

## **Литературные имена в повести А.Н. Карпюка «Данута»\***

### *Аннотация:*

В статье рассматривается система знаковых имен, на которые опираются персонажи повести А.Н. Карпюка «Данута», роль персониферы в аксиологических стратегиях молодежи Вильно в межвоенный период, их переосмысление после Второй мировой войны.

### *Ключевые слова:*

пограничье, юношеская повесть, аксиология, персонический образ, белорусская литература, польско-белорусское пограничье

*Maria A. LAMM  
(Moscow)*

## **Literary names in the novel «Danuta» by A.N. Karpuk**

### *Abstract:*

The article examines the system of iconic names on which the characters of the story by A.N. Karpuk «Danuta», the role of the personosphere in the axiological strategies of Vilno youth in the interwar period, their rethinking after the Second World War.

### *Keywords:*

borderlands, youth novel, axiology, personal image, Belarusian literature, Polish-Belarusian borderlands

**С**истема ценностей, нравственных ориентиров и духовных опор каждого конкретного человека в значительной мере определяется социальными факторами. Более или менее очевидная в однородном сообществе, она заметно различается в условиях культурной полифонии, естественным примером которой является пограничье. Аксиология во многом детерминирована общекультурной персониферой, т.е. «сферой персоналий, образов [...] литературных,

---

\* Работа выполнена в рамках гранта РФФИ 20-512-00007 Bel\_a.

исторических, фольклорных, религиозных персонажей»<sup>1</sup>. Такое поле знаковых имен во многом создает различия между представителями разных народов, и особенно интересным становится оно именно на уровне взаимовлияния и взаимопроникновения близкородственных, но все же различных культур. Наглядный пример подобного взаимодействия — повесть белорусского писателя А.Н. Карпюка (1920—1992) «Данута», опубликованная в 1960 г. Одной из ее центральных тем является личностное становление белорусских и польских персонажей в пограничном регионе, где разные культурные коды создают удивительное многообразие образов и сюжетов. Данный процесс во многом носит имагологический характер.

По мнению отечественного исследователя В.А. Хорева, предметом имагологии прежде всего является «происхождение, структура и функции национальных образов, мифов и стереотипов, бытующих в текстах культуры»<sup>2</sup>. Такие тексты неоднородны по составу и восприятию: люди разных возрастов и национальностей могут по-разному воспринимать одни и те же реалии. Тем не менее, можно выделить типологически общие особенности выражения смысловых контекстов. Действие повести разворачивается в Вильно межвоенного периода. Исторический контекст нередко определяет логику восприятия персонажей: эпоха всеобщего вдохновения коммунистическими идеалами и идеей права наций на самоопределение.

Национальные мифологии часто опираются на устоявшиеся в культуре стратегии и нравственные образцы. При этом «образы чужой жизни складываются в большом историческом времени в традицию, в инвариантные, устойчивые структуры сознания. Они не только обогащают знания о другом народе, но отражают исторический опыт своей нации и характеризуют собственную этническую ментальность»<sup>3</sup>. Образ другого формируется в сознании задолго до непосредственного соприкосновения. Имагологическое значение персониферы сложно переоценить. Это факты, относящиеся к категории фоновых знаний, т.е. представляющие собой «социально-культурные сведения, характерные лишь для определенной нации или национальности, освоенные массой их представителей и отраженные в языке данной национальной общности»<sup>4</sup>. В поле знаковых имен они определяют набор базовых аксиологических сценариев, создающих общность, характерную для той или иной среды. Н.А. Шехтман и М.А. Курочкина

отмечают, что «при всей изменчивости и подвижности фоновых знаний стабильными остаются ассоциации имен, упоминание которых “привязывает” текст к тому или иному хронотопу»<sup>5</sup>. Различия культурного кода в художественном пространстве повести Карпюка определяют и отношение героев друг к другу.

Культурная изоляция может быть не только территориальной: различные эстетические и этические нормы могут существовать в одном ареале практически не взаимодействуя между собой. Как правило, подобная форма сосуществования определяется закреплением в языке статуса вражды между теми или иными социальными группами, закреплением неприятия на стереотипическом уровне: «пан», «хам», «еврей» и т.п. Как пишет об этом В.А. Хорев, «часто представления о “другом” противоречат реальности, но рождаясь и закрепляясь в определенных исторических, национальных, политических и экономических условиях, они сами становятся исторической реальностью, тиражируются, наследуются, приобретают новые символические значения и актуализируются в зависимости от идеологических и политических потребностей другого времени. Эти представления, как правило, являются выражением убеждений какой-то группы, поэтому при рассмотрении разного рода стереотипов надо иметь в виду типологическую и конкретно-историческую стратификацию общества. В одно и то же время могут существовать полярно противоположные стереотипы»<sup>6</sup>. Подобная полярность особенно ярко выражается при межнациональном взаимодействии на одном ареале.

