это лучший польский роман того периода, но если читать после Пруса Достоевского, то создается впечатление, что читаешь литературу для очень и очень взрослых людей после литературы для юношества»<sup>88</sup>.

Похожим образом всемирно известный создатель философской фантастики Станислав Лем сравнивал приблизительно один и тот же период в развитии русской и польской литературы: «Там “Война и мир”, а у нас “Фараон”? Там “Преступление и наказание”, а здесь “Пепел”? Сопоставление выглядело ужасно. Если нет точки отсчета, то можно заступиться и за “Верную реку” (роман С. Жеромского о поражении польского национально-освободительного восстания 1863 г. — В. Х.), но ведь это не так. Там Достоевский со своим антипапским ожесточением, антикатоличеством и антипольским ядом, проблематикой черной литературы и философскими размышлениями, глубже которых в литературе нет. А у нас? Ничего нет»<sup>89</sup>.

Приведу и другие суждения Лема о Достоевском. Лем признавался в том, что Достоевскому «всегда удавалось застигнуть меня врасплох, довести до таких страшных духовных пертурбаций, что я не мог им не поддаться. Запредельность его поисков настолько сильна, что в конце концов я чувствую себя побежденным»<sup>90</sup>.

Чаще других произведений Достоевского Лем обращался к «Запискам из подполья». В этой книге, считал Лем, «сидят как черви страшных эмбрионов все черные «философии» XX века. Там вы найдете все терзания разных Камю. Там все плотно упаковано как в зародыше — там заключен весь организм господина Адольфа Гитлера, который вылупился из этого зародыша»<sup>91</sup>. По словам Лема, его всегда захватывали вскрытые Достоевским страшные противоречия человеческой психики, не потерявшие своей актуальности и в наши дни. Вслед за Достоевским Лем стремится показать в своих произведениях, что человек действует не только и не столько рационально,

<sup>88</sup> Literatura i demokracja. Warszawa. IBL PAN, 1995. S. 134.

<sup>89</sup> Bereś S. Rozmowy ze Stanisławem Lemem. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 1987. S. 167.

<sup>90</sup> Ibid. S. 155.

<sup>91</sup> Ibid. S. 155.

сколько движимый неподвластными ему эмоциями, часто смутными и темными, часто во вред себе. «Не случайно, — замечает в этой связи автор монографии о Леме Ежи Яжембский, — Лем был в свое время прилежным читателем Достоевского, прежде всего его “Записок из подполья”. “Человек из подполья” несомненно является прототипом многих героев Лема. Но краковский автор конструирует их иначе: он акцентирует внутренне раздвоение описываемых им существ»<sup>92</sup>.

Сетовал на отсутствие в польской литературе — по сравнению с русской — волнующих человечество проблем духовной жизни личности и Славомир Мрожек. Мрожек пенял польской литературе, что в ней не получил выражения важнейший опыт человечества — отношение человека к тому, что «можно назвать Богом», которое присутствует «во всем лучшем, что создано в литературе». Он подчеркивал, что имеет в виду не религиозные или антирелигиозные декларации, а сам процесс метафизических размышлений, саму постановку вопросов безотносительно к ответам на них, размах и кипение страсти, которое он видел у Достоевского и Толстого<sup>93</sup>.

О слабости польского романа сравнительно с русским говорил и Чеслав Милош, большой знаток русской литературы и творчества Достоевского, которому он посвятил ряд своих исследований<sup>94</sup>. «В XIX веке, — утверждал Милош, — польский роман не мог даже приблизиться к тому уровню, которого достигла русская литература. «Кукла» Пруса является единственным великим произведением польской прозы»<sup>95</sup>. Милош считал, что «великий писатель, как никто другой из его современников, за исключением Ницше, воздействовал на умственное развитие Европы и Америки»<sup>96</sup>. Ему принадлежит большая заслуга в прояснении для современного читателя проблем творчества Достоевского. В течение двадцати лет Милош был профессором славянских литератур в Беркли, где наряду с польской литературой читал лекции о Достоевском. «XIX век, — писал Милош, — был веком романа во всей Европе, но Россия создала великий

<sup>92</sup> Jarzębski J. Wszechświat Lema. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 2002. S. 301.

<sup>93</sup> Błoński J. Mrożek S. Listy 1963—1996. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 2004. S. 224.

<sup>94</sup> Miłosz Cz. Swedenberg i Dostojewski; Dostojewski i Sartr // Miłosz Cz. Zaczynając od moich ulic. Paryż. Instytut literacki, 1985.

<sup>95</sup> Bereś S. Historia literatury polskiej w rozmowach. XX—XXI wiek. Warszawa. W.A.B., 2002. S. 33.

<sup>96</sup> Miłosz Cz. Abecadło Miłosza. Kraków. Wydawnictwo Literackie, 1997. S. 99.

роман. Лично я пережил знакомство с русской литературой, читая в Америке лекции о Достоевском. Из русских писателей я преподавал только его, потому что только он меня интересовал»<sup>97</sup>. Для Милоша важно, что Достоевский выразил дилемму западной цивилизации: вера в Бога или в человеческий разум, что Достоевский поставил важнейший вопрос о границе между добром и злом: «Уравнение сводится к следующему: люди могут предпринимать отчаянные усилия, но им необходимо выбирать — а большого выбора у них нет». «В конечном итоге я должен выбирать между Богом и дьяволом»<sup>98</sup>.

Эта же дилемма осмысляется Милошем в поэтическом творчестве. В стихотворении «Если нет» (сборник «Другое пространство», 2002) поэт не без доли иронии оспаривает известную формулу Ивана Карамазова: «Если бога нет, то все позволено»:

Если Бога нет,  
то не все человеку позволено.  
Он сторож брата своего  
и нельзя ему огорчать своего брата.  
говоря, что Бога нет.

Сравнивая достижения русской и польской культуры, А. Вайда говорил о том, что поляку «найти себе место в западной системе ценностей очень трудно. Это место уже забронировано за Россией. Достоевский всегда будет важнее Сенкевича, Пруса или лауреата Нобелевской премии Реймонтта». По словам Вайды, он не знает «писателя лучше, никто не умеет так тонко проникать в человеческую душу, как Достоевский. И не я один — все польские художники испытывают некий комплекс перед великим русским искусством»<sup>99</sup>.

Оценка, данная польскому роману XIX в. Гомбровичем, Лемом, Милошем и другими требовательными критиками, слишком строга. Ее придерживались далеко не все польские писатели и критики. Если, например, авторитетный критик Стефан Жулковский также полагал несопоставимыми по своей значимости для читателя романа Э. Ожешко „Над Неманом” и романов Достоевского<sup>100</sup>, то не менее

<sup>97</sup> Интервью с Ч. Милошем // Московские новости. 2003, № 19.

<sup>98</sup> Mirosz Cz. Ziemia Ulro. Paruż, 1980. S. 57.

<sup>99</sup> Вайда А. – Пльцух В. Старый спор. Диалог // Дружба народов, 1994, № 8. С. 122.

<sup>100</sup> Źółkiewski S. Cetno i licho. Szkice 1938—1980. Warszawa. Książka i wiedza, 1983. S. 462.

авторитетный писатель Ярослав Ивашкевич считал, что польская литература внесла немалый вклад в мировую культуру и ее удельный вес в ней мог бы быть еще более весомым, если бы не ограниченная сфера распространения польского языка. Говоря о романе Ожешко «Над Неманом», он заметил: «Если бы этот роман написал иностранец, его превозносили бы до небес и изучали. Как, скажем, «Улисса» Джойса»<sup>101</sup>. Не менее высоко оценивал Ивашкевич и творчество С. Жеромского: «Если бы Жеромский, — писал он, — был французом или англичанином, его бы читали и комментировали как Клоделя или Эллиота»<sup>102</sup>.

Горизонт польских писателей сужала подчиненность литературы задаче достижения национальной независимости Польши. Тем не менее уже к концу XIX в. польский роман достиг высокого уровня развития. Его художественные нормы были близки нормам русского классического романа, что создало благоприятные возможности для восприятия польскими писателями новаторства Достоевского. Становление и развитие польского полифонического психологического романа — итог национального литературного развития, но творчество Достоевского явилось мощным катализатором этого процесса. Художественный опыт Достоевского был востребован и творчески освоен многими польскими писателями, ибо оказался созвучен их эстетическим и нравственно-философским поискам. Воздействие Достоевского происходило уже на подготовленной для восприятия почве и «растворялось» внутри индивидуальных художественных стилей. Но даже при обращениях польских писателей к идеям, ситуациям и образам Достоевского, и даже при очевидных их заимствованиях, поэтики русского и польских писателей часто входят в различные аксиологические системы (наглядный пример тому — приведенная выше интерпретация образа Раскольникова Гомбровичем). Следует иметь в виду и разницу в понимании категорий добра и зла православием и католицизмом. В католической традиции (у Достоевского ее чаще всего представляют поляки) добро и зло (и их носители) резко противостоят друг другу, что проявляется во многих польских романах. В православии же (и у Достоевского) добро и зло неразрывно сосуществуют в каждом человеке и ведут непрестанную борьбу между собой. З. Налковская, например, писала об отличном от Достоевского понимании добра и зла Д. Конрадом: «Конрад своей

<sup>101</sup> Ивашкевич Я. Люди и книги. М., Радуга, 1987., с. 158.

<sup>102</sup> Iwaszkiewicz J. Podróże do Włoch. Warszawa, PIW, 1977. S. 25.

писательской техникой, отточенной до совершенства, как бы изолирует зло, сосредотачивает его в душах никчемных людей и отталкивает от себя. Он не снисходителен. У него нет взаимопроникновения добра и зла»<sup>103</sup>.

Разницу в трактовке добра и зла Достоевским и польскими писателями можно увидеть в раннем романе Ежи Анджеевского «Лад сердца» (1938). Сразу после его выхода польские критики (Л. Фрыде, И. Фик, Ю. Лободовский, В. Петшак, Л. Пивиньский и др.) отмечали, что роман Анджеевского написан под влиянием Достоевского, что, как писал Л. Фрыде в 1938 г., «Отцом этого романа, творцом великого и мрачного романного мифа, на который он опирается, был Достоевский. Чарующий духовный и художественный колорит его книг обладает огромной магией и до сего дня определяет форму современной прозы, давая живой образец для так репрезентативных ее представителей, как Мориак, Бернанос и Грин [...] Пафос духовных переживаний, игра добрых и злых искушений, видение святости и греха становится источником метафизических потрясений»<sup>104</sup>. По словам современного критика А. Кийовского, в этом романе зло «приобретает сверхчеловеческие размеры, и сверхчеловеческим должно быть добро, которое сможет ему противостоять»<sup>105</sup>.

Позднее, под влиянием трагических событий Второй мировой войны и разочарования в «добрे» коммунистических идеалов и ценностей, рьяным пропагандистом которых Анджеевский был в течение нескольких послевоенных лет, писатель приходит к выводу (в эссе «О надежде», 1957) о том, что «Момент сотворения мира, когда свет и мрак были разделены, не повторяется в истории человечества. Мрак присутствует во всех людях»<sup>106</sup>.

Художественное мастерство Анджеевского оттачивалось в постоянном соприкосновении с русской литературой. В его книге «Со дня на день. Литературный дневник 1972—1979» (1980) содержится много высказываний о русских писателях. Они позволяют многое понять в природе его творчества, в формировании его морально-философского осмыслиения жизни, стилистического многообразия его

<sup>103</sup> Цит. по: *Sielicki F. Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*. Op. cit. S. 221.

<sup>104</sup> Fryde L. Wybór pism krytycznych. Warszawa, 1966. S. 364.

<sup>105</sup> Kijowski A. Arcydzieło nieznane. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1964. S. 90.

<sup>106</sup> Цит. по: Burek T. Pisarz, demony, publiczność. Jerzy Andrzejewski // Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Warszawa, IBL PAN, 1994. S. 176.

произведений. У Анджеевского многократно встречаются высокие оценки художественного мастерства Пушкина, Гоголя, Герцена, Тургенева, Островского, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина, Куприна, Бабеля, Булгакова, Шукшина, Вампилова и других русских писателей. Частые размышления над произведениями великих классиков мировой литературы призваны главным образом создать у читателя впечатление, что польский писатель стоит в одном ряду с ними, принадлежит к «олимпийцам». Образцом «олимпийца» для Анджеевского, наряду с Т. Манном и Л. Толстым, был и Ф. Достоевский.

Несомненно, существует связь между художественными поисками Анджеевского и художественными открытиями Достоевского. Очевидна, например, близость образа главы испанской инквизиции Торквемады в «параболическом» романе Анджеевского «Мрак покрывает землю» (1957) образу Великого инквизитора из «Братьев Карамазовых» Достоевского. Как и Достоевский, польский писатель воспользовался метафорой средневековой инквизиции для постановки философских вопросов истины и свободы, поиска причин деморализующей силы власти.

Анджеевский неоднократно перечитывал Достоевского, стремясь постичь секреты его художественного мастерства: «Несколько дней перечитываю «Преступление и наказание» медленно и внимательно, чтобы не поддаться эмоциональному воздействию фабулы и проследить прежде всего, как это сделано — ведь в конце концов я был абсолютно очарован гениальностью этой прозы. Ко многим великим писателям можно применять определения: блестящий, великолепный, замечательный, потрясающий и т. д., и т. д. Для Достоевского ни одно из них не годится. О нем можно сказать только одно: гениальный»<sup>107</sup>.

Это мнение разделяется большинством польских писателей, обращавшихся к Достоевскому, лишь некоторые из них приходили при этом к парадоксальным выводам. Мария Домбровская признавала выдающийся талант русского писателя, который, по ее мнению, опередил исследователей человеческого подсознания Бергсона и Фрейда и был «первым современным, хотя и не научным ясновидцем в потемках человеческого подсознания»<sup>108</sup>. Но, как отмечала она в

<sup>107</sup> Andżeljewski J. Z dnia na dzień. Dziennik literacki 1972—1979. T. 2. Warszawa, Czytelnik, 1988. S. 547.

<sup>108</sup> Dąbrowska M. Pisma rozproszone. T. II. Kraków. WL, 1964. S. 321.

своем дневнике, из чтения русских классиков — Чехова (которого она переводила), Толстого и Достоевского «я узнала Россию и получила окончательное отвращение к этой стране впей, тараканов, мучаемых животных, рабски покорных людей с мрачными душами, хронического безумия и властителей, и их подданных»<sup>109</sup>.

У других больших польских писателей нет столь категорически негативных оценок России, к тому же связанных с чтением Достоевского.

О непреходящем значении открытых Достоевского для человечества не раз писал Адольф Рудницкий, посвятивший русскому писателю несколько эссе и книгу «Сто лет тому назад умер Достоевский» (1984), вышедшую в нелегальном издательстве «Пшедзвит». В этой книге, которая на совещании партийного актива издательств была подвергнута резкой критике за «антисоциалистические суждения мнимой философской глубины»<sup>110</sup>, творчество Достоевского явилось отправной точкой для размышлений Рудницкого о соотношении литературы и истории, о писательском «Я» в повествовании. Пример для собственной эссеистики Рудницкий видел в «Дневнике» Достоевского, определяя его как «автопортрет, составленный из кубиков»<sup>111</sup>.

В 1956 г., Рудницкий писал о том, что «вся история литературы последних пятидесяти лет, по сути, — это история приближения и отдаления от Достоевского. О нем, как о недосягаемом образце, о творце, секреты мастерства которого непостижимы, писали разные литераторы, независимо от уровня своего таланта: над всеми в равной мере тяготел груз его индивидуальности. Отзвуки его стиля чуткое ухо улавливает у всех европейских писателей последнего времени. Экзистенциализм вырос из Достоевского (...) Поставленные им вопросы будут ждать ответа до конца жизни на земле»<sup>112</sup>.

В сборнике эссе «Народная забава» (1979), анализируя образы Раскольникова и Порфирия из «Преступления и наказания», Рудниц-

<sup>109</sup> Dąbrowska M. *Dzienniki powojenne 1945—1965. T. 2. 1950—1954*. Warszawa. Czytelnik, 1996. S. 205. Как тут не согласиться с мнением Я. Иващенко о том, что «дневник Домбровской обнажает “ум домработницы”, банальный, лишенный общечеловеческого восприятия». См.: Iwaszkiewicz J. *Dziennik (1974—1976)* // Twórczość. 2005, Nr 2/3. S. 8.

<sup>110</sup> Czapliński P., Leciński M., Szybowicz E., Warkocki B. *Kalendarium życia literackiego 1976—2000. Wydarzenia — dyskusje — bilanse*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003. S. 170.

<sup>111</sup> См.: Wróbel J. *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*. Kraków, Uniwersitas, 2004. S. 59.

<sup>112</sup> Рудницкий А. Вокруг Достоевского // Новая Польша, 2008, № 11. С. 36.

кий восклицал: «Две этих личности, пусть язык их немного изменился, остаются важнейшими и в нашей жизни, несмотря на все колоссальные в ней изменения. Нет более значительных, на самом деле, нет более важных образов! Это чувствуют во всем мире, к ним обращается кино и театр. Раскольников вновь и вновь совершают преступление»<sup>113</sup>.

Творчество Достоевского, по словам Рудницкого, «останется жить до последнего дня жизни последнего жителя планеты, скрывшегося где-нибудь в скалистой пещере в горах или в противоатомном убежище»<sup>114</sup>.

С тезисом Рудницкого о том, что герои Достоевского «вывалияны в страдании» полемизировал Павел Хертц. По его мнению, описания страданий для поляков после войны, после их катастроф и трагедий, после того, как осуществились многие предвидения «Бесов», не столь существенны. Величие и вечность Достоевского в другом — в том, что у него «дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей»<sup>115</sup>, «поле битвы в каждом из нас и потому чтение Достоевского так волнует и ужасает»<sup>116</sup>.

Не раз вспоминал о том влиянии, которое оказала на него русская классическая литература, в том числе Достоевский, Ярослав Ивашкевич. «Беспощадно исхлестан я был *Достоевским*», — признавался Ивашкевич в стихотворении «России» (1928)<sup>117</sup>, а полувеком позже в поэме «Азиаты» (сборник «Карта погоды», 1977) вновь писал о проникновении русской культуры в польскую жизнь несмотря на исторически сложившееся противостояние Польши и России:

Трава Толстого  
Хлеба Достоевского  
Плакучие ивы Чайковского  
Врастают в меня по самую шею  
Не искоренят их сабля Володиевского (...)

<sup>113</sup> Rudnicki A. *Zabawa ludowa*. Warszawa. PIW, 1979. S. 137.

<sup>114</sup> Rudnicki A. *Krakowskie przedmieście pełne deserów*. Warszawa. PIW, 1986. S. 239.

<sup>115</sup> Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 томах. Т. 14. Ленинград., Наука, 1976. С. 100.

<sup>116</sup> Hertz P. Czytanie Dostojewskiego // Hertz P. *Świat i dom*. Warszawa. PIW, 1977. S. 315.

<sup>117</sup> Перевод Д. Самойлова // Ивашкевич Я. Собр. соч. Т. 1. М.: Художественная литература, 1976. С. 117.

«Братьев Карамазовых» Ивашкевич читал по-русски в 1911 г.<sup>118</sup> Любопытна и такая деталь: в кабинете Ивашкевича, главного редактора журнала «Творчность», над его столом висел портрет Достоевского<sup>119</sup>.

Достоевский (как и другие русских классики — Толстой, Тургенев, Чехов) сыграл заметную роль в творчестве Ивашкевича. 12 октября 1941 г. Ивашкевич писал в своем «Дневнике» о книгах, прочитанных в последнее время: «Снова весь Достоевский; «Война и мир» два раза подряд, «Анна Каренина», «Воскресение». Весь Тургенев, вместе со стихами, статьями, даже заметками. Весь Чехов. Восхищение «Степью» — вершина писательского мастерства. Все изданные на польском тома «Тихого Дона» (...) Одним словом, только эпика, то, что можно пережить так, как «Войну и мир», врасти в иной мир, богатый и широкий, и так сильно отличающийся от нашей сегодняшней жизни»<sup>120</sup>.

Образы русской литературы, в том числе созданные Достоевским, постоянно присутствуют в художественном сознании польского писателя, о чем он написал в прекрасном стихотворении «Бывает, брожу в лесу...» (сб. «Темные тропинки» 1957):

Страницы книг по утрам идут за мной неотступно  
И бередят мне душу давнишней и чистой ерой.  
Алеша Карамазов в мирской соей шляпе серой  
И злая княжна Зинаида\* с любовью своей преступной.

И князь Андрей, над собою впервые увидавший небо,  
Когда он под небом этим готовился к вечному сну.  
И скорбную прядь седую дарующая нелепо  
Жалкая обожаемая тусклая мадам Арну\*\*.

(Перевод А. Эппеля)

В «Путешествиях по Польше» (1977), говоря о перечитываемых им «старых добрых книгах» — «Мадам Бовари» Флобера и романах

<sup>118</sup> Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911—1955. Warszawa, Czytelnik, 2007. S. 62. В библиотеке Ивашкевича в Стависко имеются книги Достоевского на русском языке: «Бедные люди». М., 1954; «Село Степанчиково и его обитатели». М., 1955; «Преступление и наказание». М., 1955; «Идиот». М., 1955; «Братья Карамазовы». Петрозаводск, 1969.

<sup>119</sup> Kalicki R. Jeden dzień // Twórczość, 2006, Nr 9. S. 53.

<sup>120</sup> Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1911—1955. S. 182.

\* Княжна Зинаида — героиня повести И. С. Тургенева «Первая любовь».

\*\* Мадам Арну — героиня романа Г. Флобера «Воспитание чувств».

Достоевского, Ивашкевич отмечал, что, хотя он и не принадлежит к «великому кругу» русского писателя, но учился у него и «читал его раньше, чем Флобера и даже раньше, чем стал осознанно читать Мицкевича»<sup>121</sup>.

Следы учебы у Достоевского особенно заметны в довоенных романах Ивашкевича. Блестящий знаток русской и польской литературы Рышард Пшибыльский отметил, что мотив раздвоения личности в романе Ивашкевича «Хилярий, сын бухгалтера» (1923) восходит к произведениям Достоевского и Эдгара По, в которых второе «Я» приводит героя в сумасшедший дом или понуждает к самоубийству<sup>122</sup> (герой романа Ивашкевича сходит с ума и кончает с жизнью самоубийством). Истоки полифонизма романа Ивашкевича «Блендомерские страсти» (1938), по наблюдению Р. Пшибыльского, также в романах Достоевского<sup>123</sup>.

А. Ват вспоминал, что он как редактор издательства посоветовал Ивашкевичу вставить в роман «Блендомерские страсти» (1938) упоминание о Достоевском, поскольку роман написан по схеме Достоевского. Ивашкевич действительно вставил фразу: «Мы разговариваем как в романах Достоевского»<sup>124</sup>.

И в более поздних произведениях Ивашкевича ощутима «радиация» мотивов Достоевского, проникающая в размышления и действия героев польского писателя. Исследователи отмечали ее, например, в новелле «Мать Иоанна от ангелов» (1946), широко известной по фильму Е. Кавалеровича (1961)<sup>125</sup>. Содержащиеся в ней размышления о месте личности в истории, бессилии человека повлиять на ее ход, тщетности индивидуального бунта против мирового зла и необходимости стремления к этому бунту, к внутренней свободе как неотъемлемому свойству человека и условию его существования свидетельствуют о перекличке с философскими идеями Достоевского. То же можно сказать и о такой новелле Ивашкевича, как «Рассказ с собакой» (1968) — задушевной беседе о жизни и смерти автора со своим двойником, в которую врывается тревожная тема войны, оста-

<sup>121</sup> Iwaszkiewicz J. Podróże do Polski. Warszawa. PIW, 1977. S. 181.

<sup>122</sup> Przybylski R. Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916—1938. Warazawa, Czytelnik, 1970. S. 79.

<sup>123</sup> Ibid. S. 300.

