

Т.И. Чепелевская

**ОЧЕРКИ СЛОВЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ОСВЕЩЕНИИ**



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Т.И. Чепелевская

*Очерки словенской литературы  
в историко-культурном освещении*



Нестор-История  
Москва • Санкт-Петербург  
2013

УДК 811.16

ББК 81.2

Ч-44

Ответственный редактор:

доктор филологических наук Л.А. Софронова

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н.Н. Старикова*

кандидат филологических наук *А.Г. Бодрова*

**Ч-44 Чепелевская Т.И. Очерки словенской литературы в историко-культурном освещении / отв. ред. Л.А. Софронова. — М. ; СПб. : Нестор-История, 2013. — 304 с., ил.**

Книга представляет собой исследование словенской литературы в историко-культурном аспекте с широким диапазоном рассматриваемого материала: словенские прозаические, стихотворные и драматургические тексты от средневековья до XXI в. обращение как к знаковым фигурам литературного процесса (Прешерн, Трдина, Цанкар, Жупанчич, Градник, Пахор и др.), так и к менее известным именам. При этом не ставится задача создать полное описание литературы в историческом развитии, а выбран ракурс ее исследования сквозь призму важнейших категорий культуры: человек, пространство и время; через анализ значимых для словенской литературы оппозиций, кодов, концептов.

Все это исследуется в широком культурном контексте, в сочетании культурологического ракурса рассмотрения материала с литературоведческим анализом. Книга рассчитана на широкий круг славистов, всех, интересующихся историей словенской литературы и культуры.

The book suggests an overview of Slovenian literature as a historical and cultural phenomenon and is based on a wide range of related materials. It treats Slovenian prosaic, poetic and drama texts from the Middle Ages to the twenty-first century, turns to some paradigmatic figures of the literary process (Prešeren, Trdina, Cankar, Župančič, Hradnik, Pahor and others) and less known authors. It does not present the history of Slovenian literature in its linear historical perspective, but considers it through the prism of most important categories of culture, such as man, space and time, or through the analysis of its most significant oppositions, codes and concepts. All this is studied against the broad cultural background, in correlation with culturological perspectives and approaches used in the history of literature. The book is addressed to a wide circle of Slavists, and to all those, who are interested in the history of Slovenian literature and culture.

ISBN-10 5-7576-0281-3

ISBN-13 978-5-7576-0281-3

© ИСА РАН, 2013

Светлой памяти  
Людмилы Александровны Софроновой посвящается

## Вступление

Изучение литературы в историко-культурном аспекте, как и других видов искусств, разрешает рассматривать ее под новым углом зрения и не снимает филологического к ней подхода. Более того, они сближаются и взаимно дополняют друг друга. «Литература, – писал М.М. Бахтин, – неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через голову культуры соотносить с социально-экономическими факторами» (Бахтин 1979, 329). Эти слова ученого, высказанные в духе своего времени, несут в себе указание на изучение целостного культурного контекста, без которого не существует и любой другой текст культуры. Наряду с контекстом, и культурные тексты получают новое освещение, поскольку только с учетом всего многообразия составляющих историко-культурного процесса возможно восстановить, реконструировать форму и значение художественных произведений той или иной национальной культуры, разных исторических эпох. Историко-культурный подход к литературе позволяет существенно дополнить знания о культуре. «Произведения любого вида искусств наряду с тем, что они являются эстетическим сообщением, всегда выступают и во внеэстетической роли. Из них можно почерпнуть сведения об истории, национальной психологии, этнографии, бытовой культуре, самосознании нации, литературных вкусах и проч.» (Софронова 1990, 42).

Литература – самая значимая и развитая в Словении часть культуры. Она является *литературоцентрической*, что отчетливо понимают и исследователи, и носители словенской культуры. На протяжении всей ее истории важнейшей задачей литературы была «самоидентификация, а важнейшей функцией – функция национально-охранитель-

ная» (Старикова 2002, 151). Поэтому наша работа и строится в опоре на литературу. Также литературная жизнь разных эпох представляет собой объект историко-культурного исследования, а не только историко-литературного. В работе рассматриваются не только литературные произведения, но и их вхождение в культурный контекст, которое всегда сопровождается критикой. Критические оценки интересуют нас как материал, изучая который можно сказать о том, какие внутренние процессы происходили в культурном пространстве Словении, как изменилось восприятие литературы, какие требования предъявляют к авторам читатели и как они понимают творческие задачи писателей. Таким образом – с нашей точки зрения – можно нащупать точки соприкосновения творческого процесса и процесса осознания вошедшего в культурный контекст нового литературного явления.

Историко-культурное исследование литературы ведется в соответствии с разработанной Отделом истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН научной стратегией. На первом плане находятся ценностные категории, которые различно проявляют себя в словенском культурном контексте. Это *человек, пространство, время*. Как пишет А.Я. Гуревич, «эти универсальные понятия в каждой культуре связаны между собой, образуя своего рода “модель мира” – ту “сетку координат”, при посредстве которой люди воспринимают действительность и строят образ мира, существующий в их сознании» (Гуревич 1972, 15–16). Именно они «создают “климат эпохи”, определяют особенности общественного и художественного сознания, регулируют социальное и бытовое поведение, пронизывают художественные произведения... Они не всегда стремятся занять положение доминирующих идей своего времени, не обязательно определяют идеологическую базу эпохи, но непременно входят в основной фонд ее духовных ценностей» (Софронова 1990, 78).

На основе анализа основных категорий культуры в их конкретных реализациях возможно прийти к пониманию типа культуры и дать ему достаточно полную характеристику. Очевидно, для ее создания необходимо обратиться и к культурным концептам, они также рассматриваются в нашей работе. Как известно, концепты мо-

гут быть универсальными и принадлежать всей культуре в целом; существуют концепты, которые самостоятельно создают отдельные авторы. Эти концепты могут войти в культурный обиход, но бывает, что они исчезают. Семантическое наполнение концептов зависит от контекста, в котором они бытуют, а также от воли автора. Анализ культурных оппозиций существенно дополняет наблюдения за категориями культуры и концептами. В некоторые эпохи или у отдельных авторов они утрачивают свои позиции, в другие – напротив, выходят на первый план.

Мы не ставили задачи представить словенскую литературу в целостном виде. Прежде всего, в работе исследуется творчество таких известных писателей, как Ф. Прешерн, Я. Трдина, И. Цанкар, также привлекаются произведения и других авторов. Не только XX век, но и XIX и XVIII вв. составляют исторический контекст предлагаемого исследования. В связи с этим следует остановиться на таком значимом для словенской литературы моменте, как связь ее с фольклором. Мы постараемся показать, как она реализовывалась в разные времена, затрагивая тему, в том числе «бродячих» сюжетов, стараясь проследить их «жизнь» в культуре. Так конкретизируется преемственность эпох, а культурные традиции приобретают новые измерения. Соответственно, литературные произведения вводятся в то культурное пространство, которое они сами и организуют. Таким образом, через литературу мы будем заниматься поисками подходов к решению вопроса о механизмах сложения культуры Словении, которые действуют с эпохи фольклора вплоть до нашего времени.

Несколько слов о структуре книги. В первой главе работы будет представлен общий взгляд на культурное пространство Словении, из которого литература не вычленяется, но видится в едином целом. Это пространство рассматривается по горизонтали, когда исследуются процессы, направленные на объединение его; и по вертикали, когда в нем выделяются центр и окружающая его периферия. В связи с проблемами организации культурного пространства в центре внимания окажется явление полицентричности культуры, характерное для словенского мира, особенно на ранних этапах становления. Также мы будем рассматривать постепенное становление идеи единого центра, которая приходит на смену концепции отдельного

существования отдельных провинций, или земель. Она опирается на представления о едином языке и культурной близости словенцев разных провинций. Так выглядит процесс трансформации «земельного» сознания в национальное (Ронин, Иванов 1989, 178). Важным на этом пути оказывается движение на культурных границах, как и постоянные их пересечения, они определяют интеграционные процессы как внутренней, так и внешней направленности.

В последующих разделах первой главы затрагиваются проблемы взаимодействия разных уровней культуры: низового, срединного и высокого. Внимание уделяется не только тому, как низовой уровень культуры взаимодействует с культурой высокой – на примере взаимовлияния фольклора и литературы. Также для нашего исследования важен вопрос о формировании срединного уровня словенской культуры – на примере творчества буковников и народной росписи по дереву, представленной многообразием сюжетов и тем на фронтальных крышках словенских ульев.

Вторая глава посвящена оппозиции сакральное / светское, которая пронизывает любую культуру. Ее воздействию подчиняются и пространство, и время, и человек. Мы покажем это на трех примерах. Первый относится к эпохе барокко и связан с историей зарождения и развития духовной драмы в словенских землях. Второй позволяет проследить, как оппозиция сакральное / светское действует в жанре поэтической молитвы у русских и словенцев. И, наконец, на примере двух словенских поэтов Ф. Балантича и К. Дестовника-Каюха мы постараемся выявить значимость для словенской культуры сакрализации национальной истории в лице ее ярких представителей, чьи трагические судьбы стали образцами двух типов сакрализации в сознании народа, разделенного идеологией.

В третьей главе исследуются различные ипостаси человека – героя литературных произведений. В связи с этим ставится вопрос о том, как он трансформируется в творчестве словенских писателей. Кроме того, в связи с проблемой трансформации мы рассматриваем, как проявляет себя универсальная оппозиция человек / не-человек. В работе анализируются наиболее значимые для словенской культуры фольклорно-мифологические персонажи, такие, как Курент и король Матьяж. Их мифологичность можно назвать колеблющейся, что

особенно зримо показывает в своих произведениях И. Цанкар. Формирование литературного героя вне рамок данной оппозиции анализируется в следующем разделе этой главы. Выстраивается целый ряд героев, которых впервые ввел в своих рассказах, повестях и романах И. Цанкар. Они, как нам удалось выяснить, представляют самые различные типы аутсайдера. Это отверженный бродяга, отщепенец, батрак, эмигрант. Тема творчества определяет тип художника, переживающего мучительные этапы самоидентификации. В столкновении с миром и обществом выступает учитель-идеалист.

Человек рассматривается также в культурных кодах. Телесный код и код одежды работают на внешний портрет литературных персонажей и в то же время проецируются на его внутреннее состояние. «... в разные эпохи на первый план может выходить его духовное начало или телесный облик, доходящий в описаниях до натурализма» (Софронова 2006, 337). Телесный код работает и на раскрытие оппозиции начало / конец (жизнь / смерть).

Заключительная глава книги посвящена исследованию темы «Художественное пространство и время». Если в первой главе «Пространство словенской культуры» в центре внимания находилось реальное пространство, которое постоянно рассекается движением от центра к периферии и обратно, или по векторам горизонтали и вертикали, то в четвертой главе нас будет интересовать, как писатель изображает это движение художественными средствами и, следовательно, очерчивает пространство. Категория времени также находится в русле нашего исследования, также мы останавливаемся на такой проблеме, как связь между пространством и временем – ведь образы времени передаются через пространство, а пространственные образы – через время. Конечно, обе эти категории неразрывно связаны с человеком: он присутствует в пространстве, осваивает его, проживает время или выпадает из него.

Отталкиваясь в первом разделе главы от основных характеристик природного ландшафта Словении, который вбирает в себя мифологические, религиозные значения, а также фольклорные и исторические, характерные для национальной картины мира, мы сосредоточиваемся на национальном ландшафте, воплощенном в художественных образах, начиная с фольклора и до литературы сегодняшнего



дня. Особый, авторский взгляд на словенский ландшафт представлен в разделе, посвященном концептам дома и дороги у И. Цанкара. В его произведениях выделяются три наиболее значимых типа воплощения концепта *пути*. Один – это крестный путь на Голгофу, который становится своеобразным лейтмотивом в разработке темы судьбы словенского народа; второй – лабиринт или движение в сжатом и одновременно открытом пространстве, иногда движение по кругу, где условными, знаковыми точками отсчета являются родина и чужбина, играющие роль начала и конца пути. Третий тип – это образ «своего» пути, соединившийся у Цанкара с «крестным путем» словенского художника, размышляющего о своем призвании.

В следующих трех разделах данной главы в центре внимания оказывается художественное время. Категория времени реализуется по-разному в прозе и поэзии. Поэты чаще всего «сворачивают» временные отрезки или периоды в символы и знаки. В прозе авторы говорят о реальном движении времени, об особо отмеченных его точках. При этом и движение времени, и значимость отдельных происходящих событий, как правило, определяет автор.

В художественном произведении герой не может существовать вне пространства и времени. При этом он, по воле автора, может попадать в прошлое, действовать и мыслить в настоящем, а может оказываться в будущем, как бы проверяя исторические прогнозы автора. Мы рассматриваем такой тип художественного времени, анализируя словенские утопии XIX в. Также прослеживаем, как Ф. Прешерн создает образ исторического времени через тему рода и семьи, а И. Цанкар стремится воссоздать ход словенской истории через часто повторяющиеся у него тематические узлы (крестьянские восстания, Первая мировая война, эмиграция). Излюбленный прием писателя – это воссоздание исторического эпизода через фольклор и народную мифологию; также он вводит тему разрыва человека с родиной. Завершает главу анализ образов и знаков времени словенской поэзии XX в. Поэты не только основываются на своем индивидуальном переживании времени. Оно часто представляется в мифологическом освещении, в нем явно различаются смыслы ведущих онтологических категорий – жизни и смерти.

Итак, хотя данная монография именуется «Очерками», хотелось бы думать, что главы и параграфы связаны между собой и не изолированы друг от друга. Их объединяют ценностные категории – человек, пространство, время, а также методы исследования.

Представленная на суд читателя книга сложилась из ряда исследований, которые автор вел на протяжении последних 20 лет в Отделе истории культуры славянских народов Института славяноведения РАН. В русле работы над основными проектами Отдела («Автопортрет славянина», «Утопия и утопическое в славянской культуре», «Оппозиция сакральное / светское в славянской культуре», «Культура и пространство. Славянский мир», «Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда», «Коды повседневности в славянской культуре») складывались очертания монографии, уточнялась ее композиция. Автор выражает искреннюю благодарность за помощь и поддержку в работе всем сотрудникам Отдела истории культуры славянских народов, коллегам-словенистам Москвы и Санкт-Петербурга, моей сестре историку-югослависту Светлане Ивановне Данченко, с которыми не раз обсуждались наиболее значимые проблемы данной книги. Особая благодарность и признательность – ответственному редактору книги Людмиле Александровне Софроновой, с которой вместе мы переживали сложные этапы ее рождения и подготовки к печати.

## Библиография к Вступлению

- Бахтин 1979* – Бахтин М.М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества. М.
- Гуревич 1972* – Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М.
- Ронин, Иванов 1989* – Ронин В.К., Иванов Вяч.Вс. Проблемы этнического самосознания словенцев // Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху зрелого феодализма. М.
- Софронова 1990* – Софронова Л.А. Еще раз о проблемах истории культуры // Славяноведение. № 2.
- Старикова 2002* – Старикова Н.Н. Литература независимой Словении: освобождение или зависимость // III Славистические чтения памяти профессора П.А. Дмитриева и профессора Г.И. Сафронова. Материалы международной научной конференции 12–14 сентября 2001 г. СПб.: Филологический факультет СПбГУ.

# Глава 1

## Пространство словенской культуры

*«Говорят, что есть на свете языки богаче и звучнее словенского, но они пригодны для ежедневного употребления, словенский язык – это язык праздника и песнопений. Из самой земли звенит он, как воскресный звон, и звезды подпевают ему, останавливаясь на светлом пути своем, чтобы посмотреть на эту прекрасную землю».*

(И. Цанкар «Курент» – 1981, 1, 184)

Процессы, определяющие движение культуры, многообразны и разнонаправленны; они происходят благодаря особому для каждой эпохи «механизму сцепления» с учетом разнонаправленного движения, «семантической переклички отдельных культурных феноменов» (Софронова 2008, 3). Эти движения происходят по горизонтали, между центром и периферией, и тогда образуются культурные пограничья, зоны, где активизируется работа по созданию новых культурных форм. Помимо этого в любой национальной культуре происходит взаимодействие между ее разными уровнями, и каждый ее уровень – низовой, срединный или высокий – «проявляет способность к контакту с другими, что способствует возникновению смешанных форм, которые также выказывают способность к движению» (там же, 4).

«Выделение проблемы пространства в качестве самостоятельного объекта дает возможность не только ощутить само культурное пространство как некую материализованную и духовную реальность, восстановить первоначальную, часто забытую пространственную семантику того или иного явления, признака. Это также позволяет выявить новые стороны культурного процесса, оставшиеся вне поля зрения при других подходах, иначе взглянуть на уже известные явления» (Свирида 2003, 15)

Категория пространства может по-разному реализовываться в текстах культуры, в которых может проявляться их совмещение или доминирование одного из его видов: реального, географического, бытового, метафизического (Софронова 2006, 525–526). Мы постараемся рассмотреть это на примере разнонаправленных движений в словенском культурном пространстве. Начнем с движения по горизонтали.

## 1.1. Знаки национальной идентификации: язык, пространство, ритуал

Словенское культурное пространство на протяжении огромного исторического периода было ограничено и пересекалось самыми разными по своей сути и значимости границами. На этом пространстве, которое располагается на условной границе Центральной (Средней) Европы и Балканского полуострова и которое словенский исследователь Йоже Погачник справедливо назвал «территорией стыков» (Pogačnik 1999, 262), оказались объединенными сразу несколько весьма близких друг другу этнических и культурных микроареалов. Население каждого из них на протяжении более тысячи лет, несмотря на порой растущую интенсификацию ассимиляционных процессов с разных сторон, продолжало сохранять общую центростремительную тенденцию в направлении словенского ядра, тем самым поддерживая и укрепляя (правда, в разной степени) общесловенское национальное самосознание.

Процессы отталкиваний и притяжений, с разной степенью интенсивности протекавшие в разное время и в разных местах этой территории, заставляли по-разному актуализировать представителей разных микроареалов свою этническую, культурную, языковую ипостась. Именно в этом ключе проходили процессы осознания единства потребностей на фоне общих задач жизнеобеспечения, а также процессы осознания многообразия различий, разногласий между «своим» и «чужим». Как отмечает В.Н. Топоров, такое единство-согласие и многообразие-разногласие столь же естественны, сколь и необходимы. «Сочетание единого и разного как раз и ведет каждый народ в кругу других народов к тому, чтобы “природный” детерминизм бытия все более эволюционировал к ситуации свободного выбора и доброй воли – к тому, что делает народ новой категорией иного, более высокого нравственного уровня – пресуществляет его в **народlichkeit**» (Топоров 1991, 32).

Если вернуться к проблеме границ или стыков, согласно определению Й. Погачника, то возникает необходимость разделять внешние и внутренние границы этого пространства. Внешние границы, отделяющие в сознании носителей словенской культуры «свое» от «чужого» (в данном случае инационального: немецкого, итальянского, венгерского), но еще не превратившиеся в «сплошную, охраняемую на всем ее протяжении линию», оказывались «точкой схождения-

пересечения двух направлений (“своего” и “чужого”). Они сводились на нет при неблагоприятных обстоятельствах и, напротив, сводили “свое” с “чужим” и открывали друг другу путь внутрь себя при благоприятных условиях» (Топоров 1991, 29). С другой стороны, внутренние, региональные границы, рассекающие общее словенское культурное пространство, оказываются еще более прозрачными, размытыми. Они не разрушают того единства, которое на протяжении веков поддерживалось осознанием общих задач жизнеобеспечения, общей охранительной идеи. В свете этого – самосознание словенского народа можно рассматривать и как **единство-согласие** носителей разных региональных традиций (девиз XIX в., провозглашенный Я. Блейвесом), и как **многообразие-единство**, в качестве основного тезиса, выдвинутого во время дискуссии по проблеме «Культура и регионализм» в начале 1990-х годов.<sup>1</sup> Один из ее участников, Ермин Кржичник, развивая тему «Единая Словения или Словения краев», отметил: «Мы рассматриваем Словению как общественный организм, как органичную, открытую, отзывчивую на динамические изменения систему», такую, которая «автоматически стремится к единым целям и располагает автономной энергией движения» и при этом функционирует так, что перетекание энергии (включающей не только материальные, но и духовные ресурсы народа) происходит в системе авторегуляции, отзываясь на внешние импульсы и реагируя на внутреннее напряжение. Оценивая современные дивергентные тенденции в Словении, связанные с развитием идеи регионализма и полицентризма, автор подчеркивает в заключение, что эти тенденции могут «генерировать окончательную историческую ликвидацию словенства» (Kržičnik 1991, 5–63).

Таким образом, мы вплотную подходим к проблеме идентификации, а она обращает нас к вопросу о различении понятий «тождество» и «сходство», подробно рассмотренном в одной из работ Н.Д. Арутюновой (Арутюнова 1990, 7–32). По мысли ученого, сходство как «отношение между разными объектами» предполагает существование, по крайней мере, двух объектов. С другой стороны, тождество как «отношение объекта к самому себе, точнее, между разными «явлениями» одного объекта», устанавливается в акте

<sup>1</sup> Это было началом новой страницы в новейшей истории Словении: она провозгласила свой суверенитет (июнь 1991 г.) и стала самостоятельным государством. Материалы дискуссии были напечатаны в мариборском журнале «Dialogi» (1991–1992).

идентификации, а сходство – в акте *уподобления*. Оба эти акта предполагают сравнения. Психологически при уподоблении сравниваются либо два разных объекта, либо объект и образ, либо два образа. При отождествлении (т. е. идентификации), осуществляемом в контексте жизни, сравниваются объект и его образ, извлеченный из памяти.

Понятие тождества относится к числу фундаментальнейших концептов мысли и языка. Именно тождество и различие определяют саму «картину мира», делят ее на «сущности». Различным «сущностям», выделяемым в мире человеком, соответствуют различные виды тождества: тождество индивидов, *тождество рода* (таксономическое тождество), тождество признаков, тождество ситуаций и событий и т. д. (там же, 32).

Именно в этом ключе мы будем рассматривать проблему выявления тождества (как тождества рода) через идентификацию – на словенском материале. Для нас эта проблема связана с вопросом о самоопределении словенцев своей родовой, племенной, национальной принадлежности. При этом нашим материалом служат сами тексты культуры.

Итак, процесс (само)идентификации словенского народа, а мы воспринимаем его именно как процесс с определенными этапами, развитие каждого из которых оказывает влияние на общий ход этого процесса, на протяжении многих веков развивался по-разному. Истоки этого процесса относятся к эпохе раннего Средневековья. Тогда в 623 г. жители Карантании (или Хорутании), т. е. карантанцы, совместно с чехами и мораванами освободились от владычества аваров и образовали первое славянское государственное объединение, известное под названием государство Само, в котором Карантания имела определенную самостоятельность<sup>1</sup>. После смерти Само в 658 г. и распада его государства карантанцы сумели сохранить независимость. Спустя почти сто лет, в 745 г., после одного из самых жестоких набегов аваров карантанский князь Борут отдал свою страну под покровительство баварского князя Одило, и в 788 г. Карантания вместе с Баварией отошла под власть франков. К XII в. на словенской территории сложилось несколько стабильных территориально-политических единиц, в которых формировалось провинциальное

<sup>1</sup> До этого территория современной Словении, заселенная со времен неолита, была подвластна римлянам (в III в. до н.э.), позже подвергалась опустошительным набегам полудиких орд вестготов, гуннов, лангобардов, а с VI в. к ним присоединяются славяне и авары (см.: Кирилина, Пилько, Чуркина 2011, 8–33).