Н.А. Шехтман и М.А. Курочкина подчеркивают тот факт, что «знания имеют аксиологическую окраску. [...] Наиболее ярко аксиологичность аллюзивных имен собственных можно проследить [...] в аллюзивных именах собственных, несущих идеологическую окраску»<sup>7</sup>. Рассуждая о русской национальной персонификации, Г.Г. Хазагеров выделяет четыре значимые группы персоналий: «светскую культуру» (исторические и литературные), «духовную культуру» (православие) и «народную культуру» (фольклор)<sup>8</sup>. Необходимо отметить, что в рамках категории светской культуры исследователь относит к категории исторических персоналий всех реальных лиц, а к литературной, соответственно, героев художественных произведений. Это типологическое объединение для русской культуры пред-

ставляется не совсем верным. Биографическое и «право на биографию» как таковое в русской культуре возникает в XIX в. Как пишет об этом Ю.М. Лотман, «существенно обратить внимание на одно обстоятельство, характерное именно для русской культуры: право писателя на биографию и соответственно читательский интерес к жизни создателя текста именно как к его биографии возникает значительно раньше, чем те же категории в отношении к художникам, композиторам или артистам»<sup>9</sup>. Различия аксиологических моделей главных персонажей рассматриваемой повести (польская девушка и белорусский юноша) особенно ярко проявляются в отношении к литераторам и литературе.

Основное действие повести Карпюка «Данута» разворачивается в Вильно в межвоенный период, в центре внимания автора — отношения между поляками и белорусами, а также свойственные эпохе идеологические расхождения. Наиболее ярко различия проявляются именно на уровне аксиологически значимых для персонажей имен. Главные герои повести — белорусский юноша из крестьянской семьи, приехавший в город учиться, и польская гимназистка, дочь генерала — представители не только различных культур, но и социальных кругов, а следовательно, и жизненных систем. Персонажи обращаются как к именам литературных героев, так и к именам авторов произведений. В тексте повести представлена персонификация русской, польской, белорусской и мировой литератур, что позволило соответственно объединить подобные упоминания в четыре тематические группы.

Русская литература в повести представлена двумя именами: М.А. Шолохова и Л.Н. Толстого. Примечательно, что отсутствуют другие русские и советские авторы, роль которых в формировании эстетических вкусов эпохи и, в частности, влиянии на польскую литературу того времени, трудно переоценить: ни В.В. Маяковский, ни С.А. Есенин, ни М. Горький в тексте не упомянуты, нет также упоминаний А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя и др. Как Шолохова, так и Толстого белорусский герой считает практически собственными, белорусскими авторами, что распространяется и на другие явления русской и советской культуры, в частности — на музыку: проживая в Польше и осознавая себя белорусом, герой Карпюка отождествляет себя с русской и, шире, советской культурой. Можно предположить,

что подобное самоотжествление во многом возникает из чувства протеста, внутренней потребности «хама» противопоставить себя рафинированному обществу «панов».

Шолохов показан как явление культуры, которое, к изумлению героя, имеет универсальное значение, выход его книги становится событием, важным для представителей всех национальностей региона. Так, первое упоминание имени писателя связано с удивительным для главного героя читательским ажиотажем: «вот уже который день, как в польском переводе появилась очередная книга “Тихого Дона”. Я направился в городскую библиотеку. Там стоял длиннющий хвост. Здесь была обычная городская публика: в аккуратной и модной одежде они для меня все были паны, дармоеды и буржуи. Люди вели себя уверенно, разговаривали свободно. Сделалось обидно: я же первый имею право на Шолохова!.. Но, понаблюдав за очередью, я великодушно решил: черт с вами, еще прочитаю, а пока читайте вы, да знайте наших!..» (С. 33)<sup>10</sup>. Карпюк подчеркивает, что мысль героя не случайна, когда при знакомстве с польским князем белорусский персонаж мысленно сбивает с него спесь: «Подумаешь, какой ты важный, — поиздевался я в душе. — Небось за “Тихим Доном” тоже в очереди стоял» (С. 34). Тем самым подчеркивается символическое самоотжествление персонажа если не с писателем, то с русским и советским контекстом, который тот олицетворяет.

Далее универсальное значение образа Шолохова, вненациональный интерес к его творчеству расширяется за пределы постоянно взаимодействующих в регионе русской, белорусской и польской культур, приобретая уже мировое значение: «я бездумно остановился у самого большого в Вильно книжного магазина. Постепенно до меня дошел смысл объявления, красовавшегося за огромным стеклом витрины: “Внимание, граждане! Читайте американского Шолохова — Роберта Кентса”» (С. 70). Шолохов, таким образом, показан новой культурной универсалией, явлением, которое позволяет объяснить реалии иной культуры до знакомства с нею. Так, в первой части повести творчество Шолохова упоминается исключительно на знаковом уровне, к содержанию произведений никто из героев не обращается. Шолохов воспринимается как семиотическая константа, содержание романа «Тихий Дон» для развития сюжета второстепенно. Более того, главный герой, имея, по его собственному представ-

лению, «безусловное право» на произведения этого писателя, книгу не прочитал. В финале обращение к Шолохову происходит уже на уровне осознания сюжета, в форме аллюзии: во время войны героиня рассуждает о судьбе своей возлюбленной: «Дануся не генеральша и не жена воеводы, а мало ли было случаев в гражданскую войну, когда один брат у белых, а другой — у красных, дочка — комиссар, а отец — полковник у Деникина?» (С. 108). Аксиологический выбор, таким образом, по мнению героя, уже не определяется национальностью и классовой принадлежностью, в отличие от его юношеских представлений, когда Данута воспринималась главным образом как дочь генерала и полька, представительница другой национальности, внутренняя враждебность к которой закреплялась на всех уровнях культуры: от системы образования до родительского наказания.