<sup>124</sup> Wat A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Część pierwsza. Warszawa. Czytelnik, 1990. S. 248.

<sup>125</sup> Bittm B. B. Предисловие // Ивашкевич Я. Собр. соч. Т. 1. М., 1976. С. 22.

вившей «горы костей и пепла», щемящая сердце грусть о невосполнимых утратах, ощущение холода небытия.

Идейное содержание одной из важнейших новелл Ивашкевича «Взлёт» (1957), в котором ведется художественная полемика с «Упадком» А. Камю, также находится в кругу проблем, поставленных Достоевским. «От «Взлета» Ивашкевича ближе к Достоевскому, чем к французскому экзистенциализму 50-х годов» — пишет в этой связи критик Станислав Буркот<sup>126</sup>. Герой Камю, осознав свою трусость, размышляет о драме бесцельного существования. Герой Ивашкевича не теоретизирует — он переживает драматические события современности: трагическую смерть двух еврейских девушек, воспоминание об отце, который «кубивал людей» (был в партизанском отряде), заключение брата в Освенциме, ссылку матери и второго брата в Казахстан, измену друга и необходимость донести на него... В этой перспективе комплекс вины, переживаемый повествователем у Камю, представляется ничтожным. Новелла Ивашкевича говорит о границах свободы и зависимости человека от окружающего мира и о том, что правду о человеке надо искать не в сфере философских абстракций, а на самом дне его психики.

Психику человека — психику обитателей Петербурга — и психологическую атмосферу города стремится раскрыть Ивашкевич и в книге «Петербург» (1976), подводящей своего рода итог многообразным творческим связям писателя с русской культурой и литературой. Сквозь призму легендарного города на Неве, через интерпретацию творчества писателей, живших в Петербурге и писавших о нем, в том числе Достоевского, Ивашкевич рассмотрел многие ключевые вопросы русской истории и культуры, их связь с судьбами Польши и поляков. Ивашкевич приводит слова А. Блока о Достоевском, который видел Петербург и Россию «в устрашающих пророческих снах»<sup>127</sup>.

Литературные герои Достоевского выступают у Ивашкевича наряду с реальными лицами<sup>128</sup>. Например, первое упоминание в книге

<sup>126</sup> Burkot St. Proza powojenna 1945—1987. Warszawa. Wydawnictwa szkolne i pedagogiczne, 1991. S. 112.

<sup>127</sup> Блок А. Собр. соч. в восьми томах. Т. 6. М.; Л.: Изд-во художественной литературы, 1962. С. 9.

<sup>128</sup> Збигнев Жакевич пишет в этой связи: «Разве литература не реальнее самой действительности, если она не боится времени, если обладает силой придать анонимной толпе петербургских обывателей и чиновников облик студента Раскольникова, купца Рогожина или князя Мышкина...» // *Zakiewicz Zb. Rosja... Rosja...* Gdańsk: Oskar, 2006. S. 35.

о Павловске сопровождается авторским пояснением — «где жила Настасья Филипповна и где еще раньше Мицкевич навещал Жуковского...»<sup>129</sup>.

В эссе о Достоевском Ивашкевич постарался увидеть Петербург глазами русского писателя, Петербург «подвалов и трактиров, подозрительных ночлежек и ужасных студенческих каморок»<sup>130</sup>. Для Достоевского, замечает Ивашкевич, не существует Петербурга дворцов и особняков, которые и сегодня бросаются в глаза на каждом шагу, прекрасных экипажей и элегантных дам вроде Анны Карениной. «Это Петербург кошмаров, напоминающий видения Гойи»<sup>131</sup>.

Ивашкевич описывает место действия романов Достоевского, пытается постичь «тайную связь» между Петербургом и его пригородами и миром Достоевского и предлагает свое видение героя «Преступления и наказания»: «Химерический вызов Раскольникова, брошенный Петербургу, — это вызов человека слабого, неврастеничного, который не верит в свои силы и должен убить, чтобы уверовать в свое “могущество”»<sup>132</sup>. Ивашкевич восхищается финальной сценой «Идиота», «единственной в своем роде в литературе XIX века», которая «потрясает, ее читаешь с трепетом, в ней есть что-то от оперного финала, от классической трагедии»<sup>133</sup>. Хотя Петербург Достоевского для Ивашкевича — город с резкими социальными контрастами, прежде всего его привлекает у русского писателя ощущение этого города как некоей «фантастической волшебной грязи», «сна»<sup>134</sup>, чего-то на грани реальности и фантастического вымысла. Ивашкевич обращает внимание читателя на зеленый цвет, используемый Достоевским в описании Петербурга в «Идиоте». «Зеленый цвет, — пишет он, — как лейтмотив пронизывает весь роман»: «грязно-зеленого» цвета дом Рогожина, в котором происходит убийство Настасьи Филипповны, зеленая скамейка в Павловском парке, сидя на которой Аглая ведет свои девичьи разговоры, высокие зеленые деревья, играющие большую роль в последние недели жизни Ипполита и

<sup>129</sup> Ивашкевич Я. Петербург. Перевод Е. Невякина. СПб.: Стройиздат, 2002. С.20.

<sup>130</sup> Там же. С. 80.

<sup>131</sup> Там же. С. 81.

<sup>132</sup> Там же. С. 80.

<sup>133</sup> Там же. С. 84.

<sup>134</sup> Ивашкевич цитирует очерк Достоевского «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861) // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 томах. Т. XIX. Л.: Наука, 1979. С. 69.

одновременно последние недели сознательной жизни Мышкина. Павловск, заключает Ивашкевич, как мотив парка, зелени, музыки проходит через весь роман, «свежая зелень Павловска неожиданно объясняет нам многое в романе Достоевского»<sup>135</sup>.

Ивашкевич, справедливо считает Р. Пшибыльский, является в польской литературе «наиболее последовательным продолжателем традиции Достоевского». Он с исключительной последовательностью в каждом произведении прослеживает конфликт между идеями и жизнью, он «сохранил основной принцип прозы Достоевского. Литература для него прежде всего — картина жизни, в которой проходят испытание философские идеи»<sup>136</sup>.

Достоевский сыграл значительную роль в интеллектуальном и художественном развитии каждого поколения польских писателей XX века. «Очарование Достоевским столь же сильно и в нашу эпоху [...]. Возможно, что каждая эпоха будет чувствовать духовное родство с миром Достоевского»<sup>137</sup>, — не без оснований утверждает современный писатель Збигнев Жакевич.

В годы войны роман «Преступление и наказание» попал в руки начинающего поэта Тадеуша Ружевича, привлекшего к себе всеобщее внимание первой же книгой стихов «Беспрокойство» (1947). «Я прочитал “Преступление и наказание” 15 или 20 раз, и постоянно читаю его фрагменты. Это уже не чтение, а часть моей жизни», — писал Ружевич<sup>138</sup>. По словам поэта, в его творчестве идет «неустанный диалог с Достоевским, Ставрогиным, с Раскольниковым, с бесами...»<sup>139</sup>. Современная жизнь в этом диалоге осмысляется поэтом — с годами все глубже — в философской перспективе экзистенциальных проблем, поставленных Достоевским. В поэме «recycling» (1998) (термин, означающий процесс вторичного использования сырья, у Ружевича употреблен и в значении «свалка», «отходы») золото, награбленное гестаповцами в Освенциме и хранящееся в банках, является «вторичным сырьем». Это золото зубных коронок, обручальных колец, женских украшений. Его нынешние владельцы убеждают себя и других, что «может, и не было никакого Холокоста». Совре-

<sup>135</sup> Ивашкевич Я. Петербург. Ук. соч. С. 85.

<sup>136</sup> Przybylski R. Eros i Tanatos. Op. cit. S.263.

<sup>137</sup> Żakiewicz Zb. Rosja – Rosja... Gdańsk, 2006. S. 18.

<sup>138</sup> Цит. по: Majchrowski Zb. Różewicz. Wrocław: Wydawnictwo dolnośląskie, 2002. S. 202.

<sup>139</sup> Цит. по: Drewnowski T. Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza. Warszawa: WAiF, 1990. S. 290.

менный человек у Ружевича представлен как больное детище цивилизации свалки и ее жертва, которая в погоне за корыстью, в стремлении подчинить себе ближнего, природу, животный мир не способна понять, откуда берется в мире зло:

Откуда берется зло?  
Что значит откуда  
от человека  
всегда от него  
и только от него<sup>140</sup>

В стихотворениях Ружевича можно найти реминисценции и микропрототипы из Достоевского, как например, в той же поэме «recycling»:

Никто уже не помнит  
сколько стоит одна людская слеза  
Цена слез упала на бирже  
на рынках царит паника  
золото идет вверх золото падает  
кто говорит о слезе ребенка  
а это тот Достоевский<sup>141</sup>

Достоевским был увлечен лидер молодой польской прозы 50-х годов Марек Хласко, «кусердный читатель Достоевского»<sup>142</sup>. Как утверждает исследователь современной литературы Эдвард Бальцежан, «Марек Хласко вырос из “Бесов”. Демоническая фигура Николая Ставрогина стала для Хласко предостережением перед нигилистическим ядом вольнодумства»<sup>143</sup>.

Представитель поколения, вошедшего в литературу в 80-е годы, Стефан Хвин признает в своем дневнике: «Достоевский сыграл важную роль в моей жизни»<sup>144</sup>. Постановка Достоевским «на острие ножа» важнейших проблем — борьба между добром и злом, драма раздвоенного сознания, падение и воскресение, жертвенность, грандиозные поражения и надежды, безумные мечтания —озвучна, по мнению Хвина, романтической природе польской культуры, в духов-

<sup>140</sup> Różewicz T. *Utwory zebrane. Poezja.* T. 4. Wrocław: wydawnictwo Dolnośląskie, 2006. S. 65.

<sup>141</sup> Ibid., S. 50—51.

<sup>142</sup> Хласко М. Красивые, двадцатилетние. М.: Иностранная литература, 2000. С. 177.

<sup>143</sup> Balcerzan E. *Zuchwałstwa samoświadomości.* Lublin, 2005. S. 202.

<sup>144</sup> Chwin St. *Kartki z dziennika.* Gdańsk. Tytuł, 2004. S. 150.

ной атмосфере которой воспитывался автор дневника, и потому Достоевский многое значил в духовном самоопределении писателя.

Величие Достоевского, считает Хвин, в том, что его герои «додумывают до конца», будь то Иван Карамазов, допускающий существование абсолютной свободы и ее избыточность для людей, или студент Раскольников, железную логику которого сегодня разделяют миллионы людей. В Латинской Америке, например, «где царит голод и целые семьи живут как грязные животные в картонных коробках, взгляды студента разделяют даже некоторые католические священники, сторонники “теологии освобождения” [...] Богом “теологии освобождения”, что никак не удивило бы Достоевского, является Христос с карабином, Бог, благословляющий идеалы революционной справедливости, Христос, друг Че Гевары и даже самого Фиделя Кастро...»<sup>145</sup>.

Литература должна бороться со злом, пишет Хвин, но для того, чтобы исполнять эту свою функцию, она должна знать, что есть добро и что есть зло, поэтому ему «ближе та литература, которая спрашивает о том, что такое добро и зло»<sup>146</sup>.

На этот вопрос — центральный в творчестве Достоевского — русский писатель не дает однозначного ответа. Возможна поэтому различная интерпретация созданных им образов. Большой интерес представляет дружеский спор между двумя выдающимися гуманистами Марией Янион и Рышардом Пшибыльским по поводу образа Ставрогина в «Бесах» Достоевского. Для Пшибыльского Ставрогин, отвергая Христа, отвергает идеальное «Я» человека и тем самым перечеркивает себя как личность. «Только вера может удержать идею в человеке и превратить его в личность»<sup>147</sup>. М. Янион в «холодном безумии» Ставрогина подчеркивает имморализм, в котором кроются истоки его трагизма, а отказ от «миража божественности» может быть, как об этом писал Камю в «Бунтующем человеке», шагом к возможности быть человеком<sup>148</sup>.

Любопытную мысль о Ставрогине и его «двойнике» капитане Лебядкине с его странными, эпигонскими, графоманскими стихами высказал Эдвард Бальцежан: «Ставрогин был модернистом, нет так ли? В пантеон патронов нашей — постмодернистской — эпохи все гром-

<sup>145</sup> Ibid. S. 385.

<sup>146</sup> Ibid. S. 364.

<sup>147</sup> Przybylski R. Janion M. Sprawa Stawrogina. Warszawa. Sic! 1996. S. 40.

<sup>148</sup> Ibid. S. 72.

че стучится капитан Лебядкин»<sup>149</sup>. А в связи с вопросом о популярности Достоевского в современной Польше профессор Познанского университета Э. Бальцежан заметил: «И мои студенты в последнее время сбесились на почве «Бесов»<sup>150</sup>.

И в XXI веке в Польше, — отмечает Гжегож Висьневский, — «из русских классиков Достоевский остается бесспорным лидером. Общий тираж его произведений в послевоенной Польше достиг 2,5 миллионов экземпляров; в 2001—2006 гг. в двадцать новых изданий его прозы вошли почти все важнейшие произведения писателя, в том числе в новых переводах»<sup>151</sup>.

Картина восприятия Достоевского польскими писателями необыкновенно красочна. Не следует сводить ее к подражаниям и заимствованиям. Подлинная литература не рождается из заимствований, влияние на нее гениального художника измеряется откликом, с которым встречается его творчество в духовной жизни общества, намеченными им тенденциями в искусстве и мысли, которые принимаются или отвергаются его последователями. С этой точки зрения слава Достоевского в Польше не имеет себе равной.

<sup>149</sup> Balcerzan E. Zuchwałstwa samoświadomości. Op.-cit. S. 271.

<sup>150</sup> Ibid. S. 202.

<sup>151</sup> Wiśniewski G. Polsko-rosyjskie kontakty literackie XXI wieku // Poezja, 2008, Nr 68/69. S. 40.

**«КРЕСТЬЯНСКАЯ ВСЕЛЕННАЯ»  
В. РАСПУТИНА, В. БЕЛОВА, В. ШУКШИНА  
В ПОЛЬСКОМ ВОСПРИЯТИИ**

**О. Щыбенко**

Высокий авторитет русской классики в Польше (Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов) безусловно влиял в 1960—2000-е годы на интерес к современной русской литературе, в частности к деревенской прозе, с ее подчеркнутой опорой на отечественные традиции в области художественного исследования самых острых вопросов эпохи, глубокого постижения психологии героев и резких сдвигов в духовно-нравственной сфере, происходящих под влиянием общественных перемен. Следствия «раскрестьянивания», болезненность отрыва от корней, «промежуточность» сельских жителей, переселившихся в города, показанные в произведениях Ф. Абрамова, В. Шукшина, В. Распутина, В. Белова и др., резонировали со схожими процессами, происходившими в послевоенной Польше.

Польских читателей и исследователей привлекали, прежде всего, проблемы социально-нравственные, народного характера, нарушения естественных связей человека с природой, постепенно нараставший в русской деревенской прозе спор с советской идеологией и навязываемой сверху эстетикой.

Трудно, видимо, оспорить представление о деревенской прозе как о средоточии «русскости», ярко выраженного русского менталитета, что представляло интерес как для про-, так и антирусско (антисоветско) настроенных поляков на всех этапах развития этой прозы и проникновения ее в Польшу в качестве переводов, инсценировок, фильмов на ее основе, рецензий, критических публикаций, ученых трудов, составной части академических и университетских «Историй русской литературы XX века», словарей и лексиконов. Внимание к (в чем-то схожей, в чем-то экзотической для поляков) действительности, повседневности, пространственно-временная конкретика в этой прозе тесно переплетались с использованием условных форм, образов-символов, притчевости, сатиры и гротеска, сказовой формой повествования, восходящей в частности к фольклору.

Возникшее в 60-е годы в Польше схожее течение в литературе (Ю. Кавалец, Т. Новак, В. Мысливский и др.) помогало глубже и заинтересованней прочитывать произведения русских авторов деревенской прозы. Польские писатели высказывались о родственности собственных исканий наблюдениям их русских коллег, чьи повести, романы, рассказы переводились, экранизировались, перерабатывались для сцены и радиопостановок, завоевывали широкую аудиторию.

Оппозиционность деревенской прозы по отношению к существовавшему порядку вещей и официальной культурной политике, думается, всегда ощущалась, осознавалась, а в работах исследователей (конечно, по-разному) рассматривалась и оценивалась на протяжении 1960—2000 гг.. До так называемой перестройки и гласности (середина 80-х) польские критики и ученые, хотя и вели дискуссии, но не об идеологической «чистоте», не о высоком художественном уровне, не об отсталости и консерватизме этой прозы, а проводили конкретный анализ всего явления, определяя его важнейшие парадигмы, изучая проблематику, поэтику, вопросы развития этого течения, его традиций и места в современной литературе, выделяли важнейшие жанрово-стилевые тенденции, рассматривали особенности творчества конкретных авторов.

После 1985 года в подавляющем большинстве серьезных работ деревенская проза называлась «самоосвобождающейся литературой» или, по выражению крупного краковского русиста Л. Суханека, — «третьей литературой», т. е. не официальной, в собственном смысле слова, хоть и легально издававшейся, но и не диссидентской, «самиздатовской», эмиграционной.

Во вступлении к своей беллетристической книге воспоминаний о России («Поцелуй на морозе», 1990) известный русист А. Дравич пишет о том, что официальную русскую литературу в Польше недооценивают, «хотя были в ней куски острой и глубокой правды: у Шукшина, Абрамова, Распутина, Трифонова»<sup>1</sup>.

Мнения польских исследователей об общей ценности течения корреспондируют с выводами мировой русистики в 1990-е годы. Так, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001) о русской деревенской прозе сказано, что это одно из ведущих направлений советского (послесталинского) периода, которое берет начало в произведениях В. Овечкина, Е. Дороша, Ф. Абрамова, В. Со-лоухина. Формирование художественных и нравственных основ де-

<sup>1</sup> Drawicz A. Pocałunek na mrozie. Łódź. 1990. S.7.

ревенской прозы связано с рассказами А. Солженицына («Матренин двор» 1959, «Один день Ивана Денисовича» 1962). Далее называются основные произведения, составляющие эту прозу, и дается ссылка на ее высокую оценку мировой русистикой в 1990-е годы, которая характеризует ее как «наиболее состоявшееся (с эстетической и идеологической точки зрения) литературное направление»<sup>2</sup>.

В 1960—1985 гг. многие произведения авторов русской деревенской прозы были переведены на польский язык. Наиболее полно в Польше представлены В. Белов, В. Распутин и В. Шукшин. Малые формы Белова и Распутина издавались в антологиях и отдельных публикациях. Основные крупные произведения Белова, переведенные на польский язык — это «Привычное дело» (два перевода — 1969, 1971), «Кануны. Хроника двадцатых годов» (1980), «Воспитание по доктору Споку» (1983), фрагменты очерков народной эстетики «Лад» (1984)<sup>3</sup>.

Распутин, кроме рассказов и очерков, представлен главными своими повестями — «Деньги для Марии» (1969), «Последний срок» (1974), «Живи и помни» (два перевода — 1976, 1977, последний переиздан в 1979), «Прощание с Матерей» (три издания — 1979, 1980, 1985), фрагменты «Пожара» (1985). Изданы в Польше беседы и интервью с Распутиным.

Шукшинские произведения представлены несколькими сборниками рассказов, публикациями в антологиях русской новеллы. Переведены киноповесть «Калина красная», семейная сага «Любавины», киноповесть «Я пришел дать вам волю». Изданы на польском языке и ставились в театрах сатирические пьесы «Энергичные люди», «А поутру они проснулись».

Большая критическая литература — десятки рецензий, статей об этих авторах — появились в широкой печати, доступной массовому читателю, в таких газетах и журналах, как «Культура», «Пшиязнь», «Кобета и жиче», «Вспулчесность», «Месенчник литеракци», «Пшегленд хуманистычны», «Ензык росыйски», «Литература на свете», «Жиче литеракце», «Нове ксенжки», «Региона», «Трыбуна люду», «Пшиячулка», «Фильм», «Экран» и др.

Из других авторов деревенской прозы наиболее полно представлены Ф. Абрамов — все части тетralогии «Пряслины» (1971, 1972,

<sup>2</sup> Parthè K. Russian village prose: The radiant past. Princeton. 1992.

<sup>3</sup> Здесь и далее указываются даты выхода произведений на польском языке.

1973, 1981). В. Астафьев — «Кражи», «Пастух и пастушка», «Царь-рыба», «Печальный детектив», С. Залыгин — «Над Иртышом», «Комиссия», «Южноамериканский вариант».

До 1985 года произведения видных представителей русской деревенской прозы были рекомендованы для чтения в средних школах, лицеях, гимназиях, изучались студентами литературоведческой специализации, а также лингвистами в качестве материала для перевода. Различные аспекты литературы на деревенскую тему, творчество отдельных писателей становились темами дипломных работ и докторских диссертаций. Я. Ярцо защитил кандидатскую диссертацию о творчестве Шукшина, А. Жебровска — о восприятии творчества В. Шукшина в Польше (1964—1980), Д. Герчиньская — кандидатскую работу «Современная советская «деревенская проза» и традиции фольклора. В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин», она же — докторскую диссертацию «Восприятие творчества Василия Белова и Валентина Распутина в Польше (60—80-е годы)».

Характеристика русской деревенской прозы и наиболее выдающихся авторов и произведений содержится во всех изданных с конца 60-х гг. «Историях русской литературы XX в.»<sup>4</sup>.

Традиционно сильная русистика наших соседей во многих центрах (а их в Польше около двадцати) изучала различные аспекты творчества писателей деревенской темы. В первую очередь хочется назвать С. Порембу, В. Пилата, В. Ольбрых, М. Зелинскую, Э. Павляка, И. Рудзевич, А. Жебровскую, Я. Ярцо, Б. Жаймо.

Беслава Ольбрых наибольшее внимание уделяет концепции человеческой судьбы в русской деревенской прозе, которую она всегда подчеркнуто называет психологической. Ее интересуют пространственно-временные категории, их своеобразное понимание писателями, время у которых всегда циклично, а центром представленного пространства всегда является дом<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Drawicz A. Literatura radziecka. 1917—1967. Warszawa, 1968; tenże. Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku. Kraków, 1974; Porębina G., Poręba S. Historia literatury rosyjskiej. 1917—1991. Katowice, 1994; Klimowicz T. Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917—1996). Wrocław, 1996; Historia literatury rosyjskiej XX wieku. Pod red. A. Drawicza. Warszawa, 1997.

<sup>5</sup> Olbrych W. Konstrukcja losu ludzkiego we współczesnej rosyjskiej mikropowieści psychologicznej nurtu wiejskiego // Literatury i języki krajów socjalistycznych. Red. A. Bartoszewicz. Warszawa, 1997. S. 128—139.

Olbrych W. Zagadnienia motywacji we współczesnej rosyjskiej powieści psychologicznej nurtu ludowego // Slavia Orientalis. 1985. Nr. 3—4.

Эдварда Павляка интересует акцентирование темы памяти в русской литературе. В своих очерках он рассматривает ее в произведениях Тендрякова, Залыгина, Можаева, Белова, Распутина, Шукшина<sup>6</sup>.

Польские исследователи отмечают, что литература, создаваемая писателями деревенской темы, характеризуется сыновним отношением к старой деревне. «Старая деревня — это наша старая мать, которая неминуемо уходит, но которую нужно и проводить, и понять, для чего она жила и что она оставила нам», — писал Распутин<sup>7</sup>. Осознание морального долга, которое звучит также в высказываниях Ю. Кавальца<sup>8</sup>, Т. Новака<sup>9</sup> и других русских и польских художников слова, возможно, наиболее ярко выразилось в образах старииков и старух, воплощающих в себе народную мудрость. Это символический образ Матери из повести Ю. Кавальца «Переплыvешь реку», образы старостики Ядвиги из «Чертей» Т. Новака, героинь В. Распутина—Анны («Последний срок») и Дарьи («Прощание с Матёрой»), Екатерины Петровны из «Последнего поклона» В. Астафьева, Евстолии из «Привычного дела» В. Белова, Василисы Милентьевны из «Деревянных коней» Ф. Абрамова. Не случайно польский критик З. Зентек заметил, что повесть В. Распутина «Последний срок», за исключением некоторых конкретных деталей, могла быть написана и польским писателем<sup>10</sup>.