или «земельное» самосознание: словенцы, жившие в разных провинциях, чувствовали себя крайняками, штирийцами, каринтийцами и пр., но не единым народом (Ронин, Иванов 1989, 176–178).

Вопрос «Кто мы?» явственно зазвучал в XVI в., когда словенские протестанты развернули деятельность по созданию алфавита, грамматики, переводу на словенский язык Библии и других церковных (и не только) текстов. Несмотря на то, что в некоторых провинциях население было смешанным (в Каринтии и Штирии – до трети немцев, в Горице – небольшой процент итальянского населения), общесловенское самосознание постепенно начинает формироваться. Этому способствовала деятельность словенских просветителей XVIII в. (в Любляне – группа Марко Похлина, о. Марко), а также (*Academia operosorum*: М. Похлин, Антон Линхарт, Блаж Кумердей, Мартин Куральт, Юрий Япель; позднее, после ее распада – кружок Сигизмунда (Жиги) Цойса, куда входил и молодой Валентин Водник; в Прекмурье – Штефан Кюзмич).

С одной стороны, они выделяли в качестве первостепенной задачи развитие родного языка и литературы на нем с опорой на наследие протестантских деятелей (Приможа Трубара, Адама Бохорича, Юрия Далматина и др.), с другой – развивали идею славянской взаимности, связи словенцев с другими славянскими народами, особенно с «сильным и могучим» русским народом. В первой словенской газете В. Водника «Люблянске новице» («Lublanske novice» – «Люблянские новости», издавалась в 1797–1800 гг.) печатался труд самого издателя и поэта под названием «О русском языке» (своеобразный цикл переходящих из номера в номер статей). Правда, помимо общеславянского и русофильского течений в словенском национальном движении существовал и австрославизм, представителями которого были Антон Линхарт и Ерней Копитар.

Таким образом, на этом этапе словенской истории механизм идентификации становился **язык**. Проблема развития родного языка и выявление его родства с другими славянскими языками оказывались прекрасным наглядным средством агитации, помогающим словенцам осознать ответ на вопрос «Кто мы?». Этот процесс происходил не только у словенцев, особенно в центральной провинции – Крайне, где словенское население составляло большинство, но и в других регионах, населенных славянами, хотя ситуация там была несколько иной. Духовной доминантой XIX в. стал «этнический универсализм, славянской реализацией которого явилась идея кровного



единства славян, идея всеславяинства и его мирового признания, актуализировавшая в славянской культурной памяти «этнический императив». В эту эпоху представления о едином человечестве сменялись представлениями о множественности «культурно-исторических типов», а всемирная история сменялась историями отдельного и независимого развития данных типов» (Запольская 2002, 26–27). В этот период активизировались попытки создания «этнически мотивированных языковых концепций «общеславянского» литературного языка. Активно участвовали в создании таких концепций и словенские ученые: Франц Подгорник, как сторонник «теории возвышения одного из частных языков в роли общего», и Матия Маяр, защищающий «теорию искусственного образования общего языка» (там же, 27–30).

Наряду с пространством духа, каким является язык, словенцы занимались самоидентификацией и в опоре на «землю». И в этом случае их поиски самих себя определяли **пространственные** параметры. В разные периоды истории на повестке дня оказывался, наряду с вопросом «Кто мы?», другой вопрос: «Где мы?».

При разнонаправленных движениях, существовавших на этой небольшой территории, в отдельные периоды истории центростремительное движение, движение к ядру становилось важным знаком самоидентификации. Так происходило после Первой мировой войны, когда по результатам плебисцита (10 октября 1920 г.) часть спорных словенских территорий в Каринтии (вопрос о статусе которых не был решен на Парижской мирной конференции), отошли Австрии; согласно же Раппальскому мирному договору 1920 г., заключенному между Королевством Италия и Королевством сербов, хорватов и словенцев, почти все западные территории Словении – треть словенских земель (на них проживало более 300 тыс. словенцев) – отошли к Италии. Результатом этих отторжений явилось массовое (поскольку остро вставала проблема притеснений) переселение словенцев на исконно словенские земли. Сотни семей, бросая все, устремились на словенскую территорию с тем, чтобы начать жизнь «с чистого листа». Это исполненное трагизма решение всколыхнуло жителей всей, так называемой «матичной» территории. Литература тоже откликнулась на этот выбор и вызов жизни. У представителей разных литературных течений и разных стилевых ориентаций возникают произведения, в первую очередь, поэтические, посвященные судьбам переселенцев. Появился мотив изгнанничества, тесно связанный с обра-

зом словенца. И. Цанкар на рубеже XIX–XX вв. развивал этот образ в рамках оппозиции свой / чужой. Теперь этот мотив получает дополнительное значение идентификации словенца через пространство.

Так, у Алойза Градника, поэта родом из Горицы, эта тема находит отражение в цикле «Приморские сонеты». Здесь мотивы дальней дороги, потерянного дома, умирания рода становятся доминантными.

Дальняя дорога, новая родина  
моя, ведет меня в края чужие,  
в другие волны поплывет мой челн,  
со мной не будет ни жены, ни семьи.

(«Горица», цикл «Приморские сонеты»  
– Gradnik 1952, 36)

В 1930-е годы у поэтов-экспрессионистов образы изгнанников, реальных переселенцев вырастают до символов вселенского масштаба. У Франце Водника, например, отчетлива параллель: идущий по дороге «изгнанный сын земли» и шагающий по крестному пути окривавленный Христос. И его строгий взгляд, невидимый, а только ощущаемый душой и сердцем, «сиял как луч во тьме, пока я шел через безмолвные земли мертвых народов на земле» («Изгнанник» – Pot skozi noč 1966, 50).

Накануне Второй мировой войны эту тему подхватывают молодые поэты, воспринимавшие эти события как уже сложившуюся народную мифологию и все же ощущающие боль и свою сопричастность национальной трагедии. Франце Балантич создает в 1939 г. небольшой сонетный цикл «На безумных дорогах», в каждом из сонетов которого воссоздает запоминающиеся образы изгнанников:

Мы оба с тобой бездомные под серым холодным небом,  
как тысячи братьев, сестер в чужом краю  
затопанной крови ищем отдохновенья.  
Мы возвращаемся домой! Быть может, с хлебом  
на пороге мать ожидает нас.

(«Затопанная кровь» – Balantič 1991, 75<sup>1</sup>)

В годы войны тема изгнанничества вновь становится актуальной для словенцев, а образ странника-изгнанника обретает дополнительный

<sup>1</sup> Здесь и далее подстрочный перевод выполнен автором книги.

импульс, поскольку переселению подвергались жители, оказавшиеся на оккупированных немцами территориях. Оставшиеся анонимными авторы посылают свои стихотворные послания на родину (например, стихотворение «О переселении словенцев», посланное из Силезии) (Smolej 1971, 131), пишут стихи поэты-партизаны (М. Бор «Изгнанники», «Ноябрьская ночь 1941 г.»), в которых развивается тема вынужденного освоения чужого пространства, противопоставленного образу матери-земли. Вот как пишет об этом А. Градник:

Я принял от тебя густую кровь,  
 священная земля моей отчизны,  
 и с нею прах могил и то, что вновь  
 умрет и что пребудет в вечной жизни.  
 .....

И если кровь твоя – гнев и любовь,  
 молитва, и проклятье, и прощенье,  
 цветенье, увяданье и гниенье,  
 в стихе моем пусть разольется вновь.

(«Поющая кровь» – Поэзия Словении 1989, 52 – пер. В. Корнилова)

Проблема идентификации решалась не только в слове, но и в ритуале. Ритуалы, тесно связанные с обрядами, с одной стороны, едины, с другой – различны. Одни обряды, являясь ритуалами переходными (транзитивными), связаны с переходом в иное пространство (рождение – свадьба – смерть – похороны). Другие – календарные – связаны с циклом человеческой жизни; существуют конфессиональные обряды (крестины – бракосочетание – отпевание). У каждого народа существуют свои ритуалы, и в них сливаются воедино, становясь целым, члены социума, осознающие свое единство в тот момент, когда они начинают общение на языке обряда. У словенцев можно выделить несколько примеров ритуалов, сыгравших важную роль в их истории. Прежде всего, это известный по источникам XII–XV вв. обряд возведения на престол на Господетском поле (существовал со времен государства Само вплоть до XV в.) Здесь реализация права словенских косезов<sup>1</sup> возводить на карантанский престол

<sup>1</sup> Косезы – прослойка словенских крестьян, потомков словенской знати, занимавших привилегированное положение; они были лично свободны и пользовались правом ношения оружия.

воеводу (герцога) со временем превратилась в обряд, выражающий государственно-политические чаяния словенцев, а само место – Госпосветско поле и Княжеский престол («Кнезов камен») обрело черты мифологизированного символа государственной самостоятельности словенцев<sup>1</sup>.

Другой пример использования ритуала как определенного знака идентификации – это церковные шествия по случаю различных религиозных торжеств. В средние века эти шествия отличались особой пышностью и носили явный ритуальный характер. Сохранившиеся описания (как в церковной литературе, так и в художественных произведениях словенских авторов, посвященных эпохе средневековья) свидетельствуют о необычайном воодушевлении, с которым воспринимало эти обряды словенское общество.

В конце XIX – начале XX вв. ритуалом, отражающим общенациональный дух, становились похороны знаменитых словенцев. «Великим временем словенских похорон» назвал этот период историк литературы и культуры Словении Матьяж Кмецл в своей книге «Словенские постные размышления» (1987)<sup>2</sup>.

В конце ноября 1881 г. вся Словения под звон колоколов хоронила крупного деятеля словенской культуры Янеза Блейвейса (1808–1881 гг. – см. о нем: Кирилина 2002), а также известного писателя Йосипа Юрчича (1844–1881), а спустя шесть лет – Франа Эрьявца (1834–1887) и Франа Левстика (1831–1887). Весьма значительными были и похороны в ноябре 1906 г. словенского поэта Симона Грегорчича (1844–1906), причем, в печати был отражен весь ход событий, которые продолжались несколько дней: от подробного

---

<sup>1</sup> Обряд на Госпосветском поле, т. е. на поле Свети госпы (Пресвятой Богородицы – русск.), проходил недалеко от Клагенфурта (слов. Целовец, нынешняя Австрия), куда немецкий герцог, претендент на престол, приходил в одежде словенского крестьянина, ведя за собой пестрого быка и пеструю кобылу. На «Княжьем камне» (символическом престоле, представлявшем собой обломок античной колонны) его ожидал крестьянин-косез. Перед тем, как уступить место, он задавал герцогу несколько вопросов по-словенски. После прозвучавших (как правило, простых, одно-сложных) ответов, косез получал 60 денариев, быка и кобылу и уступал герцогу место на «Княжьем камне» – см. подробнее об этом: Grafenauer 1952, 93–103; Кирилина, Пилько, Чуркина 2011, 18–19.

<sup>2</sup> Она состоит из написанных в ироническом духе 14 эссе, в которых получили развитие мысли, отражающие состояние человека во время поста – сдержанность, стремление к одухотворенным размышлениям о жизни и смерти, судьбе личной и национальной (Кмецл 1987).

перечисления участников процессии, описания пути ее шествования, работы комиссии по выбору памятника выдающемуся словенцу и сбору денег для него. Это было знаком уважения, которое выражало все общество<sup>1</sup>.

«Представляется, – пишет М. Кмецл, – что «великое время словенских похорон – это одна из своеобразных форм перехода национального из состояния скрытого в явное, из анонимного в поименованное, из небытия в историю. Похороны стали основной формой национальной демонстрации – войны не было, следовательно, не было и парадных маршей общенационального масштаба; общество «Сокол»<sup>2</sup> уже существовало, но сокольских маршей, а также гимнастических упражнений, которыми те заканчивались, было недостаточно; религиозные процессии как действо уже исчерпывали себя. Весь немногочисленный народ усиленно боролся за утверждение своего имени, своей легитимности, за то, чтобы выразить национальную идею... Народ должен был стать божественной аксиомой, которая диктует все, стать моралью моралей и заповедью, твердым сплавом земного и божественного, неписанным, но твердо действующим законом и мифом... И каждые пышные похороны поэтому тогда очень быстро становились маленьким национальным шествием в небо» (Кмецл 1987, 120–121).

Обряд похорон, следовательно, был «возможностью самопредставления, самоидентификации – и возможностью для преобразования посмертных останков в вечную идею» (там же, 121).

Как только ритуал формализовался полностью, он перестал быть вместилищем национальной идеи. Так, спустя всего несколько лет, во время похорон И. Цанкара в 1918 г. в Любляне не были вывешены (по указанию городского головы И. Тавчара) даже траурные знамена,

<sup>1</sup> Можно предположить, что в некотором смысле образцом для словенцев могли послужить торжественные мероприятия, связанные с открытием памятника А.С. Пушкину работы А.М. Опекушина в Москве в 1880 г., которые также широко освещались в печати того времени, а также различные акции сокольского движения.

<sup>2</sup> Физкультурные общества «Сокол», созданные в разных словенских городах, действовали в рамках национально-спортивного движения славянских народов под тем же названием (первая организация возникла в Праге в 1862 г.; в Любляне первое общество «Южный Сокол» появилось в 1863 г., с 1868 г. – «Сокол»). Эти объединения, деятельность которых на первом этапе носила национально-патриотический характер, возникли как ответ на действия немецких националистических физкультурных организаций (Turnverein). С конца 1890-х годов организаторы словенского «Сокола» больше внимания стали уделять задачам физкультуры.

хотя еще совсем недавно по его же приказу дополнительно освещались улицы для траурных процессий. Постепенно пышные похороны стали превращаться в скандалы, поскольку днем шедшие в одном ряду идейные противники вечером устраивали потасовки, чтобы наутро вновь встать в процессию с перевязанными головами. И вскоре обряд похорон был сокращен, а в конце концов они почти совсем потеряли прежнюю идентификационную роль. «...Однако будь это так или иначе, как идея он весьма значимо реализовывался также на кладбище, в некой веселой и ужасающей тени смерти» (там же, 124–125).

Итак, мы постарались рассмотреть проблему идентификации словенцев, используя три важных знака культуры: язык, пространство и ритуал.

Этот ряд можно расширить, но нашей задачей было показать, как в разные периоды времени эти знаки работают на выявление главного – отождествления нашего объекта с его образом, демонстрируют их единство во времени и пространстве.

## **1.2. Региональные литературы Словении: искусство разрушения границ**

Для понимания культуры Словении весьма важным, как уже отмечалось, является понятие границы, поскольку это небольшое европейское государство находится на пересечении самых разных границ: внешних – с соседними государствами: Австрией, Италией, Хорватией, Венгрией; и границ внутренних – между краями и областями самой Словении.

Как национальное целое, Словения официально сформировалась впервые в 1918 г. В новом государстве – Королевстве сербов, хорватов и словенцев (позже – Югославии) – она существовала как объединение исторически сложившихся еще в период X–XII вв. провинций (*dežel*). И хотя они обладали своими региональными особенностями – природными, языковыми, культурными, четких, маркированных границ между ними, как правило, не существовало, как не существовало долгое время и резкого разделения центра и периферии. Более того, в своем культурно-историческом развитии каждая провинция испытывала ощутимое (а в определенные периоды и весьма ощутимое) влияние ближайших соседей: Штирия и Каринтия – Австрии, Приморье – Италии, Прекмурье – Венгрии, Истрия – Хорватии. Следует добавить, что к моменту вхождения словенских земель в объединенное Королевство приблизительно треть территории, населенной словенцами, с такими городами, как Триест, Горица, Целовец, Бельяк, оказалась за пределами нового государства. После Второй мировой войны, в период существования в границах Социалистической Федеративной Республики Югославии (СФРЮ), стремление словенцев к объединению с отторгнутыми территориями остались нереализованными (сложные переговоры по вопросу о зоне Триеста не принесли желаемого результата). Помимо этого, вынужденная эмиграция политических противников новой Югославии, среди которых было много известных литераторов и общественных деятелей (Т. Дебеляк, С. Коципер, З. Симчич, К. Маусер и др.), привела к возникновению новых землячеств в Канаде, США и самого массового – в Аргентине. Их объединение, которое началось еще в лагерях для перемещенных лиц, продолжилось, завершившись созданием в Буэнос-Айресе в 1953 г. (по инициативе Ладислава Ленчека) Словенской культурной акции (SKA). На протяжении многих лет ее участниками велась активная работа: печатались газеты и журналы,

выходили книги на родном языке, организовывались встречи и многосторонние научные и культурные мероприятия, знакомящие словенскую общественность с жизнью словенских диаспор за рубежом. Это позволило продолжить работу по сохранению родного языка и популяризации словенской культуры и тем самым избежать потери национальной идентичности.

В 1991 г. Словения обрела независимость, и процессы внутренней интеграции стали развиваться в новых границах и в новых условиях.

Все эти исторические события привели к тому, что словенская культура, и особенно литература, развивались в пространстве, далеко выходящем за пределы государственных границ. В словенском литературоведении для обозначения разных литературных «поток» утвердились следующие обозначения: «матична» литература, т. е. литература самой Словении, а также «замейска» (или «здомска», т. е. литература зарубежья) и «кисселенска» (эмигрантская литература). В последние десятилетия внимание к изучению этой проблематики заметно возросло, о чем свидетельствуют работы словенских и российских ученых М. Хладника, Й. Погачника, Х. Глушич, Я. Житник, Т. Кермаунер, Я. Станоник, З. Тавчар, М. Евникар, Н.Н. Стариковой, Ю.А. Созиной и др.

Если обратиться к литературе самой Словении, то весьма значимым, на наш взгляд, является ее рассмотрение в региональном аспекте с вниманием к выявлению этапов развития литературных потоков отдельных регионов и их места в общесловенском культурном процессе.

Как известно, большинство словенских поэтов, начиная с Валентина Водника, прославляли в стихах свои «малые» родины. Так, Симона Енко заслуженно называли поэтом Шорского поля, Симона Грегорича – «соловьем Горицы», Сречко Косовела – поэтом Краса, а Алойза Градника – певцом Горишских Брд. Но их произведения, как правило, были проникнуты также идеями общенародного патриотизма. Особенно они ощутимы у Франце Прешерна, в стихах которого краевые понятия «крайнский», «крайнец» последовательно вытеснялись понятиями родовыми – «словенец», «словенский» (см. Чепелевская 2000 и гл. 4.4 данной книги).

Иными словами, и культура в целом, и литература формировались в рамках отдельных локусов, но не замыкались в собственных границах, а искали и обретали точки пересечения с культурой пограничных и отдаленных локусов (ареалов). Так проявлялся некий зародыш, некая хрупкая субстанция, имеющая общие черты, схожие для



всех локусов.

Определенное оживление в развитии «региональной» литературы наступает в период 1920–1940-х годов. Несомненно, это было связано с изменившимися политическими условиями. Распад Австро-Венгрии и реализация национальной программы Объединенной Словении<sup>1</sup> в рамках югославянского государства (хотя без Приморья и большей части Каринтии) сняли угрозу существованию единого для словенцев политико-административного и культурного пространства. Литература, чутко отреагировав на эти преобразования, сразу же обратилась к региональной тематике.

Определенную параллель в развитии так называемой региональной литературы можно проследить на примере России, где период ее расцвета исследователи относят к середине XIX в., когда огромный интерес к жизни народа вызвал небывалый всплеск такой литературы. На этой волне, во многом под влиянием жанра физиологического очерка<sup>2</sup>, получает развитие и жанр очерка художественно-этнографического. С течением времени возникает целая школа, в которой заметную роль играли писатели-областники (одним из наиболее ярких его представителей был С.В. Максимов.). К концу XIX в. появились даже своего рода малые классики: на Урале – Д.И. Мамин-Сибиряк, в текстильном Поволжье – Ф.Д. Нефедов. Расцвету этого направления способствовал огромный интерес к местным осо-

---

<sup>1</sup> Программа была выдвинута весной 1848 г. либеральными деятелями из венского общества «Словения» и одним из главных идеологов словенского национального движения М. Маяром-Зильским (впоследствии она уточнялась и добавлялась). В отличие от национальных программ чехов и хорватов, также сформулированных в это время, словенская политическая программа базировалась не на историческом праве, а исходила из естественного, национального права, т. е. предусматривала объединение всех земель, на которых живут словенцы в настоящее время. Она была первой национальной программой в истории Австрийской империи, основанной исключительно на этническом принципе, наиболее полно выразившем интересы буржуазного развития нации (Капп 1964, 304). При этом словенские политики стояли на позициях автрославизма: осуществление важнейших пунктов программы Объединенной Словении о единой территории и самоуправлении, а также правах словенского языка, мыслилось ими в рамках будущей австрийской федерации (См.: Кырилина, Пилько, Чуркина 2011, 165–174).

<sup>2</sup> Физиологический очерк – один из жанров, получивших развитие в период становления «натуральной школы» или гоголевского направления в русской литературе XIX в. Произведения этого жанра, изображающие жизнь, быт и нравы простого народа, поднимающие тему «маленького человека», объединялись в сборники («Физиология Петербурга», 1845; «Петербургский сборник», 1846).

бенностям различных краев и регионов, которые рассматривались на примере жизни простого народа. Вместе с тем, фокусирование внимания на местных обычаях, обрядах у писателей этого направления осуществлялось не с целью выделить или отделить местное от целого, а с желанием увидеть в отдельном то общее, что представляла собой Россия. В этой тенденции можно усмотреть несомненное родство между областнической литературой России и словенской региональной литературой, где главным также оказывалось движение от отдельного к целому, от особенного к единому.

В 1920–1930-е годы словенская литература развивалась в атмосфере напряженных философских и идеологических споров. Наряду с традиционно влиятельной католической церковью, выступавшей против различных материалистических философских течений, примерно с начала 1920-х годов определенный вес приобретает марксистская идеология.

Словенские рураллисты («деревенщики») – как клерикальной, так и социал-демократической ориентации – отстаивали тезис о «самобытной деревенской культуре», противопоставляя ее «цивилизации города». Они полагали, что послевоенный идейный и духовный кризис может разрешить лишь вмешательство неиспорченного сельского духа. Именно их идеи оказывали большое влияние на словесность, совпадая с представлениями многих литераторов о крестьянском, доморощенном «реализме» (Сонькин 2001, 637–668). Дебаты известных критиков того времени (среди них – Божидар Борко, Антон Дебеляк, Иво Брнчич) на страницах крупнейших словенских изданий также подстегивали читательский интерес к этой литературе.

Именно в тот период литература крестьянской тематики стала доминирующей. Современные словенские исследователи до сих пор продолжают поиски уточняющих терминологических определений для произведений этой обширной группы. Так, Миран Хладник последовательно отвергает синоним «провинциальная» для «региональной» литературы как термин с намеренно сниженным, подчеркивающим неравноценность литературных явлений, значением. Ученый предлагает разделить весь корпус региональной литературы на «домачийску» (от слова «домачия» – дом, родовое гнездо, родина) и «покраинскую» (или «региональную») литературу. В произведениях первой подгруппы, по мнению М. Хладника, на первый план выступает история семьи и рода. Судьба отдельной личности как бы растворяется в судьбе коллективной. Для произведений второй под-

группы характерно отсутствие выраженной фабулы, что возмещается местной фольклорной, этнографической или лирической описательностью (Hladnik 1998, 110).

Выделяя общие черты, характерные для произведений региональной литературы, следует отметить, что в первую очередь они были адресованы жителям определенной провинции: отсюда особое внимание к природе и быту, подробные описания народных верований, обычаев и обрядов, использование фольклорных сюжетов, связанных с местными легендами и поверьями. Значение имело и обращение к живому разговорному языку, опирающемуся на местный диалект, так что некоторые издания произведений даже сопровождалось специальными словарями, объясняющими значение диалектизмов.