Иначе выглядит образ Л.Н. Толстого, взгляды и творчество которого были широко известны в регионе как среди белорусского, так и среди польского населения. Об этом пишет Л.Я. Гаранин, характеризую основные сюжеты нашенивского периода (1906–1914)<sup>11</sup>, эпохи формирования основных идей белорусского самосознания. В.А. Хорев, рассуждая о восприятии России и русской литературы польскими позитивистами, отмечал, что «Ожешко интересовали не только романы Толстого, но его этическое учение»<sup>12</sup>. Также исследователь упоминает существовавший в межвоенный период бесосновательный стереотип о том, что «Толстой был творцом русского большевизма»<sup>13</sup>. Вероятно, именно вследствие интереса к этическому учению Толстого такое представление находит отражение и в повести Карпюка: обращение к образу писателя возникает в контексте рождения протеста против притеснения белорусского самосознания, как возможность обращения к альтернативной знаковой системе, в то время как собственно тексты произведений в повести не фигурируют. Подобно Шолохову, Толстой в сознании белорусских персонажей старшего поколения воспринимается как связь с русской традицией, возможность противопоставления себя польскому культурному пространству.

Обращение к символическому образу Л.Н. Толстого возникает в соединении религиозного и светского контекстов, в знаковом взаимодействии этических учений с реальностью, как своеобразная форма бунта против принудительной полонизации, как иная форма религиозной и общественной самоорганизации. Персонаж, который

по сюжету является атеистом, находит способ отомстить за свои обиды в религиозном поле, маркеры русской культуры в этот момент воспринимаются им как знаковое выражение протеста, подобно тому, как представительницы старшего поколения обращаются в момент притеснения к портрету Толстого: «вспомнил о соборе Свята Духа. Митрополит Варшавский и Волинский Дионис, выслуживаясь перед правительством, приказал попам читать проповеди и петь молитвы в церквях на польском языке. Узнав об этом, православное Вильно зашевелилось. Сегодня с утра к моей хозяйке приходило несколько взволнованных богомолков. Старухи, увидев у меня на стене портрет Толстого, вообразили, что это икона, и долго молились на Льва Николаевича, били ему поклоны. На этих теток я утром не обратил внимания. Теперь же в их протесте мне почудилось что-то бунтарское — как раз то, чего жаждала моя душа» (С. 61). Карпюк не проясняет, известно ли старухам что-либо о личности или учении писателя, но поскольку его творчество в культурном пространстве региона было довольно распространено, можно предположить как сознательный выбор, так и неоформленное желание иметь собственного — народного — пророка, что позднее будет описано Карпюком в романе «Вершалинский рай» (1974). Социальный протест старшего поколения приобретает такую форму, в то время как у молодых персонажей аналогичное движение души трансформируется в открытый бунт.

Главный герой, представитель молодого поколения, не обращается непосредственно к религиозным воззрениям Толстого и его теории непротивления злу насилием, однако, как бы подсознательно, ощущает их, трансформируя свой порыв в иную форму. Его потребность в действии изображается автором как явление того же порядка, что и сакрализация богомолками Толстого, что приводит к возникновению особых ритуалов, связанных с контекстом революционной борьбы. Как пишет об этом А. Вашкевич в эссе о жизни Карпюка: «Борьба в рядах КПЗБ\* для большинства наших крестьян имела почти религиозный характер, ожидание “солнца с востока” напоминало средневековый хилиазм гуситов. Партия с ночными собраниями в лесу и чтением никому непонятной литературы — Церковь; Сталин,

\* Коммунистическая партия Западной Белоруссии.

Ленин и другие коммунисты — Христос и его апостолы»<sup>14</sup>. Сходство явлений отмечал и Н.А. Бердяев, подчеркивая, что русский коммунизм представлял собой «трансформацию и деформацию старой русской мессианской идеи»<sup>15</sup>. Стоит отметить, что упоминание конкретных деятелей и идеологов коммунистической партии в тексте повести практически отсутствует, несмотря на то, что деятельность КПЗБ значима для развития сюжета.

Имена польской персониферы общеизвестны и актуальны для всех персонажей, однако восприятие их различно и зависит от национальности. Здесь можно выделить три основные группы: урбанонимы, собственно антропонимы и, в отличие от русской и белорусской литературы, упоминание литературных персонажей. Первым ключевым именем является Адам Мицкевич. Имя поэта романтика связано с проблематикой любви и борьбы. Уже на первых страницах повести возникает улица Адама Мицкевича — «виленский Бродвей», где главный герой смущает юных гимназисток горящими взглядами. Восхищение девушек становится для него «победой на улице Мицкевича» (С. 19), символическим актом национального самоутверждения. Впрочем, такая победа остается для персонажа мимолетной, улица Адама Мицкевича — главная улица города — становится для главного героя пространством, где разворачиваются многие значимые для персонажей события, в частности — распространение революционных листовок.