Хранить благодарную память о прошлых поколениях, чувствовать ответственность за все нажитое ими материальное и духовное богатство оказывается для многих героев деревенской прозы непосильно трудным, однако писатели убедительно показывают, что самой большой ценностью, доставшейся современному человеку в наследство, и является память, уважение к минувшему, почтение к предкам. В произведениях В. Распутина память — основной критерий состоятельности человеческой личности («Последний срок»,

Olbrych W. Swoistość przestrzenno-czasowej organizacji świata przedstawionego we współczesnej rosyjskiej powieści psychologicznej nurtu ludowego // *Slavia Orientalis*. Tom XXXV. Nr 1. 1980.

<sup>6</sup> Pawlak E. Pamięć i trwanie. Szkice o współczesnej literaturze radzieckiej. Warszawa, 1980. S. 320.

<sup>7</sup> Распутин В. Быть самим собой // Вопросы литературы. 1976. № 9. С. 146.

<sup>8</sup> Кавалец Ю. Служить жизни // Там же. 1975. № 12. С. 257.

<sup>9</sup> Новак Т. Всегда с народом // Там же. С. 261.

<sup>10</sup> Зентек З. Деревенская тема в современной литературе // Актуальные проблемы сравнительного изучения литератур социалистических стран. М., 1978. С. 213.

«Живи и помни»), а в «Прощании с Матёрой» утрата уважения к прошлому грозит катастрофой самой земле — именно этот универсальный смысл стремится вложить в произведение писатель, вводя ряд образов-символов.

Образ-символ сада позволил М. Зелиньской провести сопоставительный анализ ряда произведений современных славянских литератур. Она считает что, «толос сада проявляет исключительную жизнеспособность и стабильность, хотя в его структуре и функциях выступают качественно новые элементы. Эти изменения касаются прежде всего его эстетической и философской сферы. Прозаики XX века, пользуясь толосом сада, стремятся уловить и определить психологические и мировоззренческие последствия цивилизационных перемен и миграционных процессов»<sup>11</sup>. Зелиньская отмечает, что в произведениях различных писателей (К. Федин «Сад», Я. Иващевич «Сады», И. Радичков «Еж», К. Чапек «Год садовода», В. Распутин «Прощание с Матерой», М. Куницевич «Чужеземка», В. Мысливский «Голый сад») всесторонне анализируются основные вопросы философии — а именно, размышления о человеческой натуре, ее тройном характере. Используя толос сада, который иногда переплетается с толосом земли, они рассуждают о проблеме свободы, свободе совести, ответственности, любви, ненависти. Переживания героев становятся символом драматической судьбы человека XX в., эпохи общественных, цивилизационных и экологических перемен. Сад — это символ определенной системы нравственных ценностей, иногда одновременно микрокосм и макрокосм героя, символ планеты Земля, область его творческой деятельности, объект любви и привязанности, вдохновляющей человека.

Изучению создания различной интерпретации таких образов-символов, одному из интереснейших и древнейших из них в мировой литературе, посвящена статья М. Зелиньской «В поисках духовности. Лес в творчестве В. Белова, В. Астафьева и В. Распутина»<sup>12</sup>. Интересны наблюдения и выводы исследовательницы о разных истолкованиях этой мифологемы: лес как лабиринт, лес — святыня, лес — дорога домой.

<sup>11</sup> Русский язык и литература в общении народов мира. Тезисы докладов и сообщений. М., 1990. С. 400—401.

<sup>12</sup> Zielińska M. W poszukiwaniu duchowości. Las w twórczości W. Bielowia, W. Astafiewa i W. Rasputina // Studia Rossica. X. Warszawa, 2000. S. 213—224.

В. Ольбрых, С. Поремба, В. Пилат акцентируют важность и актуальность экологической проблематики. Деревенской прозе принадлежит приоритет в обсуждении вопроса об осознании человеком своей зависимости от природы, своей принадлежности к ней и своей ответственности перед нею. «Природа принимает участие в строительстве нашей души, национального характера, физического здоровья, нашей нравственности. Нравственность же предполагает жить в мире не только с людьми, но и с природой. Связь здесь органическая», — так считает В. Распутин<sup>13</sup>.

В. Пилат в статье 1983 г.<sup>14</sup> убедительно проводит несколько важных мыслей. Во-первых, об условности называния этого течения «деревенской прозой» и прозой на деревенскую тему, так как лучшие писатели давно вышли за рамки этой темы, ставят проблему народного характера, его корней и происходящих в нем изменений, рассматривают взаимоотношения человека и природы в универсальном ключе, вопрос о конфликтных взаимоотношениях человека с окружающей средой, часто находящегося в новых для себя условиях (под написком технократической цивилизации), проблемы морального выбора героя, пережитых им испытаний, превышающих его силы. Произведения В. Лихоносова, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Шукшина «выросли» из очерковой прозы В. Овечкина и лирического дневника, репортажа Г. Троепольского и Е. Дороша 1950-х гг. Если в те годы преобладали общественно-экономические проблемы, то в 60—70-е в центре оказался сам человек. Развились и углубились жанровые формы, средства «внутреннего» и «внешнего» психологизма, способы повествования и т. д.

Каждый из названных писателей к тому же представил крайне разнообразную картину мира со множеством коллизий, ситуаций, временных пластов, типов героев, создал «свои» жанры и стили. Ясно, что к одному знаменателю нельзя привести не только изучаемую прозу, но и произведения каждого автора в отдельности.

Со множеством оговорок В. Пилат все же считает, что можно выделить аналитическое направление (Ф. Абрамов и др.) и лирическое (В. Лихоносов, В. Белов, В. Распутин, В. Шукшин), первое из которых восходит к В. Овечкину, а второе — к Г. Троепольскому и Е. Дорошу.

<sup>13</sup> Распутин В. Человек в зеркале природы // Сов. Россия. 1986. 11 нояб.

<sup>14</sup> Piłat W. Współczesna rosyjska proza radziecka o tematyce wiejskiej. (Tendencje rozwojowe. Problematyka. Poetyka) // Slavia Orientalis. Warszawa, 1983 №1—2. S. 109—117.

Интересны полемические замечания В. Пилата. Он отмечает, что многолетние труды С. Порембы<sup>15</sup> над тем же предметом привели к созданию определенного обобщенного представления о литературе на деревенскую тему, чему послужил метод типологического описания повествовательных форм в синхроническом аспекте. Тем не менее отдельные суждения С. Порембы, хоть и интересны, но остаются спорными. Речь идет прежде всего о традициях этой прозы, которые упомянутый исследователь склонен видеть в русском сентиментализме<sup>16</sup>. Мы согласимся с В. Пилатом, что такие выводы слишком рискованны. Многие ученые в России, Польше и других странах справедливо пишут об обширном поле воздействия классики, авторов XX века (называют Лескова в связи с Шукшиным и Беловым; Достоевского, очевидно повлиявшего на Распутина; Ремизова, крестьянских писателей 20-х годов XX века, Бунина, Паустовского, Шолохова и др.) на деревенскую прозу<sup>17</sup>. Справедливо было бы вспомнить фольклор, о связи с которым писателей-деревенщиков есть ряд работ польских исследователей. Именно фольклор и дореволюционная литература обуславливают многие особенности стиля литературы на деревенскую тему, пишет американская исследовательница К. Ф. Парцэ в книге «Русская деревенская проза. Светлое прошлое» (Принстон, 1992), о чем можно узнать из рецензии на ее работу Я. Салайчиковой<sup>18</sup>. В отношении стиля, считает Парцэ, определенную роль сыграли переизданные в конце 50-х произведения С. Аксакова, Н. Лескова, И. Бунина, В. Даля. Следует подчеркнуть, что высокая оценка американского труда, компетентный ее разбор Я. Салайчиковой лишний раз подчеркивает профессионализм польских русистов, занимающихся интересующим нас явлением.

В целом же вопрос о традициях русской деревенской прозы заслуживает дальнейшей разработки как в польской, так и в русской науке. Упомянем один из возможных ракурсов — развитый в деревенской прозе (не только русской, но и польской) мотив утраты, прощения, метафорически выраженный в заглавиях многих произ-

<sup>15</sup> Poręba S. Rosyjska powieść radziecka w latach 1953—56. Katowice. 1977; tenże. Proza o tematyce wiejskiej we współczesnej literaturze rosyjskiej // Przegląd Humanistyczny. 1980. № 4.

<sup>16</sup> Poręba S. Proza sentymentalnej prowieniencji // Miesięcznik Literacki. 1978. № 11.

<sup>17</sup> Sałajczykowa J. Wieś w rosyjskiej radzieckiej prozie powieściowej lat 1917—1932. Gdańsk. 1972. S. 167.

<sup>18</sup> Slavia Orientalis. Kraków, 1996. № 4. S. 525—527.

ведений («Последний поклон» В. Астафьева, «Последний срок» и «Прощание с Матерой» Распутина). Окончательный уход векамиформировавшегося крестьянского уклада, осознание невосполнимости потери вызывают у авторов многих произведений 1960—80-х годов грустные и даже трагические переживания и размышления, во многом аналогичные ностальгическим мотивам в романах Тургенева, Гончарова, в «Вишневом саде» Чехова.

Возвращаясь к статье В. Пилата, укажем еще на одно важное, на наш взгляд, ее достоинство. Отмечая, что в лирической прозе наибольший успех выпал на долю «Владимирских проселков» и «Капли росы» (переведенной на польский) В. Солоухина, исследователь высоко оценивает произведения В. Лихоносова, остающиеся в большинстве польских работ за пределами рассмотрения. В России творчество писателя получало как позитивные, так и негативные отклики. Его обвиняли в идеализации патриархальной России, неославяно-фильстве, руссоизме, тогда как, по мнению Пилата, «он является выдающимся наследником И. Бунина и К. Паустовского»<sup>19</sup>. Лихоносову, бунинской традиции посвящены специальные работы В. Пилата<sup>20</sup>.

Предметом исследования монографии Ирэны Рудзевич является творчество известного русского писателя, литературного критика, эколога и защитника природы, главного редактора журнала «Новый мир» Сергея Павловича Залыгина, оставившего заметный и яркий след в реалистической культуре XX века.

Новизна научных решений и открытый исследователя определяется тем, что центральная проблема «человек и природа» рассматривается не только как социально-политическая или экологическая, что было характерно для культуры советского периода, а прежде всего в онтологических, философско-экзистенциальных аспектах существования личности в XX столетии. Совершенно справедливо подчеркнуты нравственно-психологические, нравственно-социальные грани мировидения писателя, объясняющие основной тезис С. Залыгина об ответственности человека перед своим земным домом, перед прошедшими и будущими поколениями. Сам писатель свои художественные построения отстаивал и в личной практике гражданина,

<sup>19</sup> Pilat W. Proza radziecka o tematyze wiejskiej. S. 115.

<sup>20</sup> Pilat W. O prozie lirycznej Wiktora Lichonosowa (Z problemów narracji i kompozycji) // Slavia Orientalis. 1977. №3. S. 311—320, tenże. W kręgu twórczych inspiracji Iwana Bunina (Z problemów twórczości W. Lichonosowa, W. Bielowej i W. Szugajewa) // Prace Rusycystyczne. Olsztyń. 1980. S.29—45.

выдающегося общественного деятеля, человека, болеющего за все, что происходило на его родине. Известна роль С. Залыгина в предотвращении природной катастрофы, которая могла произойти в результате бездумной реализации так называемого «проекта века», связанного с поворотом северных рек на юг.

Обращает на себя внимание широта и значимость привлекаемого научного материала. И. Рудзевич обобщает большое количество работ польских и русских авторов, вовлекаемых в диалог филологического исследования.

Монография отражает высокий уровень научного дискурса, прецельную добросовестность в работе с источниками, а также глубокую заинтересованность в результативности интерпретируемого текста, в популяризации творчества писателя, который истово, честно и преданно служил своему делу продолжателя лучших традиций русской реалистической прозы. О степени увлеченности И. Рудзевич творчеством С. Залыгина свидетельствует большое количество ее выступлений с докладами и сообщениями на международных конференциях в Польше, России, Украине, Белоруссии.

Особого внимания заслуживают концептуальные выводы И. Рудзевич, определяющие роль и значение С. Залыгина в русской литературе, ее представление о том, что как в художественной литературе, так и в методологии необходимо равновесие и гармоничное существование классических и авангардных форм искусства.

Казалось бы, в польской русистике последнего десятилетия деревенское течение не пользовалось особой популярностью среди исследователей. Но это не совсем так. Появляются обобщающие работы, книги. Например, книга Божены Жеймо «Этические проблемы в современной русской прозе и публицистике (1960—90 гг.)»<sup>21</sup>. В разделе, посвященном писателям-деревенщикам, автор подробно описывает их творчество, предварительно поделив затрагиваемые ею проблемы на три тематических круга — экологическая этика, конфликт между деревней и городом и его своеобразное продолжение после 1985 года — противопоставление России Западу. Особую научную ценность, на мой взгляд, содержит третья глава раздела, в которой представлен довольно большой фрагмент публицистического наследия ведущих представителей течения — В. Астафьева, В. Белова и В. Распутина — до сих пор практически неизвестного в Польше.

<sup>21</sup> Żejmo B. Problemy etyczne we współczesnej prozie i publicystyce rosyjskiej (lata 60—90). Łódź. 2000.

ше. Недостаток раздела заключается в отсутствии обращения к литературному творчеству 90-х гг. XX века этих же писателей. Возможно, автор не придавала большого значения историко-литературному процессу, однако она изображала интересное отражение радикальных националистических взглядов представителей деревенского течения, выраженных в публицистических текстах. В целом работа Божены Жаймо является ценным источником информации о литературной и идеальной эволюции русской деревенской прозы.

Необычную книгу издал краковский ученый Александр Вавжиньчак — «Народ и государство в творчестве русских писателей «деревенского» течения» (2005г.). Хотя в подзаголовке значатся только В. Белов, В. Личутин и В. Распутин, автор привлекает обширный материал, связанный не только с художественными произведениями других авторов, но и критические дискуссии вокруг течения, публистику самих писателей. Вавжиньчак считает, что в 1960—70-е гг. «деревенским писателям», издававшимся в государственных издательствах, удавалось сохранить независимость от советской идеологии. Отстаивание традиционных ценностей, экологический гуманизм, а также антиурбанизм, за которыми были скрыты антикоммунистические настроения, составляли идеальную основу их творчества, благодаря чему оно пользовалось популярностью также и на Западе.

К сожалению, «затухание» популярности деревенских прозаиков и отход на второй план всего течения Вавжиньчак связывает с политико-идеологическими воззрениями Белова, Распутина, Личутина после 1985 года, характеризуя их слишком резко и предвзято — т. е. с противоположной политической позиции. Спорить о демократии и национализме мы не будем. Выдвинем только два возражения. Деревенское течение исчерпало себя вместе с уходом русской деревни, со смертью корифеев этой прозы (Абрамов, Шукшин, Астафьев, Носов, Солоухин, Тендряков, Можаев, Яшин и др.)

Популярность же, как и мода, изменчивы. Распутин, Белов, Шукшин стали современной классикой, имеют и будут иметь своего читателя. Интерес к их лучшим произведениям не ослабел в Польше, как о том свидетельствует, например, доклад польского ученого А. Янковского<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Янковски А. К вопросу о литературной рецепции современной советской прозы в Польше // Русский язык и литература в общении народов мира. Тезисы докладов и сообщений. М. 1990. С. 417—418.

В авторитетном журнале «Твурчость» в 2006 г. (№ 4) появляется сочувственная рецензия на новую повесть В. Распутина «Мать Ивана, дочь Ивана». Тот же журнал в 2008 г. (№ 4) печатает проникнутый поэтической интонацией эскиз-портрет Шукшина польского автора Адама Хорошчака, который поражается тому, как много талантливого успел сделать этот проживший 45 лет человек, как глубоко живет в его душе Есенин. Закончил он свою небольшую заметку так: «Интересно и вместе с тем знаменательно, что только этот шукшинский сценарий («Я пришел дать вам волю». — *O. Ц.*) не дождался до сих пор реализации...»<sup>23</sup>.

А в июле 2009 года в Гданьске было много посетителей на выставке фотографий и архивных материалов в честь 80-летнего юбилея Шукшина...

Немало достижений у польской русистики в области изучения феномена русской деревенской прозы, «крестьянской вселенной», имеющей общечеловеческое измерение. Обобщающей работы на сегодняшний день все-таки нет. Надеемся, что такие появятся.

<sup>23</sup> Horoszczak A. Był taki ktoś... (Wasilij Szukszyn — po latach) // Twórczość. 2008 № 4. S. 123—125.

# СПОР О РУССКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ И ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО. БРОДСКИЙ ПРОТИВ КУНДЕРЫ

С. Шерлаймова

В феврале 1985 года в «Нью-Йорк таймс бук ревю» появилась статья русского поэта-эмигранта Иосифа Бродского «Почему Милан Кундера не прав в отношении Достоевского», в которой наш будущий лауреат Нобелевской премии оспаривал резко негативную оценку Достоевского и русской культуры вообще, высказанную в опубликованной там же незадолго до этого статье эмигранта из Чехословакии, самого известного современного чешского романиста Милана Кундеры «Интродукция к вариации».

Столкновение противоположных мнений о месте и значении для Европы и мира русской культуры не случайно произошло на почве противоположного восприятия автора «Идиота» и «Братьев Карамазовых». Полярные оценки, борьба сторонников и противников сопровождали Достоевского на протяжении почти всего его творческого пути. Так было в России, но это характерно и для Чехии, где Достоевский широко известен, читаем, любим, отвергаем — с конца позапрошлого века до наших дней. К Достоевскому обращались многие озабоченные будущим своей страны и грозящими ей опасностями чешские литераторы и политические деятели, которые стремились через него постичь феномен «русской цивилизации».

«Достоевский — величайший русский социальный философ, по которому мы лучше всего можем понять Россию»<sup>1</sup>, — утверждал Томаш Гаррик Масарик, первый президент Чехословакии, философ, социолог, историк, всегда с огромным интересом относившийся к России и русской истории, которую он изучал прежде всего по русской литературе. В капитальном труде «Россия и Европа», в своей основной части написанном и изданном по-немецки еще до Первой мировой войны и посвященном толкованию русской истории через историю русской литературы, Масарик центральное место отвел именно Достоевскому, рассматривая всех других русских писателей

<sup>1</sup> Masaryk T. G. Rusko a Evropa 111. Ústav T. G. Masaryka. Praha, 1996, s. 9.

как его предшественников, продолжателей или оппонентов. В 1930 году в предисловии к чешскому переводу «России и Европы» он подчеркивал, что изучение Достоевского дало ему ключ к пониманию «русской революции и вообще русского вопроса». Масарик следующим образом обосновывал это свое мнение: «Никто другой из русских не анализировал так, как он, интимные стороны души своего народа; никто другой не пытался — так, как Достоевский, — осознать исторические и социальные факты как проявления русской души и объяснить с точки зрения психологии основные движущие силы русской социальной и национальной жизни»<sup>2</sup>.

Трактовка взглядов и творчества Достоевского как воплощения русского национального характера и русской ментальности широко распространена как в нашей, так и в мировой научной и общественной мысли. Вместе с тем до сих пор не затихают споры вокруг Достоевского, связанные с разными политическими и эстетическими подходами к этому великому (одному из самых великих) русскому писателю.

Творчество Достоевского уникально хотя бы уже потому, что оно оказалось — и продолжает оказывать — влияние на писателей самых разных политических взглядов и литературных направлений: на представителей как правого, так и левого политического крыла, как на реалистов, так и на модернистов. При этом резко отрицательно относиться к нему могут как носители либеральных взглядов — за его, как они полагают, воинствующий панславизм и антисемитизм, так и многие критики, примыкающие к марксизму — за его безусловное отрицание революции, революционных методов борьбы<sup>3</sup>. В бурной политической атмосфере второй половины XX века, когда в странах восточной части Европы в очередной раз обострилась дискуссия вокруг извечной проблемы «Запад или Восток», дискуссия, в которую энергично включились многие известные литераторы и мыслители, с неизбежностью всплыло имя Достоевского. Спор между Кундерой и Бродским, рассмотрению которого посвящена настоящая статья, — один из самых ярких эпизодов этой дискуссии.

---

<sup>2</sup> Ibid., s. 9.

<sup>3</sup> В сталинскую эпоху в СССР произведения Достоевского, кроме «Бедных людей», были отнесены к «не прогрессивной» литературе. Могу вспомнить, как я еще до войны читала «Неточку Невзданову»: подружка на одну ночь дала мне эту книгу, случайно к ней попавшую. Много лет спустя, во время командировки в Польшу, я буду так читать «Невыносимую легкость бытия» Милана Кундеры в переводе на польский язык, которую даст мне мой варшавский приятель...

Итак, в начале 1985 года в «Нью-Йорк бук ревю» под заголовком «Интродукция к вариации» была опубликована статья Кундеры, представлявшая собой перевод на английский язык его предисловия к собственной пьесе «Жак и его господин. Приношение Дени Дидро». К этому времени Кундера, с 1975 года постоянно живущий во Франции, был уже достаточно известен в Америке. У себя на родине он стал знаменитым еще в 60-е годы — как поэт, драматург, затем — прозаик, автор новелл «Смешные любови» и романа «Шутка», как один из видных участников движения «Пражской весны». В 1968 году в парижском издательстве «Галлимар» вышел перевод «Шутки», снабженный восторженным предисловием Луи Арагона. В том же издательстве впоследствии печатались по-французски все произведения Кундеры — раньше, чем они выходили на чешском языке в издательстве Йозефа Шкворецкого «Сиксти-эйт-паблишерс» в Торонто. Вслед за изданиями во Франции книги и эссе Кундеры стали активно переводиться на многие языки, не только европейские. Он удостаивался целого ряда международных премий, к его голосу прислушивались, о нем охотно писала мировая пресса. Признание в Америке пришло к Кундере несколько позднее, чем в Европе, но было не менее громким. С конца 70-х годов в США одна за другой выходят переводы книг Кундеры: «Смешные любови», «Жизнь не здесь», «Искусство романа» и др. О его творчестве с большим интересом высказываются такие видные писатели, как Д. Алдайк и Э. Л. Доктороу, пишутся статьи и монографии, проводятся симпозиумы, по его роману «Невыносимая легкость бытия» снимается одноименный фильм, который обошел почти весь мир и, хотя сам Кундера его не принял, способствовал популярности его имени.

Кундера настаивает, что он — романист и только романист, что он не теоретик и тем более не политик, однако во всех его романах в том или ином виде присутствует политическая составляющая, а прославившая его речь на IV съезде Союза чехословацких писателей (1967) была в Чехословакии и в мире воспринята прежде всего как манифест набиравшего на протяжении 60-х годов силу реформаторского общественного движения. В 80-е годы большой резонанс получили выступления Кундеры по восточно-европейской проблематике, в которых выразилось его отношение к положившему конец «Пражской весне» вводу советских войск в Чехословакию в августе 1968 года.

В апреле 1984 года в «Нью-Йорк ревю оф бук» была опубликована статья Кундеры «Трагедия Центральной Европы» (по-чешски эта

статья публиковалась под заголовком «Похищение Запада», иногда эти названия объединяются в «Похищенный Запад или трагедия Центральной Европы»).