Ведущими мотивами такой литературы оказывались, как правило, мотив возвращения к земле, ее «живительным силам» (здесь можно отметить влияние романов норвежского писателя Кнута Гамсуна «Соки земли» и поляка Владислава Станислава Реймонта «Крестьяне», переводы которых на словенский язык появились в начале 1920-х годов). Сквозной была и тема традиционного конфликта города и деревни, при разработке которой многие авторы грешили намеренной идеализацией крестьянства.

Практически ни одна из провинций Словении не осталась «неохваченной» региональным движением, хотя объем литературы Крайны был наибольший, – она как бы распадалась на несколько подгрупп в соответствии с ее внутренним делением.

Так, доленьское крестьянство, о котором еще в XIX в. писали автор первого словенского романа Й. Юрчич («Соседов сын», 1868) и Йосип Стритар («Содниковы», 1878), в XX в. в своих фольклорно-этнографических повестях воспел Фран Яклич. Жителям и природе Белой Крайны и Доленьской посвятили свои повести и романы Лойзе Зупанц («Старый Хрк», 1934; «Третий род», 1938; «Мельницы стоят», 1945) и Йоже Дулар («Земля и любовь», «Крка умирает», 1943). Внутреннюю Крайну и уклад жизни в ее селах и деревнях описали в своих рассказах 1930-х годов Янез Ялен и Ян Плестеняк.

Были и неожиданные открытия. В конце 1920-х годов благодаря повести Матии Малешича «Хлеб» (1927), а позже произведениям Мишко Кранца, словенский читатель впервые познакомился с Прекмурьем (см.: Старикова 2001, 405). Жизнь крестьян Каринтии представил Иван Матичич (в повести ярко выраженного патриотического звучания «Мощь земли: Повесть села», 1931) и один из представите-

лей социального реализма Прежихов Воранц. В центре внимания писателей оказались также Приморье и Штирия. В Приморье крестьянскую тематику разрабатывали Иван Альбрехт, Андрей Будал, Франце Бевк, а позднее Нарте Великоня и Цирил Космач. О крестьянстве разных областей Штирии создавали свои произведения Иван Потрч («Сын», 1939), а в годы войны и в послевоенный период: Станко Коципер («Горец», 1942), Антон Инголич («Жажда», 1946), Янез Швайцнер («Выстрелы на границе», 1955).

Характеризуя литературный процесс межвоенного периода в Словении, следует выделить творчество писателей, которых российская критика относит к течению социального реализма (Рябова 1970) или определяет как «новую реальность» (см.: Сонькин 2001, 661). В романах и повестях Прежихова Воранца, М. Кранца, А. Инголича, новеллах и рассказах Ц. Космача и И. Потрча крестьянская тема освещалась в подчеркнуто социальном плане. Поэтому не случайно словенские историки литературы часто не относили их творчество к региональной литературе, ограничиваясь лишь упоминаниями о месте действия отдельных произведений.

Своеобразной оппозицией творчеству социальных реалистов выступали авторы, в произведениях которых выражались охранительные идеи, а крестьянство и жизнь на селе изображались совсем в ином ключе. К таким произведениям можно отнести роман Станко Коципера (1917–1998) «Горец». Он вышел в 1942 г. в оккупированной Любляне и сразу получил литературную премию имени Ф. Прешерна. Но из-за вынужденной эмиграции его автора сразу после войны роман оставался практически неизвестным, долгие годы о нем несправедливо умалчивали; его переиздание было осуществлено лишь в 1994 г.

По утверждению самого автора, роман – это своеобразный гимн его родной земле, гористой Прлекии, родине штирийских виноградарей и виноградарей. Вот как объяснял С. Коципер истоки замысла своего произведения в письме к редактору журнала «Дом ин свет»

(«Dom in svet» – «Родина и мир»)<sup>1</sup> Т. Дебеляку: «Земля, моя солнечная Прлекия, самим Богом подаренные горы! Моей любовью к ним проникнуты и мои герои... Важно лишь одно: остаться верным земле и своей матери, то есть той мудрости, которой они одаривали меня, когда я был еще ребенком. Это та сила, которая заставляет братья за перо. Я хотел бы воссоздать картину моей Прлекии такой, чтобы она дошла до самого сердца. Только этого я хотел и этому был бы рад!» (Pogačnik 1992, 202).

В отличие от представителей социального реализма, ставящих в центр внимания процесс распада патриархального крестьянского мира и обесценивания его исконных духовно-нравственных ценностей, С. Коципер пытается восстановить этот мир заново, утвердить непреходящую значимость таких начал, как Бог – Земля – Семья (Любовь) (там же, 202–215). Эти три начала для него неразделимы и определяют духовный смысл жизни крестьян. В основе сюжета – хроника семьи виноградарей и пахарей Лакичей: деда, сына и внука, судьба которых тесно связана с жизнью общины в предвоенные годы. Главная задача писателя – раскрытие роли крестьянства, которое, по его убеждению, является хранителем словенского этноса. Авторскому идеалу – «пропитанному солнцем горцу» – соответствует образ внука Людвика, истинного наследника земли и виноградников. Поэтому в романе подробно описываются этапы его взросления и мужания, постепенного осознания им своей неразрывной связи с землей, с родными горами. Правда, произведение отличается выраженной тенденцией к идеализации, которая ощущается и в подчеркнутую положительном характере главного героя, и в красочных, почти буколических описаниях сельских праздников, а порой в психологически не мотивированных поступках героев. Образы других персонажей романа призваны, по мысли С. Коципера, подчеркнуть основную идею произведения. Так, пагубность отрыва от земли ради поисков другого, более легкого пути в жизни олицетворяет трагический образ отца героя – Конрада, гибнущего в безрезультатных поисках нефти. На

<sup>1</sup> Ежемесячный литературный журнал, выходивший в 1888–1944 гг., был создан по инициативе Ф. Лампе первоначально как развлекательное издание для читателей-католиков. Большую роль в формировании идейной и художественной направленности издания сыграл двоюродный брат И. Цанкара Изидор Цанкар, являвшийся его редактором в 1914–1918 гг.; во второй половине 1930-х годов произошли серьезные изменения в редакции журнала; с 1939 г. и вплоть до закрытия главным редактором журнала был Тине Дебеляк (Сонькин 2001, 656–657).

примере судьбы Юлики, возлюбленной Людвика, отказавшейся от жизни в городе и возвратившейся в родное село, С. Коципер раскрывает традиционное для словенской крестьянской прозы противостояние аграрного и урбанистического начал, отдавая явное предпочтение первому. Наиболее яркие страницы «Горца» связаны с описанием последних минут жизни Янеза, самого старшего Лакича. Картина смерти старого хозяина и старой лозы, которая должна уступить место новым, молодым побегам, имеет глубокий символический смысл.

Роман «Горец» как бы подводил итоги многолетней дискуссии в словенской прессе разной ориентации 1920–1930-х годов по вопросу об образе нового героя современной литературы. В противовес героям-борцам, канонизируемым в творчестве социальных реалистов, Коципер предлагает свой образ героя. Он – человек, хранящий верность патриархальным идеалам «аграрного культурного архетипа» (Й. Погачник), преданный земле, считающий труд на ней источником морального и физического здоровья. Словенский крестьянин – вот тот новый «добрый человек», новый герой литературы, причем литературы без региональных границ, тот, о котором мечтал идеолог новой литературы, главный редактор журнала «Dom in svet» Тине Дебеляк.

В послевоенный период обращение к региональной тематике в литературе заметно сократилось, но не прервалось. Можно назвать лишь отдельных авторов: это Марьян Томшич, рассказывающий в своих книгах («Оливы и соль», 1983; «Шавринки», 1985) о жителях Истрии; Мишко Кранец («Дядя мне рассказали», 1974), сюжеты произведений которого переносят читателя в Прекмурье; Милан Липовец, представивший словенскому читателю Бркине (роман «Люди у дороги», 1961), и др.

В этом ряду особое место принадлежит М. Томшичу (род. в 1939 г.), творчество которого интересно как пример художественного восприятия «через границу», как образец того, как житель одного региона Словении, попав в другой ее регион, делает попытку (и весьма успешную) представить его особенности для своего читателя. После учебы в Мариборе (центре южной Штирии), Томшич поступает в Люблянский университет на философский факультет и после его окончания попадает в Истрию для прохождения военной службы. Затем решает остаться в Приморье, избрав для себя учительскую стезю, но вскоре переключается на литературную работу: пишет сценарии для мультфильмов и радио-пьес. Его книги, посвященные Шав-

ринской Истрии<sup>1</sup>, не просто этнографические и бытовые зарисовки во многом не знакомой ему жизни; в них был затронут важный «аспект культурных различий словенских регионов» (Старикова 2001, 406). Они наполнены и философскими размышлениями, отражающими глубинное проникновение писателя в жизнь людей этого региона. Он представил совершенно новый для словенской литературы человеческий пласт: героями его романа «Шавринки» стали женщины Приморья, которые издавна занимались работой, сравнимой с трудом русских коробейников. Они ходили по селам Истрии, собирали у крестьян яйца и продукты в обмен на одежду и предметы первой необходимости, а затем отправлялись в Триест, чтобы продать там свой товар и закупить все то, что пользуется спросом у крестьян. Так они ходили по дорогам Приморья, обычно пешком, иногда ехали верхом на маленьких осликах, держа на голове широкие корзины со своим хрупким товаром, выполняя подчас функции и почтальонов, и «живой газеты». Книга, собранная из отдельных новелл, представляет целую галерею разных психологических типов: женщин, реже мужчин, из бедных крестьянских семей, которые с юных лет посвящают себя этой нелегкой работе – круглый год, в любую погоду они находятся вне дома в дороге, чтобы заработать деньги для семьи, помочь родным. Их путешествия, встречи в пути, самые разнообразные истории помогают автору создать развернутую картину жизни послевоенной, нищей словенской Истрии с еще не зажившей раной, вызванной отторжением Триеста. И хотя М. Томшич уделяет внимание многим шавринкам и шавринам, но в центре повествования всегда оказывается его любимая героиня Катина. Именно ее один из персонажей книги выделяет из всех не только благодаря ее красоте и уму, но и особому характеру: «Она была полна огня, внешне не проявляющегося, но который ощущал любой человек. В ней была некая сила; порой тихая, порой резкая и дикая сила, а иногда мягкая и теплая, материнская. Она представлялась ему как холм, как долина» (Tomšič 1991, 45). Такой доброй и отзывчивой, естественной и простой Катина была не только со своими родными и друзьями-шавринками, но и с теми, с кем на длинных дорогах сталкивала ее жизнь – такими же, как и она, бедными крестьянами из затерянных среди холмов словенских сел. Следует отметить, что при

<sup>1</sup> Шавринская Истрия – часть полуострова Истрия, исконные территории Словенского Приморья, области, граничащей с Италией.

всем огромном интересе писателя к самой Истрии, ее природе, обычаям и верованиям ее людей, все же главным для него остается внимание к человеку. Это придает его прозе отчетливый нравственно-философский аспект.

Сходные черты характерны и для советской деревенской прозы 1970 – начала 1980-х годов (В. Белов, Б. Можаяев, А. Иванов, Ф. Абрамов и др.). Правда, в произведениях этих писателей обнаруживается и отчетливое тяготение к эпическому охвату событий, изображению характеров в их историческом движении (А. Иванов «Вечный зов», 1970–1979; Ф. Абрамов «Пряслины», 1958–1980 и др.). Словенский писатель, обращаясь к жизни Приморья, не претендует на всеобъемлющий охват событий с выявлением их места в общем историческом потоке послевоенной Истрии. Однако его герои и героини – простые крестьяне со своими повседневными заботами, шавринки, круглый год путешествующие по горам и долинам, не раз обращаются к серьезным и вечным вопросам бытия, размышляют о мудрости природы и ее превосходстве над любыми, записанными в умных книгах истинами. Их волнует роль и место человека в этой жизни, беспокоит будущее родной земли, то, какой она станет через сто лет (глава «Те тонкие рученьки, которые меня обнимали»). Так писатель переводит идею произведения, явно относящегося к региональной литературе, в плоскость общесловенскую и даже общечеловеческую. И тем самым еще раз доказывает, что его изначальной художественной задачей являлось не столько выделение особого, отличного, регионального, сколько общего, родового начала, присущего словенцам из разных краев.

\* \* \*

Как достаточно широкое распространение региональной словенской литературы в межвоенный период, так и относительное ослабление внимания к этой тематике в более поздние годы имели свои причины. До начала 1920-х годов, пока не были решены проблемы территориально-политической принадлежности словенских земель и не реализовалась общенациональная программа Объединенной Словении, региональная тематика не выступала на первый план, хотя в той или иной степени постоянно присутствовала в литературе. Во многом это было связано с проблемой единого языка, утверждению которого могло бы нанести огромный ущерб литературное творчество на диалектной основе, способное оказать отрицательное воздейст-



вие на общую тенденцию к культурной гомогенизации.

Региональная тематика в словенской литературе активно стала развиваться только после того, как выделение, подчеркивание специфических местных особенностей, в том числе и языковых, уже не могли угрожать национальной программе объединения. При этом подобная литература в наиболее интенсивный период своего развития имела явно выраженное мобилизационное значение: она стремилась познакомить читателей с жизнью разных словенских регионов и тем самым способствовала не только развитию взаимного интереса, но, главное, созданию общего культурного пространства. Эта литература имела важное значение и для жителей «отрезанных» («zamejskih») областей бывшей общей национальной территории, так как поддерживала и укрепляла в них национальную память.

Рассмотрение проблемы собирания в единое целое словенской литературы показывает, что есть такие периоды в развитии культуры, когда центр еще не складывается и все динамические процессы проходят на периферии, каждая часть которой подменяет (или старается подменить) его собой. Они постепенно сдвигаются по отношению друг к другу, чтобы, наконец, обнаружился единый центр, потребность в котором становится очевидной.

В заключение хотелось бы добавить, что на современном этапе культурная ситуация в Словении демонстрирует новые тенденции как в развитии языка<sup>1</sup>, так и литературы. В 2000-е годы появляются произведения, отражающие новые веяния в свете рассматриваемой нами темы. Это связано с более активным включением не только элементов местного диалекта в художественные произведения, как это было раньше, но и созданием книг на местном диалекте или наречии. В качестве примера можно привести произведения, вышедшие в прекмурском издательстве «Мурска Собота»: первый роман на прекмурском наречии словенского языка Францека Мусича «Черно-книжник: Порабская легенда» («Caraboncijaš: Porabska legenda»),

---

<sup>1</sup> Начиная с 1990-х годов влияние диалектов на словенскую литературу и разговорную речь вновь привлекает внимание исследователей. Так, в статье «Значение и роль словенских диалектов сегодня» словенский лингвист Вера Смоле (Smole 2009) не пытается показать и обосновать диалектную расчлененность словенского языка (об этом писали И.И. Срезневский, Б. де Куртенэ, Ф. Рамовш, Т. Логар и др.), а поднимает вопрос, почему диалектная разновидность все больше берет на себя роль, которая принадлежит литературному языку и выделяет несколько тенденций их взаимодействия и взаимовлияния – в школе, общественно-политической жизни, а также в литературе, театре, современном кинематографе.

2005), который спустя два года был напечатан на литературном словенском языке («Stnošolec: Porabska legenda», 2007). Другим примером стало издание романа Душана Шаротара (также родом из Прекмурья) «Останься со мной, душа моя» – уже одновременно на двух языках: литературном словенском и прекмурском наречии словенского языка («Ostani z mano, duša moja – «Ostani z menov, dūša moja», 2011). Так, новые явления в словенской литературе дают импульс для дальнейшего научного исследования нашей темы.

### **1.3. Интеграционные и национальные процессы в Словении на рубеже XIX–XX вв. глазами писателя**

Интеграция в иную культурную среду была характерна для словенцев, представителей малочисленного славянского народа, уже с давних пор. М. Кмецл в статье, посвященной основным вехам культурной истории своего народа, отмечает особенности географического положения и исторического развития Словении, как перекрестка торговых и культурных путей, как своеобразного пограничного пространства между Балканами и Центральной (Средней) Европой. Среди важнейших культурных рефлексов, сформировавшихся на этой территории, он выделяет, прежде всего, открытость «чужому», иному, своеобразный «культурный плюрализм», изначальным побуждением к которому явились события эпохи «великого переселения народов» в VI в. Отсюда, по его мнению, проистекали дисперсия (рассеяние), активная переводческая деятельность, отсутствие какого-либо культурного центра у себя дома, но при этом необычайно развитое культурное посредничество, способность и стремление переносить воспринятые достижения в другие страны Европы (Кмецл 1987, 188). Так, известно, что некий *Herрман Slavus* из Каринтии уже в XII в. работал в университетах юга Франции и Сардинии. Со дня основания Венского университета (1365) в нем преподавали и учились выходцы из разных словенских земель<sup>1</sup>. Среди его преподавателей было сорок ректоров словенского происхождения (самыми известными из которых в XIX в. были ученик Ернея Копитара, лингвист Франц Миклошич, и физик Стефан), а также большое количество деканов. Как отмечает М. Кмецл, «словенские» профессора работали во многих странах: от Гельсингфорса до Фрайберга и Мюнхена, от Санкт-Петербурга до Белграда и Загреба, от Праги до Падуи.

На рубеже XIX–XX вв. общественно-политическое и культурное развитие словенских земель, как части Австро-Венгерской империи, характеризовалось не только общими европейскими тенденциями, но и имело свои характерные особенности. Естественные интеграционные процессы в культурной и научной сфере стали тормозиться из-за усиливающегося давления со стороны центральной власти,

---

<sup>1</sup> В первые 100 лет существования Венского университета в нем училось 700 словенцев, в следующие 100 лет – уже 1500 выходцев из словенских земель (Кмецл 1987, 188).

проводившей политику постепенной германизации этих словенских территорий. Она проявлялась в том, что власти намеренно переводили представителей немецкого чиновничества на службу в словенские земли, где они обживались, покупали новые участки земли, поместья, особенно на северной границе, в Каринтии и Штирии. В то же время словенских чиновников с семьями отправляли на службу за пределы этнических границ. В словенских землях положение словенского языка было весьма зыбким: его преподавание и использование разрешалось лишь в начальной школе. Если в Горице среднешкольное обучение проводилось на родном языке с привлечением местных преподавателей, то в остальных землях преобладал немецкий язык, особенно при изучении предметов, влияющих на идейное развитие молодого поколения. При всех положительных следствиях этого положения (билингвизм, приобщение к культурным достижениям немецкого народа, а для наиболее способных молодых людей – возможность получения высшего образования в одном из престижных университетов Европы и др.) патриотически настроенные деятели словенского народа трезво осознавали пагубность последствий усиливающейся политики германизации для духовного развития словенцев. Но противостояние этим тенденциям со стороны различных общественных и культурных организаций (читательских обществ в разных словенских городах, общества Кирилла и Мефодия, общества святого Мохора и др.) было недостаточно эффективным.

Свое особое отношение к этим процессам складывалось у словенской интеллигенции. Одним из ее ярких и талантливых представителей на рубеже XIX–XX вв. являлся Иван Цанкар (1876–1918). Поэт, прозаик, драматург, блестящий публицист и общественный деятель, Цанкар стал первым профессиональным писателем Словении. В его произведениях нашли отражения все «горячие» проблемы современности, с любовью и болью он писал о судьбе своего народа. Он родился в местечке Врхника неподалеку от Любляны в бедной семье портного. Блестяще учился и получил право на продолжение учебы в реальном училище в Любляне, а после его окончания, как и многие словенские интеллигенты, уехал в Вену для продолжения образования. Однако вскоре он бросил технический факультет столичного университета и полностью посвятил себя литературному труду. В столице империи писатель прожил одиннадцать лет. Здесь были написаны многие его произведения: сборник стихов «Эротика» (тираж которого был почти полностью выкуплен люблянским епископом А. Егличем и сожжен), сборники рассказов, повести, романы, драмы. Живя за пределами родины, Цанкар, вместе с тем, продолжал

пристально следить за происходящими «там, на юге», в Словении, событиями, трезво оценивая процессы, имевшие место в политической, общественной и культурной сферах. В одном из писем 1900 г. (З. Кведер – от 8.05.1900 г.) он пишет: «Прежде меня это не волновало, но сегодня я Вам скажу, что у меня тяжело на сердце, когда подумаю, какое будущее уготовано нашему крестьянскому народу. Он гибнет и вымирает. В Нижней Крайне некоторые села остались практически без мужского населения; все уезжают и исчезают навсегда. В Верхней Крайне, если сейчас провести перепись населения, то окажется в три раза больше немцев, чем их было десять лет назад. Лишь в Штирии и Горице люди еще с трудом держатся, но и там дикое убожество, а чувство национальной гордости отсутствует вообще. Если так будет все развиваться, нас через двести лет не будет вовсе» (Sankar 1948, II, 363). Размышления о страшной духовной нищете, которая, как он писал, «морем грязи разлилась по нашему милому отечеству...», присутствуют и в письмах, и в его публицистике этого времени. Однако постепенно в них начинают превалировать мысли о судьбах современной словенской культуры и литературы. В статье «Антон Ашкерц» (1896) Цанкар признает: «У нас самих не родилось ничего нового, оригинального. Идеализм, романтизм, реализм – все это могло родиться, развиваться и исчезнуть и без нас» (Sankar 1966, 11), а чуть ниже добавляет: «В духовном плане мы так привязаны к своим соседям и всему западному миру, что семенем вслед за ними, куда бы они ни повернули...» (там же). И в этом смысле роль творческой интеллигенции, ее мироощущение являлись для него весьма значимыми для судьбы отечественной культуры. В другой работе («Драготин Кетте», 1900 г.), рассуждая о своеобразии восприятия в словенских землях европейской и, в первую очередь, немецкой культуры, Цанкар отмечает, что «чужое влияние часто отражается не в незначительных внешних проявлениях, а в душе и образе мыслей» (Sankar 1966, 17). Поэтому, по его убеждению, «человек должен иметь твердую позицию, чтобы в погоне за горами чужой учености не потерять хоть частицы своей истинной природы» (там же). Примером подлинно национального поэта для него всегда оставался выдающийся поэт-романтик Франце Прешерн, который в своем развитии испытал влияние Петрарки, немецких романтиков и Байрона, но «при всем этом в значительной степени сохранил свою силу и оригинальность» (там же, 10–11). Залогом этому, по его мнению, была опора на народное творчество и заложенные в нем культурные традиции. Именно поэтому, стремясь осознать глубину проблемы, причины столь явных качественных изменений в словенской

литературе рубежа веков, писатель задавался вопросами: почему во многих произведениях современных авторов отсутствует тот подлинно народный, словенский дух, который присутствовал в романах и повестях писателей XIX в. – Я. Трдины, Я. Менцингера, Ф. Левстика, Ф. Левеца? Почему «народной», «национальной» провозглашалась литература, стремящаяся к изображению внешней атрибутики, подчас имеющей лишь этнографический характер? Причины этого он в значительной степени видел в том «духовном отчуждении», которое, словно болезнь, «поразила наших лучших писателей» (там же, 35).