Собственно в литературном смысле Мицкевич значим только для польских персонажей, для белорусских героев повести имя поэта символического наполнения не имеет, хотя для описанной автором эпохи это нехарактерно<sup>16</sup>. Тем не менее урбанонимы персониферы польского романтизма показаны в художественном пространстве повести как связующее звено между белорусами, избравшими различные жизненные пути. Так персонаж, пошедший по пути колонизации, и персонаж, сохранивший белорусское самосознание, встречаются в библиотеке имени Томана Зана (С. 84), поэта-романтика, друга А. Мицкевича и Я. Чечота, члена виленского общества филоматов. Таким образом, персонифера польского романтизма объединяет героев независимо от выбора жизненного пути и модели самосознания, в отличие от имен польской исторической персониферы. Однако для белорусского персонажа, сохранившего свою идентич-



ность, эти урбанонимы, несмотря на свою частотность, аксиологической нагрузки не содержат. Обращения к текстам произведений и литературным героям отсутствуют.

Иначе дело обстоит у польских персонажей. Так, в мировоззрении Дануты литературные герои практически равнозначны сотворившим их писателям. В ее восприятии литературные персонажи и писатели объединяются в цельное мифологическое поле, насыщенное аксиологическими моделями. При этом Карпюк подчеркивает, что эти представления во многом романтизированы. Например девушка сравнивает своего белорусского возлюбленного с образом литовского богатыря: «Лонгинус! — нежно называла меня Данка именем героя романа Сенкевича “Огнем и мечом”» (С. 130). В первой части повести белорусского героя называет этим именем только его возлюбленная, однако во второй его использует ополяченный белорус, сотрудничающий с немцами: «Герик наступил на пустую гильзу, поскользнулся и растянулся на полу во весь рост. Почувствовав, что все кончено, он прикрыл руками голову, взмолился: — Лонги-инус, я тебя не выдал тогда с прокламациями на Мицкевича!» (С. 268). Однако эта попытка обращения к общему прошлому не удается, знаковое имя «Лонгинус», несмотря на его явную аллюзивность, аксиологической значимости для главного героя не имеет изначально и не приобретает впоследствии, во всяком случае в тексте нет упоминаний о том, что такое сравнение определяет действия белорусского персонажа, хотя определенное типологическое сходство между ними присутствует.

Аксиологическую значимость для польской героини имеет миф филоматов, связанный с персоническими образами Адама Мицкевича и Марыли Верещак, в повести девушка не просто примеряет на себя судьбу этой женщины, но и называет ее своим идеалом:

«— Янек, рост Адама Мицкевича был сто семьдесят восемь сантиметров. Это много или мало? Кто из вас выше?

Я показал ладонью, какого примерно роста был поэт: почти на полголовы ниже меня.

Дануся внимательно посмотрела, и я понял — вопрос не случайный.

В ее книжках — вместо закладок — лежали портреты какой-то белокурой женщины. Часто при мне Дануся рассматривала их и вздыхала.

– Кто это? — поинтересовался я.

– Мой идеал женщины — Марыля Верещак. — Она сделалась грустной, задумчивой.

Ничего еще не подозревая, я продолжал расспрашивать.

– Марыля любила Мицкевича, но пошла на жертву. Не желая огорчать родителей, оставила поэта и вышла замуж за нелюбимого графа Путкамера...» (С. 131).

Сцена межнационального конфликта, где собравшиеся в одном пространстве представители национальных меньшинств (белорус, литовец, еврей и украинец) и титульной нации (польский князь и генеральская семья) не смогли преодолеть противоречия, тоже начинается с имени поэта-романтика: «– Ты не злишься? — шепнула мне Дануся. — Янку, гляди, у меня тут левые и правые — будто в салоне Марыли Верещаки в Тургановичах: филареты и филоматы» (С. 160). Однако идиллии не получается: межнациональные стереотипы и взаимные претензии поляков, литовцев, белорусов, украинцев и евреев приводят к ссоре, хотя все персонажи пытаются сдерживаться, не допуская откровенной вражды.

В финале повести героиня переосмысляет свой идеал, находя его ничтожным: «Какая была когда-то наивная! Ради своих родителей решила стать Марылей Верещак, и мне казалось: в этом поступке высший подвиг. Мечтала, что о моем поступке узнает писатель, напишет роман, и я тогда стану бессмертной. [...] Самым большим событием для меня было бы то, что муж сломал ноготь, а уж и вовсе трагедией — если бы вовремя не получила модного платья из Парижа или в оперетку с Яниной Кульчицкой билеты были бы не в первый ряд, а в пятый» (С. 305). Женская модель романтической жертвенности утрачивает для героини свою привлекательность перед лицом неизбежной смерти.