Прежде чем разбирать эту статью, необходим хотя бы очень краткий экскурс в историю, ибо в развитии чешской общественной мысли дискуссии на тему «Запад и Восток» восходят еще к периоду национального возрождения, когда эта тема поднималась главным образом в связи со стремлением Чехии самоопределиться по отношению к Германии и России. Утопическое представление о славянах как противостоящем немецкой силе едином народе, говорящем на разных наречиях, выдвинул Ян Коллар, автор поэмы «Дочь Славии» и идеи славянской «литературной взаимности». Идеолог национального возрождения, «отец нации», знаменитый чешский историк Франтишек Палацкий видел защиту от русской и германской экспансии в мощной либеральной и федеративной Австрийской империи. Когда же к концу его жизни все надежды на такой ход истории рухнули после создания двуединой Австро-Венгрии (1867), Палацкий перешел, по словам Масарика, к традиционному русофильству.

Решение «чешского вопроса» самим Масариком складывалось как продолжение и известная корректировка трактовки чешской истории Палацким — в полемике как с ориентированным на царизм чешским русофильством, так и с теми историками, которые определяющим для Чехии считали только западно-европейское влияние. В 80-е годы XIX века такая концепция была сформулирована в трудах историка Ярослава Голла, ее ревностным пропагандистом выступил историк Йозеф Пекарж. В 1929 году он следующим образом изложил суть своего понимания чешской истории: «...характер ее развития определяется прежде всего влиянием, примером, усилиями, духом западной Европы. Мысль о том, что чешская история есть составная часть, принадлежность, проявление или вариант жизни европейской, воспринимается сегодня как банальная истина, но в действительности эта мысль лишь постепенно складывалась и набирала силу, ее необходимо было отстоять в борьбе против *воззрений Палацкого и его эпохи*<sup>4</sup>. Масарик отнюдь не отрицал и не умалял значение для Чехии западно-европейского, прежде всего немецкого, влияния, влияние русское он признавал главным образом в области культуры, но во всех случаях первостепенным для него оставалось стремление выявить собственно чешскую идентичность и подчерк-

<sup>4</sup> Pekař J. O smyslu českých dějin. Rozmluvy. Praha, 1990, s. 387.

нуть значение для всего человечества гуманистического начала (оставим в стороне вопрос о том, всегда ли ему удавалось осуществить свои теоретические взгляды на практике).

Новый поворот в полемике о «западной» или «восточной» сущности чешской нации произошел после Второй мировой войны, когда Чехословакия, основная часть которой была освобождена Красной Армией, по Ялтинскому соглашению держав-победительниц вошла в зону влияния Советского Союза. В чешском обществе и в чешской литературе (главным образом в поэзии) ожили тогда идеи славянского братства, которые в тех конкретных исторических условиях означали политическую ориентацию на СССР в противовес ориентации на предавших Чехословакию в Мюнхене ее западных союзников межвоенного периода. Сразу после окончания войны — в конце мая 1945 — года вернувшийся из эмиграции в СССР историк и историк культуры Зденек Неедлы, назначенный в первом правительстве чехословацкой республики министром культуры и образования, провозгласил курс на «национальную и народную культуру» советского образца. По его мнению, не только Германия, но и весь Запад, потерпел в войне полное крушение, тогда как: «В противовес этому до каких вершин, не только военных, но и культурных, в то же время поднялся и в какую ширь развернулся другой мир — Восток, славянский мир, Советский Союз!»<sup>5</sup> И далее: «Для нас не является вопросом, на какую чашу весов мы должны положить всю силу нашей индивидуальности. Для нас не является вопросом, идти ли нам по пути западного капитализма или восточного социализма. Это для нас тем менее проблематично, что прогрессивный мир представлен сегодня народами славянскими, близкими нам и в других отношениях»<sup>6</sup>.

Неедлы поддержали коммунисты и многие их сторонники, но у него оказалось и немало оппонентов, среди которых особенно выделялся авторитетный ученый-романист и литературный критик, участник антифашистского движения чешской интеллигенции Вацлав Черный, который в статье «Между Востоком и Западом», опубликованной в редактируемом им журнале «Критицики месичник», оглядываясь на чешскую историю, писал: «По самой природе своей культуры мы нация очевидно и в полном смысле этого слова западная, и сей исторический факт нельзя отменить дискуссиями или ка-

<sup>5</sup> Nejedlý Z. Za lidovou a národní kulturu. In: *Z dějin českého myšlení o literatuře* 1, 1945—1948. Ustav pro českou literaturu AV CR. Praha, 2001, s. 34.

<sup>6</sup> Ibid., s. 47c.

кими-либо действиями. В девятом веке на нашей почве произошло столкновение христианства восточного, византийского типа с христианством западным, латинским. Два века продолжалась борьба и культурное соперничество. Победу одержал Запад, и победу окончательную». «Антично-католический универсализм», по мнению Черного, превратил Чехию «в рядах европейского Запада в выразительную антитезу Востоку»<sup>7</sup>.

Полемика о «западной» или «восточной» ориентации Чехии и ее культуры шла и на Съезде чешских писателей 1946 года. Если в речи тогдашнего президента Чехословакии Эдварда Бенеша суть национальной культурной традиции и перспектива ее дальнейшего развития определялась триединством «чешскость — европейскость — общечеловечность»<sup>8</sup>, то известный писатель Иван Ольбрахт отстаивал в своем докладе совсем другое триединство: «Борьба за национальное самоутверждение. Борьба за славянство. Борьба за социализм»<sup>9</sup>.

В годы чехословацкого социализма «западно-восточная проблема» на официальном уровне казалась решенной раз и навсегда в пользу «вечной дружбы» с СССР. На самом же деле спор подспудно продолжался, подчас вырываясь на общественную арену, как в той же речи Кундеры на IV съезде чехословацких писателей. Статья Кундеры «Трагедия Центральной Европы» на новом историческом этапе — после подавления Пражской весны и начала самой массовой в чешской истории эмиграции творческой интеллигенции на Запад — возобновила этот давний спор, усилив его политический акцент: «Географическая Европа (протяженностью от Англантхи до Урала) была издавна разделена на две половины, которые развивались изолированно: одна в соединении с античным Римом и католической церковью, другая — с корнями в Византии и ортодоксальном христианстве. После 1945 года граница между этими двумя Европами передвинулась на несколько сотен километров на Запад и многие народы, которые испокон веков считались западными, проснулись только для того, чтобы обнаружить себя очутившимися на Востоке»<sup>10</sup>. Кундера выступил не только против советского, но, подчерк-

<sup>7</sup> Kritický měsíčník, 1945, s. 71.

<sup>8</sup> Účtování a výhledy. Sborník prvního sjezdu českých spisovatelů. Praha, 1948, s. 20.

<sup>9</sup> Ibid., s. 39.

<sup>10</sup> Kundera M. Únos Západu. Proměny, 1986, N 1, s. 135. Далее при цитировании этой статьи страницы указываются в тексте в скобках.

нuto, против господства русского как для Центральной Европы абсолютно неприемлемого. По существу, он заострил и усилил концепцию и основную аргументацию В. Черного: «...русский коммунизм брутальным образом разбудил старую русскую антизападную одержимость и жестко направил ее против Европы» (137). Отмечая, что: «Идентичность народов и цивилизаций отражается и концентрируется в том, что создал дух и что называется культурой» (135), Кундера пишет об исключительно весомом вкладе малых народов Центральной Европы в общую европейскую культуру, особенно в XX веке, и горько упрекает Запад за то, что тот отдал Чехию и другие центрально-европейские страны под власть СССР, под власть глубоко им враждебной «русской цивилизации». Он восхищается борьбой поляков с Россией, выступлением венгров против СССР в 1956 году: «Страны Центральной Европы чувствуют, что изменения, которые произошли после 1945 года, это не просто политическая катастрофа — это одновременно и атака на их цивилизацию. Глубокий смысл их сопротивления заключается именно в борьбе за сохранение собственной идентичности или, говоря иначе, за сохранение их западного характера» (138). Сопротивляющиеся советскому господству малые страны Центральной Европы тем самым, по Кундеру, защищают не только свою собственную, но и общеевропейскую цивилизацию и культуру, ибо «Тотальная русская цивилизация является радикальным попранием современного Запада» (143).

В эссе «Интродукция к вариации» (по-чешски в издательстве «Атлантис» — Брно, 1992, печаталось под заглавием «Введение к одной вариации») кундеровское толкование сути русской цивилизации конкретизируется на его восприятии творчества Достоевского. Первоначально эссе, служившее, как уже было сказано, авторским предисловием к написанной по мотивам романа Дидро «Жак — фаталист» пьесе Кундеры «Жак и его господин. Приношение Дени Дидро», которая впервые была опубликована по-французски в переводе самого автора в 1981 году, было предназначено для объяснения замысла пьесы и обстоятельств ее возникновения и для того, конечно, чтобы прояснить для читателя актуальный смысл этого «политически нейтрального» произведения.

Кундера рассказывает, как после ввода в его страну советских войск, когда ему было запрещено печататься и он лишился всех средств к существованию, один театральный режиссер предложил ему сделать сценическую адаптацию «Идиота» Достоевского. Кундера снова перечитал этот роман и понял, что даже под страхом го-

лодной смерти не сможет взяться за эту работу. Им вдруг одолела тоска по «Жаку — фаталисту» Дидро, адаптация которого, однако, не устраивала уже режиссера...

Что же так возмущает и отталкивает чешского романиста в творчестве русского писателя? По заверению Кундеры, его несприятие Достоевского не было ни «антирусской реакцией чеха, травмированного оккупацией своей страны», ни сомнением в художественности его произведений, ибо он «и не стремился быть объективным». Далее я с помощью Бродского попытаюсь показать, что эссе Кундеры, во всяком случае в значительной степени, было именно тем, чем, по его словам, оно не было, но сейчас процитируем его собственное объяснение: «То, что меня раздражало в Достоевском, была атмосфера его книг, мир, в котором все превращено в эмоции; иными словами: где чувство поднято на уровень ценности и правды»<sup>11</sup>, «Этот мир гипертрофированных жестов, темных глубин, агрессивной сентиментальности» (7).

Кундера увидел в Достоевском воплощение чуждой Западу, чехам и ему лично особой «русской цивилизации». Ту же раздражающую его эмоциональность он почувствовал в речи советского офицера, который руководил досмотром его машины на третий день после вторжения советских войск в Чехословакию. Офицер спросил, как он себя чувствует. Кундера подчеркивает, что в вопросе не было ни злорадства, ни иронии: «Напротив, офицер продолжил: «Это большое недоразумение. Но скоро все будет в порядке. Вы должны знать, что мы любим Чехию! Мы вас любим. Мы вас любим!»

Поля опустошены тысячами танков, будущность страны испорчена на сотни лет, чешские государственные деятели арестованы и увезены, а офицер оккупационной армии признается вам в любви. Поймите меня правильно, я не хочу выразить протест против оккупации, вовсе нет. Все они тогда говорили приблизительно то же самое, что и он: их позиция основывалась не на садистском удовольствии насильника, а на другом архете — на уязвленной любви: почему эти чехи (которых мы так любим) не хотят жить вместе с нами и по-нашему? Как жаль, что мы должны были использовать танки, дабы научить их тому, что значит любовь!» (8)

Эмоциональную стихию, которую Кундера ощущает равно в романе Достоевского и в речи советского офицера, он воспринимает

<sup>11</sup> Kundera M. Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Didořovi. Atlantis, Brno, 1992, s. 7. Далее при цитировании этого эссе страницы указываются в тексте в скобках.

как крайне враждебную себе — европейскому человеку. Запад представляется ему прямой противоположностью русской цивилизации и тем самым русской культуре, ибо: «С началом Ренессанса западная чувствительность уравновешивалась дополняющим её духом разума и сомнения, духом игры и сознанием относительности всех человеческих дел» (9).

Для подтверждения своей мысли об особости русской цивилизации Кундера от Достоевского перебрасывает нить к Солженицыну. Надо заметить, что Солженицын упоминался и в статье «Трагедия Центральной Европы». Казалось бы, Кундера должен был видеть в Солженицыне союзника по борьбе с ненавистной советской державой, однако дело обстоит иначе. Солженицын при всей его критичности по отношению к советскому режиму глубоко чужд чешскому романисту как «не западный» человек. Восхищаясь директором венгерского информационного агентства, провозглашавшим в 1956 году: «Мы умрем за Венгрию и за Европу», Кундера вопрошают: «Когда Солженицын разоблачает коммунистический гнет, обращается ли он к Европе как к базовой ценности, за которую стоит умереть?» И дает свой ответ: «Нет. «Умереть за свою страну и за Европу» — это слова, которые немыслимы в Москве или Ленинграде; но эти слова могли родиться в Будапеште или Варшаве» (135).

В кундеровской «Интродукции» Солженицын, восслед Достоевскому, обозначен как представитель категорически отличной от Запада русской ментальности, русской цивилизации: «В своей знаменитой речи в Гарварде Солженицын отнес кризис Запада к эпохе Ренессанса. В этом суждении отражается и выявляется Россия как самостоятельная цивилизация; её история отличается от западной отсутствием Ренессанса и того духа, который был им порожден. Именно в этом заключена причина того, что для русской ментальности характерно совсем другое равновесие между рациональностью и чувствительностью; в этом особом равновесии (или не-равновесии) и кроется тайна прославленной русской души (её глубина, но и её брутальность).

Когда тягостная русская иррациональность накрыла мою страну, я почувствовал инстинктивную потребность поглубже вобрать в себя дух западного Нового Времени. И мне показалось, что нигде он не сконцентрирован до такой густоты, как в том карнавале интеллекта, юмора и фантазии, каким наделен «Жак — фаталист» (9).

По Кундеру, русская цивилизация не просто в корне отличается от западной, она несет ей погибель: «...лицом к лицу с вечностью русской ночи я переживал в Праге насильственный закат западной

культуры, той культуры, которая возникла на рассвете Нового Времени, опирающейся на индивидуума и его разум, на плюрализм и толерантность. В малой западной стране я переживал закат Запада. Это было великое прощание» (16).

На «Интродукцию к вариации» откликнулся Иосиф Бродский статьей, уже в заглавии которой была четко заявлена ее полемичность: «Почему Милан Кундера не прав в отношении Достоевского».

К этому времени Бродский жил в Америке, где его книги начали издавать намного раньше, чем в России, уже более десяти лет. Можно было бы назвать целый ряд моментов, которые сближают Бродского и Кундеру. Оба они — эмигранты из стран «социалистического лагеря», оба покинули родину не по своей воле, оба могли предъявить внушительный счет советской власти, советской культурной политике. Но Кундера уехал на Запад уже будучи в Чехословакии знаменитым писателем, а после 1968 года получил признание в международном масштабе. Бродский был выслан из СССР, будучи здесь известным как поэт лишь узкому литературному кругу; более широкая общественность если и слышала о нем, то скорее как о «тунеядце», сосланном после суда в заброшенную деревеньку Архангельской области. Но в США, где первая книга стихотворений Бродского вышла еще в 1965 году, к 80-м годам он был признан и как поэт, и как пострадавший от советской власти эмигрант.

«Интродукция к вариации» вышла в свет в номере газеты от 6 января 1985 года, статья Бродского очень скоро после этого — уже 17 февраля. В самом начале статьи Бродский объясняет, почему он посчитал необходимым высказать свое несогласие «с некоторыми положениями» эссе чешского писателя, которого называет «экстраординарным». Все споры по поводу вкусовых оценок он считает бесполезными — в отличие от споров о смысле истории, которые дают гораздо более солидную почву для дискуссии.

По словам Бродского, он решился на выступление в печати именно потому, что эссе Кундеры в большей степени основывается на его понимании истории, чем на его эстетике. История может так или иначе влиять на судьбу художника, но «почва под ногами становится скользкой», как только мы распространим это влияние на область эстетики: в этом случае искусство оказывается подчиненным «диктату веры, философской системы, в конечном счете — идеологии»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> <http://timespast.nytimes.com/plweb-cgi...> р. 1. Далее номера страниц указываются в тексте.

Бродский отвергает такой подход, так как «Искусство старше и гораздо более независимо, чем любой из этих факторов. Искусство никому не принадлежит — ни власти, ни даже самому художнику. Искусству присуща динамика, управляемая собственными законами, собственные логика, родословная и будущее» (2). Для искусства не-приемлем диктат господина, который по своему усмотрению может объявить то или иное произведение «нереалистическим и дегенеративным» и по своему произволу обращаться с художником: признать его или отправить в изгнание. Но и сам художник не должен допускать насилия над искусством, подчинять его своим эмоциям.

Бродский подробно излагает и бережно анализирует рассказ Кундеры о встрече в августе 1968 года с советскими военными, остановившими для досмотра его машину, с пониманием относится к переживаниям писателя, но решительно возражает против их генерализации: «Мы можем ему посочувствовать, но только до того момента, пока он не перешел к обобщениям по поводу солдата и культуры, которую-де солдат представляет. Его страх и возмущение понятны, но солдаты не представляют культуру, не говоря уже о литературе — они носят винтовки, не книги» (2). Неправомерно отождествив искусство и солдата, Кундера воспринял советское вторжение как тотальную угрозу искусству и «инстинктивно указал пальцем в известном ему направлении» — на Достоевского. Бродский цитирует высказывание Кундеры об «агрессивной сентиментальности» Достоевского, о возведении в его романах чувства на уровень ценности и правды и о том, что все это вместе взятое заставило чешского писателя ностальгически вспомнить о Западе и о Дидро. Он возражает против отождествления Достоевского и России с иррациональной эмоциональностью, а разума, рациональности и юмора — только с Западом и Дидро: «Это не правда. Или, во всяком случае, это не так однозначно. Бесчинства, которые происходили и происходят в мире, творятся не во имя любви, а во имя необходимости, исторической или какой либо еще. Но концепция исторической необходимости есть продукт рационалистической мысли, пришедшей в Россию по дорогам Запада» (2). Бродский пишет, что идеи социальной справедливости и идеального государства «родились и расцвели не на берегах Волги [...] Нельзя забывать, что «Капитал» был переведен на русский язык с немецкого. Нужно отдать должное западному рационализму: «призрак коммунизма», побродив по Европе, обосновался на Востоке. Однако необходимо также признать, что нигде больше этот призрак не встретил такого мощного сопро-

тивления, начиная с «Бесов» Достоевского, продолжая кровавой банией Гражданской войны и Большого террора; еще и сегодня это сопротивление далеко не закончилось» (3—4). В статье не без иронии напоминается, что родная страна Кундеры не чинила больших препятствий распространению на её территории коммунистического призрака ни в 1945 году, ни потом снова в 1968: «Политическая система, которая выбила мистера Кундера из колеи, есть в такой же степени продукт западного рационализма, как и восточного эмоционального радикализма. Короче, увидев на улице русские танки, имеешь все основания подумать о Дидро» (4).

Акцентируя западное происхождение идей коммунизма, Бродский совпадает с Солженицыным, многократно повторявшим этот тезис, хотя по многим другим вопросам эти писатели расходятся и Бродский, конечно же, на Солженицына не ссылается. Зато в статье есть отсылка к Владимиру Набокову, так же как и Кундера относившемуся к Достоевскому отрицательно и вместе с тем признававшему западное влияние на этого художника. «Мистер Кундера, — пишет Бродский, — не первый писатель, говорящий о чувстве отвращения к Достоевскому. Владимир Набоков, например, был доволен сравнением своего соотечественника с Эженом Сю, этим Диккенсом парижского дна (хотя, с моей точки зрения, сравнение именно с Сю доказать трудно)» (3).

В лекциях Набокова по русской литературе, написанных для американских студентов, читаем: «Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный [...] Не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать»<sup>13</sup>. Набоков признает заслуги Достоевского — мыслителя, правдоискателя, аналитика, но решительно отказывает ему в художественности: «Достоевский, как известно, — великий правдоискатель, гениальный исследователь большой человеческой души, но при этом не великий художник в том смысле, в каком Толстой, Пушкин и Чехов — великие художники. И повторяю, не потому, что мир, созданный им нереален, мир всякого художника нереален, но потому, что он создан слишком спешно, без всякого чувства меры и гармонии, которым должен подчиняться даже самый иррациональный шедевр (чтобы стать шедевром)» (211). Считая лучшим произведением Достоевского «Двойника», во всех прочих романах он находит массу непростительных недостатков.

<sup>13</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М.: Независимая газета, 1996, с. 176, перевод А. Курт. Далее страницы указываются в тексте.

В определении творческой манеры Достоевского как «иррациональной» и «без всякого чувства меры» можно увидеть перекличку с суждениями Кундеры, однако Набоков связывает это отнюдь не с особенностями «русской души», а с воздействием западных, к тому же не лучших, образцов: «Достоевский так и не смог избавиться от влияния сентиментальных романов и западных детективов [...] Достоевский, так ненавидевший Запад, был самым европейским из русских писателей» (182).

Бродский ценит Достоевского-художника несопоставимо выше, чем Набоков, но ведь признаваемое Набоковым в качестве заслуги автора «Идиота» и «Братьев Карамазовых» исследование человеческой души предпринято в романах, а не в статьях или научных работах, то есть, на самом-то деле, он, не взирая на громкие заявления об обратном, признает достоинства художественных произведений Достоевского. Бродский совпадает с автором «Дара» и «Приглашения на казнь» в интересе прежде всего к литературному творчеству Достоевского, пусть они и оценивают его по-разному. Также очевидно, что обращение к Набокову понадобилось Бродскому не столько для полемики с ним: ее, в сущности, в статье и нет — а для того, чтобы еще раз оттенить свой тезис о недопустимости подчинения эстетических суждений идеологии: «К его чести, Набоков не использует исторические катаклизмы для подкрепления своей оценки, которая прочно войдет в его художественное вероисповедание наряду с оценками Джойса, Фолкнера и других» (3). «Не использует» — надо понимать: в отличие от Кундеры, суждение которого о Достоевском, по убеждению Бродского, предопределено идеологическими моментами.

В наши задачи не входит подробное обсуждение справедливости или несправедливости самих по себе тех или иных характеристик творчества Достоевского. Нет сомнения, что в оценках, которые уже приведены и еще будут приводиться в данной статье, есть как большая или меньшая доля истины, так и проявления субъективного подхода. Но нас интересует другое — общий контекст восприятия Достоевского, в который вписывается выступление Бродского против Кундеры. Мы видели, как Бродский соотносит свои взгляды со взглядами Набокова, выше мы отмечали совпадение его позиции по вопросу о западных влияниях на Россию с мнением другого знаменитого русского писателя-эмигранта — Солженицына. Но ведь и Кундера имел в своей отечественной культуре предшественников в восприятии творчества Достоевского как порождения и отражения специфики русской цивилизации.

Когда Масарик признавался, что русскую революцию он изучал по русской литературе, то, как мы уже говорили, он имел в виду прежде всего Достоевского, его «Бесов», но не только этот роман. В «России и Европе 111» читаем: «В «Бесах» Достоевский занимается политическим нигилизмом и показывает политический облик революционного движения. Это правда, что в «Бесах» кое-что преувеличено, но где же это Достоевский не преувеличивает?» (22); «В «Братьях Карамазовых» Достоевский завершил анализ нигилизма и в то же время попытался дать великолепный синтез всех своих предшествовавших работ; «Карамазовы» к его предшествующим произведениям относятся так же, как специальные научные исследования к философской системе» (23). Достоевский и литература вообще интересовали Масарика прежде всего как явления духовные, идеологические, как отражение политических страстей и особенностей русского общества и русской истории, но он принимал во внимание и эстетическую сторону произведений, их художественную правдивость и убедительность, считал тех же «Бесов» правдивым реалистическим романом, по которому можно судить о процессе вызревания русской революции, о её характере.

Иначе — как искажение действительности — оценивал этот роман историк-марксист З. Неедлы, критиковавший Масарика за, по его мнению, неправильное, тенденциозное понимание русского писателя: «Достоевский стал для него прямо-таки зеркалом русского народа. Достоевский, изображающий самые темные стороны русской жизни, развращенную русскую интеллигенцию, беспомощность в когтях царского гнета, суеверия и невероятное душекопательство — все это Масарик воспринял как *правдивый* образ русского народа. Отсюда его глубокое неверие в русскую революцию. Этоде «Бесы» вырвались на поверхность, но они могут лишь разрушать, они не способны ни на что иное кроме разрушения. Октябрьскую революцию Масарик мерил и объяснял по Достоевскому вместо того, чтобы распознать в ней здоровую силу другого, неиспорченного класса русского народа и тем самым исправить созданный Достоевским ложный, болезненный, пессимистический образ»<sup>14</sup>. Суждение Неедлы о Достоевском и его романе практически повторяло установку тогдашней советской официальной критики.