В одном из писем брату Карлу (17.05.1901 г.), рассуждая о современной словенской литературе, Цанкар утверждает, что «здесь будут необходимы большие перемены и сильное произведение. И я думаю о своей помощи в этом деле...» (Sankar 1948, I, 124). А в письме к писателю А. Ашкерцу (14.04.1900 г.) признается, что решил отказаться от участия «в злобных полемиках» на страницах печати и перенести острие своей критики в свои новые сочинения (там же, 255–256). В это время он работает над новым романом «Чужие», который в 1902 г. издает Словенская матица. В нем писатель безошибочно поднимает одну из самых болевых проблем современного словенского общества. «Я писал о наших “чужаках”, – признается он в письме писательнице Зофке Кведер (10.07.1901 г.), – о тех наших людях, у которых нет родины. И это все мы. В большинстве своем мечтатели, все без исключения пассивные интеллигенты, которые постепенно превращаются в бродяг, рано умирают от туберкулеза или становятся пессимистами, критиками, бессильными реформаторами-фантазерами, никогда ничего не добивающимися. Я писал об этих людях и о тех, у кого есть “родина”. Они производят еще более жалкое впечатление» (Sankar 1948, II, 369). Таким образом, в центре романа оказывается давно волнующая писателя тема «интеллигенция и родина», а точнее, тема места и роли интеллигенции в культурной и политической жизни. К этой тематике (в ее более суженном, концентрированном варианте) он обращается уже в повести 1900 г. «Путешествие Николая Никича», хотя в ней Цанкар лишь намечает проблему. Благодаря поэтическому сравнению своего героя, художника Диониза, с веткой, которая выросла на сухом дереве, обреченном на умирание, писателю удается показать бесперспективность работы словенского художника на родине.

В романе «Чужие» тема «художник – родина» поставлена в центр повествования. В фокусе внимания автора – судьба молодого скульптора Павле Сливара. Как и многие молодые словенцы, он уезжает учиться в Вену и там становится мастером, искусство которого

получает признание и на родине, – он побеждает на конкурсе на проект памятника известному словенскому поэту. Сливар опьянен успехом и похвалами, которыми удостаивают его организаторы конкурса и представители словенской научной и культурной общественности. Всеми уважаемый меценат, господин Копривник, в своей речи на чествовании молодого таланта нарисовал радужную картину настоящего и будущего словенского искусства: «конкурс призвал художников сплотиться вокруг своего народа, ибо народ знает их и любит, как своих лучших сынов». Но когда на следующий день молодой человек обращается к меценату за помощью для продолжения учебы, то наталкивается на глухую стену равнодушия и непонимания. Его уверяют, что словенскому народу не нужно собственное искусство, так как оно не приносит дохода, «ему нужны каменщики, а не художники». Так, за внешним блеском фраз и пророчеств Сливар открывает лишь пустое фразерство и лицемерное равнодушие.

Победив в конкурсе, но не получив заказа на изготовление памятника, не добившись материальной поддержки и работы в Любляне, Сливар с горечью возвращается в Вену. Он надеется здесь обрести дом и работу. В столице перед ним встают несколько возможных путей. Его притягивает размеренный уклад жизни его земляка, скульптора Байта. Приличный дом, семья, работа без надрыва и внутреннего томления. Но возможен был и другой путь, олицетворением которого являлась жизненная позиция архитектора Тратника. Для него уже не существовало ни родины, ни ее проблем. Он «полностью отряхнул ее пыль с подошв своих башмаков...». «Душа его, забывшая свой родной край, находила себе пищу в жизни чужбины и добровольно отдавала ей все свое богатство» (Цанкар 1987, 74). Сливар пытается соединить эти два пути и начать новую жизнь в Вене: он женится, поступает на работу к профессору Бреннеру, а в собственной мастерской старается воплотить в реальные скульптуры свои творческие фантазии. Но вскоре наступает кризис: он теряет работу, а его произведения не находят ценителей. Постепенно герой Цанкара приходит к убеждению, что и здесь он не обрел своего дома, и здесь он «чужой». Разорвав связь с родиной, о которой герой вспоминает с любовью и грустью, покинув ее, он тем самым словно лишается ее незримой поддержки. Он осознает, что его художественная фантазия и вдохновение питались радостью и горечью воспоминаний о ней, она была опорой его таланта. Потеря этой опоры приводит Слиvara к трагическому финалу – самоубийству.

Несомненно, этот роман Цанкара отразил пессимистический взгляд писателя на будущее словенского искусства и культуры в целом. По его убеждению, воздействие «чужой», иной культуры приводит не только к интеграционным процессам. Оно пагубно, так как в результате приводит к поглощению, нивелированию национально-самобытного элемента в культуре, подвергнувшегося этому воздействию.

После появления «Чужих» многие периодические издания как в Словении, так и за ее пределами откликнулись статьями и рецензиями: особое место в них отводилось анализу центральной проблемы произведения, которая никого не оставила равнодушным. В ряде работ подчеркивалась важность поднятой темы не только для словенского, но и для большинства малых славянских народов Австро-Венгрии. «Взаимоотношение интеллигенции и народа, влияние Запада на эту интеллигенцию есть проблема, – писал в загребской газете «Обзор» («Obzor» – «Обозрение») критик М. Марьянович, – которая почти целый век решается лучшими славянскими мыслителями» (Cankar ZD, IX, 332). По убеждению автора статьи в пражской газете «Народны листы» («Narodny listy» – «Национальная газета») С. Радича, Цанкар лишь поставил эту глобальную проблему – стыков, связи между интеллигенцией и народом, однако вопрос «что делать?» остался открытым, ибо его невозможно решить с помощью изящной словесности (там же).

Однако словенский писатель пытается сам ответить на этот вопрос. В 1904 г. он пишет новый роман «Крест на горе» (вышел в марте 1905 г. в издании Словенской матицы). Здесь нашли отражение уже прозвучавшие в «Чужих» мотивы и идеи, выразившие взгляды писателя на судьбу словенского интеллигента, и его новое, оптимистическое видение.

Новый герой Цанкара – художник Мате Ковач. Сын крестьянина и брат священника, он не хочет идти по жизни проторенным путем. В нем горит желание стать великим художником, вырваться из мрачного, душного оврага, в котором расположено его родное село с символическим названием Globel (словен. овраг, ущелье). Мате хочет уехать отсюда далеко, за горы, в большой мир, где «бурлит жизнь», где нужны будут его способности и талант. Но пройдя путь, подобный тому, что прошел Павле Сливар (отъезд в Вену, признание, успех, а затем отчуждение и, как следствие, творческий кризис и попытка самоубийства), герой романа «Крест на горе» прозревает: искусство бесплодно без любви к родной земле и ее людям. Если в романе «Чужие» поэтический образ родины подан Цанкаром как



романтическое воспоминание, светлое и одухотворяющее, то в этом романе он, этот образ, не только перенесен из прошлого в настоящее, но и материализован в облике крестьянской девушки Ханци и по силе эмоционального воздействия и философской наполненности вырастает до размеров символа преданно любящей и страдающей матери-родины.

Но есть в этом произведении и другой важный образ-символ – крест на горе, как символ многотрудного крестного пути к возрождению и духовному обновлению. В начале романа символическая картина-видение поднявшегося над селом, как над открытой могилой, огромного темного креста выражает и главный символ произведения, и эстетическую программу самого автора: художник из Глобелы стоит на крестном пути, ведущем к духовному обновлению. В финале произведения Мате и Ханца вместе уходят из родного села в большой мир, но без ненависти в сердце, а преисполненные чувства радостного осознания горячей любви к этому краю. Они уходят с уверенностью, что скоро вернуться, «и тогда будут великие дела, и тогда будет сиять солнце и там внизу...» (Cankar ZD, XII, 235). И словно подтверждением этому вновь появляется картина-видение: «вырос там наверху, на красно-золотом фоне огромный крест до неба, через все ущелье легла его широкая тень, затрепетала и погасла, а небо засияло светлее над ущельем, подул вечерний ветерок и, будто в радостном предчувствии, зашумели деревья...» (там же). Иная эмоциональная наполненность образа-символа позволяет рассматривать финал произведения, как выражение оптимистического взгляда писателя на будущее. Проведя своего героя через многие испытания и горькие разочарования, писатель «спасает» его от последнего трагического шага. Оптимистический финал романа позволяет судить о кардинальных изменениях в образе мыслей самого Цанкара. Он стремится выразить свою веру в будущее словенского искусства, показать возможные пути его развития, используя при этом символические образы большой философской наполненности.

В словенском литературоведении сложилось устойчивое и, на наш взгляд, весьма справедливое мнение, что на Цанкара в период работы над романом «Крест на горе» оказало значительное влияние посещение им выставки в Вене в марте 1904 г. На ней впервые были представлены работы словенских художников-импрессионистов: Якопича, Грохара, Стернена, Ямы и скульптора Бернекера. В письме О. Жупанчичу (17.03.1904 г.) И. Цанкар так описывает свои ощущения: «Сегодня был... на выставке словенских художников... Еще в жизни своей не был я так от сердца рад – ведь это

словенское искусство; эти пейзажи выросли прямо из нашей земли. И это главное!» (Cankar 1948, I, 379–380). Чуть позже он пишет статью «Словенские художники в Вене» («Слован» – «Slovan» – «Славянин», 1904), где еще раз подчеркивает значимость этого события для словенской культуры: «Нет другого такого народного искусства, которое родилось в столь тяжелых условиях и при таком сопротивлении, как словенское, ...и именно словенские художники показали на чужбине, что на свете есть словенский народ и что он имеет свою самобытную культуру» (Cankar 1966, 41–43).

Новая эстетическая программа Цанкара проявляется и в его последующих произведениях, особенно в романе «Новая жизнь» (1908), где писатель возвращает своего героя, словенского художника, домой из того большого мира (Вены, где он жил и творил). Теперь, обогащенный знанием и опытом, он полон надежд посвятить свое творчество, свое искусство народу.

В заключение хотелось бы отметить особое видение писателем рубежа XIX–XX вв. особенностей наблюдаемых им интеграционных процессов, которое он выражает в своих произведениях. Вместе с тем, строение романов, движение их сюжетов, характеристики главных героев И. Цанкара позволяют делать и историко-культурные выводы. Как видится, ситуация рубежа веков, о которой мы уже говорили, вызвала у словенского писателя интуитивное чувство самосохранения. В первом романе писатель четко ориентируется на закрытый тип, осуждая выход за границы своего замкнутого мира. Затем он их размыкает, отпускает своего героя в открытый мир с тем, чтобы он вернулся, обогащенный опытом. Подобная ситуация колебания типична для культуры, находящейся на перекрестке Центральной Европы и Балкан, каковой является культура Словении.

\* \* \*

Наряду с разнонаправленным движением по горизонтали, связанным с пересечением границ, географических и культурных, в пространстве словенской культуры происходит и движение по вертикали.

Одним из первых проблему сосуществования и взаимопроникновения разных уровней культуры затронул в одной из своих работ выдающийся русский лингвист и философ Н.С. Трубецкой. Он образно назвал их «верхом» и «низом» здания данной культуры. К низовому уровню он отнес тот запас культурных ценностей, который служит для удовлетворения потребностей наиболее широких слоев

национального целого, т. е. народных масс; «эти ценности создаются в самой среде народных масс, они сравнительно элементарны и не носят на себе резкого отпечатка индивидуального творчества» (Трубецкой 1995, 126). Ценности «верхнего запаса» «создаются либо самими господствующими частями национального целого, либо для этих частей и отвечают всегда более утонченным потребностям, более требовательным вкусам. Вследствие этого они всегда сравнительно сложнее и менее элементарны, чем ценности нижнего запаса» (там же).

Характеризуя всегда существующий в нормальной культуре известный обмен и взаимодействие между верхом и низом, ученый выделил в этом процессе несколько потоков. С одной стороны, это проникновение некоторых ценностей в низы «из верхов», сопровождающееся определенным обезличиванием и упрощением, приспособлением к общему контексту ценностей этого «нижнего» уровня, с другой, как отмечает Н.С. Трубецкой, «отправной точкой для создания той или иной ценности верхнего запаса может явиться какая-нибудь ценность запаса нижнего» (там же, 126–127).

Важными в этом процессе, помимо внутреннего взаимообмена и взаимовлияния, могут стать и внешние причины: влияние на каждую из частей данного культурного целого заимствований извне, из инонациональных культур, что может также вызвать разные варианты развития<sup>1</sup>. Мы рассмотрели как подобные интеграционные процессы происходят по линии горизонтали, теперь рассмотрим движение по вертикали между разными уровнями культуры – на примере словенского фольклора и литературы, а также привлекаемая творчеством буквников и народное изобразительное искусство.

---

<sup>1</sup> Ученый выделяет два основных варианта: «Если заимствованные ценности не противоречат общему психическому облику данного национального целого и при усвоении органически перерабатываются, то в силу естественного внутреннего взаимодействия между культурными верхами и низами снова устанавливается известная равнодействующая. Но такой равнодействующей может и не установиться...» И тогда между верхами и низами может образоваться культурный разрыв, нарушение национального единства, «что свидетельствует о чуждости источника иноземного влияния данной национальной психики» (Трубецкой 1995, 127).

## 1.4. Фольклор. Словенские народные песни и легенды

Еще до прихода в VI–VII вв. на территорию современного проживания у словенцев были свои песни, отражавшие праславянскую традицию. «От коренного населения – романизованных нориков, иллиров и кельтов, которых словенцы называют «влахи» или «лахи», – они, вероятно, переняли т. н. античную традицию, впоследствии слившуюся с их собственной. Позже в нее был включен ряд элементов как содержательного, так и формального плана, заимствованных от соседних германских, романских и южнославянских народов» (Голеж-Каучич 2010, 57).

Самые ранние песни со сказочными и легендарными сюжетами возникли в эпоху язычества; затем они стали основой народных сказок. Содержание подобных песен со временем сильно изменилось, поскольку в них появились сказочные мотивы, а в христианский период новое содержание. Из словенских сказок возникли ранние сюжеты песен о крестницах (купальных девушках), о Прекрасной Виде<sup>1</sup>; о водяном, похищающем девушку, пришедшую за водой, о спасении превращенного в змею королевича, о непослушных детях, которых прокляла мать, а они превратились в птиц, о десятой дочери<sup>2</sup>. Наиболее древние библейские сюжеты о сотворении мира нашли отражение лишь в единичных, дошедших до нас текстах. В народной песне о рыбе Фаронике говорится о рыбе, которая в соответствии с древнейшими преданиями держит на спине весь мир, и именно к ней взывает Иисус, прося пожалеть детей и роженец. Широкое распростране-

---

<sup>1</sup> Имя фольклорного персонажа – слов. *Lepa Vida* – может быть переведено, с опорой на русскую фольклорную традицию, и как «Красавица Вида», что часто можно встретить в исследованиях российских авторов. В нашей книге используется дословный перевод.

<sup>2</sup> Сказ о десятом брате, который возник на основе этого сюжета и впоследствии был использован Й. Юрчицем в его романе «Десятый брат», по мнению ученых, имеет более позднее происхождение.

ние получила эпическая песня «Пегам и Ламбергар»<sup>1</sup>, повествующая о битве богатыря Ламбергара с вызвавшим его на бой иноземцем Пегамом. В народной эпической поэзии широко представлена прежде всего античная традиция. К этой группе относятся появившиеся, вероятно, в период раннего Средневековья песни с мифологическими сюжетами, переделанными в христианском духе: «Певец у врат Ада» и др. на сюжет об Орфее и Евридике; песня, в которой св. Лука (Матия), сам того не ведая, убивает отца и мать (здесь легко вычленяется сюжет Эдипа); песня «Рошлин и Верьянко», которая опирается на историю Ореста (Novak 1967, 19–23; Голеж-Каучич 2010, 58).

Тогда же возникли песни религиозного содержания: «Кающийся грешник», о святых великомученицах (св. Варваре и св. Уршule) и др. Начиная с XII–XIII вв., они получили широкое распространение, исполнялись во время религиозных шествий и паломничеств к святым местам («Св. Иаков спасает паломника, идущего в Сантьяго-де Компостелла», «Иисус смиряет бурную реку», «Мария и лодочник»).

К раннему Средневековью относятся песни и баллады с испанскими мотивами эпохи правления сарацинов («Зарика и Сончица», «Брайдика и Анчика», «Польская (а реально испанская) королева» и др.). Жанр баллады, который российский исследователь А.А. Гугнин определил как «своего рода микрокосм, в призме которого разворачивается полный спектр народного бытия, но в событийном, драматическом преломлении...» (Гугнин 1982, 6), был весьма распространен на территории, заселенной словенцами.

Сохранились баллады о несчастной любви и разрушении семейного благополучия. «Господин Барода» – это баллада о судьбе сирот, оставшихся без отца. Наказание за запретную любовь к дочери хозяина получает герой баллады «Садовник замка». В основе сюжета баллады «Молодая Зора» лежит тема судьбы покинутой жены. Из европейской (прежде всего немецкой) традиции пришла баллада

---

<sup>1</sup> Она стала первым опубликованным фольклорным текстом на словенском языке, а упоминания о ней встречаются в исторических источниках (в хронике XVII в. Я.Л. Шёнлебена и «Славе герцогства Крайна» 1689 г. Я.В. Вальвасора) еще до того, как она была записана. Первосточником сюжета стал вавилонский мотив боя богатыря с великаном, который в ветхозаветной традиции получил развитие как «Бой Давида и Голиафа»; сюжет получил распространение в разных вариантах и формах по всей Европе (Голеж-Каучич 2010, 61–62). У словенцев этот сюжет из народной песни, связанный с реальными событиями – борьбой Габсбургов с сельскими графами за обладание словенскими землями, прочно вошел в историю словенской культуры, многократно использовался в литературе. О его популярности свидетельствуют многочисленные изображения на крышках расписных ульев битвы великана и рыцаря.

о Еленгаре, соблазнителе девушек, который сначала очаровывает их своим пением, а затем убивает (Голеж-Каучич 2010, 62).

Подлинно героических песен у словенцев не сохранилось. Однако есть песни времени турецкого нашествия и борьбы с турками (начало XV – конец XVII вв.), в которых воспеваются реальные герои, называются те места, где они совершали свои подвиги. Это позволяет датировать их относительно точно: например, песня «Равбар после победы при Сиску 1593», песня о боях против турок у Вены (1683), песня о Лавдоне после взятия Белграда (1789).

Среди исторических героев этой группы чаще всего выступает князь (витязь) Марко (песня «Молодой Марко»), а также король Матьяж («Король Матьяж в турецком плену», «Король Матьяж и Аленчица»)<sup>1</sup>. Сохранились песни с историческими сюжетами того времени, в которых описывается близкая словенцам территория: «Аленчица сестра Грегчева», «Аленчица Рожманова», «Ерица (Аленчица) из Рибнице» и др. Имея, вероятно, более ранние варианты, они впоследствии были вставлены в историческую эпоху борьбы против турок. В меньшей степени в народных песнях были представлены мотивы из времен крестьянских восстаний, «которые рассматривались, скорее, в социальном ракурсе («Господин стреляет в распятие»» (Голеж-Каучич 2010, 63).

В то время как эпические песни на словенском языке дошли до нашего времени лишь в отдельных вариантах (благодаря огромной работе многих поколений собирателей и исследователей), песни, относящиеся к другим группам, не только сохранились, но и продолжают исполняться вплоть до наших дней. Среди них – любовные песни («Где ходит моя пара», «Они обнимаются»); плясовые песни<sup>2</sup>; песни, прославляющие лозу и вино; песни о животных, которые по своему происхождению восходят к сказочным сюжетам. Более поздним происхождением отмечены так называемые «сословные» песни,

<sup>1</sup> Согласно мнению некоторых словенских ученых, в этих песнях воспевается не венгерский король Матия Корвин, поскольку события, в которых он участвует, не имеют реальной исторической основы, а происходит контаминация: имя безымянного героя, вероятно, в одном из ранних вариантов песни могло быть заменено на имя Матьяжа, поскольку он прославился в борьбе против турок (Novak 1967, 19–23 – см. об этом подробно в гл. 3.1. данной книги).

<sup>2</sup> В XVIII в. в Словению проникает четырехстрочная альпийская плясовая строфа-частьшка (слов. поскочница), их исполняли (часто сочиняя на ходу) во время танцев (например, «танец со стуком» – штаериш).

посвященные достоинствам разных сословий, а также солдатские или рекрутские песни («Ой, этот боевой барабан»), в которых развивается и патриотическая тема («Французы начали войну»).

Наряду с поэтическим фольклором у словенцев получили бытование и повествовательные жанровые формы устного народного творчества: сказки, сказы, народные религиозные легенды.

Сказочная традиция у словенцев, как и у многих других народов, включает волшебные, бытовые сказки, а также сказки о животных и сказки с социальными сюжетами. Часто сказочные сюжеты с течением времени дополнялись упоминаниями о среде своего бытования, в них включались персонажи религиозных и исторических легенд.

Первые записанные сказы содержались в сочинениях словенских протестантов, а также в знаменитом труде Я.В. Вальвасора «Слава герцогства Крайна» (1689). Многие из этих произведений, имея сказочную основу, по своему сюжету оказались связаны с регионом своего распространения, в них включались описания реальных или вероятных событий. Древнейший пласт составляют этиологические и мифологические сказы-легенды. Так, античная традиция отражается в сказаниях о жалик женах (словенском аналоге сивилл); история охотника Сама из Резии напоминает сюжет из греческого мифа о пострадавшем от Одиссея Полифеме; сказание о лешем (слов. «divji mož»), которого ловят пьяным, отсылает к истории фригийского царя Мидаса. К общеславянским сюжетам восходят сказания о персонажах низшей мифологии, например, о кресниках (защитниках края от другой нечистой силы), мрачниках (персонифицирующих темное и опасное время суток), ведомцах (ведьмаках), колдунах и шкопниках (домовых). Известны более ста кратких текстов, которые посвящены возникновению отдельных топонимов, истории о камнях, растениях, животных.

К повествовательным фольклорным жанрам относят также исторические сказы («Три гроба для Аттилы», «Песьеголовые на Похорье», «Шершни и турки», «Во времена французов»), сказы с социальной тематикой («Сказка о хитром крепостном», «Лекарство от чумы»), религиозные сказы-легенды, основой которых служат вымышленные события из жизни Христа («Христос и св. Петр»), Богородицы и святых («Именины св. Антония», «Св. Бенедикт»).

Наименее сохранившимся пластом словенского фольклора оказалась группа сатирических и юмористических народных песен

и шутливых сказов («О Павлихе<sup>1</sup>», «Проснулся я в поле»), и это не случайно, поскольку церковь на протяжении веков стремилась свести влияние этой народной культуры к минимуму.

---

<sup>1</sup> Павлиха (словен. Pavliha) – шуговской персонаж словенского фольклора, напоминающий русского Петрушку.



## 1.5. Взаимодействие литературы и фольклора

### 1.5.1. Литературная сказка

(на примере произведений Я. Трдины)

Представив различные формы словенского фольклора, отметим, что он удовлетворял не только потребности крестьянского общества. Сюжеты эпических песен, народные сказы и баллады дали толчок развитию форм высокой культуры – в произведениях словенских писателей и поэтов появились имена их героев (Курент, король Матьяж, Прекрасная Вида, Рошлин и Верьянку, Петер Клепец и др.). Этому предшествовала большая собирательская работа, начавшаяся еще в период национального Возрождения и продолженная писателями, поэтами, деятелями культуры в последующие века. Обращение к своему родному фольклору наблюдается чаще всего в периоды смены одного направления в литературе и искусстве другим. Как отмечал П.Г. Богатырев, размышляя о взаимовлиянии между высоким и низким искусством, «художник берет только то, что органически может войти в систему его творчества, что может оплодотворить его творчество». Учёный считал, что подобное плодотворное заимствование является «непосредственным продолжением оригинального творчества заимствующего» (Богатырев 2006, 205). Данное высказывание можно отнести и к литературе.

Процесс взаимодействия народного и авторского творчества, в первую очередь песенного, можно наблюдать во все периоды истории словенской литературы. Он активизировался на стыке эпох, когда в народной традиции видели опору для дальнейшего развития (Словенская модерна), или когда в годы исторических испытаний обращение к фольклору становилось для писателей своеобразным внутренним протестом против оккупации и гонений на язык и свободу, как это было в период Второй мировой войны<sup>1</sup>.