Обращение к именам белорусской литературы подчеркнуто идеологично, что, вероятно, является своеобразной сатирической полемикой с идеями национального возрождения, их переосмыслением. В соответствии с одной из наиболее радикальных трактовок развития белорусской национальной культуры, необходимо было отказаться от всего чужеземного — от богатства русской и польской культуры, сосредоточившись исключительно на народной теме. Как пишет об этом видный деятель белорусского возрождения В. Ластовский

(1883–1938), соседние народы «старались уговорить несведущих наших братьев, чтобы отрекались от своего родного: языка, песни и грамоты, а вместо нашего родного подсовывали свое чужеземное»<sup>17</sup>. Безусловно существовала глубокая потребность в собственной культуре, которая стала бы основанием для национальной гордости, определила бы пространство для самореализации. Сам факт признания в польской прессе белорусского поэта, с творчеством которого главный герой не знаком, становится для него лично значимым. Так, исключительно важна для развития сюжета сцена чтения статьи об этом поэте:

«— Ты слышал? — встретил меня товарищ вопросом. — Глянь сюда! — подал он мне газету. — В отделе литературы, видишь? Про вас, белорусов!

Я развернул газету. Бросилось в глаза напечатанное жирными буквами:

“НА БЕЛАРУСИ ВЕЛИКОЕ ВОЗБУЖДЕНИЕ! В БЕЛОРУССКОМ САДУ РАСЦВЕЛА АГАВА, КОТОРАЯ ЦВЕТЕТ РАЗ В СТО ЛЕТ! НА БЕЛАРУСИ ПОЯВИЛСЯ СВОЙ ПОЭТ — МИХАСЬ ГРАНИТ!”.

И дальше подробно описывался вечер у воеводы — пана Ботянского, на который был приглашен этот поэт. [...] Всех присутствующих Михась Гранит покорила своими стихами.

— Вот так, знай наших! — с гордостью посмотрел на меня приятель» (С. 48).

Восторг персонажей обусловлен жадной появлением и распространения национальной белорусской литературы, проведения в жизнь идеалов национального возрождения<sup>18</sup>, хотя по сути приведенная Карпюком заметка — явление того же порядка, что и высмеивание польским профессором вышитой народной рубахи белорусского героя: преувеличенно восторженный слог, использование заглавных букв, сравнение поэта с чуждым для региона растением — все это как бы исключает белорусского поэта из привычного культурного пространства, подчеркивает его чужеродность. Экзальтация газетного слова вовсе не означает признания польским обществом ценности белорусского поэта, что иллюстрируется ошибкой в написании его имени. В межвоенный период в Вильно два белорусских поэта использовали псевдоним Гранит. Это Иван Петрович Ивашевич,

публиковавшийся под псевдонимом Петрусь Гранит<sup>19</sup>. Кроме того, первые стихи Евгения Ивановича Сурко, классика белорусской литературы, более известного под псевдонимом — Максим Танк<sup>20</sup>, вышли в свет в межвоенный период в Вильно за подписью А. Гранит. Белорусский исследователь А. Петрушкевич полагает, что речь в повести идет именно о нем: «прототипом образа белорусского поэта Гранита, из-за организации встречи с которым приходится Янке Барташевичу участвовать в настоящем уличном сражении, был сам Максим Танк»<sup>21</sup>. Вероятно, Карпюк сознательно оставляет вопрос неразрешенным — главный герой ни разу не слышит и не читает стихов этого поэта, что подчеркивает его символическую значимость, причем не только для белорусского, но и для литовского персонажа, т.е. факт признания белорусского поэта в польской прессе важен для самосознания всех национальных меньшинств региона, он обеспечивает возможность примирения культур.

Поэт становится больше, чем просто поэтом, он превращается в символ национальной культуры. Персонажам повести важен не столько конкретный литератор, сколько сам факт его появления в интеллектуальном пространстве города:

«Нас просто распирала гордость. Неведомый поэт укрепил в нас чувство собственного достоинства, веру в будущее.

Когда Альбинас был у меня в прошлый раз, не помню кто первый из нас подал идею — бежать в СССР! Там бы спокойно учились, были бы людьми. Мы сразу загорелись: а почему бы не попробовать? Много убегало туда хлопцев, девчат. Но, оказывается, можно и тут своего добиться и свое доказать. Перед глазами возникла квартира воеводы, полная виленской знати, которая собралась слушать не кого-нибудь, а нашего поэта. Выпустили райскую птицу из клетки!.. Вынуждены были выпустить, а теперь смотрите на нее, слушайте!.. А называется как — Михась Гранит!..

Нам уже казалось, что не он, а мы выступаем перед этими панами» (С. 48–49).