Прямо противоположные суждения Масарика и Неедлы основывались в первую очередь на художественных произведениях Досто-

<sup>14</sup> Nejedlý Z. T. G. Masaryk ve vývoji české společnosti a československého státu. Ministerstvo informací a osvěty. Praha, 1950, s. 36.

евского. В отличие от них Вацлав Черный в своих рассуждениях о русской цивилизации наибольшее место уделил «Дневнику писателя», хотя не оставил без внимания и романы. Он называл Достоевского «последним великим глашатаем славянофильства», рассматривал русское славянофильство как «панрусизм». По его мнению: «Уже первые славянофилы, отождествив славизм и ортодоксию, сделали решительный шаг к превращению панславизма в панрусизм»<sup>15</sup>. Тем более это относится к Достоевскому: «Русский народ, говорит Достоевский (в «Дневнике писателя» — С. Ш.), это «народ божий», ибо обладает привилегией истинного учения Христова» (66); «что касается интеллигенции, то Достоевский по отношению к ней испытывал лишь отвращение: это предатели, вольные или невольные. Что касается Европы, он убежден, что Европа славян ненавидит» (67) и т. п. Но при этом Черный, специалист по романским литературам, с сочувствием пересказывает и цитирует французского критика, писавшего о влиянии Достоевского на западную литературу и западной литературы на Достоевского. Черный заключает: «Нет сомнения, что в Достоевском русская литература возвращает Западу то, что ей ссудил французский и вообще оксидентальный романтизм, но руссоистский культ «хорошей природы», особенно чистой и совершенной там, где она простая, покорная, «народная» и страдающая, возвращается надломленным всей силой и всеми добродетелями абсурдного «déméture» (преувеличения, франц. — С. Ш.)» (69). Черный отказывается давать оценку Достоевскому как художнику, и то же самое делает в «Интродукции» Кундера, заявляя об отсутствии у него претензий на объективность.

Заявлять-то Кундера заявляет, но ведь речь в его эссе идет не о «Дневнике писателя» и даже не о «Бесах», а об «Идиоте» — одном из художественно наиболее совершенных произведений Достоевского (замечу, что Масарик считал «Идиота» самым лучшим произведением русского писателя, на мой взгляд, из-за своего пристрастия к воспитательной миссии литературы). И Бродский в первую очередь возражает против сведения Кундерой художественного мира Достоевского исключительно к сугубо русским иррациональным эмоциям: «Даже если редуцировать романы Достоевского до того уровня, который предлагает мистер Кундера, будет очевидно, что они написаны не просто о чувствах, но об иерархии чувств. Более того, эти чув-

<sup>15</sup> Černý V. Vývoj a zločiny panslavismu. Institut pro středočeskou kulturu a politiku. Praha, 1995, s. 57. Далее страницы в тексте.

ства возникают как ответная реакция на высказанные мысли, а большинство этих мыслей достаточно рациональны и на самом-то деле почерпнуты на Западе. Князь Мышкин возвратился ненормальным с Запада, Иван Карамазов именно там обрел свои атеистические идеи; Запад — источник политического радикализма и конспирологии Верховенского» (30).

Отвергая предвзятость и односторонность Кундеры, Бродский стремится подчеркнуть гуманистический смысл творений Достоевского: «Смысл большинства романов Достоевского заключается в борьбе за человеческую душу, ибо автор полагает, что человек ею наделен, что он есть существо духовное. Он пишет об этой борьбе, об ожесточенном сражении между совестью и утилитарным подходом к жизни, о метаниях психики индивидуума между двумя безднами — добром и злом. Теми безднами, мрачную противоположность которых мистер Кундера сглаживает; но именно подобные метания толкают его самого к гипертрофированной жестикуляции» (4). Бродский говорит о «неверном прочтении» (*misreading*) Кундерой Достоевского, в чем, по его мнению, отразился тот самый «редукционистский» подход к человеку, с которым боролся русский писатель: «Определение климата романов Достоевского как вселенной, где все превращено в эмоции, где эмоции возвышены до уровня ценности и правды, само по себе есть сентиментальное искажение» (5). Свободно сопрягая в аргументации своих взглядов литературный материал и конкретные исторические факты недавнего прошлого, Бродский пишет: «Это правда, что танки и колонны войск с раздражающей регулярностью вторгаются в страну мистера Кундеры с Востока, но его убеждение, будто изображенные Достоевским человеческие типы обитают только в этом районе, есть всего лишь ошибочное следствие того очевидного факта, что Запад и по сей день не выдвинул писателя исследовательской силы Достоевского» (3—4).

Бродский убедительно отстаивает свое высокое мнение о Достоевском, но этот вопрос для него, как и — с обратным знаком — для Кундеры, есть лишь часть более общего вопроса о русской цивилизации и лежащей в ее основе русской культуре, о назначении искусства вообще.

По Кундере, русская цивилизация и русская культура, которые олицетворяет Достоевский, не имеют ничего общего с Европой, гипертрофированно эмоциональны, лишены нормальной человеческой разумности и чувства юмора. Объясняя в «Интродукции», почему Дидро так ему близок, Кундера кратко излагает свое понимание особой миссии романа в истории Нового Времени, помещает «Жака —

фаталиста» в общий контекст развития романного жанра в мировой литературе от Сервантеса до Джойса, рассматривает Дидро как важное звено этого процесса. А что же Достоевский? Воспринимая автора «Идиота» как воплощение специфической русской цивилизации, он выводит его за рамки общеевропейского литературного развития. Между тем уже одни только приведенные нами выше, как позитивные, так и негативные, высказывания русских и чешских мыслителей и писателей, неизменно растущий в мире интерес к Достоевскому, свидетельствуют о вписанности этого писателя в мировой литературный контекст — не меньшей, чем вписанность Дидро — при всем великом уважении к художественным открытиям этого гиганта европейского Просвещения.

Бродский решительно отвергает упрощенное противопоставление Запада и Востока, «мы — они», которое предполагает необходимость выбора и позволяет выбравшему ту или иную сторону почувствовать себя героем. Это противопоставление он видит в рассуждениях Кундеры и его «восточно-европейских собратьев» и решительно отбрасывает. Западная цивилизация представлена «ограниченной и искаженной, если Достоевский в неё не попадает и индифицируется с угрозой для неё» (8). Нельзя отождествлять Восток со злом, а Запад с добром. В жизни и в истории бывало по-разному. Принимая все напоминания о русских танках, Бродский советует не забывать и о танках немецких, высказывая надежду, что «1968 год не вычеркнул из памяти чехов события, имевшие место за тридцать лет до этого, когда вторжение пришло с Запада», и с легкой насмешкой добавляет: «Удивительно, как тогда “Жак — фаталист” мог соответствовать настроениям чешского общества» (5). Или — в другом месте: «Живший долгое время в Восточной Европе (Западная Азия тоже), Мистер Кундера, что вполне естественно, становится большим европейцем, чем сами европейцы» (7). Переходя на несколько неожиданную для него лексику, Бродский отстаивает не знающую географических границ облагораживающую роль искусства в современном мире: «Если литература имеет социальную функцию, то, наверное, она заключается в том, чтобы показать человеку его оптимальные возможности, его духовный максимум. По этой шкале метафизический человек Достоевского обладает гораздо большей ценностью, чем обиженный rationalist Кундеры, сколь бы современным и часто встречающимся он ни был» (5).

Бродский не ограничивается полемикой, он пытается понять, чем еще объясняется позиция Кундеры, кроме шока от очередного при-

хода советских танков в его страну. Объяснение Бродский находит в отличающем чешского писателя «геополитическом» восприятии своей судьбы в рамках ложной антитезы Запада и Востока. Другим фактором он считает связь такой позиции с западным христианством, со специфическим пониманием религиозных догматов, которое оборачивается «ложной эстетической диетой, обнаруживающей себя в частом употреблении сексуальных метафор для описания поведения человека» и «толкает индивидуума-рационалиста в направлении преступного гедонизма» (6).

Статья Бродского позволяет сделать вывод, что он был знаком не только с «Интродукцией к вариации», но и со статьей Кундеры «Трагедия Центральной Европы» и с его романами — во всяком случае по рецензиям на них. Говорить об этом знакомстве можно на основании широкой постановки проблемы, а также указания на «частое употребление сексуальных метафор», что было характерно для романов Кундеры и на что обращали внимание почти все критики, писавшие о них.

Надо остановиться еще на одном пункте, по которому идут возражения Бродского. Речь идет об упреках Кундеры по адресу Запада, отдавшего Центральную Европу под власть темной «русской ночи». Эти упреки образуют главное содержание и послание «Трагедии Центральной Европы», а возражения Бродского лишний раз подтверждают его знакомство с этой статьей. В «Трагедии Центральной Европы» Кундера изложил свою концепцию первостепенного значения этого региона для всей Европы XX века в культурном и морально-этическом плане. Бродский называет эту концепцию «парадоксальной», так как она сочетается с конечным стремлением чешского писателя оказаться в том самом «либеральном и культурном климате», который он подвергает критике.

Бродский страстно защищает русскую культуру, но в этом нет и тени шовинизма. Он готов ревностно защищать и культуру западную, он с пафосом защищает культуру и литературу вообще, будучи убежден в её высокой гуманистической миссии. Приведя цитату из «Интродукции», в которой говорится о «русской ночи», отождествляемой с концом Запада, Бродский заключает: «Звучит величественно и трагически, но это чистая театральность. Культура умирает только для того, кто не способен к её созиданию, нравственность не существует для разврата. Западная цивилизация и её культура, включая достижения мистера Кундеры, основывается прежде всего на принципе самопожертвования, на идеале человека, который уми-

рает за нации грехи. Оказавшись под угрозой, западная цивилизация и культура найдут в себе достаточно решимости побороть врагов, даже если они находятся внутри них» (7—8).

Заметим, что Бродский относит творчество Кундеры, которого, как мы помним, называет «экстраординарным писателем», к достижениям общеевропейской культуры, полемический настрой ни в коей мере не лишает его объективности ни в вопросах эстетики, ни в вопросах этики и политики. Любопытна и заслуживает специального обдумывания его мысль о том, что Вторая мировая война была «гражданской войной западной цивилизации»: «до тех пор, пока человек готов умереть за свои идеалы, эти идеалы живут, цивилизация живет» (8). По Бродскому, самосожжение Яна Палаха свидетельствовало о том, что рано хоронить западную цивилизацию, склонность к чему он почувствовал в высказываниях Кундеры. Полемизируя с ним его же оружием, ссылаясь на его же аргументы, Бродский пишет, что западная цивилизация помогла Кундере пережить «русскую ночь», когда он с любовью вспоминал Дидро и Стерна, «смеялся их смехом». Но свою статью Бродский завершает новым обращением к русской культуре, очевидно отделяя её, в отличие от Кундеры, от «русской ночи», провозглашая единство подлинной культуры, в которую входят равно Достоевский, Дидро и Стерн: «этот смех есть привилегия свободного человека, так же как и печаль Достоевского» (9).

Сам факт выступления Бродского против Кундеры и его пафос помогают, как мне кажется, лучше понять его видение мира и места в нем литературы и в то же время оттеняют, делают более понятной эстетическую и гражданскую позицию самого известного в мире современного чешского романиста. Сопоставляя эмигрантскую судьбу этих двух писателей, можно продолжить начатое выше перечисление сходных моментов. Оба они получили мировое признание уже в эмиграции. Оба в своем творчестве постепенно перешли на «западные» языки: Бродский на английский — сначала в прозе, а потом и в поэзии, переводя свои собственные стихи; Кундера на французский — сначала в эссе, потом, начиная с «Несспешности» (1995), и в художественных произведениях. Оба после падения коммунистических режимов в СССР и Чехословакии не вернулись на родину. И Кундера и Бродский убеждены в исключительно высокой миссии культуры, миссии литературы. Но Бродский распространяет это убеждение не только на родную ему русскую, но на всю мировую литературу, тогда как Кундера (мы говорим сейчас о тех работах, которые оспаривает Бродский) преимущественно на западную, а по

отношению к XX веку и того уже — на особо восхваляемую им центрально-европейскую. Понятно, что на Кундеру очень сильно повлияло жестокое крушение надежд на обновление Чехословакии, связанное с движением Пражской весны, одним из наиболее видных представителей которого в среде творческой интеллигенции был он сам. Крушение привезли с собой русские танки — вместе с ними он отвергает теперь русскую цивилизацию, русскую литературу.

И у Бродского было много причин восставать против советской власти, что не изменило однако его преданности русской культуре, но эта преданность не мешала ему ценить культуру западную. Не будем пытаться вычислить, кто из двух писателей страдал больше. Это — как посмотреть. Кундера не «входил вместо дикого зверя в клетку»: не сидел в тюрьме, не томился в ссылке, советский офицер даже объяснялся ему в любви. Он «всего лишь» дважды исключался из КПЧ, на родине ему было запрещено печататься, его книги изымались из библиотек, он был вынужден эмигрировать. Но кто изменит глубину его разочарования, силу обиды? И Кундера рвет не только со своими собственными взглядами времен написания поэмы о Юлиусе Фучике («Последний май», 1955) — этот разрыв произошел намного раньше, но — в обсуждаемых нами образцах его литературной публицистики — с традицией уважительного отношения к русской культуре, отличавшей, например, Т. Г. Масарика до самого конца жизни при всех его конфликтах с советской властью, принимает в давнем споре сторону Й. Пекаржа и В. Черного.

Что касается упреков Кундеры по отношению к Западу, то здесь надо учитывать весь исторический опыт Чехии XX века. Особенно Франция, а также и Великобритания, были близкими союзниками Чехословакии межвоенного периода, но они пошли на Мюнхенский сговор 1938 года с Германией, заключенный ради предотвращения войны в Европе, а на деле способствовавший её развязыванию, сговор, за которым в марте 1939 последовало появление немецких танков на улицах чешских городов и гитлеровская оккупация Чехии. В период Пражской весны западные страны, западная интеллигенция приветствовали реформаторское движение, поддерживали чешских и словацких писателей, осудили ввод в страну советских войск в августе 1968, после 21 августа принимали чехословацких эмигрантов, но не предприняли каких-то решительных шагов против Советского Союза и, по мнению Кундеры, очень скоро со всем примирились. Память о прежнем предательстве усиливалась новую обиду, которую и отразили его упреки Западу, внущили мысль о его «закате»: Запад не

спас высококультурную Центральную Европу от брутального Востока и в следствие этого сам оказался под угрозой гибели.

Апокалипсические заявления Кундеры о настоящем и будущем Европы вызвали целый ряд протестных выступлений в эмигрантской прессе. Они относились прежде всего к его статье «Трагедия Центральной Европы» и исходили от представителей разных национальностей. Несогласие вызвали и его уничтожительные оценки русской культуры. Так, издатель русского эмигрантского журнала «Континент» Владимир Максимов в статье «Евангелие от Милана Кундеры», опубликованной в нью-йоркской газете «Новое русское слово» в январе 1986 года, пытался дать Кундеру резкую отповедь по всем вопросам. Не ограничиваясь культурной проблематикой, Максимов утверждал, что чехи сами повинны во всех приключившихся с ними несчастьях, ибо они в свое время не помогли белым справиться с красными.

«Самый решительный протест вызывает отношение Кундеры к русской культуре», — писал известный французский славист Жорж Нива, отмечавший, что русская культура столь же многолика, как и сама Россия: «С самого начала существования России Нового Времени существует очень европейская, очень симпатизирующая Европе Россия... Это Россия Пастернака, Мандельштама, Ахматовой»<sup>16</sup>.

С Кундерой не согласились многие его соотечественники. Так, чешский литератор-диссидент Милан Шимечка, отец более известного диссидента словацкого писателя Мартина Шимечки, оспаривал кундеровский тезис о непроходимой пропасти между западной и восточной цивилизациями и об исключительно русской принадлежности коммунистической идеологии: «Коммунизм как доктрина был взращен на Западе, высекулирован в Германии, прошел тренировку в ходе французских революций, был уложен на книжные полки Британского музея. Как давнишний читатель сочинений Ленина, я помню, что он мне казался нерусским, его идеологический акцент выдавал происхождение из Парижа, Лондона, Цюриха»<sup>17</sup>. Любопытно, что Шимечка ссылается на свидетельство Павла Когоута о том, как на одной конференции Лев Копелев просил Кундеру не исключать Россию из Европы. Шимечка соглашается с кундеровской высокой оценкой центрально-европейской культуры, но отвергает его тезис,

<sup>16</sup> Nivat G. Rusko Pasternaka, Mandelštama, Achmatové. Svědectví, N 89—90, 1990, s. 386.

<sup>17</sup> Šimečka M. Jiná civilizace? Svědectví, N 89—90, s. 378.

что в конце этой культуры повинна только Россия: «Не стоило бы забывать, что в начале конца центрально-европейской традиции стояла не Россия. Известная приличность политической и культурной обстановки, которая у народов Центральной Европы в том или ином виде сохранялась до 1937 года, была с корнем вырвана Гитлером. Прежде всего безумные действия нацистов привели к тому, что народы Центральной Европы превратились в жертв и аутсайдеров истории»<sup>18</sup>. Ответственность за произошедшее с Центральной Европой Шимечка возлагает и на тех весьма многочисленных представителей этих стран, которые из карьеристских и других эгоистических побуждений способствовали трагическим поворотам в их судьбах.

Полемические отклики на статьи Кундеры появились и в нашей печати, правда, со значительным опозданием, что вполне объяснимо «идеологической одиозностью» для нашей печати 1980-х годов даже самих имен писателей-эмигрантов Бродского и Кундеры. Положение изменилось в постсоветскую эпоху. В 2001 г. в № 52 журнала «Новое литературное обозрение» была напечатана статья историка А. И. Миллера «Тема Центральной Европы: история, современные дискурсы и место в них России». Здесь, в разделе «Расцвет «Дискурса о Центральной Европе», автор рассматривает статью Кундеры «Трагедия Центральной Европы» как самое важное выступление 1980-х годов по этой проблематике, получившее необычайно широкий международный резонанс. Основываясь на том, что эта статья появилась одновременно на многих языках, Миллер предполагает, что она могла быть и «заказной». Мне такое предположение не кажется убедительным. На мой взгляд, статья Кундеры прозвучала столь громко и потому, что этому как нельзя лучше благоприятствовала тогдашняя международная обстановка, и потому, что критиковал он не только Восток, но и «безучастный» Запад, и потому — не в последнюю очередь — что, в отличие от большинства публицистических статей такого рода, была написана ярко и эмоционально. Заметим, что Миллер писал и о том, что с Кундерой спорили: наиболее основательно И. Бродский, который указал на основание мифа о Центральной Европе, заключающееся в идеализации Запада и Центральной Европы в противопоставлении Востоку.

Специально о споре Бродского со статьей Кундеры «Интродукция к вариации» писал в «философском комментарии»: «Эмиграция, изгнание, Кундера и Достоевский» — санкт-петербургский автор

<sup>18</sup> Ibid., p.377

Павел Кузнецов в журнале «Звезда» № 4 за 2002 год. Разделяя понятия «изгнаниник» (высланный из родной страны против своей воли) и «эмигрант» (по тем или иным причинам уехавший из страны), автор полагает, что и изгнанники на чужбине создают свою культуру, а эмигранты вливаются в культуру чужую, они могут её ассимилировать, могут и оплодотворить. В контексте этих рассуждений Кузнецов рассматривает статью Кундеры «Предисловие к вариации» (он выбирает такой перевод её названия) как произведение эмигранта, пересказывает разговор с чешским писателем советского офицера и резкие характеристики Кундерой Достоевского. Автор полностью солидаризируется с критикой Бродского. По мнению Кузнецова, Кундера ощущает себя в Париже как в «родной» картезианской культуре, а «евразийский континент» для него — «Другой», где всё — «другое».

Кундера прямо не отвечал в печати своим критикам, хотя, конечно же, по большей части знал их возражения и аргументацию. Мне не удалось обнаружить и его непосредственной письменной реакции на статью Бродского. Вообще же Кундера с первых шагов на литературном поприще должен был привыкнуть к тому, что чуть ли не каждое его произведение, чуть ли не каждый его тезис вызывает волну критики. Нет сомнений, что он внимательно за всем этим следил и так или иначе учитывал мнения своих оппонентов, в том числе, как мне кажется, и Иосифа Бродского. В эссе и романах, написанных после середины 80-х годов, Кундера развивает, уточняет взгляды, высказанные им в «Интродукции к вариации» и «Трагедии Центральной Европы».

В одном из эссе, составивших книгу «Нарушенные завещания» (1993), Кундера, в очередной раз выступая против подчинения литературы какой бы то ни было идеологии, обращается к творчеству Достоевского и указывает на особую идеологическую предвзятость, мешающую, по его мнению, создать полнокровные образы: «Идентичность персонажей Достоевского заключается в их персональной идеологии, которая непосредственно или опосредованно предопределяет их поведение... но является ли человек в реальной жизни прямой проекцией своей персональной идеологии?»<sup>19</sup>.

В «Интродукции к вариации» Кундера среди наиболее его отталкивающих качеств творчества Достоевского назвал «аггрессивную сентиментальность». В четвертой части романа Кундеры «Бессмер-

<sup>19</sup> Kundera M. *Les testaments trahis*. Gallimard, Paris, 1993, p. 255.

тие»(1990), которая называется «*Homo sentimentalis*», большое место занимают авторские рассуждения о русской цивилизации и снова о Достоевском. Кундера предлагает такое определение термина «*Homo sentimentalis*»: «*Homo sentimentalis* не следует понимать как «человек, который чувствует» (ибо чувствуем мы все). Это человек, который возвысил чувство на уровень ценности»<sup>20</sup>. Но такой человек, человек сентиментальный, на самом-то деле есть человек истерический — «*Homo hystericus*»: «*Homo sentimentalis*, который повергает нас во прах величием своих чувств, может тут же поразить нас совершенно необъяснимым равнодушием» (194). Свое абсолютное неприятие превращения чувства в оценочную категорию Кундера демонстрирует на ироническом пересказе «Идиота» Достоевского: «Настасья Филипповна безо всякого для себя риска переспала со многими вульгарными богачами, но в тот самый момент, когда она встретила князя Мышикина и Рогожина, половые органы которых, как я сказал, растворились в огромном самоваре чувства, она вступила в зону катастроф и умерла» (196). От таким образом проинтерпретированных героев Достоевского Кундера легко переходит к типичным для него обощениям: «Россия по определению есть страна христианской сентиментальности. Она избежала как рационализма схоластической средневековой философии, так и Ренессанса. Новое время, базирующееся на критическом картезианском мышлении, пришло туда со столетним или двухсотлетним опозданием. Поэтому *Homo sentimentalis* не встретил там достаточного противодействия и превратился в свою собственную гиперболу, которую обычно передают понятием «славянская душа» (197). Категоричность кундеровского противопоставления Запада и Востока не снимаю ни его сами по себе тонкие и интересные оговорки о взаимном отталкивании и притяжении России — «страны эмоций» и Франции — «страны формы», ни самоироничный рассказ писателя о том, как стандартную фразу в конце официального письма («Будьте любезны, дорогой господин, принять уверения в моем искреннем чувстве») он воспринял как выражение особенного отношения лично к нему, тем более, что автором письма была женщина.

И после полемик вокруг «Трагедии Центральной Европы» и «Интродукции к вариации» Кундера продолжает настаивать на своем отождествлении России с агрессивной и иррациональной чувстви-

<sup>20</sup> Kundera M. Nesmertelnost. Atlantis, Brno, 1993, s. 193. Далее страницы указываются в тексте.