При этом в авторских произведениях могли использоваться «как отдельные фольклорные элементы (например, метрическая стопа – трохей), так и явления в целом (имитация жанровой формы, например, народной баллады). В этом случае народная песня становится

---

<sup>1</sup> В 1944 г. выходит книга Ф.С. Финжгара «Макалонца» – сборник легенд и сказок; в партизанской поэзии, которая печаталась в нелегальных изданиях на освобожденной территории, а также в произведениях непрофессиональных авторов весьма популярными становятся образы фольклорных персонажей: короля Матьяжа, Прекрасной Виды и др.

для поэта идеальной моделью» (Голеж-Каучич 2010, 80). Заимствованию подвергались темы и мотивы, некоторые фольклорные персонажи получали новую жизнь в литературных произведениях разных жанров и творчестве писателей и поэтов разных периодов. Мы стараемся показать это на примере наиболее известных фольклорных жанров, сюжетов и мотивов народного творчества, основные линии которых перекладывались на язык высокой культуры.

В словенской литературе XIX в. этот процесс взаимодействия фольклора и литературы справедливо связывается с именем Янеза Трдины (1830–1895), стоявшего у истоков так называемого «фольклорного» направления.

Первый период его творчества – 1850-е годы – стал временем поисков писателем своего места в жизни и литературе. Наряду с поэзией явно выраженного социального содержания (много позже он определил эти стихи как достаточно слабые), молодой автор создает рассказы о народной жизни, сказки, притчи и басни: «Аров и Зман», «Рассказ Гласан-бога», «Народные рассказы из Быстринской долины». В них, опираясь на сюжеты народных легенд и песен (о короле Матьяже, Пегаме и Ламбергаре), писатель стремился обозначить проблемы общественной жизни и духовных исканий в послереволюционный период<sup>1</sup>. Противостояние нарастающему дилетантизму, губящему ростки романтического направления в словенской литературе, нашло отражение в «Рассказе золотой груши» (1850–1851), сатирическая направленность которого вызвала нападки цензуры, что повлекло за собой запрет на публикацию третьей части произведения. Однако эти проблемы Я. Трдина вновь поднимает в очерке 1850 г. «Обзор словенской поэзии» («Pretres slovenskih pesnikov»), где выступает ярким защитником Ф. Прешерна<sup>2</sup>, ставя его выше популярного в то время поэта И. Весела-Косеского, а также дает развернутые характеристики поэтических произведений своих современников.

Нельзя не согласиться со словенским исследователем Й. Погачником, что мысли, изложенные в этой работе, при всей их

<sup>1</sup> Имеется в виду революция 1848–1849 гг.

<sup>2</sup> Выступая в защиту поэзии Ф. Прешерна, которая после смерти поэта подвергалась критике и необоснованному замалчиванию, Я. Трдина одним из первых дал высокую оценку произведений поэта и подчеркнул его значимость для отечественной словесности. Он отмечал, что «в его стихах субъективное и объективное, внутреннее и внешнее чередуется в удивительной гармонии и одно разливается в другом» (Pogačnik 1969, 191).

фрагментарности, носят характер складывающейся литературной программы (Pogačnik 1969, 192). На ее окончательное формирование оказали влияние идеи Ф. Левстика (1831–1887), лидера «младословенцев», представлявших литературное движение середины XIX в. Они ратовали за национальное возрождение, а литературе придавали огромную роль в художественно-эстетическом развитии словенцев. Мысли Ф. Левстика, выраженные им как в литературно-критических статьях («Ошибки словенского правописания», «Оценка повести Циглера “Счастье в несчастье”», «Господам противникам» и др.), так и в ряде прозаических произведений (эссе «Путешествие из Литии в Чатеж», 1858), составили ядро эстетической и литературной программы данного направления.

Ее основным содержанием было требование к литературе как средству национального пробуждения и духовного воспитания широких народных масс. При этом Левстик подчеркивал значимость художественного творчества самого народа, фольклора, призванного стать основой для высокой литературы. В одной из своих работ он утверждал, что «у народа мы должны учиться...», но и «мы должны учить народ» (Pogačnik 1970, 199). Еще более определенно он выразил свои взгляды в «Ответе на статью “Потребности словенцев в отношении естественных наук”» (1858): «...Я считаю, что народу на современном этапе гораздо полезнее хорошие повести развлекательного и поучительного характера и другие подобные вещи, написанные на родном языке и в национальном духе. Тяга к чтению у словенцев должна быть намного сильнее, чем она есть и была до сих пор» (там же, 200).

Подчеркивая роль фольклорно-мифологических истоков в развитии национальной литературы, Ф. Левстик в определенной степени ограничивал литературный процесс. Литература же не желала оказываться в прокрустовом ложе лишь одного из возможных направлений. Вместе с тем ряд словенских писателей того времени восприняли звучащие со страниц газет и журналов призывы Ф. Левстика как своего рода руководство к действию. Одним из них был Я. Трдина. Немалую роль в особом внимании к жизни простого народа сыграла его страсть к собирательству.

Фольклорный и этнографический материал он начал собирать, еще работая учителем в хорватских землях (сначала в Вараждине, позже в Риеке). После того как в 1866 г. власти обвинили его в «идейном растлении» своих воспитанников и уже через год досрочно,

в возрасте 37 лет, вынудили выйти на пенсию, Трдина стал посвящать собирательству все свободное время. В последующие пятнадцать лет он много путешествовал, изучал разные места и людей, собирал фольклор, делал записи об обычаях и обрядах словенцев. Также в путевых записях (сохранилось 27 тетрадей) он оставил яркие зарисовки представителей самых разных слоев населения, в первую очередь, крестьян и ремесленников из практически всех словенских краев. Постепенно Трдина вернулся к литературному творчеству.

Спустя 30 лет после выхода в свет его ранних произведений, в начале 1880-х годов, на страницах ведущего словенского журнала «Люблянски звон» («Ljubljanski zvon» – «Люблянский колокол») начинают печататься «Сказки и повести о горьянцах»<sup>1</sup> (1882–1888), которые сразу привлекли к себе внимание читателей и критиков. По свидетельству самого автора, работа над циклом отразила его стремление сохранить для последующих поколений сокровищницу словенского народного творчества, «...оживить стародавнюю народную литературу, т. е. народные рассказы, которые скоро исчезнут с лица словенской земли...» (Pogačnik 1970, 200). Вместе с тем он «старался умножить и обогатить старые народные представления современными идеями, мыслями о словенской и славянской идее. Обращаясь к мотивам словенского и сербского фольклора, Трдина создает символично-аллегорические произведения, где в фольклорный сюжет органично вплетаются реалии современности. Не случайно, многие из них он называл повестями, подчеркивая тем самым связь фольклора и литературы.

Следует отметить, что для произведений о горьянцах было характерно не только разнообразие тем, сюжетных мотивов, но и художественно-стилевых решений. Некоторые из них представляли собой литературно обработанные народные сказки с характерным для этого жанра противостоянием Добра и Зла («Птица-златоперка», «Оборотень», «Вила»). Другие – где рядом с фантастическими существами действовали легко узнаваемые (для внимательного читателя) реальные люди: крестьяне и помещики, представители духовенства и чиновники, – были обработкой сказочных или легендарных сюжетов.

---

<sup>1</sup> Горьянцы – гористый край, простирающийся от холмов Кочевья до реки Савы. Как писал сам Я. Трдина, Горьянцы он полюбил особенно потому, «что это была не просто одна гора, а наполненный своеобразием и изменяющийся край, в одном месте дикий, в другом – прекрасный, идиллический, то это каменистая пустыня, а то – чудесный бескрайний цветник». (Trdina ZD, III, 559).

Наиболее яркой иллюстрацией этой группы произведений является повесть «Ночь накануне Иванова-дня». А. Слодняк определил ее как «гротескную сказочную повесть», «самый острый памфлет» (Slodnjak 1968, 238), обличающий антинародный характер местных выборов в одной из словенских провинций – Нижней Крайне. В произведении Трдины помимо основного, мифологического сюжета: волшебных превращений в ночь на Ивана Купалу, когда чудодейственное зерно папоротника дает возможность бедняку Мартинеку понимать голоса зверей, видеть все клады земные, а также очутиться в Горьянцах на шабаше ведьм, – есть и второй смысловой план повествования, в котором в образах гостей сатаны выступают известные и легко узнаваемые современниками люди: учитель гимназии из города Ново-Место, ярый противник всего народного, целая вереница господ, презирающих свой народ и видящих в крестьянах лишь глупых рабов. Подобными аллюзиями на актуальные события и общественных деятелей наполнены и другие сказки-легенды, сказки-притчи в цикле о горьянцах (например, «Петер и Павел»).

В составе данного цикла есть произведения, в которых писатель, кажется, намеренно уходит от жанра сказки. Порой в общую рамку повествования входят сразу несколько историй, объединенных образом рассказчика. При этом Трдина подчиняет повествование логике живой народной речи и лишь изредка вставляет собственные краткие характеристики событий или героев. В значительной степени уходит и присущая его произведениям сатирическая заостренность. В повести «Под грушей» автор воссоздает образ известной народной сказительницы, одной из любимых его героинь – Коленчевой Еры, батрачки из шмихелской общины, расположенной в окрестностях города Ново-Место. Речь героини пересыпана пословицами, поговорками, юмористическими присказками, а выбор сюжетов в ее историях и их интерпретация отражают не только личные впечатления и пристрастия рассказчицы, но и выражают мироощущение доленских крестьян. Здесь есть рассказы о поисках счастья молодого пастуха Тинчека, благодаря вмешательству волшебных сил, постигающего законы истинного благочестия; о похождениях любвеобильного мастера Петера Шавбара, который ценой страшных испытаний и потерь узнает цену женской преданности и любви. Все эти истории назидательны и носят дидактический характер. Не случайно повесть завершают перечисления деяний местных святых, чьи дела и сама жизнь ассоциировались в народной памяти с подвигом Спасителя.

Вместе с тем в рассказах батрачки Еры много реальных зарисовок из крестьянской жизни: сезонные работы, церковные праздники, каждодневный быт. Рассказы о многолетней истории края дополнены развернутыми портретами местных умельцев. Одновременно повествование пронизано гордостью рассказчицы за народ, умеющий весело проводить время и упорно работать, превращая каменистую землю в сад. С врагами и нежеланными гостями ее земляки расправляются не угрозами и палками, а поучающей силой смеха (история об изгнании П. Жавбара из шмихелской общины).

Благодаря публикации произведений Трдины в центральном словенском журнале, читатели (особенно из других словенских провинций) получили возможность познакомиться с жизнью своих соседей, прочувствовать степень схожести и различий между ними.

С постепенным отходом писателя от едких сатирических оценок, значительно повышается роль фантастики – она берет свое начало в недрах народного сознания, стремящегося через «чудесные» превращения или вмешательства потусторонних сил восстановить справедливость и наказать зло. Так, в повести «Господин Ведеж» («Господин Всезнайка») распоясавшегося немшкутара<sup>1</sup> Корличека превращает в истинного патриота не столько жестокая экзекуция, устроенная ему местными школярами, сколько жуткое видение с участием фантастических животных и птиц, символизирующих смерть. Авторский интерес вызывает и то, как в народном сознании фиксируются значимые для истории и культуры словенцев события: в повести «Доктор Прежир» благодаря красочному повествованию Еры мы знакомимся с народным пересказом истории любви словенского поэта Франце Прешерна к люблянской красавице Юлии Примиц.

Разумеется, в цикле о горьянцах затрагивается и тема будущего словенского народа, которое писатель связывает с развитием образования и родного языка. Он отстаивает необходимость единения не только жителей разных провинций, но и всех славян. Трдина последовательно проводит мысль об органичной связи словенцев как с их ближайшими соседями, так и более отдаленными, но по духу весьма близкими славянскими народами. И в первую очередь с русскими, интерес к истории и литературе которых значительно возрос у словенцев в то время.

---

<sup>1</sup> Так обычно называли словенцев, отвергавших самобытность словенского народа, тяготивших ко всему немецкому: языку, образу жизни, культуре.

Порой меткие и точные замечания о тех или иных национальных особенностях опираются на личные наблюдения писателя. Вложенные в уста его героев, они обретают форму самооценки, своеобразного автопортрета. Раскрывая собирательный образ жителя Доленской (провинции Нижняя Крайна), автор замечает, что тот «любит краткую мессу, краткую проповедь, непродолжительную молитву и быстро осеняет себя крестным знамением» (Trdina ZD, VII, 6). Подчеркивая эпикурейство своих земляков, герой одного из рассказов утверждает: «Мы, доленьцы, таковы, что доброе расположение духа не оставляет нас никогда, будь мы трезвы или пьяны. Едва увидим перед собой полный стакан, сердце в груди уже закипает так, что требует песен. Если же какой большой праздник, то, само собой разумеется, нам необходимы и музыка, и танцы» (там же, 69). Гостям Нижней Крайны бросаются в глаза «доленская простодушность и своенравие» (там же, 34). Крайнцев же (т. е. жителей Центральной Крайны) отличает то, что они «не могут обуздать своего языка. Почти каждому человеку они прикрепляют какое-нибудь прозвище и тычут им у него за спиной или же дразнят прямо в лицо...» (там же, 79)<sup>1</sup>.

Цикл Я. Трдины о горьянцах многопланов: помимо важной сатирической составляющей, в них заключен богатый материал для этнографического изучения местных особенностей одного из районов Словении. Вместе с тем писатель стремился воссоздать ментальность словенских крестьян, вскрыть особенности народной психологии и мировоззрения.

Популярность сочинений Я. Трдины росла параллельно с нарастающим неприятием их теми, кто подвергался сатирическому осмеянию в его произведениях. Не имея возможности открыто ответить на сатиру в свой адрес, «оппоненты» все силы направляли против журнала «Люблянски звон», где печатались «Сказки и повести о горьянцах». Одним из инициаторов этой кампании стал д-р Йосип Маринко (прообраз учителя Закона Божьего из повести «Ночь накануне Иванова-дня», «главного защитника истинной нравственности»), как

---

<sup>1</sup> Присутствуют в этих рассказах характеристики ближайших и дальних соседей. Так, хорваты воспринимаются как хорошо знакомые и добрые соседи: «хорват добр, как душа, кроток, как ягненок, но горе тому, кто его обманет, обесчестит и обкрадет...» (там же, 39). Сербов и их прошлое словенцы знают меньше: услышанную в корчме историю о битве на Косовом поле Ера передает как малоизвестное ей событие, делает ошибки в воспроизведении имен героев и по-своему интерпретирует исход битвы.

иронично назвал его Я. Трдина). В декабре 1886 г. решением общей учительской конференции популярный среди молодежи журнал был запрещен для подписки и чтения в гимназии Нового Места. Развернувшаяся затем в немецкой прессе травля издания и его постоянного автора (в одной из статей Трдину назвали «провозвестником национализма среди учащейся молодежи») привела к тому, что вопрос об угрозе всему немецкому со стороны некоторых словенских «безнравственных» изданий поднимался и на специальном заседании Государственного совета в Вене, посвященном проблемам образования. И хотя Ф. Левец, в ту пору главный редактор «Люблянского звона», в нескольких ответных статьях попытался дать достойную отповедь противникам, положение журнала серьезно пошатнулось. В 1888 г. Ф. Левец вынужден был отказаться от продолжения публикации цикла о горьянцах. Вместо запланированных 100 сказок в печати появилось только сорок. Так разгоревшаяся в ответ на сатиру Трдины дискуссия, в основе которой лежала политическая борьба двух направлений в общественной жизни Словении – клерикально-охранительного и либерального – свела на нет творческий замысел, который И. Цанкар, высоко оценивавший «Сказки и повести о горьянцах», назвал «прекраснейшим и самым зрелым плодом словенской поэзии» (Cankar ZD, XIV, 103).

### 1.5.2. «Прекрасная Вида» в словенской литературе

Сюжет о Прекрасной Виде – один из наиболее распространенных в словенских народных песнях и балладах. В его основе – история о том, как чужак, обычно «черный заморец», обманом заманивает к себе на ладью Прекрасную Виду и увозит ее от мужа и маленького сына далеко за море<sup>1</sup>.

В наиболее раннем варианте заморский гость обещает женщине чудодейственный корень, якобы способный излечить ее больного ребенка, и она соглашается сесть в его лодку. Поняв, что ее увозят, Вида бросается в воду, осеняя себя крестом. Исследователи видят в этом сюжете влияние сицилийских и калабрийских баллад о похищенной женщине и матери («Gospa Irena» и др.). В другом варианте

---

<sup>1</sup> Варианты этой песни включены в сборник словенских народных песен – см.: *Štrekelj* 1895–1923, I, 124–133 (Št. 73–77).



объединяются записи песен, в которых «заморец» похищает молодую женщину по приказу испанской королевы, чтобы сделать ее кормилицей своего маленького сына. Прекрасная Вида просит о помощи солнце и луну, но вернуться не может. Третий, более поздний вариант контаминирует сюжеты, в которых Вида соглашается уехать, поскольку ей предлагают лекарство для больного ребенка, затем раскаивается и благодаря помощи солнца возвращается домой. Народные песни, которые сохранились в долины Резии, отличаются от них тем, что вернуться Вида уже не может (Avsenik Nabergoj 2010, 297).

Не совсем ясно время появления песен на этот сюжет, явно имеющий реальную, историческую основу. По мнению словенских ученых (Šmitek 2004, 36; Grafenauer 1943), это могло иметь место в IX–XI вв., когда мавры из Испании, Сицилии и Северной Африки совершали частые набеги на города средиземноморского побережья. Как считает И. Графенауэр, сюжет «разбойничьего похищения молодой жены-матери заморцем-чужаком, т. е. заморским торговцем, не христианином», объединенный с мотивом прельщения похищаемой женщины лекарством для больного ребенка (первоначально – снотворным), «этнологически распространился в западных регионах Балканского полуострова» и в первую очередь среди славянского населения, к тому времени уже принявшего христианство (Grafenauer 1943, 370). Ученый относит начало этого процесса к средним векам (примерно к XI в.), распространялся он вплоть до конца XIV в., когда перед самым началом турецкого нашествия новые варианты уже не появлялись<sup>1</sup>.

Постепенно народные песни о Прекрасной Виде распространились на другие земли – у словенцев, хорватов, а также немцев Кочевья: от прибрежных районов Средиземноморья, куда они пришли через приморские города. Широкому продвижению этого мотива способствовали активные торговые связи и миграция, в том числе и торговля людьми, весьма частое явление в средние века. Так как эпос у словенцев не стал частью фольклора (как у сербов), песни на этот сюжет были доказательством длительного исторического развития словенского народа, его культуры и языка, свидетельством своеобразного «культурного континуума».

---

<sup>1</sup> Мотив Прекрасной Виды, основанный на сюжете о похищенной женщине, можно обнаружить также в итальянской и албанской народной песенной культуре. Иными словами, у словенской героини существовали «ожные сестры», например, Donna Canfura, Donna Candia, Zogna Riin, Ta bucurana – La bella, Scibilia Nobili (Matičičetov 1940, 411–412 – цит. по: Avsenik Nabergoj 2010, 347).

Популярность этого сюжета связана и с тем, что мотивы моря и происходящие на его побережье события, имели для словенцев большое значение (S. Rutar). Важна и тема Испании (отсюда образ испанской королевы), а также популярные в средние века у словенцев паломничества в Сантьяго-де-Компостела к мощам св. Иакова (этот святой был весьма почитаем в словенских землях, в честь него в Каринтии были воздвигнуты два храма «Св. Якоб в Галисии») и отголоски арабской экспансии (образ мавра). По сюжету песни «черный заморец» означал не негра, а мавра, то есть арабизированного мавританца, мусульманина из Африки или Испании. Подобные «чужаки» действовали как морские разбойники или торговцы, предлагавшие различные товары с Востока, арабские лекарства, а также захваченных в плен людей в качестве рабов; часто они были теми и другими одновременно.

Поэт-романтик Ф. Прешерн, который первым обратился к данному сюжету, создав на его основе балладу «*Od Lepe Vide*» (1832), увидел в тексте народной песни не древние архетипические мотивы<sup>1</sup>, а трагедию поисков судьбы. Он подчеркнул судьбоносный характер момента, когда Вида столкнулась с искушением и, не выдержав испытания, совершила ошибку, которую нельзя было исправить. Произошло не просто варьирование традиционного сюжета. «Когда очередное вариантное изменение осознано или хотя бы может быть осознано в данной культуре как индивидуализация получаемого художественного объекта – зарождение художественного авторства и художественного творчества налицо» (Бернштейн 1981, 147).

По форме произведение Прешерна восходит к образцам романской (итальянской) поэзии. Поэт использует синтетический жанр народной баллады, вобравший черты лирики, эпики и драмы, который был особенно распространен в период Средневековья. Романтиков

---

<sup>1</sup> Например, мотив искушения и нарушения запретов. В словенской культуре рецепция сюжетов античной мифологии наблюдается уже на стадии развития фольклора («Певец в Аду» – мотив Орфея и Эвридики; «Рошлин и Верьянко» – мотив Эдипа); в средние века в церковной и проповеднической литературе (Янез Светокрижский) старые истории и легенды часто перемешивались и приспособлялись к народному вкусу (Kos 2007, 11).

Здесь можно говорить и о мотиве плененной женщины или плененного, захваченного мужчины, достаточно распространенном в волшебных сказках (в Указателе Ларне-Томпсона № 300–749).

баллада привлекала типичными для нее историческими сюжетами, тесной связью с мифом, «который, как бы загнанный в глубь текста, придавал ему особую плотность и значимость». Не случайно «воспроизведение народного духа, мифологичность, историзм, синтетичность обеспечивали балладе прочное место в иерархии романтических жанров» (Софронова 1992, 270).

У Прешерна героиня, стоя на берегу, стирает пеленки своего маленького сына. К берегу подплывает ладья, в которой сидит черный «заморец». Их короткий разговор свидетельствует о том, что они знают друг друга (знак контаминации сюжетных мотивов):

Что ты Вида отцвела так рано?  
 Что так рано стала не румяна?  
 А такой ли прежде ты бывала? <sup>1</sup>

Вида поверяет ему свои горькие мысли о том, что по совету друзей она вышла замуж за старого и больного человека. В ответ на ее сетования «заморец» приглашает ее отправиться с ним, чтобы стать кормилицей маленького сына испанской королевы, и рисует перед ней картины счастливой и беззаботной жизни, свободной от забот и постылого мужа. Повинуясь давней мечте о счастье, Вида садится в ладью, забыв обо всем, но как только они отплывают от берега, несчастная мать осознает значимость своего решения, однако пути назад уже нет. Через три недели Вида оказывается при дворе испанского короля. Ее мучает раскаяние и страх за оставленных родных.

На утренней заре она обращается к солнцу («Солнышко ты, солнце золотое! / Что, скажи, дитя мое больное?»), ночью ее собеседником становится «месяц бледнолицый» («Ты скажи, скажи мне, месяц ясный, / что больной сыночек мой несчастный?»), у них она спрашивает о сыне, отце и муже и получает грустные вести:

Ни к чему теперь твои печали:  
 мы вчера над ним свечу держали,  
 а твой муж совсем пропал из виду,  
 где-то бродит, ищет свою Вида,

<sup>1</sup> Текст представлен в переводе С. Шервинского в издании: Франце Прешерн. Лирика. М., 1971. С. 95–98. Ссылки на это издание даются в скобках.

ищет-рыщет, горестно рыдает,  
старческое сердце надрывает (96).