Эта воодушевленная сцена завершается очень интересным выводом героя о значении литературы для национального самосознания: «Мы, белорусы, литовцы, малые нации?! Дания еще меньше, а вот благодаря Андерсену о ней знают даже дети во всем мире! И Болгария маленькая, а появился Димитров и один прославил ее

на весь мир! Тут дело не в площади!» (С. 49). Эмоциональное значение этой мысли для белорусского персонажа подчеркивается практически дословным возвращением к ней в конце повести, но с совершенно другой эмоциональной коннотацией. Забыв уже так и не услышанного Гранита, принимая за основу совсем другую модель свершений: «помню, когда-то завидовал болгарам, что у них есть Димитров, а датчанам — что у них есть Андерсен и очень переживал, что белорусы так бедны. Сейчас и я могу гордиться. В войну гитлеровцы из белорусов не смогли сколотить ни одной воинской части, зато в наших лесах обитало четыреста тысяч партизан [...] Конечно, погибшими не хвалятся, но о них и не забывают!» (С. 298). Мысленно сопоставляя литературное наследие с героическим подвигом и одновременно огромной трагедией всего народа, Карпюк символически изменяет знаковую персонифицированную среду: универсальные и общепризнанные способы выражения национального духа — в числе которых художественное слово — персонаж заменяет коллективным деянием нации в целом.

Очевидно, что персонифицированная среда литераторов присутствующих в повести русского, польского и белорусского эстетических пространств воспринимается героями Карпюка различно, что становится возможным благодаря жизни героев на пограничье, в ситуации взаимодействия нескольких культурных пространств, каждое из которых предполагает определенное отношение к литературе. В русской традиции литература сакрализована. Как пишет об этом Ю.М. Лотман, «литература в допетровской Руси [...] представляла собой высший в аксиологическом отношении пласт текстотворчества. Это связано и с представлением о священных текстах как боговдохновенных, и с особой ролью слова в культурном сознании русского средневековья. Пишущий житие святого был причастен святости. В послепетровской культуре церковность была функционально заменена государственностью. Поэзия как государственное дело унаследовала высший культурный авторитет, а поэт — государственный человек — заявил о своем праве на биографию. Причастность святости заменилась причастностью к истине»<sup>22</sup>. Подобным же образом складывалась ситуация в польской культуре, где литература в эпоху романтизма стала средством сохранения национального самосознания. Как отмечает В.А. Хорев, позднее, в эпоху позитивизма,

считалось, что «огромную роль в сплочении народа может сыграть литература — поддерживая духовное единство нации, обеспечивая непрерывность развития ее культуры и языка, содействуя росту национального самосознания, а значит и свободолобивых стремлений»<sup>23</sup>. Данные особенности польской и русской мировоззренческих моделей предполагают первостепенную значимость литераторов для национального самосознания.

По этим моделям развиваются поначалу заимствованные белорусской литературой представления о роли знаковых фигур, формируется подражательно-ритуальная персонификация, что подчеркивается дальнейшей карнавализацией образа Гранита: попытка пойти на поэтический вечер превращается в уличное побоище, причем герой изначально рассматривает мероприятие как антиправительственную акцию: «в университете Стефана Батория в зале Снядецких должен был состояться вечер белорусской поэзии. Говорили, что там будет Гранит, о котором писали газеты. Я был готов принять участие в любых действиях, направленных против ненавистных властей» (С. 62). Выступление белорусского поэта становится символическим выражением борьбы между белорусами и польскими националистами, причем все участники жаждали этой драки. Любопытен ряд перечисленных имен: университет Стефана Батория, зал Снядецких. Выступление белорусского поэта в сакрализованных польской традицией местах символически выражает существующую в регионе пропасть между польским и белорусским культурными пространствами.

А. Мельникова отмечает, что «литература формировала в Беларуси национальный контекст [...] выполняла функцию генератора национально-цивилизационных символов, а также выступала одним из ключевых ресурсов формирования идентичности»<sup>24</sup>. И именно здесь скрыта идеологическая ловушка. По наблюдению Т.В. Алешки, «поэт, пишущий на белорусском языке, очень быстро оказывается “больше, чем поэтом” и рискует потерять связь с высшей художественной реальностью»<sup>25</sup>. Таково восприятие героями поэта Гранита, в гиперболизированном карнавальном контексте воспринимается и еще один белорусский поэт — Михась Василек, который упоминается в эпизоде похорон заслуженного польского офицера, а один из героев цитирует белорусского поэта Михася Василька, о чем Карпюк

сообщает в сноске. Гротескная сцена усугубляется введением персонажа, находящегося вне контекста — Дануты:

«Вытащив из-за пазухи полбутылки самогона и тыча бумажной пробкой в сторону Дануси, дядька торжественно продекламировал:

Я п-п'ю не панскія шанпаны,  
Зямелькі роднай горкі сок...

Под дружный хохот толпы дядьку потащил полицейский» (С. 141).