тельностью, на негативной оценке русской цивилизации и культуры. Та́кобы его декларативные заявления, однако, по сути, Кундера сам себя опровергает, когда он с восхищением высказывается о романах Льва Толстого — «Войне и мире» и, особенно часто и подробно, об «Анне Карениной»( эти высказывания есть даже в «Интродукции к вариации», в общем рассуждении об истории романа). Кундера высоко ценит новаторское изображение Толстым психологии героев. Глубину достижения их переживаний он противопоставляет односторонности Достоевского: Толстой «предлагает нам иную концепцию человека: в виде извилистого маршрута, странствования, фазы которого не просто отличаются друг от друга, но зачастую полностью отрицают предшествующие фазы»<sup>21</sup>. В романах Толстого он ощущает ту самую поэзию, которая пленяет его в произведениях Кафки. В «Интродукции к вариации» Кундера признавался, что он никогда не переставал любить Чехова. Более того: в «Нарушенных завещаниях» он осуждает тех, кто из-за отрицания пропагандистских стихотворений Маяковского забывает его любовную лирику, его «потрясающие метафоры», называет Маяковского крупнейшим поэтом. Так почему же свою общую характеристику русской культуры он строит исключительно на ненавистном ему Достоевском, а не на Толстом, Чехове, Маяковском? Не суть важно, прав он или неправ в оценке Достоевского, но почему именно Достоевский и только он? Не оказывается ли в этом тот самый сугубо идеологический подход к литературе, который Кундера на словах настойчиво отвергает? Собственно в этом Бродский его и упрекает...

Если же от эссе и эссеистских отступлений в романах Кундеры мы обратимся к героям его художественных произведений, то станет ясно, что как художник он гораздо глубже и объективнее раскрывает человеческую психику, самое естество человека, чем это можно было бы предположить по его окраинным геополитическими пристрастиями декларациям. У Кундеры нет русских героев, кроме разве что мимолетных зарисовок вроде объясняющегося в любви к чехам советского офицера из «Интродукции к вариации», но он создал впечатляющие изображения *Homo sentimentalis* в ряде образов людей Запада, например, француженки Лоры или немки Беттины фон Арним из «Бессмертия». Обе они в полной мере наделены «агрессивной сентиментальностью», которую Кундера в теоретических пассажах того же романа объявил отличительным качеством антиза-

<sup>21</sup> Kundera M. Les testaments trahis, p. 255.

падной русской цивилизации. Столь же объективен и критичен он и в изображении своих соотечественников — чехов, начиная с написанных еще в 60-е годы рассказов сборника «Смешные любови» и романа «Шутка».

С моей точки зрения, не будет слишком смелым предположение, что творческий облик Кундера формировался при опоре не только на культуру Запада (исследователи справедливо указывают на родство его творческой манеры европейскому Ренессансу и Просвещению) и отечественную чешскую традицию, не только на Толстого или Чехова из великих русских, но что для него не прошло бесследно и знакомство с Достоевским, сколь бы отрицательно он об авторе «Идиота» не высказывался. Непосредственно к опыту Достоевского он обращается в романе «Вальс на прощание», законченном, по его заметке, в 1971-м или 1972-м году, то есть уже после поражения Пражской весны. В конце романа есть очень важное для его понимания рассуждение о допустимости или недопустимости убийства ничтожного человека. Герой романа Якуб в порыве безотчетной неприязни положил в тюбик с успокоительными лекарствами несимпатичной медсестры Ружены отравленную таблетку, которую во времена репрессий, ожидая повторного ареста, он выпросил у знакомого врача. Он не хотел убивать Ружену, но и не предпринял достаточных усилий, чтобы предотвратить беду и уехал, так и не узнав, что же с ней произошло (а она на следующий день умерла). И вот, уезжая на всегда за границу, Якуб размышляет о своем поступке, сопоставляя себя с Раскольниковым. Герой Достоевского, убивая старуху-процентщицу, понимал, что он «переступает порог», «нарушает закон божий», он действовал по идейным соображениям, но не смог преодолеть угрызений совести. Якуб, допуская, что он отравил Ружену, поражается тому, как легко ему дался этот поступок, раздумывает, что, может быть, «в этой легкости гораздо больше ужаса, чем в истерических переживаниях русского героя».

Кундера во многом относительно Достоевского несправедлив, но, как мы видим на примере образа Якуба, нелюбимый русский писатель помогает чешскому романисту прийти к глубоким этическим и философским выводам и в дальнейшем, может быть, именно стремление доказать свою правоту в отрицании приписываемой им русскому писателю идеологической тенденциозности и «агрессивной сентиментальности» заставило его пристальнее приглядываться к миру чувств современного человека, что принесло высокие художественные результаты.

Что же касается Бродского, этого, по распространенному в Америке мнению, «одного из наиболее вестернизированных и цивилизованных среди знаменитых русских эмигрантов»<sup>22</sup>, то его страстная полемика с вызывающе антируссскими высказываниями Кундеры отчетливо свидетельствует о никогда его не покидавшем чувстве родства с русской историей, о неизменной преданности поэта гуманистической русской и мировой культуре.

---

<sup>22</sup> Critical Essays on Milan Kundera. Ed. P. Petro. G. K. Hall & Co. New York, 1999, p. 214.

**РУССКИЙ КАК ПЕРСОНАЖ  
СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ — НАЧАЛА ХХI в.**

**Л. Широкова**

Интерес к России, к ее истории и культуре был для Словакии традиционным еще со времен национальных «будителей» и панславистов, для которых великий славянский брат олицетворял собой государственную мощь и высокую духовность. Тяга к русской культуре, литературе, музыке, театру особенно усилилась в конце XIX—XX вв. Культурные связи и взаимодействия осуществлялись в разных формах; немалую роль играли здесь и личные контакты, пребывание в нашей стране деятелей словацкой культуры, оставивших затем свидетельства о пережитом, о своих впечатлениях и наблюдениях. Особо нужно упомянуть работы словацкого врача и идеального последователя Л. Н. Толстого «Записки из Москвы» (1891), «У Л. Н. Толстого» (1895—96), «Яснополянские записки» (1924). Драматический опыт Первой мировой войны, вынужденного противостояния словаков и русских, суровые испытания, выпавшие на долю словаков, служивших в австро-венгерской армии и оказавшихся в плену в России, ярко отражены в стихах и воспоминаниях Я. Есенского (сб. «Из плена», 1919; «На пути к свободе», 1933), в очерках Й. Грегора Тайовского («Рассказы из России», 1920, 1928). Несколько книг очерково-мемуарного характера о Советской России, написанных известными словацкими писателями, появилось в 1950-е гг., но содержание их было, разумеется, уже совсем иным: в них преобладали апология достижений страны социализма (П. Илемницкий, «Два года в стране Советов», 1952), восхищение советской литературой, образцами социалистического реализма (Ф. Гечко, «Москва — Ленинград — Ясная Поляна», 1953), свежие впечатления от знакомства со страной и ее культурой (З. Есенска, «Путешествие в Москву», 1952) и др. В названных мемуарно-документальных произведениях словацких писателей весьма точно отражены российские (и советские) реалии и нравы, в них немало эмоциональных оценок и ценного документального материала. Однако

ничуть не меньший интерес вызывают художественные образы России и русских, представленные в словацкой литературе.

Анализ особенностей изображения русских людей в художественной литературе Словакии на разных исторических этапах позволяет, кроме всего прочего, выявить этапы и вехи непростого и длительного процесса взаимного ознакомления, поиска общих черт и различий в культурах наших народов. Если попытаться выделить и охарактеризовать в историческом развитии, и особенно в литературе периода после Второй мировой войны, цепочку персонажей — представителей какой-либо иной национальности (будь то, например, более близкие словаку чех, венгр или немец), то, пожалуй, сколько-нибудь целостной картины не получится. Хотя на разных этапах словацкая литература и отражает определенные исторические стереотипы в отношении представителей этих народов, едва ли можно говорить об их развитии, исторической динамике, о создании не отдельных одномерных типов, а полнокровных человеческих характеров. Образ русского, напротив, дает возможность довольно четко проследить такую динамику, и причин тому, как представляется, немало, особенно, если речь идет о событиях Второй мировой войны и последующих десятилетий, когда Словакия была частью социалистического лагеря. Специфика исторического развития обусловила в те годы и схожесть (хотя не всегда органичную) литературных тенденций и вкусов, что также отразилось на художественной трактовке образов русских. Вместе с тем, такие персонажи, возникая и трансформируясь в словацкой литературе на протяжении длительного периода, оставили свой след в культурном сознании. Они по-своему обогащали мир литературного произведения, добавляя в него яркие исторические и психологические штрихи.

В словацкой литературе прежних лет, в частности, межвоенного периода, фигуры русских весьма редки; скорее здесь можно встретить отзвуки русской культуры. Так, Я. Грушовский в экспрессионистском романе «Человек с протезом» (1924) трансформирует образ Печорина, словно «вживляя» его в большое сознание поручика Зееборна, который одновременно и страдающая жертва обманутой любви, и жестокий палач. Именно Печорину, ожившему литературному персонажу, исповедуется он в бредовом видении, пытаясь понять свою новую, искаженную сущность. Совсем иную, сатирическую фигуру показывает И. Стодола в комедии «Чай у господина сенатора» (1929): здесь появляется представитель довольно немногого численной в Словакии русской эмиграции, «профессор» Сергей

Иванович Лопушкин, бывший гвардейский поручик, который берется обучить хорошим манерам неотесанных словацких нуворишей. Тип, известный в мировой литературе, наделен у Стодолы чертами русского служаки, претендующего на светскость. Характеристика персонажа выражена в его цветистой речи — смеси словацкого и русского — с комично переданным акцентом («Интеллигентный палитик, извините за познамку, всегда тихо гаварит, никогда не плюет», «Прашу пажалста паседать» и проч.).

Иную, намного более сложную картину можно наблюдать после 1945 г. В словацкой литературе почти шести десятилетий, прошедших после Второй мировой войны, русские персонажи возникали с определенной регулярностью. Это было обусловлено, с одной стороны, внелитературными факторами (прежде всего, историческими событиями, «волнами» массового присутствия русских в Словакии, личными контактами и, разумеется, политической конъюнктурой) и, с другой стороны, сменой идеино-эстетических приоритетов в самой литературе. Создаваемый писателем художественный образ нес на себе отпечаток таких факторов, как стереотипы восприятия, мифологизация (идеализация или, наоборот, предубеждения), отражение жизненных реалий (прообразы, прототипы, «волны» русского присутствия в Словакии разных лет) и др.

Место и идеино-художественная функция русского персонажа в словацкой литературе постепенно изменялись. В конце 1940-х — начале 50-х гг. наблюдается монументализация, порой схематизация фигур советских партизан, солдат-освободителей. Это относится, прежде всего, к стихам первых послевоенных лет. Образы здесь часто плакатны, лишены индивидуальных черт и при этом эмоционально окрашены искренним, восторженным отношением к ним автора.

То были герои славного Сталинграда,  
то были герои могучей Москвы,  
то были герои несломленного Ленинграда,  
то были герои, кому наши салют, и почет, и цветы  
(Ф. Краль. Когда колонны шли)<sup>1</sup>

Советский воин с Вашим именем шагает  
через огонь, бесстрашный, как дракон,  
как птица Феникс к облакам взмывает...  
(Я. Костра. К Сталину)

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты в переводе автора.

...и появился тут солдат, пригожий и румяный,  
 за ним другой,  
 и третий,  
 и четвертый,  
 как после бури радуга на небе  
 советский воин.  
 ...с открытою улыбкой,  
 в фуражке набекрень.

(В. Рейсел. Так пришли они к нам)

Тяжелые красноармейцев руки  
 Те арки доблести и чести  
 Творили и ковали.  
 Свои бессмертные стихи  
 Они писали жерновами битв...  
 ...и те кровавые слова  
 вошли в историю  
 широкими шагами советского солдата.

(М. Лайчак. Надписи красноармейцев)

Со временем безликая монументальность «красных богатырей», мажорность победных фанфар сходят на нет, уступая место печальной рефлексии. Впервые скорбные ноты прозвучали еще в 1945 г., в одном из последних стихотворений Я. Есенского «Павшим героям», а затем, позднее, у М. Руфуса («Вечер на Дюмбьере»):

...Солдат упал и задремал на склоне.  
 Что принял от земли, земле он отдает.  
 И голубая незабудка пьет росу с ладони  
 И слышу — кровь его в траве поет,  
 к корням былинок гонит соки.  
 Ручьем в долине голос зазвенел... <sup>2</sup>

Романы конца 1940—50-х гг. дают примеры весьма условных типов — русских партизан и солдат. Поскольку это, как правило, персонажи второго плана, они выписаны чаще всего скрупультно и изображаются хотя и с явной авторской симпатией, но обладают неизменным набором личностных черт. Способы авторской характеристики при этом определяются ролью персонажа, но прежде всего — творческой манерой писателя, свойственным ему художественным стилем.

<sup>2</sup> Цитаты по изданию: Slovenské jaro. Praha, 1955. Здесь и далее перевод автора.

Так, Йозеф Горак (1907—1975) тяготел к той лирической струе, которая была характерна для словацкой прозе 30—40-х гг. В своем романе «Горы молчат» (1947) он приближался к поэтике наиболее яркого течения тех лет — натуризма. Атрибуты натуризма — поэтизация горных и цельных народных характеров, суповой девственной красоты гор, одушевление природы, показ разворачивающейся на ее фоне извечной борьбы добра со злом — присутствуют и в романе Горака. В духе натуризма автор создает и образ русской парашютистки, таинственной незнакомки, которая до конца повествования так и остается безымянной. Старый горец Бугала-Ваган, спасший девушку, воспринимает ее как «неведомое, чудесное создание», схожее с прекрасной вилой, женским духом словацких гор: «Лицо ее было странно мягкое и белое, большие черные глаза смотрели на него в упор». Ее действия мотивированы не заданием, полученным из неведомого Центра или от партизанского командира, а благородной местью за зло, причиненное врагами ее стране. Переживания девушки переданы через внутреннее видение картин разрушения, хаотично возникающих в ее памяти: «Тревога, отчаяние, напряжение, ненависть, безрассудные поступки, героизм, граничащий с сумасшествием, бесконечное странствие и неутихающие бури». С мощью природных стихий связывает автор романа и группу русских партизан. В них словно персонифицируются огни, горящие по почам в горах; эти образы также романтизированы и однозначно положительны («Смельчаки они были. Пришли ночью, и даже выюга была перед ними бессильна»). Это подчеркивается и их контрастным сопоставлением с мрачными фигурами немцев-карательей («Его лицо было страшно холодное, неживое», «Это были не глаза, а две горящие щели, из которых вырывалось адское пламя», и др.). Оптимистический финал — приход советских танков, встреча с освободителями — окрашен печально расставания с русскими партизанами и незнакомкой, последним штрихом в романтическом образе которой становится фраза: «Она ушла. Со слезами на глазах и с песней на губах»<sup>3</sup>.

Иные по идеиному наполнению образы русских партизан находим в «Хронике» (1947) — последнем романе приверженца социалистического реализма Петера Илемницкого (1901—1949). В основе сюжета — рассказанная от лица активного участника событий, лесничего Гондаша, история о том, как коммунисты организовали очаг

<sup>3</sup> Horák J. Hory mlčia. Bratislava. 1947, s. 62.

местного сопротивления, тесно сотрудничая с партизанским отрядом, действовавшим в окрестных горах. Основная интонация при создании образов русских у Илемницкого — восхищение и братская благодарность. Светлыми красками рисуются и первые встреченные лесничим в горах советские «инженеры-парашютисты», заброшенные для строительства партизанской базы, и пятеро отважных братьев-партизан Козловых («пять родных братьев, которые захотели служить в одном подразделении») и, особенно, командир отряда подполковник Шукаев, воплощающий в себе тип образцового военного («Настоящий был командир! Такого еще поискать. Строгий, но справедливый, смелый, решительный и прозорливый, заботливый и чуткий к людям»). Даже некоторые вольности, которые позволяют себе рядовые «шкуаевцы», показаны с пониманием, как проявление русской удачи («Хозяйка с ужасом смотрела, как они шарят по ее полкам и под прилавком, как достают одну бутылку за другой, залпом опрокидывают трехсотграммовые стаканы, всякий раз при этом выкрикивая: За Сталина! За родину! За победу!»)<sup>4</sup>.

Такие же однозначные фигуры русских, несмотря на некоторые отличия, встречаются в целом ряде произведений 50-х гг. Внутренний мир этих персонажей, чаще всего — партизан или красноармейцев, почти не раскрывается, поступки их «типичны» и лишены личной мотивации. Так, Петер Карваш (1920—1999) в сборнике рассказов и очерков «С нами и против нас» (1950) вкладывает в уста русской партизанки, бывшей музыкантши Вари слова: «Я пришла не мстить, я пришла просто воевать. И я воюю. Как все другие бойцы в отряде... К черту музыку, когда в стране захватчики»<sup>5</sup>.

Теми же условными чертами, что и Шукаев у Илемницкого, наделен советский комиссар Игорь Жилко в романе Доминика Татарки (1913—1989) «Первый и второй удар» (1950). Он решителен, смел и прямолинеен в своих агитационных речах перед словацкими крестьянами: «Говорил он с оптимизмом, обо всем как есть, по порядку. Сперва надо раздавить фашизм. Но тут действуй с умом: сразу его не вытравишь, хоть всех немцев перестреляй. Много еще врагов — богатеев, фабрикантов». «Это ясный человек, советский», — восхищается им командир отряда Штефан Рептиш. Символична сцена похорон Жилко, стилизованная под народную балладу: «На стремнине вокруг костра печалились молодцы. Скорбно склонили они

<sup>4</sup> Jilemnický P. Kronika. Bratislava. 1947, s. 48.

<sup>5</sup> Karvaš P. S nami f proti nám. Bratislava. 1950, s. 16.

станы, сдвинулись плечом к плечу. Вольно разлилась грустная песнь партизана»<sup>6</sup>.

Схожие типы русских партизан встречаются в качестве эпизодических персонажей и у Владимира Минача (1922—1996) в романе «Смерть ходит по горам» (1947) и трилогии «Поколение» (1958—1961). Майор Васильев в первом романе обрисован лишь во внешних чертах, подмечаемых одним из главных героев, Яном Лотаром: «Майор был крепкий, плечистый, с широким шрамом от осколка снаряда на лбу». Это же лицо со шрамом склоняется над обессиленным, полу живым Яном в финале, знаменуя собой приход русских солдат и спасение. В трилогии «Поколение» два русских персонажа — партизаны Леша и Артем — проходят пунктирно почти через все повествование и показаны более развернуто: в поступках, часто стихийно-безрассудных, через отношение к ним окружающих — словаков. Минач дает каждому краткую характеристику: «Леша мыслил всегда прямолинейно. Он не любил неопределенности, полусвета или полуутени, переходов и промежутков, он знал только два цвета»; «Интерес Артема был поверхностный: глубины его не привлекали»<sup>7</sup>.

Во второй половине 50-х гг. происходит постепенное ослабление жестких идеологических рамок, и словацкая литература ощущает необходимость преодоления сковывающих постулатов господствующего метода — социалистического реализма. Первичной ценностью вновь становится человеческая личность, на смену партийно-классовым критериям приходят нравственные. Меняется в этом направлении и военная проза, герой которой рассматривается теперь изнутри, в более сложном спектре его переживаний и человеческих взаимоотношений. Более рельефно представлены теперь и русские персонажи; по-прежнему оставаясь фигурами чаще второго плана, они становятся намного более индивидуализированными.

В титульной новелле сборника «Часы и минуты»<sup>1</sup> (1956), поднимавшего тему нравственных испытаний человека в условиях войны, Альфонс Беднар (1914—1989) пишет о последних ее днях в Словакии, пережившей жестокое подавление антифашистского восстания. Карателем немецкий отряд отступает из разоренной словацкой деревни Молчаны, и в ее окрестностях появляются первые красноармейцы. Автор создает их образы не столько за счет непосредст-

<sup>6</sup> Tatarka D. Prvý a druhý úder. Bratislava. 1950, s. 47, 84.

<sup>7</sup> Mináč V. Generácia.. Výbrané spisy, zv. 2. Bratislava. 1969, s. 163.

венного эпического действия, сколько при помощи контрастного сопоставления добрых и человечных русских с бездушными надменными немцами. Этому служат и контрастные портретные описания, и «парные» сцены, когда в дом старушки Митуховой сначала бесцеремонно врывается немецкий фельдфебель и сапогом выбивает из ее рук молитвенник, а позднее заходит русский солдат и утешает ее: «Ничего не бойся, бабушка. Он нагнулся, поднял книгу, подал ей в руки и улыбнулся широкой улыбкой»<sup>8</sup>.

Характерными чертами русских персонажей становятся уже не героизм, отчаянная удаль или идейная стойкость, а человечность, душевность, понимание, более глубокой становится внутренняя психологическая мотивировка действий. Человеческие качества русских показывает и Ладислав Мнячко (1919—1994). Писатель с большим жизненным опытом, непосредственный участник партизанских боев, он при написании одного из самых известных своих произведений — романа «Смерть зовется Энгельхен» (1959) — во многом основывался на собственных впечатлениях и переживаниях. В книге мы видим несколько русских персонажей, созданных с разной степенью детализации. Первый, коллективный, возникает в начальных сценах и так же, как и у Беднара, создается на контрастном сопоставлении: «Во всю ширину улицы шагала колонна солдат Красной армии, вступающая в город. Они нисколько не были похожи на немцев, которых здесь видели целых шесть лет. Они отличались от немцев во всем. Шагали легко, быстро, совсем не торжественно; лица их были серые от пыли, гимнастерки грязные, пилотки с красными звездочками пропитаны потом. Оружие, выправка, глаза... да, их глаза — все было не таким, как у немцев». Важную смысловую нагрузку — каждый по-своему — несут в сюжете и русские бойцы интернационального партизанского отряда (Гришка, Тарас, Митенька), которых автор наделяет разными, пусть и скромно обозначенными, чертами характера. Наиболее значимой фигурой среди них выступает командир отряда, офицер Красной Армии Николай, чей образ прорисован наиболее полно и глубоко. Именно он дает главному (автобиографическому) герою, молодому словаку, русское имя-прозвище Володя, под которым он и выступает в романе («собственно, я не был Володей, но Николай как-то называл меня так, и имя прижилось»). Помимо качеств опытного командира («Он организовал партизанское движение, неизвестно откуда достал оружие, соз-

<sup>8</sup> Bednár A. Hodiny a minúty. Bratislava. 1980, s. 178.

дал отряд из семидесяти человек, командовал одним из сильнейших партизанских соединений в пограничном районе»), Николай обладает такими необычными в суровой военной обстановке достоинствами, как милосердие и человечность. Эти качества проявляются по отношению и к своим подчиненным (он выступал, например, против излишней взаимной подозрительности), и даже к сдавшимся в плен немцам («теперь, перед самым концом войны, у нас нет охоты проливать кровь, даже немецкую»). Нравственная позиция Николая раскрывается не только в его поступках, но и в спорах с более молодым и бескомпромиссным Володей. Он убеждает молодого товарища в том, что людей нельзя судить слишком сурово: «Ты видишь только высокие побуждения. А как же быть с другими, более низкими?»<sup>9</sup>.

Наиболее богато и ярко — как по количеству, так и по разнообразию типов и характеров — представлены русские персонажи в творчестве Ладислава Тяжского (1924). Человек военного поколения, он сам пережил многое из того, что отразилось впоследствии в его книгах. Особенно трагическим был его опыт участия в войне против СССР в составе одной из двух действовавших там словацких дивизий. Тема «словаки на Восточном фронте» затрагивалась в литературе и прежде (у Р. Яшика, В. Минача, Д. Татарки), однако именно Тяжкому удалось показать антигуманную, жестокую сущность войны, которая ломает судьбы и калечит сознание людей — как словацких солдат, пришедших на советскую землю в рядах фашистских завоевателей, так и жителей оккупированных городов и деревень. Об этом повествует роман «Аменмария. Только хорошие солдаты» (1964).