Героиня баллады свою сердечную боль не смеет доверить никому, королеве причиной своих слез называет потерю золотого кубка. В финале, несмотря на сочувствие королевы, Вида по-прежнему одиноко сидит у раскрытого окна и глядя вдаль проливает горькие слезы:

Королева чашку вновь купила,  
Мужнин гнев от Виды отвратила,  
А она томится, да все хуже,  
О сыночке, об отце да муже (97).

Ф. Прешерн сохранил не только сюжетную канву одного из вариантов народной песни, но и ее глубинные смыслы<sup>1</sup>. Одновременно ему удалось передать устремления своего времени, увидеть в истории Прекрасной Виды «проблему битвы между эгоизмом и альтруизмом» (Pogačnik 1988, 24). Она идет в душе каждого человека. Поэт на первый план вывел идею свободы, тему любви, постарался раскрыть неминуемую связь преступления и наказания. Он передал глубоко личные представления о человеке, мире, бытии.

Драматизм ситуации, ставшей основой поэтической обработки фольклорного текста, усиливается с выделением образа *черного* заморца, он олицетворяет не только одного из чужаков, мавров, представителя чужой веры, но и силы зла, извечно несущие горе и несча-

---

<sup>1</sup> Первоначально поэт предположил эпиграф своему произведению: «Ночью опустился иней белый, / поглотив молодую зелень, цветы, / в земле глубокой лежит моя радость, / в божественной вышине витают мои желания», который мог бы придать его литературной обработке новое звучание, но позже отказался от него (Avsenik Nabergoj 2010, 469).

сть<sup>1</sup>. В центре внимания автора оказывается борьба добра со злом в душе каждого человека, связанная с нарушением нравственных норм и неизбежной расплаты за это.

Значимость этого произведения в истории словенской культуры отмечалась многими исследователями. Так, Б. Патерну писал: «Эти очертания судьбы Виды по своей семантике, открытые для эротической, социальной и, наконец, философской мотивации..., в жизненном плане столь богаты, что на их основе могло возникнуть произведение в полном смысле художественное. Более того, после прекрасно осуществленной формальной переработки Прешерном Прекрасная Вида вышла за пределы его творчества и для словенской литературы стала многозначным, по своей семантике разнонаправленным мифом, продуктивным для поэзии, прозы и драматургии, начиная с И. Цанкара и до наших дней» (Paternu 1976, 141).

Эту семантическую многозначность определяет финал произведения, где поэт изобразил боль героини, которая, как кажется, для нее не закончится и со смертью. Осознание этой невозможности у Прешерна переводит сюжет Прекрасной Виды в форму драмы целого народа, который на протяжении длительной истории был не свободен и испытывал множество бед. Сопоставление личной судьбы героини и судьбы народа, несомненно, не могло не повлиять на жизнестойкость истории о Прекрасной Виде, ее постоянное присутствие в словенском пространстве, благодаря чему «возможности дальнейшей художественной разработки этого мотива становятся неисчерпаемыми» (Avsenik Nabergoj 2010, 12)<sup>2</sup>.

Действительно, начиная с эпохи романтизма, этот мотив вдох-

---

<sup>1</sup> Черный цвет в цветовом коде означает несчастье. Присутствует он и в других фольклорных текстах на словенском языке («Господ Барода», «Юная Бреда», «Рошлин и Верьянко» и др.), как бы возвращая их к мифологическим архетипам. Прешерн в своей балладе опирается на сложившуюся в течение столетий народную традицию именно такого восприятия чужака как насильника, завоевателя, разрушающего нормальную жизнь. В более поздних вариантах народной песни значимость цветового, как и национального кода при воссоздании этого образа теряет свою остроту. В народном сознании и литературных обработках его сменяет образ сводника, искусителя, обманщика. Неизменной остается этическая составляющая этого образа, а его действия интерпретируются как нарушение общечеловеческих нравственно-этических норм (Avsenik Nabergoj 2010, 464).

<sup>2</sup> В своей обширной монографии Ирена Авсеник-Набергой приводит целый ряд литературных обработок этого мотива. Мы выделим наиболее значимые.

новлял многих поэтов и писателей (вплоть до наших дней было сделано более 70 литературных обработок данного сюжета), он становился темой как музыкальных сочинений, так и произведений изобразительного искусства. Для многих словенских авторов он, сочетаясь с мотивом искушения, испытания и последующего наказания, пронизан темой несбыточности счастья.

### ***Мотив Прекрасной Виды и тема семьи в словенской литературе XIX в.***

В 1877 г. в «Люблянском звоне» появляется роман Й. Юрчича «Прекрасная Вида», в котором использован сюжет баллады Прешерна. Правда, действие переносится в словенское Приморье и в другое время – конец XVIII в. В центре повествования оказывается тема брака и положения женщины в семье. Его героиня, своенравная молодая девушка, стремясь освободиться от опеки родителей, выходит замуж за нелюбимого, но богатого вдовца Саморада, а вскоре вступает в связь с расчетливым обольстителем, бросает мужа и маленького сына и отправляется с любовником в Венецию, за море. Однако горькое разочарование в возлюбленном вынуждает ее вернуться домой, где она пытается скрыть истинные причины своего бегства, прикрываясь историей о пленении ее морскими разбойниками и своем счастливом спасении. Когда правда всплывает наружу, наступает трагическая развязка: муж, стремясь к отмщению, отправляется в Венецию и убивает обидчика, за что его осуждают на смерть. Вида от всех потрясений сходит с ума и умирает. Лишь мальчик остается жив и, как утверждает в финале автор, вырастает благородным человеком.

Й. Юрчич, опираясь на балладу Прешерна, создал произведение, в котором отчетливо видны следы влияния семейных романов Ж. Санд («Индиана», «Валентина», «Лейла»), в которых героиня, стремясь стать свободной, разрывает семейные узы. У словенского писателя центральной становится тема преступления и наказания за этот разрыв, он акцентирует идею расплаты за нарушение нравственно-этических норм, порождающее новое зло, освободить от которого может лишь смерть. Так не только словенская, но и западноевропейская литература существенно влияет на фольклорный образец настолько сильно, что архетипический мотив похищения исчезает.

В конце XIX в. появляется драма Йосипа Вошняка «Прекрасная Вида» (1893), который также обратился к известному сюжету. Это произведение создавалось в то время, когда в Европе получает ши-

рокое развитие классическая буржуазная драма (А. Дюма-сын, Ибсен), также поднимавшая проблемы семьи и брака. Определенное влияние на драматургию словенского автора оказало и творчество представителей движения «Молодая Германия». Правда, влияние «Молодой Германии», Ибсена на словенского драматурга было не столь глубоким. В пьесах Вошняка «жизнь и ее историческое осмысление чаще всего становились лишь декорацией, а истинным содержанием оказывалась мелодрама со всеми своими характерными особенностями» (Pogačnik 1988, 105). Так, пьеса лишалась своей фольклорной подосновы.

Можно отметить структурную близость драмы Й. Вошняка с романом Й. Юрчича. Авторы сходно выстраивают систему образов главных персонажей, в первую очередь любовного треугольника, но проблематика драматического произведения оказывается более сложной. Вида, дочь влиятельного чиновника из Триеста, уступая уговорам отца, выходит замуж за богатого 45-летнего торговца Андрея Когоя. Она делает это потому, что перестала получать письма от своего возлюбленного Альберта, отчего испытывает острое чувство неудовлетворенности жизнью. Любовь и забота избранного родителями мужа приносят ей чувство покоя и защищенности, у них рождается сын. Однако размеренный ход семейной жизни героини нарушает приезд Альберта, который вопреки здравому смыслу пытается вернуть себе Вида и тем самым разрушить ее брак.

В пьесе отчетливо звучат мотивы известной баллады: и в разговоре молодых людей, когда Вида поверяет любовнику свои сокровенные мысли, сравнивая свою жизнь в семье с существованием в запертой клетке, и в сцене прощания с домом перед своим побегом, когда она слышит, как няня поет ее ребенку песню о несчастной Виде. В этой песне лежит ключ к прочтению всей драмы. Так Й. Вошняк внедряет в пьесу фольклорный текст, который не пропадает, но едва различим в сюжете произведения. Эта вставка не только обозначает связь с главной темой пьесы, но и придает ей дополнительный заряд театральности, поскольку баллада – «это своего рода микрокосм, в призме которого разворачивается полный спектр народного бытия, но в событийном, драматическом преломлении» (Гугнин 1982, 6).

Знакомый мотив заставляет героиню задуматься о правильности своего выбора. Отрезвление приходит тогда, когда она узнает о тщетности ее усилий изменить жизнь и о предательстве любовника, тайно мечтающего разорвать их связь ради женитьбы на богатой графине. Пьеса заканчивается трагически: Вида убивает Альберта и возвращается домой к мужу, но вскоре умирает от горя, так и не сумев обрести покой после смерти ребенка. Хотя многие сцены дра-

мы выдержаны в реалистическом духе, она представляет собой мелодраму, что не снижает, однако, ее художественной ценности<sup>1</sup>.

### **Мотив Прекрасной Виды и символическая драма начала XX в.**

Спустя 80 лет после Ф. Прешерна, к мотиву Прекрасной Виды обратился И. Цанкар. Как отмечает Й. Погачник, писатель «в начале XX в. понял символическую значимость фольклорного текста» (Pogačnik 1988, 118) и с образом Прекрасной Виды связал центральные проблемы, темы и мотивы своего художественного творчества: неизбывной мечты человека о счастье, тему его слабости и бессилия перед искушением, мотив бегства в поисках любви и проблему брака; вины и наказания и объединяющую их тему жизни и смерти.

Уже в одном из своих ранних рассказов («Lepa Vida», 1904 г.) писатель продемонстрировал новый подход к истории о Прекрасной Виде: он сделал акцент на том, что было лишь намечено в балладе поэта-романтика, а именно на возможной истории первой любви своей героини, к которой она возвращается в своих воспоминаниях как к самому светлому чувству молодости. Позже, уже став женой пожилого, но достойного и благородного человека, в своих мечтах она постоянно возвращается к той случайной встрече в поезде. Цанкар стремится воссоздать переживания молодых людей, их обоюдное осознание значимости этого чувства для их судьбы и того, что «только в сновидениях, только в той детской устремленности к счастью заключена реальность и жизнь, а все иное – это неудавшаяся попытка существования...» И, вторя своей героине, писатель заключает: «Только в сновидениях... В той присущей юности устремленности к счастью... (Cankar. ZD, XI, 194–195). Таким образом, у Цанкара впервые фольклорный сюжет переместился в пространство ирреальное, в сон. К самому сюжету нас отсылает лишь имя героини, которое наполняется символическим содержанием.

В романе «Нина» (1906) словенский писатель вновь обращается в мотиву Прекрасной Виды, о чем свидетельствует прозаический пе-

---

<sup>1</sup> Несколько иначе оценивает это произведение И. Авсеник-Набергой, отмечая, что многие сцены драмы, особенно связанные с раскрытием характера главной героини, имеют ярко выраженный реалистический характер; иную, менее убедительную, мелодраматическую атмосферу создает финал произведения, что приближает его к позднеромантической драме» (Avsenik Nabergoj 2010, 491).



рассказ прешерновской баллады в одной из глав-ночей<sup>1</sup> произведения. Историю современной Виды, которую автор-повествователь делает одной из неприкаянных обитательниц старой заброшенной сахарной фабрики (цукрарны), Цанкар раскрывает через идею вечного стремления человека к счастью. Именно оно гонит ее сначала из дома, где ей приходится жить с постылым мужем, затем из холодного и мертвого дома у реки, где она находит временный приют и куда вновь возвращается, поняв бесплодность своих поисков любви и счастья. Осознав, что ее мечты в этой жизни неисполнимы, а ее «незатухающий порыв к счастью – это лишь болезненный цветок из мертвецкой; нигде в мире он не может зародиться и расцвести», Вида погибает, бросившись в воды Любляницы: ее чувство «не может найти утешения..., и я не верю, что может быть реализовано в смерти» (Sankar ZD, XIII, 184). Так Цанкар сам подтверждает свои предчувствия и сомнения, возникшие при чтении финала баллады Прешерна: «И если бы вернулась Прекрасная Вида вместо того, чтобы умереть?.. Эта неумирающая устремленность к счастью» (там же, 177).

Тему Прекрасной Виды Цанкар продолжил в своей последней пьесе, в которой реализовал совершенно новый для словенской литературы тип драматургии, близкой к лирической драме символистов (Метерлинк, Уайльд) (Kos 1969, 15). Его первые подходы к произведению относятся к 1905 г., когда он подобрал к нему название («Sehnsucht» – слов. hrepenenje, тоска, томление) и наметил основную линию сюжета. Писатель вывел главными персонажами героев фольклорных и литературных (Вида, Петер Новлян из его повести и Францка, героиня романа «На крутой дороге»), а также реальных людей (Д. Кетте, Й. Мурн, Ф. Говекар и сам писатель). Однако позднее он изменил текст своей «драматической поэмы» (как назвал ее сам автор) «Прекрасная Вида» (окончательно он сформировался лишь к 1911 г.<sup>2</sup>).

Действие драмы происходит в уже ставшем знаковым мрачным здании бывшей сахарной фабрики, где автор собирает самых разных

<sup>1</sup> Подробнее о романе см. гл. 3.3.1.

<sup>2</sup> Она вышла в конце 1911 г. с годом издания 1912. Необычный подзаголовок («песня», «поэма») определил и строение пьесы: она разделена на три главы, а не на три действия, как в обычном драматургическом тексте. Здесь, по мысли словенского ученого, «лирически медитативный текст в конце каждой главы сгущается в событие» (Bernik 2006, 376).

персонажей<sup>1</sup>. Здесь и смертельно больной недавний студент Петер Полянец, полностью разочаровавшийся в жизни, и все еще не оставляющий надежды выбраться из этой ночлежки недоучившийся студент Дионис, и старый рабочий Дамьян, и писарь Мрва, муж Виды. Из их разговоров мы узнаем, что Вида убегает из этой «мертвецкой» от больного и вечно пьяного мужа с надеждой найти свое счастье вместе с богатым и молодым крестьянином Долинармом. Каждый из обитателей этого мрачного дома раскрывает свое отношение к ее поступку и к причинам, вызвавшим его. Только влюбленный в Виду Дионис не в силах осуждать ее, он мечтает сделать ее по-настоящему счастливой. Таким образом, Вида становится неким объединяющим их всех ключом, ибо она «символически персонифицированная мечта человека о чем-то прекрасном и светлом» (Рыжова 2001, 307), которая по-своему присуща каждому из героев пьесы. Сама Вида, несмотря на вдруг обретенную свободу и богатство (которые сулила ей жизнь с Долинармом), ощущает в себе еще большую горечь: гложущее ее чувство неутолимого ожидания счастья осталось. Она пытается помирить Долинарма с его бывшей подругой Миленой, для которых ее метания и борения чужды и непонятны как бессмысленный бег от красот этого мира.

В третьем действии драмы центральной оказывается тема жизни и смерти. В одной из комнат цукрарны у постели умирающего Полянца собираются все ее обитатели. Свои ощущения последних минут жизни он описывает и как первые мгновения нового бытия на пути к воскресению. В отличие от баллады Прешерна, которая заканчивается стенаниями Прекрасной Виды о потерянных близких, сыне, отце и муже, финал в драме Цанкара обретает иные черты. Развивая известную тему, ожившую в барокко, — «человек — гость на этой земле», писатель показывает смерть Полянца как счастливую встречу с его покойной матерью. Еще более значимой видится ему встреча Прекрасной Виды и Диониса, символизирующая объединение любящих душ после смерти. Так по-новому прочитывается старый сюжет. Прекрасная Вида не просто умирает, как это было в ро-

---

<sup>1</sup> Аналогия с обитателями ночлежки из пьесы М. Горького «На дне» может иметь лишь сравнительно-типологический характер, так как на словенский язык в начале XX в. переводились преимущественно рассказы русского писателя, а письма И. Цанкара не дают материала для прямых сопоставлений.

мане «Нина», а через физическую смерть устремляется в новую жизнь, обретая вечную любовь с Дионисом, чистейшим созданием, дарующим веру (в романе «Нина» этот образ еще отсутствует). И этот переход становится в произведении символом веры каждого человека: «Посмотри – разве их не тысячи и тысячи тысяч? Все пойдут с нами, все, кто вкусил из горького источника надежды!...» (Cankar ID, IX, 426).

В дальнейшем мотив Прекрасной Виды получил развитие в произведениях многих словенских поэтов<sup>1</sup>. Так, в стихотворении Цветко Голара «Прекрасная Вида» (1921) возникает лирическая тема, связанная с переживаниями матери, потерявшей сына. Алоиз Градник в стихотворении «Девин» (Gradnik 1952, 23) акцентирует внимание на идее тщетной погони человека за счастьем на чужбине, которую тоже можно возвести к данному фольклорному мотиву:

...когда приют родной к тебе издалека зовет:  
«Вернись, о вернись же»,  
то только твоих мыслей рой  
несмело бьется о родные двери.

### **Мотив Прекрасной Виды и его роль как национального мифа**

Для писателей словенского Приморья, начиная с 1920-х годов, известный мотив наполняется новыми оттенками. В стихотворении Богомила Магайны, созданном в это время<sup>2</sup>, на первый план выходит тема ассимиляции и денационализации. Его Вида уже забыла и родину, и словенский язык, и близких; она с итальянским флагом шагает по улицам своей новой родины.

<sup>1</sup> Стихотворения, напрямую своим названием отсылающие к этому мотиву или соотносящиеся с ним по содержанию, создавали Цветко Голар, Алоиз Градник, Отон Жуланчич, Иго Груден, Отон Беркопец, Винко Беличич, Миран Ярц, Аста Знидарчич, Эдвард Коцбек, Марг Оген, Эмил Миклавчич, Филип Фишер, Бруна Пертот, Сречко Риявец, Андрей Розман-Роза и др. Янко Модер на мотив известной народной песни создал в 1944 г. либретто (Avsenik Nabergoj 2010, 505–513).

<sup>2</sup> В эти годы словенское Приморье оказалось под властью Италии, и славянское население края подверглось значительному давлению со стороны новых властей; это вызвало поток беженцев в другие словенские провинции. Литература отреагировала на происходившее темой вынужденной миграции.

В послевоенные годы старейший словенский писатель Борис Пахор (род. в 1913 г.), обратившись к мотиву народной песни о Прекрасной Виде, сделал его «одним из наиболее важных источников своего творчества, придав ему значимость вечной темы в культуре» (Avsenik Nabergoj 2010, 513). В рассказе «Возвращение Прекрасной Виды! Скерцо» (1948) писатель, вспоминая свою школьную юность в Триесте, словно вступает в диалог с бывшим учителем, убеждавшим учеников, что ни словенского языка, ни словенской культуры никогда не существовало на этой территории. Он размышляет о судьбе одной из своих одноклассниц, которую называет Ядранкой, сестрой Прекрасной Виды. Не имея возможности говорить и писать по-словенски, она, став писательницей, покидает родину с арабом, приехавшим из-за моря. Писатель глубоко переживает ее отъезд и понимает причины, которые гонят современную Виду на чужбину. Он винит в этом людей «в черных рубашках и с черным сердцем». Позже, когда родина вновь стала свободной, эта новая Вида, вернулась домой. Ее душа пока словно в броне от пережитого, но главное, по мысли автора, что «девушка наших снов, дочь моря и нашего побережья» снова с нами.

В романе Б. Пахора «Город в заливе»<sup>1</sup> (1955) мотив Прекрасной Виды становится одним из ведущих. В центре повествования – события первых дней после капитуляции Италии в сентябре 1943 г. Герой романа Руди Леван, словенец, совсем недавно солдат итальянской армии, скрывается от немцев и на пути в родное село на Красе находит убежище в доме, где встречается с юной Видой. Узнав, что у девушки есть возлюбленный, итальянец Дави, с которым она собирается уехать навсегда во Флоренцию, Руди рассказывает ей старую историю про Прекрасную Виду, бросившую родной дом, мужа, отца и сына, но не нашедшую в чужом краю своего счастья. Девушка, обучавшаяся в итальянской школе и слышавшая другие песни, не знает этой баллады и не верит, что все покинувшие родной дом Виды вернутся домой из-за тоски по родине. Она уже не ощущает свою родовую связь со всем словенским, а красоты Италии, как и достижения ее культуры, оказываются в ее глазах весьма убедительной причиной для принятого решения. Один из критиков романа отметил: «Отказ от всего словенского, вернее, всего того, что ее как словенку определяет, показано с филигранной точностью, словно героиня»

<sup>1</sup> Здесь имеется в виду г. Триест, расположенный на берегу Триестенского залива.

ня объединила в себе все судьбы приморских девушек, стала их общим знаменателем, аутентичным примером их реальных судеб» (Bavčar 1989, 319).

Таким образом, благодаря пересказу баллады Ф. Прешерна Б. Пахор пытается показать, что его героиня, несмотря на внутреннее сопротивление, сама является частью этого мифа. Она испытывает огромное влияние, как и многие представители малых народов, оказавшиеся в зоне значительного инонационального воздействия: исторического, экономического, культурного. Так известный сюжет народной баллады приобретает черты ситуации, имеющие вневременной и общечеловеческий характер. Для Пахора важно и то, что этот сюжет отражает еще одну важную тему – тему сохранения словенской идентичности для жителей Триеста и его окрестностей, актуальную и в наши дни.

Мишко Кранец, писатель из словенского Прекмурья, которого называют «поэтом прекмурских равнин», примеряет старый мотив к собственному пониманию национальной идентификации и самоидентификации. К своей новелле «Прекрасная Вида Прекмурская» он ставит эпиграфом отрывок из другого варианта народной песни о Прекрасной Виде, который получил условное название «О Прекрасной Виде и змее»<sup>1</sup>. В основе сюжета – чудесное спасение Прекрасной Видой превращенного в змею королевича, избавление его от проклятия и счастливое воссоединение молодых, в результате чего Вида становится королевой. В разных вариантах фольклорного сюжета появляются дополнения, по-разному объясняющие причины, по которым стало возможным превращение королевича в змею, или его спасение от проклятия.

Кранец использует прекмурский вариант мотива о Прекрасной Виде лишь как основу, дающую возможность обобщить стремление к богатому замужеству бедных прекмурских девушек, которые в реальной жизни чаще обретали иную судьбу. Его Прекмурская красавица, Снодишева Вида, тоже мечтала о своем королевиче с девятью замками, но, отчаявшись встретить его, становится женой богатого

---

<sup>1</sup> Этот мотив, имеющий ярко выраженные фольклорно-мифологические черты, присутствует в народных песнях, обнаруженных в Прекмурье и словенском Порабье. Известен он и как основа сюжета порабской сказки «Королевич и Прекрасная Вида» («Kraličić pa Lejra Vida»), а также народной песни из Кочевья «Прекрасная Маре». Он был известен не только прекмурским словенцам, но и жителям Нижней Крайны, а также их соседям хорватам (Avsenik Nabergoj 2010, 533–535).

вдовца Влая и постепенно привыкает к новой жизни. Из двух возможностей: уйти в чужие края на заработки или остаться с нелюбимым на родине – Вида выбирает второе. Все меняется, когда из армии возвращается молодой красавец Коренов Ванч. Не в силах справиться с нахлынувшими чувствами и напором юноши, Вида оказывается заложницей своей страсти: родившиеся от Ванча дети постоянно напоминают ей о ее грехе и вине перед мужем. Она пытается убежать, укрыться в отчем доме, но лишь приближает развязку. Муж забирает детей, которых считает своими, а Вида уходит на заработки, т. е. пропадает для всех.