Второй раз имя белорусского поэта возникает в пространстве столкновения культур и народного бунта, причем ситуация подчеркнута кощунственная. Контекст похорон в любой культуре имеет сакральный характер. В данном случае похороны заслуженного представителя титульной нации противопоставлены ликованию толпы представителей национальных меньшинств, неуправляемой стихии бунта. Возможно, здесь проявляется характерное для русской культуры «отношение к смеху как к неуправляемой и потому опасной “стихии”»<sup>26</sup>. Описанное Карпюком разнузданное веселье толпы сталкивает героев с вывернутой наизнанку логикой карнавала, где «характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний»<sup>27</sup>. Польская героиня в ужасе, поскольку для нее своим является покойный. Белорусский персонаж воспринимает ситуацию гораздо менее остро, поскольку своими для него являются национальные меньшинства:

«— Уйдем отсюда! Скорей! Я больше не могу! — взмолилась Дануса и расплакалась.

Я утешал ее, а она твердила свое:

— Я покойного знала! Весь город его знает! Пан Мечислав Станкевич. Одинокий старик. Его деда Муравьев повесил за восстание. Отец умер в царской тюрьме, а жена в войну — от тифа. Сам он — последний из рода Станкевичей, у нас бывал, мне интересные истории рассказывал. Весь его род погиб за Польшу, именно за них, а они так неблагодарны, почему?

— Ладно, перестань! — успокаивал ее я, но чувствовал, что она права. — Выходит, что и им надо лечь и помирать?» (С. 141).

Образ белорусской литературы в художественном пространстве повести оказывается семантически связан с усугублением межнациональных противоречий, что вполне соответствует основному пафосу белорусской публицистики первой трети XX в. Можно сказать, что

«старые» литературы — польская и русская — соотносятся в тексте повести с «новой» — белорусской — как ритуал и миф, вслед за В.Н. Топоровым понимая эти категории как воплощение Хаоса и Порядка: «ритуал, имеющий дело с непрерывным (с тем, что “не организовано”, по-своему хаотично), фактически работает с Хаосом, который тоже непрерывен и лишен организации, в то время как миф только “космизует” непрерывное, т.е. организует его и воплощает на языке дискретного»<sup>28</sup>. Устоявшиеся «ритуальные» литературы создают аксиологические модели, в то время как воплощенные «мифологические» становятся средством противостояния. Это подчеркивается также обращением героев к мифологическому пространству.

Европейская культура основывается на образах античности, со времен эпохи Возрождения античность — важнейший маркер образованности. К образам античной мифологии в повести регулярно обращаются только польские персонажи, причем на самых разных уровнях жизни. Например, пса в генеральской семье зовут Гектор, нерадивую служанку пани Вацлава называет Эпиметеем: «Эпиметей, это ты испортила? — недовольно спросила она, показывая платочек» (С. 53). Показательна реакция недалекой деревенской девушки: «Прошу пани, — пролепетала служанка, — вы меня не называйте так. Зовите просто Просей. А то Эпи... Эмапи... И не выговоришь!..» (С. 53). Подобная сцена повторяется в тексте дважды. Автор подчеркивает, что хозяйка постоянно использует это мифологическое имя в качестве нарицательного. Так, отдавая перед отъездом на бал распоряжения старшей служанке, жена генерала говорит: «с Эпиметей глаз не спускай!» (С. 180). Чуждые реалии Карпюк нередко поясняет в сносках, однако здесь белорусскому герою известно имя персонажа: «на курсах мы проходили мифологию, и я вспомнил: Эпиметей — брат Прометей, полная ему противоположность, приносил людям одни беды» (С. 53). Таким образом, знание о мифологических сюжетах — основе европейской культуры — является естественным для польских персонажей и возможным лишь для белоруса, получившего польское образование, пусть даже в минимальном объеме, это одна из границ культурного кода.

В том же польском дискурсе библейские аллюзии сближаются с мифологическими, что происходит в ситуации их культурного тождества. Так, генеральская дочь Данута возражает своему бело-



русскому соседу, деревенскому парню: «Ну, конечно, для вас — такого Голиафа — это пустяк — притворно обиделась она» (С. 102). Библейский персонаж в католической традиции может быть упомянут в бытовом контексте, в то время как в православной подобные упоминания не приняты. Сюжет Давида и Голиафа популярен в европейском искусстве и со времен Возрождения разрабатывался наряду с античными образами. Литературная и мифологическая сфера в художественном пространстве повести показаны в качестве противоположных полюсов культуры. Несмотря на всеобщий интерес к творчеству Шолохова, на принадлежность к культурному пространству улицы Мицкевича и библиотеке Томаша Зана, литературная персонификация — как на уровне персонажей, так и на уровне авторов — служит укреплению национального самосознания и, как следствие, разделению народов. Однако она же создает пространство для диалога, определяя знаковые эстетические и идеологические константы, опорные точки национальных культур.

Несмотря на то, что действие повести разворачивается на фоне знаковых исторических событий: вхождения Западной Белоруссии в состав БССР и Второй мировой войны, персонификация сосредоточена в первой трети текста повести — в эпохе мирного времени. Далее упоминания знаковых имен постепенно исчезают, практически не вводятся новые, а если это и происходит, обращение к персонажеским образам совершается в контексте памяти. Как правило, это связано с переосмыслением прежних представлений о мире. Есть еще одно возможное объяснение подобной организации аллюзивных имен: представления автора о героическом. В час перемен, оказавшись в эпицентре исторических событий, герои принимают собственные решения и ориентируются на собственные нравственные ориентиры, их идеалы проходят проверку действием. Книжные и исторические модели определяют личный выбор лишь до определенного момента, но позднее выбор приходится делать самому, опираясь на существующие в глубинном уровне личной культуры представления о добре и зле.