Характерно, что Тяжкий не делает различия между понятиями «русский», «украинец», «советский». Большинство «русских» персонажей у него — украинцы, которые воспринимаются словаками как русские; в глазах героя-рассказчика Матуша Зраза (этот образ во многом автобиографический) русские — все люди, встреченные им на захваченной советской земле. Этнические рамки неважны для молодого героя, воспитанного на коммунистических идеалах; главное для него — ощущение близкого родства с русскими и своей вины перед ними. «Определение “только хорошие солдаты” звучит иронически, противореча действительности, — подчеркивает исследователь словацкого романа, известный литературовед Ян Штевчек, — ... Мотив несправедливостей по отношению к украинскому насе-

<sup>9</sup> Мнячко Л. Смерть зовется Энгельхен. Пер. Е. Аронович. М., 1962, с. 101, 145.

нию, насилия над ним постепенно приобретает балладный характер<sup>10</sup>. Русские в романе — это многочисленные эпизодические фигуры и персонажи второго плана, встреченные Матушем на фронтовых дорогах, в оккупированных советских городах и селах; они чрезвычайно значимы для раскрытия эмоционального мира главного героя. В ходе повествования, эти персонажи включаются в сферу внимания и эмоций Зраза и — каждый по-своему — воздействуют на процесс становления его личности. Особенно важны в этом плане образы женщин с их нередко трагическими судьбами. Некоторые яркие фигуры проходят мимо Зраза, оставаясь безымянными и символическими жертвами войны; драматические истории других, получающих в романе имена (Лида, Вера, Аглай, Наташа), — показаны подробнее, нередко в жестких, до натурализма, сценах.

Русские персонажи выполняют важную функцию и в других произведениях Л. Тяжкого. В новелле «Грешница обвиняет тьму» (1965) центральная героиня — русская девушка Наталья, близкая по духу и судьбе к прежним трагическим женским образам писателя. Герой-рассказчик Йозеф Звара (своего рода «продолжение» Матуша Зраза) уже после войны воскрешает в своем воображении погившую Наталью — «старшего сержанта Наталью Александровну», и та в длинном монологе рассказывает ему обо всем, что произошло с ней в конце войны. Угнанная на работы в Германию, она убегает из лагеря и находит пристанище в пограничном поселке, который лежит на противоположном от Братиславы берегу Дуная. Она оказывается в семье старого коммуниста Свитека, бывшего легионера, в понимании Натальи — «белочеха» («Отец — белогвардеец. И совсем этого не стыдится. У нас бы его...»). Свитек тяжело переживает удар, который нанес ему сын Янко, ставший ярым фашистом и эсэсовцем. Наталья чувствует себя у Свитеков в безопасности, но приехавший на побывку к родителям сын-эсэсовец насилиет ее. Группа красноармейцев, которая ищет пособников нацистов, преследует его, не церемонясь при этом ни с отцом (его арестовывают), ни с Натальей. От расправы ее спасает советский офицер, капитан военного судна; она становится санитаркой и вскоре погибает в бою. Прослеживаемая фабульная линия новеллы переплетена многочисленными отступлениями, лирическими и эмоциональными выражениями чувств героини, ее мысленными разговорами с далекими уже людьми, с Йозефом Зварой: «С той самой минуты, как меня увезли из Киева, я все

<sup>10</sup> Števček J. *Dejiny slovenského románu*. Bratislava, 1989, s. 518.

время думала о любви и о смерти и боялась, что обе обернутся для меня насилием»; «На моем лице ты смело можешь написать черной краской: Проверено! Любви нет!»<sup>11</sup>.

В сложном по идеи, композиции и стилю романе Л. Тяжкого «Погреб, полный волков» (1969) в системе русских персонажей (второго плана) происходит как бы наложение друг на друга двух стереотипов — отрицательного (русские — пьяницы, насильники, жестокие и легкие на расправу) и положительного (русские — красивые, сильные, справедливые, набожные). Так отразились они в сознании сельской девочки Доминики Перуновой, через образное восприятие которой пропущены все события романа. Первые увиденные ею русские — обозленные и опустившиеся партизаны, обосновавшиеся в деревне — стали для нее олицетворением войны: «Сегодня война спустилась с гор в долину. Люди не закрывали глаза, не затыкали уши, они слушали, как она насвистывает "Катюшу"; «Николай снова пришел к нам пьяный, а когда он пьяный, в нем живет война»). Поэтому Доминика с опаской ожидает прихода других русских — красноармейцев, которые прогнали из деревни зловещих немцев, напоминавших ей смерть («Немецкая смерть засмеялась»; «Смерть вдруг повернулась ко мне»). Эти русские оказались совсем другими: они пришли накануне Пасхи, и их поступки были неожиданными и символичными. Сначала они искупались в холодной озерной воде («Русские смеялись и кричали, как дети в корыте»), а потом пошли в католический храм, где сельчане со страхом ожидали грабежей и святотатства, но тут снова случилось небывалое. Доминика с изумлением восклицает: «Русские молятся! В первый и в последний раз услышала я русскую молитву. Четырехголосное православное пение. Потом встали все двенадцать русских солдат, поклонились Господу Иисусу во гробе до самой земли. Тетка Беликова обернулась и украдкой перекрестила их. Как похожи русские на Иисуса. В тот миг мне показалось, что Христос встал из гроба и сказал что-то, по-русски...»). И хотя потом Доминика видит, что эти русские бывают разными — и обаятельными, как молодой капитан Гриша, и грубыми, как подвыпивший солдат Матвей, главное — она чувствует возращение жизни: «Убегай, смерть, русские пришли»<sup>12</sup>.

В словацкой прозе о войне особое место занимает написанная в эмиграции книга одного из крупнейших словацких писателей XX в.,

<sup>11</sup> Čažký L. Kédeľ divých Adamov. Bratislava. 1971, s. 225, 273.

<sup>12</sup> Čažký L. Pivnica plná vlkov. Bratislava. 1969, s. 87, 188, 200.

Йозефа Цигера Гронского (1896—1960). Роман «Свет на Трясине» (1960, США), долгое время бывший под запретом и опубликованный в Словакии лишь в 1991 г., до сих пор воспринимается неоднозначно, прежде всего — из-за отрицательной трактовки Словацкого национального восстания. Для Гронского по ряду идеологических и личных причин восстание представляло собой «некое движение, которому нет названия, ... движение горстки словаков и множества чужих». Под «чужими» подразумевались, в первую очередь, советские «парашютисты» и комиссары, присланные в Словакию для организации партизанского движения<sup>13</sup>. Русский партизан, в соответствии с убеждением писателя, представлен в романе как чуждый, враждебный элемент, подрывающий основы долгожданного для словаков национального государства (Словацкой республики 1939—1945 гг., по сути — сателлита гитлеровской Германии). Начало «так называемого восстания» представлено чередой его внешних хаотических проявлений — это и хлесткие лозунги, и обрывки советских песен, и странного вида люди: «Появились русские автоматы. Чехи стали ходить в русских униформах..., с гор спускались отряды, собранные из людей самых разных национальностей, начинался русский террор. — Смерть словацкому государству!». Партизанский отряд, расположившийся в окрестностях хутора Трясина, где живет

<sup>13</sup> Такую же позицию занимает, например, и историк Милан С. Дюрица: «До конца августа Украинский штаб Красной Армии забросил на территорию Словакии 24 парашютно-десантные группы комиссаров общей численностью в 404 чел. За время войны в Словакию было заслано 53 десанта большевистских комиссаров в количестве 1 200 чел. Численность заброшенных рядовых партизан в три раза превышала численный состав комиссаров-организаторов» и др. (Dúrisca M. S. Dejiny Slovenska a Slovákov. Bratislava. 1995, s. 178). Правда, в этом вопросе преобладает все же более взвешенная точка зрения, не умаляющая роли словацкого населения в антифашистском движении: «Советское командование направляло в 1944 г. в Словакию многочисленные десанты с задачей развертывания партизанской борьбы. В тревожной атмосфере к ним присоединялись сотни и тысячи гражданских лиц и военнослужащих, партизанские отряды разрастались» (История Словакии. М., 2003, с. 332). Фактор самостоятельности, первичности словацкого сопротивления подчеркивает и Л. Липтак: «Летом 1944 г. в Словакии возникла поистине революционная взрывная ситуация. Из Советского Союза присыпали группы организаторов, которые с удивлением обнаруживали здесь действующие уже местные группы и почву, полностью подготовленную для разворачивания широкого партизанского движения» (Lipták L. Slovensko v 20. storočí. Bratislava, 2000, s. 246).

главный герой романа — Мартин Гранчок — показан в виде опасной для местных жителей, неуправляемой массы («Здесь стояло несколько возов и множество людей. Конных, пеших, в военной форме и в штатском, самых разных... Командир что-то проревел, и люди стали сбиваться в какие-то группы»). Единственный, кто выделен из этого коллективного персонажа — командир отряда Димитрий; он наделен некоторыми, пусть внешними, индивидуальными человеческими чертами, говорящими, пусть намеком, о его личности, характере и судьбе: «Он не удивился, но повернул к ней свое печальное лицо, потому что лицо его было печальным»; «И сегодня лицо Дмитрия было таким же печальным, а может — бесчувственным»; «Русский с печальным лицом послушался матери Гранчоковой, потому наверно, что увидел, как она на него похожа»<sup>14</sup>.

В 1960-е гг., на этапе развития словацкой литературы, ознаменованном сменой писательских поколений, обновлением идеальных и эстетических ориентиров, военная тема постепенно отходит на задний план, а с ней — и фигуры красноармейцев, советских партизан. В молодой поэзии и прозе 60-х гг. для русского персонажа места не оказалось: война и восстание для тогдашних двадцати-тридцатилетних были делом хоть и недавней, но все же истории, темой уже изжитой, выработанной их литературными предшественниками и оппонентами. В сфере интересов молодых оказалась современность, «конкретизм» и повседневность, проблемы собственной внутренней адаптации и переживания их сверстников.

События августа 1968 г. вызвали в словацком обществе чрезвычайно болезненную реакцию; ввод в страну войск стран Варшавского договора воспринимался однозначно как советская агрессия. Бурный всплеск эмоций, взрыв негодования отразился и в поэтических откликах. Сборник «Двадцать первое. Август 1968 г. в творчестве словацких писателей», куда вошли эти и другие посвященные 68-му году произведения, был подготовлен еще в 1978 г., к 10-летию акта оккупации, но по понятным причинам не мог быть издан в это время и вышел в Словакии только после «бархатной» революции, в 1993 г. — в год образования независимой Словацкой Республики<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Hronský J. C. Svet na Trasovisku. Zobrane spisy, VIII. Martin, 2008, s. 241, 325, 344.

<sup>15</sup> Сборник «Двадцать первое. Август 1968 в творчестве словацких писателей», по словам его составителя Й. М. Ридло, был подготовлен к печати еще в 1978 г., к 10-летней годовщине событий, но не смог выйти тогда же, в годы политического и идеологического зажима.

Основная часть вошедших в нее произведений — это стихотворения, написанные по горячим следам событий и опубликованные как в словацкой периодике («Културны живот», «Литерарны живот», «Млада творба» и др. — до их закрытия), так и в зарубежных изданиях («Словак в Америке», «Канадский словак», «Мост»). Значительная часть авторов принадлежала к эмигрантскому кругу (А. Жарнов, К. Стрмень, М. Шпринц, Г. Звоницкий), однако особенно ярко и непосредственно выразили свои чувства поэты, жившие в стране и видевшие все своими глазами, пережившие крушение надежд, попрание своего человеческого и гражданского достоинства (П. Горов, В. Мигалик, Я. Стахо, Д. Кужел и др.).

Отразившийся в этих стихах образ русского, при всей его эмоциональной окрашенности, по сути, столь же стереотипен, как и образ солдата-освободителя в стихах 1945 г., только с другим, противоположным знаком — это образ оккупанта, в лучшем случае — слепого орудия произвола. Мрачную тональность этих стихов усиливают жесткие эпитеты и экспрессивные метафоры: «Выползли толпы, / темные толпы / из нор Урала», «...Каждый ваш шаг и дыханье само / братоубийственным ядом полно» (Г. Звоницкий, «Вдребезги...»); «Осознаю себя / в тюремном тяжком смраде. / Предчувствуя клыки и когти Зверя» (К. Стрмень, «Августовская элегия»); «Чужие пастухи овечек наших режут / и стынет молоко на ледяном ветру...» (Д. Кужел, «Пастораль»); «Сам в панцире, детей он угощает / конфетами из олова. / Нет, он не брат! Не славянин!» (Я. Стахо, «Нет»). Некоторые поэты делают попытку понять случившееся, апеллируя к русской культуре, к давним духовным связям («Повторяю пустые слова: дружба, / свобода и слава. / А под гусеницами танков — Лермонтов и Ленин. / О чем же они говорят?» (В. Мигалик, «Реквием»); «Веет печалью от Ясной Поляны. / Гремит железо. / Идут, до зубов закованые в железо. / Но спит еще в парке старец с седой бородой» (А. Жарнов, «Капля крови»), к славному прошлому «Шесть тысяч их лежит в могиле под Славином / тех, кто принес нам эту чудную весну» (М. Прохазка, «Обращение»).

В прозе этих лет тема советской оккупации отражена скромно, можно отметить лишь сатирические иносказательные миниатюры М. Ласицы и Ю. Сатинского, В. Беднара и др., опубликовавшиеся во внутреннем приложении к журналу «Млада творба» «Инфаркт» (до его закрытия в 1970 г.). Из эмигрантской литературы — книгу эссе Л. Мнячко «Седьмая ночь» (вышла в 1968 г. в Вене на немецком языке, на словацком опубликована в 1990 г.)

В последующие почти два десятилетия (1970—80-е гг. — время так называемой «нормализации», а затем постепенного нарастания в обществе демократических тенденций, назревания перемен и в литературе) русские персонажи лишь изредка появлялись в словацкой литературе. Эпизодически они возникали в произведениях так называемого «нового историзма» — романах из давней и не очень отдаленной словацкой истории, поднимавших идею национального самосознания, национальных культурных ценностей и традиций.

В качестве примера можно привести сцену прихода в село солдат-красноармейцев в finale романа Винцента Шикулы (1936—2001) «Герань» (1977) (вторая часть трилогии «Мастера»). Характеристика этого коллективного персонажа строится, в частности, на различном восприятии сельским мастером-плотником Гулданом русских солдат (радушное, свойское) и прежних постояльцев-немцев (опасливое, настороженное), на непосредственной детской реакции в сценах общения мальчика Рудко с немецкими и русскими часовыми на мосту.

Конец 80-х гг. продемонстрировал шаткость социалистической системы, зыбкость ее «богатырских» основ и мифов, и в прозе мы видим пародийно-вывернутую символическую фигуру русского. Таков былинный Илья Муромец в рассказе Павла Виликовского (1941) из сборника «Эскалация чувства», опубликованного в 1989 г.: «Итог известен. Илья Муромец — феодальный наемник на службе литературы, отмечен в былинах, байках и эпосе. Официальные портреты с коллегами в арендованной амуниции, на фоне декораций распутья. Источники его доходов весьма сомнительны. Есть сведения, что ему платили не только непризнанные бродячие поэты в погоне за дешевой славой, но и жертвы, которых он разил в лютой сече, — с целью проникнуть на страницы богато иллюстрированных книг в кожаных переплетах» и проч.<sup>16</sup> В том же духе пародируется и плакатный образ русского солдата-освободителя в постмодернистской притче Вацлава Панковчина (1968—1999), написанной в духе жизнеутверждающей возрожденческой новеллы («Монашки») от лица сказителя-«очевидца»: «Близился фронт. Немцы убегали. Все кругом разорили, все разграбили, только монастырь, где обитали триста монашек, не тронули. Пришла советская армия-освободительница... Героические советские воины вымели все углы; все закутки в монастыре. И надо было видеть, что тут творилось через девять месяцев,

<sup>16</sup> Vilikovský P. Prozý. Bratislava. 2005, s. 70.

когда все эти триста монашек начали рожать! Целую армию родили, одних мальчиков, и когда те принимались хором плакать, прямо как будто “Катюшу” запевали!»<sup>17</sup>

В 1990—2000-е гг. изредка появляющиеся русские персонажи связаны уже с новыми жизненными реалиями и типами: это, как правило, дельцы, мошенники, бандиты, изображаемые с большой долей гротеска, иронии, карикатурности.

Так, в рассказе М. Компаниковой (1979) «Тихая гладь» (сб. «Место для одиночества», 2003) персонаж с русским именем Виктор Сафонов — холодный и почти безликий профессор-астроном («Изнутри он был, наверно, такой же прозрачный, как и снаружи, без мяса и соков. Его могли бы вырезать из полиэтилена, подрисовать глаза, уши и рот и отправить, как воздушный змей, в космос, о котором он все время рассказывал»)<sup>18</sup>, Ради развлечения он соблазняет поочередно мать и дочь — владелиц плавательного бассейна, тихая гладь которого скрывает в finale следы их мести.

«Русские космические специалисты» в белых халатах из рассказа П. Пиштянака (1960) «Космический век» (2001, 2008) на самом деле — громилы «из банды Василя, с бритыми затылками и тяжелыми челюстями»<sup>19</sup>, которые помогают словацкой шайке мошенников организовать фальшивое агентство по космическому туризму.

Гротескные, а порой и фантастические фигуры русских или, скорее, «постсоветских» типов встречаются и в романе В. Климачека (1958) «Ваня Крутов» (1999). Это и эксцентричный «русский целиитель», мастер волшебного татуажа, чьи замысловатые наколки исполняют тайные желания клиентов, и постсоветская мафия, обосновавшаяся в карикатурной деревне в спальном районе Братиславы («Двор был точной копией декораций фильма “Морозко”, который здешний боярин и шеф обожал без памяти. Мужики в огромных лаптях, расшитых тулупах и малахаях бегали с самого утра с австрийскими аэрозольными баллончиками в руках, создавая настоящую зиму... По углам крыш, скрытые параболическими антеннами, за этой идиллией наблюдали бдительные снайперы»<sup>20</sup>.

В следующем романе В. Климачека, «Площадь космонавтов» (2007) от русской (советской) типажности остается лишь своего рода

<sup>17</sup> Pankovčín V. *Bude to pekný pohreb*. Bratislava. 1997, s. 69.

<sup>18</sup> Kompaníková M. *Miesto pre samotu*. Bratislava. 2003, s. 41.

<sup>19</sup> Pišťanek P. *Mladý Dônč*. Bratislava. 2008, s. 265.

<sup>20</sup> Klimáček V. *Váňa Krutov*. Bratislava. 1999, s. 51.

конструкция, оболочка, набор застывших внешних черт, внутреннее пространство которых наполняется уже совсем иным содержанием. Материальные призраки «советского прошлого» остались в словацком провинциальном городке и в символах центральной площади с уродливым макетом космической ракеты, переделанным в свое время из церкви («Безумный монумент возвышался над площадью как воспоминание о тех временах, когда была хоть какая-то идеология»<sup>21</sup>), и в заброшенной военной базе с подземными лабиринтами и таинственным химическим оружием. Модно парапротивное явление — «Русский генерал-привидение», которым новый мэр городка хочет удивить приезжее начальство — всего лишь местный безработный, надевший чужой мундир с орденами и генеральские сапоги.

В заключение нужно еще раз отметить, что галерея русских персонажей прослеживается в словацкой литературе на протяжении всего длительного периода ее послевоенного развития. Это и центральные герои, чьи характеры раскрываются в психологической глубине и художественной убедительности, и персонажи второго плана, выполняющие ту или иную функцию в замысле писателя. В ряде произведений мы имеем дело со своего рода «коллективным героями» (будь то русские партизаны или современные мафиози), наделенным в большей степени не личностными, а общими, типичными чертами (положительными или отрицательными). Индивидуализация, более детальная проработка образов встречается в тех случаях, когда автор отводит таким персонажам большую роль в сюжете, реализует в них значимую идеиную нагрузку.

Русские персонажи отражают в себе и традиционные, и вновь складывающиеся представления и стереотипы. Создаваемые писателями литературные образы и сами в свою очередь закрепляют в словацком культурном сознании близкие и понятные или, наоборот, отличные и неожиданные черты русского человека на новом, художественном уровне его восприятия.

<sup>21</sup> Klimáček V. Námestie kozmonautov. Generácia JO Bratislava. 2007, s. 31.

**КОМЕДИИ СТАНИСЛАВА СТРАТИЕВА И  
ДРАМАТУРГИЯ ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО И  
НИКОЛАЯ ЭРДМАНА.  
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

**Н. Пономарева**

Исторические судьбы театрального искусства Болгарии тесно связаны с российским театром и драматургией. В то же время, в ходе становления и обретения художественной самоидентификации болгарский театр черпал из опыта мировой драматургии. Так, наряду с русской классикой в первой половине XX века большой популярностью в Болгарии пользовались постановки драм Гауптмана, Стриндберга, Ибсена и других западных драматургов. Немаловажную роль в развитии болгарского театра сыграла в этот период деятельность обосновавшегося в Болгарии с начала 20-х гг. XX века известного русского актера и режиссера Осипа Массалитинова. Особое место принадлежит драматургическому творчеству Антона Чехова и Максима Горького (первая инсценировка романа «Мать» появилась в Болгарии в 1914 году). В 30-е гг., несмотря на препоны цензуры, болгарские зрители смогли познакомиться и с некоторыми произведениями советских драматургов (А. Корнейчука, А. Гусева, В. Киршона, В. Шваркина и др.). В эти годы болгарская драматургия, по сравнению с поэзией и прозой, развивалась менее интенсивно.

В послевоенные годы русская классическая и советская драматургия свободно шагнула на сцены болгарских театров. Так, уже в первый краткий период с 1945 по 1948 гг. было поставлено более сорока советских пьес. Среди них – «Русские люди», «Под каштанами Праги», «Жди меня» К. Симонова, «Дальняя дорога» и «Таня» Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова, инсценировка «Молодой гвардии» А. Фадеева и др.<sup>1</sup> Советские театры также проявили внимание к новой болгарской драматургии, в первую очередь – связанной с темой антифашистского сопротивления. В 1949 г. в Московском театре драмы и комедии была поставлена пьеса болгарского прозаика и драма-

---

<sup>1</sup> Державин К. Болгарский театр. Очерки истории. М., 1950.

турга Орлина Василева «Тревога» (в переводе на русский – «Земной рай»), а в 1954 г. в Драматическом театре им. Пушкина – «Счастье» (в русском переводе «Искатели счастья») того же автора. В 60-е годы репертуар болгарских пьес в советских театрах значительно расширяется. Режиссеры проявляют интерес и к классике болгарской драматургии – «Служебогонцы» Ивана Вазова, «Свекровь» Антона Страшимирова, «Гадальщик» (оригинальное название – «Вражелен»), «Великоманов» (оригинальное название – «Големанов») Стефана Костова и др. Большим успехом у советских зрителей пользуются пьесы болгарских авторов на тему современности, в том числе, а быть может, и прежде всего – комедии.

В послевоенной Болгарии комедиография заняла среди других драматургических жанров одно из приоритетных мест. В первые годы ее критические стрелы были направлены на «пережитки буржуазного прошлого», позже – на обличение нравственных и социальных пороков мещанства. В известной мере здесь можно провести параллели с советскими комедиями того периода: непременное присутствие положительного героя, порицание и поражение отрицательных; часто, по советскому примеру, борьба хорошего с лучшим или просто бесконфликтность. Однако со временем подобная «бескрылая» комедия исчезает со сцен театров, уступая место сатирически острой. Художественная же форма оказывалась, как правило, выдержана в рамках традиционной реалистической комедиографии.