Образ Прекрасной Виды витает над прекмурскими девушками, уходящими из дома сначала на время, сезон, а потом навсегда. Этот уход, по мысли автора новеллы, превращается в настоящую болезнь, которой нет конца и края, как нет конца и истории о Прекрасной Виде.

### ***Мотив Прекрасной Виды как воплощение мечты о возвращении домой***

Говоря о литературных обработках древнего сюжета, нельзя не сказать о том, какое он нашел отражение в произведениях представителей словенской эмиграции послевоенного периода. Для многих из них образы знакомой с детства народной песни приобрели символические очертания. Тине Дебеляк, в годы войны редактор журнала «Дом ин свет», выходявшего в оккупированной Любляне, а после войны эмигрировавший в Аргентину, в стихотворении «Прекрасная Вида» (1948) передает свои переживания во время длительного морского плавания к чужим берегам. Вспоминая строки известной баллады Прешерна («ветер приносит плач оставленного сына... / Прекрасная Вида плывет на чужбину, чтобы стать кормилицей испанского королевича»), автор ассоциирует с ней себя, но его героиня – это вынужденная изгнанница (Avsenik Nabergoj 2010, 507–509).

Зорко Симчич, также оказавшийся в Аргентине после войны, в 1989 г. пишет повесть «Три музыканта или возвращение Прекрасной Виды», где в символично-аллегорической форме рисует картины жизни Виды при испанском дворе и ее счастливое возвращение домой. Во вступлении к повести автор отмечает, что действие происходит в наши дни, но все же это старая история, такая древняя, что в действительности она вечна. Он предлагает разные причины ухода, бегства из родного дома (погоня за лучшей жизнью, ради спасения самой жизни, извечная устремленность человека к счастью), чтобы

еще и еще раз подчеркнуть неизбежность ностальгии по родному дому, который ничто не может заменить. В самой повести мы встречаем Виду спустя семь лет после ее ухода: ее тоска и грусть не иссякают, более того, и ее воспитанник испанский наследник тоже грустит без всякой причины, и никто не может его развеселить, пока не посылают за знаменитыми словенскими музыкантами. Они приплывают и своим чудесным искусством избавляют от недуга юного инфанта, а в награду просят отпустить домой Прекрасную Виду. Так древний сюжет получает счастливый конец, что отражает общий настрой представителей словенской послевоенной эмиграции, который был связан с их возможным возвращением на родину.

Таким образом, архаический мотив искушения, преступления и наказания, в разные века востребованный литературой разных народов, нашел особое выражение в словенском фольклоре. Оттуда он перешел в литературу высокую, став одним из популярных сюжетов вплоть до нашего времени, который не исчезает при любых изменениях, — он остается узнаваемым. В результате возникает и развивается миф<sup>1</sup> о Прекрасной Виде нового времени, в котором как в сложном культурно-языковом комплексе соединяются имя героини, ее образ, восходящий к фольклорной традиции сюжет ее жизни, а новые тексты литературы и искусства черпают в мифе как в образце свое содержание<sup>2</sup>.

Мотивы короля Матьяжа, Прекрасной Виды, Курента, Петера Клепеца и др., прочно вошедшие в мифологическую систему словенской культуры, в разные периоды ее развития постоянно подвергались переосмыслению, трансформации, реконструированию, тем самым они участвовали в процессе «мифосемиотического совершения» (Михайлов 1990, 43). Принимая на себя роль символических образов для словенского самосознания, они в определенной степени вбирали, впитывали и соответствующие функции, о которых пишет Ю.М. Лотман в статье «Символ в системе культуры»: «Пронизы-

<sup>1</sup> Й. Погачник, обращаясь к анализу рассказа в народном духе «Мартин Крпан» Ф. Левстика и целого ряда произведений о Прекрасной Виде, определяет их как литературные тематические комплексы: «... речь идет о необычайно живучем инспиративном импульсе, который, несомненно, исходит из самого ядра психофизической структуры народа, и именно благодаря многочисленным художественным обработкам (более 70) приобретает еще большую значимость» (Pogačnik 1999, 263).

<sup>2</sup> Проблема литературной антропологии или создания культурного мифа, связанного с именем героини/героя, рассматривается в ряде современных исследований — см.: Топоров 1995; Пеньковский 2003; Душечкина 2007.

вающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур» (Лотман, 1992).



## 1.6. Словенские букovníки о времени и о себе

Как уже отмечалось, в пространстве культуры происходят постоянные контакты и взаимодействия «высокого» и «низкого» искусства. В процессе исторического развития их характер и интенсивность могут различаться: от достаточно замедленного темпа в замкнутом мире патриархальной деревни до активного взаимодействия в городской среде, где может проявляться более выраженная восприимчивость к образцам, темам, идеям профессиональных, «ученых» авторов, что не исключает, а порой даже предполагает глубоко творческую адаптацию этих идей и тем в соответствии с особенностями народного художественного сознания. Активность подобного взаимодействия часто проявляется в эпохи перелома, в периоды смены одного направления в искусстве другим (Богатырев 2006, 201). В результате происходит образование некоего «третьего» уровня (В.Н. Прокофьев), «срединного» слоя (В.Н. Прокофьев) или «среднего» (А.А. Морозов) уровня, «промежуточной зоны» культуры (А.В. Лебедев), часто связываемого в науке с понятием «примитив». Этот термин К.Г. Богемская отнесла к одному из самых дискуссионных ключевых слов культуры XX в. (Богемская 1997, 39; Лебедев 1998). В целом ряде работ 1970–1990-х годов ученые пытались определить его место в общей системе искусства нового и новейшего времени, а также представить период возникновения примитива, его границы, формы функционирования в прошлом и настоящем. К нему относят народные листки эпохи Реформации; «сарматский портрет» в Польше XVII–XVIII вв. и аналогичные явления в Украине, Молдавии и Валахии, Словакии, Венгрии, Сербии, Словении, образцы русского купеческого и мещанского портрета конца XVIII – первой половины XIX вв; многообразные варианты лубка и др. (Лебедев 1998, 11).

Если для русской художественной культуры главной сферой распространения широкого потока примитива, начиная с XVIII в., становится русская провинция – губернский и уездный город, а также дворянская усадьба, то в словенских землях формирование этого «среднего» слоя культуры происходит в недрах народной культуры, лишь отчасти захватывая культуру города. Мы рассмотрим это на примере творчества словенских букovníков и анализа росписей на фронтальных крышках пчелиных ульев.

Появление термина «bukovski» (от нем. Buche – книга), которым обозначали латинский язык и записанные латинскими буквами славянские тексты, относится к XVI в. (Kotnik 1952, 86). С этим временем связана деятельность словенских протестантских писателей, создателей первых книг на народном языке: Приможа Трубара (1508–1586), Адама Бохорича (ок. 1520–1598) и Юрия Далматина (ок. 1547–1589)<sup>1</sup>. Буквниками первоначально называли редких грамотных людей (крестьян, ремесленников), которые, научившись писать и читать самостоятельно, переписывали книги как религиозного, так и светского содержания. Впоследствии они обращались к переводам различных текстов и даже создавали собственные оригинальные произведения в прозе и стихах, подбирая к ним известные мелодии.

Так называемая «литература буквников» включает в себя сборники молитв и религиозных песнопений, книги гаданий, пророчеств и заговоров, сборники лечебных рецептов, а также песен светского содержания. Крестьяне восполняли недостаток книг на народном языке, стремясь удовлетворить литературные и культурные потребности. Своими способностями и рвением к учению буквники постепенно выделялись из общей массы крестьянства. Они становились заметными фигурами сельского прихода, исполнителями определенных социальных функций. Их приглашали вести различные обрядовые праздники: свадьбы, сельские праздники, похороны. Часто именно они возглавляли процессии паломников к святым местам. Все это дает основание сделать вывод, что буквники знали, чем живет крестьянская община и в своих произведениях выражали не только свои представления о происходящем вокруг, но и чаяния широких слоев «миролюбивых пахарей». Так в народной среде зарождался слой «своих» сочинителей, пусть и перелагающих на свой лад известные тексты. Буквники оказались подлинно народными просветителями, а также хранителями народных традиций.

---

<sup>1</sup> Те, кто знал *bukve*, т. е. латынь, слыли людьми уважаемыми, образованными – «буквниками» (Kotnik 1952, 86). Словенский исследователь А. Гспан называет термином «буквник» неизвестных и известных необразованных авторов произведений в прозе, но особенно в стихах; людей, свободно владеющих народным разговорным языком, которые распространяли свои произведения устно, переписывали сами или с помощью других людей. Ф. Котник определил «буквника» как человека, который перед введением всеобщего школьного образования умел читать и писать (Kotnik 1952a; Gspan 1978, 321).

Наиболее широкое распространение движение букovníков получило в Каринтии, где влияние немецкой письменности и культуры было особенно ощутимо. Эта простая форма художественного творчества была своеобразным протестом народных масс против духовного давления на словенских протестантов, которым в период Контрреформации (конец XVI – начало XVII вв.) приходилось самим переписывать запрещенные протестантские книги как религиозного, так и светского содержания (например, медицинские народные справочники, тексты заговоров и др.). В меньшем масштабе оно развивалось в других словенских провинциях: Штирии, Крайне, Горице.

Словенские ученые обратились к изучению этого уникального культурно-исторического явления еще в конце XIX в. Выявлению и анализу рукописных и печатных текстов словенских букovníков посвятили свои работы В. Облак, Ф. Рамовш, Я. Котник; проблему определения времени появления этих памятников ставил в своих книгах И. Графенауэр.

В 1970–1980-е годы выходят статьи и обширные исследования, в которых это явление рассматривается в комплексе проблем не только языкового, но и этнографического, литературного и культурно-исторического характера (П. Заблатник, Э. Прунч, Г. Паулич и др.). Так, в монографии Г. Паулича «Явление “букovníчества” в культурной и литературной истории словенской Каринтии» (Paulitsch 1987) впервые дана развернутая характеристика движения словенских букovníков. Автор работы, опираясь на работы Э. Прунча (Prunč 1973) и др., рассматривает три этапа развития литературы букovníков. Начальный этап (XVI–XVII вв.) ученый связывает с деятельностью первых переписчиков протестантской литературы. На втором этапе, начиная с середины XVIII в., букovníки обращаются к переводу и распространению немецких книг различного содержания (сборников молитв и религиозных песнопений, произведений мистического содержания, текстов заговоров, прорицаний и рецептов народной медицины). Некоторые из них, наиболее популярные в народе, были напечатаны и дошли до наших дней<sup>1</sup>.

Третий, по классификации Г. Паулича, «классический» период развития движения словенских букovníков, относится ко времени

<sup>1</sup> «Kolomonov žegen» (около 1740 г.) – книга, состоящая из текстов благословлений, заговоров и заклинаний, помогающих спастись от пули, врагов, в поисках кладов; «Duhovna bramba» (впервые напечатана в 1750 г.) также содержала заговоры и заклинания для спасения на море и от других несчастий.

конца XVIII в. – XIX в. Именно тогда это движение достигает своего наивысшего расцвета, выдвинув целую плеяду талантливых народных сочинителей из Каринтии, Крайны, Горицы, Штирии. Как считают исследователи, это было вызвано, с одной стороны, бурными и тяжелыми временами для словенского крестьянства. Кардинальные перемены во всех сферах общественной жизни в эпоху государственных реформ Марии-Терезии и Иосифа II, двадцатипятилетний период войн и связанное с ними ухудшение положения народа, в первую очередь, крестьянства; военные поборы и денежные контрибуции, неизбежные во время войны грабежи и разорение крестьянских хозяйств, оказавшихся в зоне военных действий, – все это отражалось на патриархальном укладе жизни, вело к упадку морали в крестьянской среде. Вместе с тем, это давало пищу для размышлений, вызывало желание у народных самоучек выразить свое отношение к происходящему. Они не ограничивались ролью бесстрастных созерцателей, а выступали с проповедями или сатирическими памфлетами, направленными как против войны, так и против властей: светских и духовных. Но для большинства из них главной задачей все же было обращение к своим друзьям, соседям, землякам с дидактико-просветительскими поучениями. Так выглядела народная литература «для себя» – она имела конкретных адресатов.

Широкий размах движения буквников свидетельствовал и об изменениях общекультурной ситуации. В результате реформы школьного образования, проведенной Габсбургами, а также школьной политики, осуществляемой в словенских землях французскими властями в период существования Иллирийских провинций (1809–1813), значительно расширилась прослойка грамотных крестьян, которые постепенно становились и потребителями произведений народных авторов, и читателями первых газет и журналов на словенском языке (газета «Люблянске новнице» – «Lublanske novice», «Люблянские новости» и народные календари В. Водника, литературный альманах «Краньска чбелица» – «Kranjska čbelica», «Крайнская пчелка»), а также первых стихотворных сборников В. Водника и Ф. Прешерна.

Сохранилось немного свидетельств о словенских буквниках, чьи произведения дошли до наших дней. Отрывки их биографий пришли к нам из народных пересказов, воспоминаний собирателей фольклора (М. Ахацела, А. Сломшека и др.), а иногда и из произведений самих сочинителей.

Каринтиец Миха Андреяш (1762–1821), родом из Быстрицы в Верхнем Роже, крестьянин и ткач, сочинял стихи религиозного («Вечерняя песня») и светского содержания, в которых выступал против пороков и слабостей крестьянства, против войны и ее последствий.<sup>1</sup> Он сам выучил немецкий язык и был знаком с современной немецкой поэзией, которая оказала на него влияние. Свои произведения М. Андреяш писал на местном диалекте и сам подбирал к ним мелодии. Его стихи свидетельствуют о поэтических способностях автора, чувстве языка и ритма.

В произведениях Павла Кнобля (1765–1830) из Крайны, церковного учителя и органиста, религиозная дидактика соседствует с юмором и едкой сатирой на нововведения в общественной жизни того времени. Некоторые из его стихотворений (среди них – «Гимн картофелю») вошли в сборник 1801 г.<sup>2</sup>

Юрий Водовник (1791–1858), сын сельского ремесленника из Похорья, научился читать и писать у своего отца, который также был самоучкой. Ему принадлежит большое количество стихов, созданных на основе народной песенной традиции. Некоторые из них написаны специально для воскресных словенских народных школ Антона Мартина Сломшека (1800–1862), инициатора и организатора этого важного для словенцев начинания. Стихотворения Водовника, некоторые из которых стали народными, – это рассказы о жизни земляков, их ежедневном труде («Похорцы», «Песнь о Цокельпурге» и др.), а также повествования о самом авторе, своеобразный автопортрет («Песня о Юрии Водовнике»).

Подражателем каринтийцев М. Андреяша и Ю. Водовника был буковник Фран Ледер-Лисичьяк (1833–1902), который с цитрой бродяжничал по Каринтии и пел на сельских праздниках и в корчмах свои веселые и грустные песни, в которых описывал жизнь крестьян, разные интересные события того времени.

Центральной фигурой движения словенских буковников по пра-

<sup>1</sup> Восемь из его стихотворений словенский собиратель и меценат Матия Ахацел включил в сборник «Pesmi po Koroškim ino Štajarskim znanem» (1833 г., 1838 г.) а одна из них – «Мир» («Zdihvajne po miru») должна была войти в альманах «Краньска чбеллица». (Gspan 1978, 384).

<sup>2</sup> Он вышел под названием «Štiri pare kratkočasnih novih pesmi za prevod iz bukovništva v tiskano slovstvo» (Ljubljana, 1801). Книга за слабость языка и рифм получила резкую оценку В. Водника, который посвятил ей одну из своих эпиграмм: «Книги из Края, / полные глупостей, / никогда не разрежай страниц, / оставь их нетронутыми» (Gspan 1978, 399).

ву считается каринтиец Андрей Шустер-Драбосняк (1768–1825), народный поэт и драматург. Свидетельства о его жизни почерпнуты из церковных записей, рассказов земляков и из его собственных произведений. Хотя не сохранилось упоминаний о его учебе в школе, но известно, что родной и немецкий языки он знал так хорошо, что легко и много переводил. У него была большая семья (одиннадцать детей) и крепкое хозяйство. Он был истинным народным самородком: рисовал картины на крышках ульев, чинил часы, гадал на картах и по рукам, помогал искать клады, заговаривал от болезней и невзгод. Был общительным и веселым, и люди часто приходили к нему в гости. «Любят по воскресеньям приходиться ко мне домой люди, / Так что покоя мне нет», – писал он в одном из своих произведений.<sup>1</sup> Земляки рассказывали, что он всегда говорил стихами, которыми были исписаны стены его дома и хозяйственных построек. Он писал во время работы в поле и дома и поэтому всегда носил с собой кожаную сумочку с карандашом и бумагой. Свои знания А. Шустер-Драбосняк пополнял чтением книг как католических, так и сохранившихся протестантских сочинений; много читал по-немецки и с удовольствием смотрел театральные представления своих соседей-немцев.

Среди его произведений – переводы и переработки произведений самого разного характера: сборников молитв («Bukvice svetiga križa ali od Kristusoviga terplenja inu niegove svete smerti») и немецких книг с библейскими, апокрифическими сюжетами («Marijin pasijon» и др.), сочинений мистического толка с элементами дидактики («История о вечном жиде Агасфере»). «История о красавице Магелоне<sup>2</sup>», «История о короле Матьяже» и др.). Он был автором драматургических стихотворных текстов на библейские сюжеты (пьесы пасхального и рождественского циклов – «Pastirska igra», «Pasijon», «Igra od sgubleniga sina»). Особую группу составляют его сатирические стихи и пародии, имеющие ярко выраженный дидактический характер: «Словенская азбука» («Slovenje obace»), «Молебен об этих плохих женах» («Epa lera celu nova latania od teh hudah žien»), «Еще одна новая проповедь против пьяниц» («Spet ena nova očitna spued za piance inu za vinske bratre»), «Стихи о мельниках» («Rajmi od mlinarov»). Это своеобразные народные проповеди и назидания

<sup>1</sup> «Slovenje obace (Gspan 1978, 342).

<sup>2</sup> Это произведение словенские ученые считают первым образцом словенского перевода средневекового куртуазного романа (Šuster Drabosnjak 1966, 14).

потомкам, полные глубокого философского смысла, в которых дана развернутая картина жизни крестьянства того времени. Язык его сочинений опирается на родной диалект и, вместе с тем, несет в себе следы отчетливого влияния языка произведений, которые он брал за основу (прежде всего немецкие книги религиозного содержания) (Lausegger 1990, XIV).

Сохранившиеся тексты словенских буквников составляют единый культурный пласт, зародившийся в народной среде. По сути дела, он являет собой переходную форму от низового уровня культуры – к срединному. Буквники бытовали среди крестьян, но они не повторяли привычные для них фольклорные или духовные тексты, а адаптировали их на сниженном уровне в соответствии с идеалами и потребностями своей среды. Народные авторы внедряли в жизнь крестьян новые знания. Они овладевали искусством чтения. Таким образом, в этом случае зарождение формы срединной культуры – литературы для народа – происходило на ее низовом уровне.

«Образ» эпохи не может складываться лишь на материале «высокой» культуры, его существенно дополняют произведения народной литературы, зафиксированные в письменных текстах. Анализ произведений буквников выявляет и словенский «автопортрет», который формируется из высказываний, мнений крестьян о себе (ведь это они сами, овладев знаниями, писали и о себе как представителей народа, этноса). В их сочинениях проступали и представления о мире вокруг них. У словенских крестьян-сочинителей подчас проявляется отчетливо выраженное «стремление к смеховой перелицовке мира» (Даркевич 2004, 23). При этом предложенные ими сюжеты выступали в синтезе и противопоставлении благочестивого и пародийного, трагического и фарсового («мир наоборот»).

По своей тематике произведения словенских буквников (относящиеся прежде всего к «классическому», по классификации Г. Паулича, периоду) можно разделить на несколько групп.

К первой из них относятся сочинения, в которых нашли отражение исторические события конца XVII – первой половины XIX вв. Особенности откликов на них в произведениях буквников позволяют не только понять их значимость для простого народа, но и выявить его типичные черты. Так, эпоха государственных реформ Габсбургов стала темой анонимного памфлета «Песня об этом просвещенном мире», написанного, вероятно, в конце 1780-х годов. В ней автор, видимо, бывший монах, критически оценивает результаты

государственных преобразований в церковной и светской сферах. Особое недовольство вызывает у него вмешательство государства в церковную жизнь, меры, предпринятые против монастырей и монашеских братств. Другим примером отклика на эти события можно считать произведение буквника из Крапя Павла Кнобля «Новая лавка» (1801). С юмором и даже элементами сатиры автор раскрывает свое отношение к реформам. Представляя себя продавцом новой лавки, он предлагает самый неожиданный товар: гнилую, кислую воду; печеный лед, горький смех, черный снег. Это типичный набор народной смеховой культуры. Есть на полках его лавки и то, что никому не нужно: фальшивые деньги, куриный мех, червивое дерево, гнилая бумага, воры и цыгане, а также новые книги и науки, новые молитвы, сладкие и горькие права, плохие налоги и т.д. (Gspan 1978, 346–347). Так народный поэт создает своеобразную картину «мира наоборот», мира, который, изменившись до неузнаваемости, не принес пока реальных, ощутимых для простого крестьянина, положительных результатов.

В литературе буквников обозначены темы французской революции и наполеоновских войн. Им посвящено множество произведений, разных по характеру, но имеющих общие мотивы и сюжеты. Так, в анонимном «Плаче о Людовике, французском короле» (1795) даны отдельные картины реальных событий 1793 г., вероятно, известных автору из газет, из «летаков» («летучих листков»), листовок, распространявшихся как в печатных, так и рукописных вариантах). С нескрываемым сочувствием к королю и всей королевской семье народный сочинитель пишет о трагических днях французской истории:

Два года минуло  
с тех пор, как это произошло:  
Людовик-король в тот день  
в Париже был обезглавлен.  
.....

Что еще французы учинили?  
Убили и королеву,  
осталось двое деток;  
о них пусть позаботится Бог.

(Gspan 1978, 328–329)



Примечательно, что для автора Людовик – несчастная жертва «немилосердных французов», которые, отказавшись от Бога и истинной веры, обрекли себя на муки ада.

Прежде вы были добрыми христианами,  
а сейчас вы злобные тираны,  
все вы виноваты,  
что столько пролили крови.  
Страшная война нам показывает  
это злобное ваше тиранство,  
сколько хороших людей  
погибло во французской войне.

(Там же, 330)

Сходные чувства и мысли выражает в стихотворении «Новая песня о французах» (1799) другой анонимный автор того времени. Однако его оценки более резкие и определенные. Он открыто называет Наполеона «волком эгоистичным», «тираном немилосердным, губителем невинных людей» (Gspan 1978, 337–339). О страданиях, которые несет с собой война, и ее причинах рассуждает в своих произведениях и каринтийский буковник Миха Андреяш. В стихотворении «В чем виновата война» (1792) он пишет о нарушении основных христианских заповедей, как о главных причинах людских страданий, поэтому у него преобладают дидактические ноты. Произведения, посвященные этой теме, представляют собой свидетельства глубоких размышлений о причинах и характере войн, охвативших пол-Европы. Одновременно, они позволяют судить о мыслях и чувствах простых словенских крестьян, которые, подчас вопреки официальной пропаганде, выражали искреннее сочувствие к побежденным. Все это, несомненно, можно рассматривать как проявление основных черт словенских крестьян, особенно их неприятия вражды между народами.