Структура персонификации в тексте повести циклична, упоминания наиболее знаковых имен писателей и литературных персонажей повторяются до и после войны, причем герои, возвращаясь к собственным представлениям о ценностных ориентирах и идеалах юно-

сти, переоценивают их. Польская героиня отказывается от своего женского идеала, но не касается мужских образов, можно предположить, что их аксиологическое содержание остается для нее неизменным. Белорусский персонаж не возвращается к образу национального поэта Гранита, однако надежды, связанные с его именем в межвоенный период, в полной мере реализовались и, если Максим Танк действительно был прототипом этого поэта, то он занимает в белорусской культуре послевоенного периода то место, на котором белорусские и литовские персонажи мечтали его видеть в юности. Меняется стиль обращения к русской персониферу. Так, вспоминая Шолохова, герой теперь обращается к текстам произведений. Белорусский персонаж после войны придает знаковым литературным именам гораздо меньшее значение, чем во времена своей юности. Коллективная трагедия и вместе с тем совместная борьба за свободу представляется ему теперь гораздо более значимой высотой, нежели достижения культуры и искусства.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Хазазеров Г.Г.* Персонифера русской литературы // Новый мир. 2002. № 1. С. 133.
- <sup>2</sup> *Хорев В.А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями: (Очерки). М., 2012. С. 9.
- <sup>3</sup> Там же.
- <sup>4</sup> *Виноградов В.С.* Лексические вопросы перевода художественной прозы. М., 1978. С. 40.
- <sup>5</sup> *Шехтман Н.А., Курочкина М.А.* Роль аллюзивных имен собственных в структурировании фоновых знаний реципиента // Вестник ЧГПУ. 2014. № 9–2. С. 71.
- <sup>6</sup> *Хорев В.А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями. С. 10.
- <sup>7</sup> *Шехтман Н.А., Курочкина М.А.* Роль аллюзивных имен собственных в структурировании фоновых знаний реципиента. С. 73.
- <sup>8</sup> *Хазазеров Г.Г.* Персонифера русской литературы. С. 134.
- <sup>9</sup> *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте. (К типологическому соотношению текста и личности автора) // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992. С. 372.
- <sup>10</sup> Здесь и далее повесть «Данута» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Карпюк А.Н.* Данута. Повесть. Минск, 1989.

- <sup>11</sup> Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. Т. 1. 1901–1920. Мінск, 1999. С. 35.
- <sup>12</sup> *Хорев В.А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями. С. 64.
- <sup>13</sup> Там же. С. 109.
- <sup>14</sup> *Вашкевіч А.* «Больш за ўсё я люблю свабоду...» Гісторыя Аляксея Карпюка // *Дзеяслоў*. 2007. 07. № 29. С. 256.
- <sup>15</sup> *Бердаев Н.А.* Истоки и смысл русского коммунизма. М., 2020. С. 96.
- <sup>16</sup> См.: Адам Міцкевіч і Беларусь. Мінск: Цэнтр імя Ф.Скарыны, 1997; *Мастыка А.И.* Изобретение собственной традиции: исторические представления студентов-белорусов Университета Стефана Батория (1919–1939) на основе анализа печатных изданий белорусских студенческих организаций // *Пічэтаўскія чытанні — 2019: універсітэцкая навука і гістарычная адукацыя ў Беларусі XX — пачатку XXI ст. Да 85-годдзя стварэння гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 23–24 кастр. 2019 г. Мінск, 2019. С. 252–260* и др.
- <sup>17</sup> *Ластоўскі В.* Што трэба ведаць кожнаму беларусу. Мінск, 1991. С. 4.
- <sup>18</sup> Там же. С. 15–16.
- <sup>19</sup> Беларускія пісьменнікі: 1917–1990. Мінск, 1994.
- <sup>20</sup> *Рагойша В.П.* Танк Максім // Беларускія пісьменнікі: біябібліяграфічны слоўнік. Мінск, 1995. Т. 6. Талалай — Яфімаў. С. 8–10.
- <sup>21</sup> *Петрушкевіч А.* Старонкі Гарадзеншчыны літаратурнай. Гродна, 2015. С. 223.
- <sup>22</sup> *Лотман Ю.М.* Литературная биография в историко-культурном контексте. С. 373.
- <sup>23</sup> *Хорев В.А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями. С. 61.
- <sup>24</sup> *Мельнікава А.* Нацыянальна-светапоглядныя каардынаты беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя. Гомель, 2016. С. 10.
- <sup>25</sup> *Алешка Т.В.* Современная литература Беларуси: двойной контекст // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. VIII. Минск, 2013. С. 3–17.
- <sup>26</sup> *Аверинцев С.С.* Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1903. С. 341–345.
- <sup>27</sup> *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 16.
- <sup>28</sup> *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–16.