С середины 50-х гг. болгарская комедиография переживает новый этап развития – этап содержательного и художественного обогащения. Становилась более глубокой, острой и актуальной критика болгарской действительности, нравственной атмосферы в стране. Этому в значительной мере способствовало некоторое оздоровление общественно-политической обстановки в Болгарии, наступившее после постановлений апрельского пленума ЦК БКП 1956 г. (вслед за XX съездом КПСС) о восстановлении ленинских методов руководства. Хотя так называемая апрельская оттепель в стране оказалась кратковременной, процесс раскрепощения болгарской культуры, в том числе и литературы, был уже необратим. Художественные процессы в болгарской драматургии протекали в русле национальной литературы в целом, которая именно в этот период освобождалась от многих догматических канонов социалистического реализма, чрезмерной пафосности, стереотипов в использовании изобразительных средств. И, пожалуй, именно в драматургии, в жанре комедии эти положительные сдвиги отразились наиболее ярко и эффективно.

К драматургии, в том числе и комедиографии, обратились многие талантливые писатели, ранее успешно проявившие себя в поэзии или прозе. Они решительно преступали, казалось, нерушимые драматургические нормы, создавали новые жанровые формы. Например, именно к этому времени относится лирико-поэтическое направление («поэтическая волна»), существенно оживившее жизнь болгарского театра. Так, в комедии одного из наиболее ярких представителей этого направления, поэта Валерия Петрова (р. 1920) «Когда танцуют розы» (1959) гармонически сочетаются как будто несоединимые приемы: комедия и психологическая драма, нравственно-философские диалоги и буффонада, действие реальное и фантастически-условное. Неизмеримо выросла роль диалога, вытеснившего навязчивую событийность и подчеркнувшего остроту интриги. В «интеллигентуальных» комедиях прозаика Димитра Димова (1909–1966) «Женщины с прошлым» (1959) и «Виновный» (1960) именно диалог является сюжетообразующим центром. Ироничный, остроумный, легкий, динамичный, полный афоризмов и парадоксов, он организует действие и отлично выражает идеи пьесы.

Наивысших достижений болгарская комедиография достигла в 70–80-е годы XX века. Йордан Радичков, Станислав Стратиев, Иван Радоев, Недялко Йорданов, Христо Бойчев создали пьесы, которые подняли этот драматургический жанр в Болгарии на новый художественный уровень и стали широко известны далеко за пределами страны. Критика в них по-прежнему направлена против старого, по сути, извечного, модифицирующегося, но неискоренимого общественного порока – мещанства. Однако уровень обличения его разворачивающего влияния на человека значительно вырос. Авторы комедий активно овладевают всей палитрой художественных средств комического – от шаржа, фарса, буффонады до сатиры, гиперболы, абсурда, гротеска, пародии, парадокса, фантастических преувеличений и т. д. Конечно, некоторые из них болгарские комедиографы использовали и ранее, однако не в полную силу – вызываемый смех не достигал цели – обличения нравственных пороков общества.

Разнообразные художественные приемы комического в пьесах болгарских авторов этих лет успешно служат разоблачению зла, защите человека, его внутреннего мира, показу бескорыстности мещанского образа жизни, засилья стереотипов мышления. И, самое главное, – подведению критики частных моральных и социальных изъянов действительности к выводам более общего характера, нередко философского, то есть переходу – от быта к бытию.

Известный болгарский прозаик и драматург Станислав Стратиев (1941–2000) – один из наиболее востребованных болгарским театром и популярных у зрителя комедиограф. В его комедиях («Римская купальня», 1974; «Замшевый пиджак», 1976; «Автобус», 1980; «Максималист», 1983 и др.) арсенал художественных средств очень широк. Эффективно используя их, автор сопрягает злободневные конфликты и социальные проблемы, которые ведут к моральной деградации личности и общества. В этом плане можно увидеть очевидную типологическую параллель между пьесами болгарского комедиографа и комедиями Владимира Маяковского и Николая Эрдмана, созданными в первые десятилетия советской власти. Темы и проблемы в этих произведениях не утратили актуальности и в последующие годы. Однако советская сатира 70–80-х гг. XX в. (комедии С. Михалкова, А. Салынского и др.) в целом не выходила за рамки традиционно-реалистических форм и злободневной тематики. Советский театр на многие годы утратил вкус к таким средствам выражения, как гипербола, гротеск, приемы абсурда, фантастическая условность и др., – ранее широко представленным в драматургии В. Маяковского, Н. Эрдмана. Новый всплеск интереса к активному использованию широкого диапазона форм комического произошел только в конце прошлого века и начале нового.

В основе драматургического конфликта комедий С. Стратиева, как правило, лежит реальная (хотя порой почти анекдотическая) жизненная ситуация, которая в дальнейшем, в результате заострения становится нелепой и даже абсурдной. Так, фабула пьесы «Римская купальня» строится на курьезном, но теоретически возможном событии: при ремонте полов в квартире героя на нижнем этаже обнаруживается античная купальня. Узнав о ней, всякого рода махинаторы и бюрократы норовят нагреть на этом руки. Нет ничего особенного и в начальном эпизоде комедии «Замшевый пиджак». Герою не повезло: купил бракованный – лохматый – пиджак из выворотной кожи. В сельской овчарне его привели в порядок – постригли, но деньги по квитанции взяли как за стрижку овцы. С этого момента просто смешная ситуация превращается в тупиковую и откровенно абсурдную. Будучи не в состоянии доказать, что у него нет и никогда не было овцы, герой вынужден платить налог. Комедия «Максималист» начинается еще более обыденно: молодые супруги покупают гардероб. Однако из вещи, предназначенней облегчить быт семьи, тот превращается в узурпатора, пытающегося подчинить себе не только поведение, но и образ мыслей героев.

Абсурдные положения, в которые попадают персонажи болгарского комедиографа, напоминают сходные и по сути неразрешимые обстоятельства в комедиях Николая Эрдмана (1900–1970). Трудно сказать, был ли знаком С. Стратиев с текстами пьес «Мандат» (1925) и «Самоубийца» (1928). Их редкие постановки в болгарских театрах он, скорее всего, видел – во всяком случае, комедию «Самоубийца» в столичном театре «София» (1988), которая шла с большим успехом в течении нескольких лет (не столь удачной оказалась сценическая судьба этой пьесы в Софийском театре сатиры (2000)). К комедии «Мандат» обратились лишь два театра – в городе Русе и студенческий театр в Софии (1989). Нельзя, впрочем, назвать счастливой и судьбу пьес Эрдмана на родине. «Мандат» с огромным успехом был поставлен Мейерхольдом в том же 1925 году, после чего, в сущности, забыт. «Самоубийцу» режиссеру поставить не разрешили, не удалось это также Станиславскому и Плучеку. Неудачным оказался спектакль Любимова в театре на Таганке (1990). Правда, в последнее время к этой комедии обратились сразу два московских театра – Театр им. Пушкина и РАМТ.

Нет серьезных оснований говорить о прямых связях, а тем более о влиянии пьес Н. Эрдмана на творчество болгарского драматурга. Однако типологические художественные схождения в драматургии этих комедиографов просматриваются отчетливо. Бытовые, правдоподобные ситуации в пьесах Н. Эрдмана и С. Стратиева превращаются из фарсовых в гротескные и парадоксальные. При этом конфликт обретает иные параметры – за частным случаем вырисовываются негативные тенденции в развитии общества, а события получают метафорический смысл.

Герои пьес Н. Эрдмана – простые обыватели, не нашедшие места в новой жизни. Погруженные в ничтожные бытовые проблемы, они пускаются на авантюры. И здесь автор переходит от шаржа, фарса к трагической буффонаде, гротеску и едкой сатире, абсурду. Персонажи комедии «Мандат», оплакивающие недавнее прошлое и уповающие на его возвращение, в страхе перед новыми порядками верят в силу пустой бумажки, собственноручно изготовленного «мандата». Автор не жалеет комедийных красок, показывая растерянность мелких людышек, готовых на обман, на потерю собственного достоинства ради карьеры и спокойной жизни. Главное для них – «записаться» в партию или хотя бы иметь родственника, знакомого – члена партии. В этом они видят свое спасение, шанс выжить. Этот клочок бумажки (как и документ об оплате стрижки мифической овцы у С. Стратиева в

комедии «Замшевый пиджак») становится символом бюрократического общества. Герои «Мандата» – «уходящая натура» общества – вызывают жалость и презрение. Возможно, поэтому в комедии все же больше шаржевых сцен, почти клоунады, насмешки, чем сатирической гиперболы, гротеска.

Зло в пьесах С. Стратиева многолико. Поэтому драматург атакует его разнообразным оружием – юмором и добродушной насмешкой, иронией и сарказмом, сатирическим гротеском и гиперболической метафорой. Комические ситуации в драматургии Стратиева остроумны и занимательны, но степень и содержание сатиры в них разнятся. Так, в своей первой комедии – «Римская купальня» – Стратиев, сгущая краски, создает гротескные ситуации, в которых персонажи сами себя разоблачают, и смех в зрительном зале не умолкает практически ни на минуту. Однако и в этой пьесе, как и в «Мандате» Н. Эрдмана, насмешка и юмор преобладают над сатирой. Внутренний смысл комедии еще не очень глубок. Хотя, например, в эпизоде со Спасателем, явившемся в бассейн (римскую купальню) нести спасательную службу (хотя очевидно, что в бассейне уже много столетий никакой воды нет), ситуация из просто анекдотической перерастает в абсурдно-гротескную, а смех приобретает язвительный характер. Герой – жертва бюрократической системы в обществе, когда человек, личность превращается в игрушку, марионетку, подчиненную глупой инструкции.

В то же время в комедии Н. Эрдмана «Самоубийца» уже сам сюжетный зacin – возможное самоубийство героя – не дает ограничиться только комичными, смешными ситуациями. Жизнь героя Подсекальникова, существующего на иждивении жены и тещи, тщетно надеющегося хоть как-то «устроиться», найти работу, невыносима. Он, как будто бы, находит выход – застрелиться. Однако оказывается, что расстаться с жизнью не так-то легко. И не только потому, что страшно и не слишком хочется. Нравственно порочное общество стремится заставить его умереть не просто так, «для себя», а за интеллигенцию, любовь, искусство, религию или торговлю и пр., то есть в чужих интересах. Обобщенная гиперболизированная картина развращенного общества поистине страшна. Комедия постепенно обращается в трагикомедию, и трагическое в ней явно перевешивает. Смысловый акцент переносится с бытовых проблем на важнейшие для нового общества вопросы бытия, менталитета (актуальные не только для первых послереволюционных лет), проблемы личности и общества, достоинства человека, его права на жизнь. В перипетиях героя отражает-

ся абсурд советской действительности, в которой, по словам одного из персонажей, «то, что может подумать живой, может высказать только мертвый». Комедии Н. Эрдмана, несмотря на массу комических ситуаций, шаржированных персонажей, присущее трагическое звучание и экзистенциальный смысл. Ведь «разжалованный» человек, жизнь которого скрашивала только мысль о самоубийстве, все же взбунтовался и не захотел умирать «ни за вас, ни за них, ни за человечество, ни за Марию Лукьянновну...». Революция Подсекальникову (и многим подобным ему) ничего не дала. А он просит «только тихую жизнь и приличное жалованье» и право хотя бы на шепот. Пьеса отнюдь не заканчивается торжеством «воскресшего» героя. Автор ставит трагическую точку — стреляется некий Федя Питуин, оставив записку: «Подсекальников прав. Действительно, жить не стоит».

Другая эпоха — в комедиях С. Стратиева, однако основной мишенью разоблачения и сатирического осмеяния по-прежнему остаются бюрократизм, карьеризм, потребительство, равнодушие, ненужное к личности и пр. Использование богатейшего диапазона средств комического приводит к искомому результату. В комедии «Замшевый пиджак» автор говорит о безуспешных усилиях человека тоталитарного социалистического общества защитить себя от порочной общественной системы. Герой этой комедии почти в одиночку (друзья малодушно ретирируются) пытается противостоять абсурдной ситуации. В поисках справедливости он попадает в полуфантастическое Учреждение с лабиринтом коридоров и массой кабинетов, разобраться в которых не позволяет перманентная реорганизация. Уместно сравнение с подобным учреждением в комедии В. Маяковского «Баня», где автор вывел яркий сатирический образ бюрократа, главначпупса товарища Победоносикова. Служащие болгарского Учреждения в своем бюрократическом раже закоснели в инерции и механизированности мышления, умственной лени и равнодушии. Так, например, радиоточка в одном из кабинетов работает круглые сутки, потому что предшественник нынешнего его хозяина пятнадцать лет тому назад будто бы сказал, что она выключается только централизованно, а проверить это чиновнику не приходит в голову. Гротескные образы чинуш в этой комедии (как и главначпупс Победоносиков в «Бане») не карикатурны, не однозначны. В них в известной гиперболизации и концентрации отражаются нравственные пороки всего общества. Абсурдный мир Учреждения смешон, но и опасен. В нем метафорически запечатлен бюрократический хаос в стране тех лет во-

обще. К сожалению, эта метафора и сегодня не потеряла своей актуальности.

С драматургическим творчеством В. Маяковского («Мистерия-буфф», 1918, «Клоп», 1928 и «Баня», 1929) болгарский зритель познакомился, в сущности, только в послевоенный период. До этого в 1937 г. была поставлена только одна его комедия – «Клоп» (малоизвестной провинциальной Театральной труппой Н. Балабанова). После 1944 г. комедии В. Маяковского шли в разных театрах страны, но наибольший успех имели «Баня» (1957) и «Клоп» (1959) в столичном Театре сатиры им. Алеко Константинова. В 2007 году был торжественно отпразднован 50-летний юбилей театра и первой его постановки – комедии В. Маяковского «Баня». Тема агрессивности и пагубного влияния мещанства в жизни советской страны была в творчестве В. Маяковского одной из основных. В ее раскрытии он, пожалуй, не обошел вниманием ни одно из многочисленных средств комического. Образы Присыпкина-Пьера Скрипника («Клоп»), главначупса Победоносикова («Баня») и других бюрократов, карьеристов, приспособленцев и пр. вошли в историю советской комедиографии. Гиперболическая пародия, гротескность, введение фантастических эпизодов не только не заслоняли сущности проблемы, но, напротив – подчеркивали ее реальную угрозу и живучесть.

Сопоставляя картины мещанского мира в комедиях В. Маяковского, Н. Эрдмана и С. Стратиева, легко увидеть их типологическое сходство в художественной манере сатирического изображения этого мира, в активном использовании всех средств комического. Махинаторы и приспособленцы из «Римской купальни», бюрократы, карьеристы, равнодушные эгоисты из «Замшевого пиджака» болгарского комедиографа оказались своего рода наследниками обывательского сброва в комедиях Н. Эрдмана и В. Маяковского.

В. Маяковский искренне верил в победу над мещанством, в торжество счастливого завтра. Он рисует его (правда, с достаточной долей иронии) в комедии «Клоп». Спустя полвека случайно попавший в будущее клоп кажется очень опасным для новых людей зверем, как и сам Присыпкин-Пьер Скрипкин. А в «Бане» бравые комсомольцы под руководством молодого изобретателя Чудакова строят машину времени, чтобы увидеть это грядущее. Но в своем настоящем им никак не удается получить деньги на завершение работы у бюрократа Победоносикова. На помочь к ним прилетает фосфорическая женщина, делегатка из 2030-го года. Она готова переправить туда всех достойных граждан, «у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с

коллективом коммуны, – радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать...». Она предвещает: «Летящее время сметет и срежет балласт, отягченный хламом, балласт опустошенных невериями». Но – достойных не находится, Победоносиков и «победоносиковых», скинуты с машины чертовым колесом времени. Однако это – в пьесе. А на самом деле они остались, уцелели и, подобно клопам, переползли через десятилетия в новое время.

Именно поэтому в комедиях С. Стратиева бродят все те же «герои». А героев без кавычек по сути нет. В «Римской купальне» хозяин квартиры (и мраморного бассейна) лишь наблюдает за творящимся безобразием, не пытаясь отстаивать свои права. Он не уверен, что одолеет этих проходимцев, не считает возможным опуститься до их уровня и таким образом предоставляет им свободу действий. Главный герой комедии «Замшевый пиджак» всеми силами пытается противостоять чиновникам, доказать абсурдность их решений и поведения. Но тщетно: пробить стену умственной и нравственной закостенелости невозможно. Казалось бы, так просто понять и исправить очевидную нелепость – отказаться от взимания налога за мифическую овцу! Однако события развиваются по законам иной логики – бюрократической (вспомним «магическую» силу мандата-бумажки у Н. Эрдмана). Герой не может выбраться из казуистического лабиринта Учреждения и принужден пойти на компромисс – воспользоваться оружием самих чиновников. Он доводит их «логику» до абсолютного и наглядного абсурда – «пасет» свой пиджак-овцу в парке на виду у прохожих, «корчит» его, «доит» и т. д. Такую явную нелепость, грозящую перерасти в публичный скандал, Учреждение принуждено устранить. Бюрократам приходится играть в фарсе, подобном тем, на которые они были такие мастера – «съесть» на лжебанкете несуществующую овцу. В этом «самосъедении» – авторский приговор их тупости, инертности, формализму. И все же победа героя не кажется убедительной. Ведь Учреждение не разрушено и чиновничья карусель продолжает крутиться.

В комедии С. Стратиева «Максималист» гротескно-фантастический образ Гардероба вырастает в символ серьезного социального недуга современного общества. «Вещизм» – это не просто нормальная тяга к материальной обеспеченности, налаженному быту, жизненному комфорту. Это агрессивное явление, взрывающее изнутри образ мышления человека, попавшего в его орбиту, когда «гардеробное» грозит победить в человеке человеческое. В эту орбиту попадает не только молодая супруга героя, которую Гардероб заставляет грезить о

Венеции, колокольном звоне над Нотр-Дам, женщинах в мехах, о пальмах, пляжах..., а затем решиться и на ограбление сберегательной кассы, но и врач, который лечит узурпатора-Гардероб как человека, музыкант, обучающий его игре на скрипке и т. д. Однако герой этой комедии, в отличие от предыдущей, находит другой, радикальный, способ борьбы с социальным и нравственным злом в обществе – решает просто взорвать Гардероб. Позиция автора здесь не требует комментариев.

В комедиях В. Маяковского, по сути, тоже отсутствует герой, способный реально противостоять злу. Ведь изобретатель машины времени Чудаков («Баня») и его сподвижники («легкий кавалерист» Велосипедкин, рабочие Фоскин, Двойкин, Тройкин) так и не сумели одолеть бюрократа Победоносикова и заставить его дать денег, хотя Велосипедкин и ходил повсюду, куда «без доклада не входить» и часами торчал везде, где «кончил дело...» и т. д. Секретарь Победоносикова товарищ Оптимистенко объясняет им: «Слушали – постановили: отказать. Не входит ваше изобретение в перспективный план на ближайший квартал». Все это звучит вполне в духе и нашего времени. Потерпев крах, герои просто улетают в будущее, где, как считает автор, пороки прошлого исчезнут.

Приемы фантастики у В. Маяковского направлены на утверждение его веры в то, что победа над мещанством возможна хотя бы в будущем. У С. Стратиева фантастические образы и ситуации (в упоминавшемся «Максималисте», а также «Мамонте», 1990, «Пустых комнатах», 1998) подтверждают живучесть и долговечность этого зла. Цели и задачи различны, но одинаково четко обозначено непримиримое отношение обоих авторов к этому социальному и нравственному феномену. О причинах нерушимости устоев обывательской психологии в Болгарии второй половины XX в. болгарский драматург говорит между строк. Они кроются в самой государственно-партийной системе, порождающей такие социальные недуги в обществе, как бюрократизм, коррупция, карьеризм, потребительская стихия, беспринципность, трусость, эгоизм и пр.

Фабула пьесы «Автобус», как и большинства других пьес болгарского драматурга, строится на теоретически возможной ситуации. Рейсовый автобус с пассажирами отклоняется от маршрута, поскольку шофер не может найти в вечерней Софии ни одной открытой булочной, и на огромной скорости мчится в какой-то другой город, а возможно, и просто в никуда. Пассажиры оказываются его пленниками. Под влиянием страха, равнодушной пассивности, эгоизма они

обнаруживаются в своих поступках многие из перечисленных нравственных пороков общества. Люди, в сущности, почти без сопротивления подчиняются шоферу-диктатору. Каждый думает только о себе. В результате – споры, сумятица, драка, едва не приведшая к печальным последствиям. Но в последний момент автобус резко тормозит и поворачивает назад. Во всей этой ситуации нетрудно распознать аллегорию – общий хаос в стране, нравственное падение общества. Подобную аллегорию можно увидеть и в «Мандате», и «Самоубийце» Н. Эрдмана, и в «Клопе» В. Маяковского.

Абсурдистские приемы в пьесах всех трех авторов оказываются наиболее эффективны в критике мещанского менталитета общества. Изначально абсурдна сила пустой бумажки-мандата, липового документа о продаже мифической овцы («Мандат», «Замшевый пиджак»), попытки самоубийства «не за себя», а за другого («Самоубийца»), исполнения ритуала «спасение на водах» в раскопанном античном римском бассейне («Римская купальня»). Во всех этих нелепых ситуациях, если использовать выражение польского писателя С. Мрожека, «злоба дня» отражает «злобу века». Мещанская философия отравляет общество глобально и в начале XX века, и во второй его половине.

Абсурдизм в комедиях С. Стратиева соотносим с западноевропейским театром абсурда (Камю, Ионеско, Беккет, Пинтер), с которым он был знаком и известное влияние которого, по-видимому, испытал. Однако между ними существуют и принципиальные различия. Болгарский критик и литературовед Светозар Игов определяет это направление в драматургии С. Стратиева (а также ряда других болгарских комедиографов) как «социалистический абсурдизм» и справедливо отмечает, что «он опирается не столько на пессимистическую философию экзистенциализма, сколько на реалистическую оценку социального абсурда и фальши тоталитарного общества»<sup>2</sup>. Здесь более уместно сравнение с драматургическим творчеством польского писателя Славомира Мрожека, в комедиях которого конца 50-х – начала 60-х годов XX века, как и у С. Стратиева, сатирический гротеск, пародия, абсурдные ситуации, в отличие от довольно абстрактного абсурдизма на Западе, тоже впрямую указывают на реалии и проблемы современности.

<sup>2</sup> Игов. В сложния и двусмислен свят. Творчество на Станислав Стратиев // Станислав Стратиев. Избрано. София, 2002, С. 18.

Проблематика комедий С. Стратиева оказалась очень близка советскому читателю и зрителю, и неудивительно, что они живо заинтересовали театры страны. Немаловажен и тот факт, что в 70–80-е годы XX века по сравнению с началом века (В. Маяковский, Н. Эрдман) советская комедиография в своих художественных средствах была более традиционной и редко выходила к обобщениям социального и мировоззренческого плана. Комедии С. Стратиева (и ряда других болгарских авторов) в какой-то мере восполняли этот пробел. Наибольший успех имели две комедии С. Стратиева – «Замшевый пиджак» и «Автобус». Первую (в рамках II и III фестивалей болгарского драматического искусства в 1978 и 1988 гг.) поставили более 15 театров Советского Союза, вторую – более 12. Они продолжают идти также на сценах ряда западных стран. Наиболее зрелые постановки увеличивают потенциал драматургических произведений, проясняют и часто углубляют их смысл. Ведь исторический опыт, культурные традиции одной страны и народа вступают на сцене театра в живое органическое взаимодействие с ценностями другой культуры. Таким образом рождаются новые, во многом уникальные произведения театрального искусства.

Научное издание

Россия и русская литература  
в современном духовном контексте  
стран Центральной и Юго-Восточной Европы

Сборник статей

Ответственные редакторы:  
И. Е. Аделягейм, Ю. П. Гусев

---

Подписано в печать 13.10.2009 г. Усл. печ. л. 16.  
Формат 60x84/16.

---



**РОССИЯ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**

В СОВРЕМЕННОМ ДУХОВНОМ КОНТЕКСТЕ  
СТРАН ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