В эту группу произведений входят и получившие широкое бытование песни ополченцев. В 1808 г. специальным декретом было предписано создавать в разных землях и округах Австрийской империи отряды самообороны для борьбы против французов. Плохо вооруженные и малообученные, они не представляли серьезной силы и в крупных столкновениях с французской регулярной армией быстро рассеивались. Организаторы этого движения в словенских землях,

дабы поднять дух ополченцев, специально заказывали известным в то время поэтам песни-марши по образцу маршевых походных песен австрийских поэтов (Г.И. Коллина, Й.Г. Феллингера и др.). Среди словенских авторов песен для ополченцев были известные поэты В. Водник, Л. Фолкмер, Я.Н. Примец и др. (Gspan 1978, 401–402). Подобные песни сочиняли и сами ополченцы. Некоторые из таких сочинений, наиболее полюбившиеся в народе, распространялись в рукописных вариантах, наряду с теми, что издавались в официальных сборниках. Так, В. Водник, автор сборника «Песни для ополченцев» («Pesme za brambovce»), выстраивает свои стихи по установленному канону. В стихотворении «Довольные ополченцы» рефреном становятся слова о справедливом характере войны, о «правой войне», которую возглавляет «пресветлый цесарь». Мысль о целях и характере войны отступает на второй план:

Сохранить мы все должны  
все, что нам милее всего:  
мать, отца защитим,  
детей, жену, свой дом!

(Vodnik 1958, 125)

В произведении неизвестного автора «Новая песня ополченца для верноподданных гореньцев»<sup>1</sup> схема, характерная для произведений подобного рода, практически выдержана. Здесь за выражением верноподданических чувств следует реалистическое описание состава отрядов самообороны – наряду со взрослыми мужчинами в строю стоят юноши и даже школьники («študenti»), а руководят ими молодые господа-офицеры. Однако последнее четверостишие выбивается из общей схемы построения: автор пытается выразить свое собственное отношение к войне, в которой он принимает участие, и свой патриотизм:

На крайнской земли границах  
Мы хотим стоять,  
И твердость нас, крайнцев,  
Врагу показать!

(Gspan 1978, I, 402)

---

<sup>1</sup> Гореньцы – жители Верхней Крайны (слов. Gorenjska), одного из регионов словенской провинции Крайны.

Таким образом, народный сочинитель выразил свое патриотическое чувство достаточно свободно, показав, что для него важна верность не только императору, но и малой родине, Крайне, ради которой он готов проливать кровь. То, что В. Водник, автор официальных стихов, не мог позволить себе по причинам цензурного характера, выразил неизвестный словенский буковник, показав, как оценивает войну простой народ. Можно с уверенностью констатировать, что в данном произведении отчетливо проявились черты национально-этнического самосознания словенцев, которое в то время имело выраженный провинциальный или «земельный» характер (Ронин, Иванов 1989, 176–178).

К следующей группе произведений словенских буковников относятся сочинения дидактического и сатирического характера. Это бытовые зарисовки из крестьянской жизни, полные юмора и веселья. Во многих из них звучит критика в адрес бездельников и лентяев, пьяниц и дебоширов. Один из ярких примеров таких произведений – «Словенская азбука» А. Шустер-Драбосняка. Стихотворение написано в жанре «поэзии мудрых изречений» («Spruchdichtung»)¹. Произведение словенского самоучки включает 404 стихотворные строки и акrostих, составленный из букв алфавита (отсюда название). Автор не только описывает свою жизнь и работу, но и стремится преподать односельчанам основные правила жизни и поведения в семье, опираясь, в первую очередь, на свой опыт. Он рассказывает, как нужно вести себя мужьям и женам, девушкам и юношам, сыновьям и дочерям. Постепенно читатель получает общую картину жизни словенского села того времени: тяготы войны, падение нравов, разрушение патриархальных устоев. Многие из его односельчан уходят в город, чтобы там пьянствовать и играть в карты, в то время как дома остаются голодные дети и жены. Особенно возмущает автора легкомысленное поведение женщин, забывающих о своем долге перед мужем и семьей, а также отсутствие нравственных устоев у молодежи. Понимая земляков, автор приводит в качестве примера свою жизнь и свое

---

¹ Этот жанр получил распространение в немецких землях в эпоху Средневековья и стал особенно популярным и известным благодаря творчеству Вальтера фон дер Фогельвайде (XII в.). Стихи и песни, написанные в этом жанре, обладали ярко выраженным дидактическим характером, в них находили отражение политические и мировоззренческие позиции автора, а подчас присутствовала и критика церкви. Они пользовались большой популярностью у простого народа и, несомненно, были известны и в соседних словенских землях.

умение вести хозяйство. О. Жупанчич высоко оценивший творчество А. Шустера-Драбосняка, писал: «Он прожил трудную жизнь, боролся с рифмой, но все же два его стиха среди многих слабых остались, как две скалы, словно их писали библейские пророки. В эти две строки он внес свои и своих земляков мудрость и гнев: «Вино пьет мой враг и мясо ест, / а у меня есть большое преимущество – чистая совесть» (Župančič ZD, VII, 121). Гордость за себя, за все крестьянское сословие словенский народный поэт выразил в заключительной части своего произведения:

Тише, тише, господа,  
 послушайте, что я вам скажу!  
 Я спрашиваю, был ли какой-нибудь господин или богач,  
 который первым начал обрабатывать землю?  
 Я-то хорошо знаю,  
 что это был простой человек  
 и никто другой, как крестьянин,  
 который хлеб выращивает.  
 Если бы в мире не было крестьянина,  
 не нашлось бы и ни одного господина...

(Gspan 1978, I, 343)

Последняя цитата позволяет поднять весьма важную проблему, связанную с особенностями развития народного сознания: формированием личностного, авторского начала в творчестве народных сочинителей. В произведениях словенских буквников, посвященных историческим и политическим событиям, субъективная позиция практически не выявлена, она остается как бы за границами текста. Оценка войны, роли Наполеона, пользы нововведений отражала не столько свое, сколько общее, коллективное представление, бытующее в народе.

В сочинениях, написанных позднее, позиция автора становится более определенной и выраженной. Так, например, А. Шустер-Драбосняк на первых страницах второй (после «Словенской азбуки») изданной им книги пародий и сатирических стихов с гордостью пишет о себе: «Это написал Андрей Шустер-Драбосняк, крестьянин из Каринтии» (Šuster Drabosnjak 1966, 9). Становится правилом не только подписывать свои произведения, но даже создавать стихотворные автобиографии. Так, похорский крестьянин Ю. Водовник, посвящавший свои стихи землякам («Похорцы», «Песня деревянного башмака»), первым из буквников

создал стихотворную автобиографию («Песня Юрия Водовника», 26 марта 1846 г.), полный грусти рассказ о своей нелегкой жизни и тяготах крестьянского труда. Несмотря на авторство, произведение стало народным (известно 32 варианта) и было очень популярно.

Учитывая особенности и время создания подобных сочинений, можно говорить о переходном характере творчества словенских буковников, о положении этой литературы на стыке народного и авторского творчества, т.е. в промежуточной, срединной зоне, которая складывается вследствие определенной поляризации высокого искусства и «низовой» культуры. В отличие от фольклорных произведений, в сочинениях буковников важным становится авторский фактор, наличие личностной оценки происходящего, намечается стремление к копированию (типография Шустер-Драбосняка) и серийному производству собственной продукции (листки-летаки).

Важным результатом движения буковников стало также постепенное проникновение в жизнь народа простого разговорно-толкования о жизни и о себе. Это традиции сочинительства рифмованных и нерифмованных рассказов об известных событиях и исполнении их на мелодии религиозных и народных песен (или мелодий собственного сочинения). Она, как подчеркивал в ряде своих работ Б. Патерну, оказалась весьма живуча, начиная с эпохи Реформации и вплоть до XX в.<sup>1</sup> Таким образом, происходило взаимодействие разных уровней культуры: фольклорные образы и мотивы входили в профессиональную литературу, низовой уровень культуры не оставался изолированным от общих культурных процессов. Благодаря им формировался срединный уровень культуры, прежде всего в крестьянской среде, а не в городской, как это происходило чаще всего в других культурах, что было связано с особыми условиями в словенских землях, когда жизнь на селе подчас незначительно отличалась от жизни в небольших городках.

Исследование творчества буковников помогает восполнить пробел, возникающий в тех случаях, когда образ эпохи складывается без учета примеров «самовыражения и самовыявления в слове и знаке» (Михайлов 1990, 48) всех возможных и реальных участников исторического и культурного процессов.

---

<sup>1</sup> Так, в период Народно-освободительной борьбы 1941–1945 гг. подобные произведения (их можно назвать сказами-плачами) получили широкое распространение и многие из них, как анонимные, так и авторские, вошли в сборники партизанской поэзии, в собрания произведений, созданных в лагерях и изгнании (Slovensko pesništvo upora 1987–1997, I–IV).

## 1.7. Народная роспись по дереву у словенцев

Фольклорные формы реализовывались не только в слове, они давали о себе знать и в народном ремесленничестве, когда мастера росписи по дереву в изобразительной форме передавали известные фольклорные сюжеты.

В XIX – первой половине XX вв. на крестьянских пасеках в некоторых словенских провинциях (Каринтии, Верхней и Нижней Крайне) стали появляться, наряду с традиционными домиками для пчелиных семей, ульи в виде вырезанных из дерева и покрытых масляной краской фигур человека или животных. До настоящего времени дошли ульи, изображающие воина, крестьянина, турка, а также собаку и льва. Известны ульи и в виде головы льва или медведя. Обычно их устанавливали на границе территории пасеки, тем самым придавая им функцию своеобразных стражей крестьянского хозяйства. Подобные образцы народного искусства можно встретить и в России, и во многих уголках Европы, где наряду с фигурами людей и животных были ульи, изображающие святых. Словенские образцы этого вида народного искусства отличает отсутствие сакральных мотивов.

Фигурные ульи были довольно редким явлением в словенских землях. Обычно их заказывали у местных резчиков по дереву или талантливых самоучек зажиточные пчеловоды, стремясь особо выделить и украсить свои пасеки. Гораздо большее распространение у словенцев получила традиция раскрашивать или разрисовывать фронтальные крышки домиков-ульев.

Расписные ульи являются неотъемлемой частью истории словенского пчеловодства и занимают в истории словенской народной культуры особое место. Словенские исследователи полагают, что традиция украшения ульев зародилась спонтанно и очень быстро распространилась на всей территории, где использовался классический деревянный улей – kranjč. Первоначально, вероятно, переднюю доску-крышку просто окрашивали, и только позднее на ней стали появляться рисунки.

В период расцвета этого вида народной художественной культуры они представляли собой некую народную энциклопедию с ярко выраженным дидактическим характером. Поэтому их, подобно народным песням и сказкам, можно рассматривать как важный элемент народной культуры.

Первоначально народные картинки на крышках ульев воспринимались как элемент повседневной жизни, поэтому долгое время на них не обращали внимание исследователи. Одним из первых в 1840 г. начал заниматься этими народными картинками Михаел Хеинко, но затем о них снова забыли (Sevc, Gnišak 1992, 2). Лишь в начале XX в. появились первые, чисто информативные сообщения об этих «народных художествах», которые постепенно вызвали к жизни планомерную работу по собиранию подобных картинок. Начали организовываться выставки, публиковаться материалы и исследования<sup>1</sup>.

Однако в истории расписанных пчелиных ульев остается еще много неясного: не установлено точно, когда и где они возникли и какова география их наибольшего распространения; не определены условия и причины их появления. Исследователи сходятся во мнении, что наиболее вероятным началом их зарождения следует считать конец XVIII в., период наивысшего расцвета искусства барокко (который многие из словенских ученых считают периодом словенского Ренессанса). Самая ранняя датированная (1758 г.) картинка на крышке улья имеет религиозный сюжет: она изображает Деву Марию с Иисусом на руках.

Классический период развития этого вида народного искусства – первые три четверти XIX в., когда оно распространилось по всей словенской альпийской территории вплоть до границ Паннонской равнины (шестьдесят процентов всех сохранившихся экземпляров росписей относятся именно к этому времени). Если принять во внимание тот факт, что центром передового пчеловодства была словенская провинция Гореньска (откуда был родом Антон Янша<sup>2</sup>, автор знаменитой книги по пчеловодству), то можно с большой долей уверенности предположить, что культура росписи начала свое развитие первоначально именно здесь, а затем постепенно распространилась и на другие районы (Каринтию, Штирию, в меньшей степени, Доленску и Нотраньску, т. е. Нижнюю и Внутреннюю Крайну, и северное

---

<sup>1</sup> Так, летом 1955 г. в Любляне прошла первая большая выставка расписных крышек ульев («rajpjskih končnic»). Она имела небывалый успех у посетителей и вызвала целый ряд публикаций ведущих словенских этнографов в журнале «Словенски этнограф» и других словенских изданиях.

<sup>2</sup> Антон Янша (1734–1773) – словенский пчеловод и художник. Его книга по пчеловодству («Abhandlung vom Schwärmen der Bienen»), вышедшая в Вене в 1771 г., неоднократно переиздавалась и была переведена на многие языки. Указ Марии-Терезии 1775 г. предписывал всем учителям пчеловодства в землях Австрийской империи использовать ее в качестве главного учебного руководства.

Приморье). Многие словенские исследователи подчеркивают, что расписанные крышки ульев представляют собой чисто словенскую особенность, вернее, словенского альпийского мира, поскольку ничего подобного нет в равнинных областях Словении, в Паннонии, восточной Доленской и Белой Крайне.

Считается, что первоначально деревянные крышки ульев разрисовывали для того, чтобы пчелы узнавали свой улей и чтобы сам пчеловод мог ориентироваться среди множества ульев на пасеке. Это было необходимо в неурожайные годы, когда хозяину было нужно переносить пчел на другое поле или когда его сын получал несколько пчелиных семей в наследство и вынужден был выделять их среди других. При этом изначально самый простой рисунок имел знаковый характер, призванный защитить «чувствительные» пчелиные семьи от несчастья (хорошо известно, что особые заклинательные знаки-обереги использовали пчеловоды во многих странах). Защитную функцию могли иметь и изображения на крышках ульев креста, монограмм Богородицы и Иисуса. С течением времени уже писались и их образы.

Сохранившиеся образцы расписных крышек ульев не позволяют говорить о единой технике росписи. Их художественная стилистика (композиция, декоративное и цветовое решение) свидетельствует о преимущественном влиянии на них барочной традиции. Но некоторые из них были выполнены с классической строгостью, также в некоторых из сохранившихся картинок ощущалось воздействие бидермайера. Словенский исследователь Г. Макарович делит сохранившиеся образцы на три стилевые группы, каждая из которых, помимо характерных черт, имеет определенные хронологические рамки бытования, свидетельствующие об этапах развития этой художественной традиции: от второй половины XVIII в. до начала XX в. (Makarovič 1981, 91–92).

Для работы обычно использовали сосну, реже липу и лиственницу, практически не употреблялся бук, так как на нем самые хорошие краски не сохранялись долго. Художник сначала покрывал доску одним цветом (слоновой кости, желтым, голубым, бледно-розовым – для создания нейтрального фона), а затем рисовал композицию. Часто для нанесения рисунка использовались бумажные шаблоны.

Важным для судеб примитива, а эти росписи можно отнести именно к примитиву, является вопрос о личности мастера. Не всегда можно определить, к какой группе он принадлежит: городской художник-ремесленник, работающий по заказу, или представитель



иной социальной категории – служилого люда, зажиточных крестьян, городских мешан, купцов (Островский 1983, 93). Авторами словенских расписных крышек ульев могли быть, наряду с местными крестьянами – сельскими самоучками, члены художественной артели небольшого городка (некоторые из них были учениками крайнского мастера Л. Лайера), работающие в мастерских и выполняющие заказы крестьян-пчеловодов, или бродячие богомазы. Чаще всего они работали на заказ, порой тиражируя одни и те же шаблоны.

Таковы черты художественного примитива, который активно развивался в эпоху барокко во многих странах. В крестьянской среде не могло быть профессионалов: заканчивая трудиться над рисунками, они переходили к повседневному крестьянским заботам. Общим для них, как и для всех мастеров примитива, было отсутствие школы, а главным было стремление в рамках художественной практики проявить эстетическое чутье и реализовать собственную этическую программу. В этом и заключалась, на наш взгляд, позиция таких мастеров. Однако и содержание было важно для них, не случайно многообразии сюжетных тем и мотивов, дошедших до нашего времени.

По сюжетам все росписи на крышках ульев (а их насчитывается более 600) можно разделить на несколько групп:

- 1) религиозные и религиозно-дидактические сюжеты;
- 2) исторические;
- 3) фольклорные и фольклорно-мифологические;
- 4) юмористические и сатирические и
- 5) бытовые.

К группе религиозных сюжетов (они составляют менее половины от всех сохранившихся на сегодняшний день экземпляров) относятся самые ранние росписи. Они просты по композиции, но декоративно продуманы и оформлены: в центре – изображение Богоматери с младенцем (позже стали появляться образы разных святых и другие религиозные сюжеты), с обеих сторон расположены букеты или вазы с цветами и края обрамляющей картину занавеси, что отсылает эти изображения к барочным образцам. Источники подобных композиций – в барочных алтарях, они становились примерами для народных художников, вдобавок алтарь по своей форме напоминал крышки ульев (Rudolf 1956, 263–264). Широко распространенная традиция почитания Богоматери, регулярные паломничества к храмам, связанным с ее именем, во время которых исполнялись духовные песнопения, – вот та основа, которая, несомненно, послужила импульсом постоянного обращения народных художников к этому образу. Так в творчество на-

родных мастеров, имеющее чисто функциональные задачи, входят высокие сакральные мотивы.

Другим важным источником для словенских художников была Библия. Сохранились картины, служившие своеобразной иллюстрацией к библейским сюжетам: Адам и Ева в раю, Ноев ковчег, Иов (почитавшийся в словенских землях защитником пчеловодов), Иосиф и его братья, Исход израильтян из Египта, приношение даров («три короля»), свадьба в Кане Галилейской и др.<sup>1</sup>

Наряду с изображением четырех евангелистов, каждый из которых был представлен держащим в руках Евангелие в окружении персонажей, предметов-символов и животных (для Матфея – это крылатый ангел, книга с пером или сумка для сбора налогов; для Луки – вол; для Марка – лев, символ достоинства), сохранились крышки ульев с изображениями образов святых, культ которых имел в словенских землях давние и прочные традиции. Так, св. Флориана, защищающего от огня, изображали с ведром воды, поливающим горящий дом; святого Антония Падуанского, сурово обличающего пороки и призывающего к общему покаянию, творящего чудеса на глазах неверующих, изображали или с ослом, или одним из действующих лиц известной Смледникской легенды<sup>2</sup>. В деталях, сопровождающих изображение, очевидно для художественного примитива стремление приблизить высокие образы к простому зрителю (ведро, осел). Особенно популярными в словенских землях были св. Иоанн Креститель, культ которого восходит к языческим временам и до сих пор сохранил отдельные свои черты, и св. Юрий. В народном сознании славянских народов этот победитель змея (дракона) воспринимался как защитник земледельцев и скота, у словенцев он считался и защитником против чумы, смерти на море и на войне, охранителем от жизненных невзгод – не случайно его изображение очень часто появлялось на крышках ульев. Среди образов женщин-святых доминируют изображения св. Луции, защитницы зрения, св. Катарини и св. Нежи.

К группе исторических сюжетов относится роспись под назва-

---

<sup>1</sup> Многие из сюжетов описала в своем комментарии («Истории с крышек ульев») к каталогу расписных ульев словенская исследовательница И. Гнилшак (Sevc, Gnilšak 1992, 2–9).

<sup>2</sup> Когда после смерти старого барона из Смледника его сын потребовал от крестьянина заплатить долг второй раз, последний обратился за помощью к св. Антонию Падуанскому; тот заставил чертей привезти из ада старого хозяина, который и подтвердил правоту крестьянина.

нием «Три императора», изображающая русского царя Александра I, австрийского императора Франца I и прусского – Фридриха Вильгельма III. Она посвящена событиям 1821 г., когда в Любляне проходил знаменитый Лайбахский (Лайбах – старое название Любляны) конгресс Священного союза. Другой сюжет, под названием «Юстификация (оглашение смертного приговора – Т.Ч.) австрийскому эрцгерцогу Максимилиану (1867) в Мехико», восходит к реальному историческому событию. Вероятно, этот сюжет был известен благодаря «летучим листкам» (летакам), которые часто заменяли крестьянам, а также горожанам, газету.

Следует выделить рисунки, объединенные Б. Рудолфом под общим названием «французские мотивы», напоминающие о периоде наполеоновских войн («Крестьянин укачивает француза», «Француз бьется», картинка, изображающая черта, уносящего Наполеона в сетях). Эти мотивы свидетельствуют о развитии исторического самосознания словенского крестьянина. Соответственно, они, как и другие исторические сюжеты, показывают вхождение истории – пусть в упрощенном виде – в художественное сознание народных мастеров.

Из фольклорных и фольклорно-мифологических сюжетов наиболее популярными были легенда о битве богатыря и рыцаря «Пегам и Ламбергар». Другая роспись относится к сюжету пришедшей с запада и широко распространенной в словенских землях легенды о королеве Геновефе<sup>1</sup>. Откликом на борьбу с турками может служить картинка, изображающая Птицу смерти. Большой интерес представляет сохранившаяся роспись под названием «Распиливание бабы». Она отражает известный с XV в. обычай в середине поста (обычно в среду) сжигать соломенную бабу или (позднее) распиливать доску с изображенной на ней женской фигурой. Этот обычай, связанный с поверьем о сокращении поста наполовину, в новых условиях обрел дидактический смысл и был обращен к детям и легкомысленным людям, забывающим во время развлечений о деле (Kuret 1960, 115–144).

Близки фольклорным бытовые картинки, изображающие проводы юношей в армию, сельскую свадьбу. Анализ рисунков, изобра-

---

<sup>1</sup> Геновефа (Женевьева) Брабантская была оклеветана своим опекуном и обречена вместе с родившимся сыном на смерть в лесу, но ее палачи сохранили ей жизнь, и она осталась жить в лесной пещере, где ей помогала косуля. Обычно королеву изображали у входа в пещеру рядом с сыном и косулей или в карете, благополучно возвращающуюся домой с мужем и сыном. Этот сюжет известен и в росписях на стекле, другом уникальном виде народного художественного творчества.

жающих праздничные гуляния, где, помимо танцоров, выступали музыканты (иногда их роль выполняли животные), позволяет определить, какие музыкальные инструменты бытовали в народной среде того времени (Kuter 1957, 157–166).

Многочисленную группу составляют картинки с юмористическими и сатирическими сюжетами. Например, известная во множестве вариантов роспись «Битва за брюки», изображающая парня, вылавливающего из реки на свою приманку (брюки) девушек, высмеивает стремление женщин любыми путями выйти замуж. Картинка под условным названием «Исповедь» сравнивает чистосердечное покаяние мужчины и лживое признание женщины, за плечом которой стоит черт.

Весьма интересны абсурдно-комические сюжеты, которые можно объединить под общим названием «мир наоборот» или «перевернутый мир». Таковы «Похороны охотника», где в роли сопровождающих процессию выступают разные звери. На другой картинке – «Лисица бреет охотника» – абсурдная ситуация служит иллюстрацией известной словенской поговорки «*briti porca iz koga*» («насмеяться, издеваться над кем-либо»). Отношение крестьян к жителям города (в первую очередь, к ремесленникам) в рамках оппозиции «город – деревня» проявилось в целой серии картинок, высмеивающих портных («Улитка прогоняет портного», «Взвешивание козла и портных»).

Источниками подобных росписей могли послужить широко бытовавшие в народной среде в разных европейских странах картинки с гравюр (подобные русским лубочным картинкам), а также иллюстрации из газет и журналов той поры. Широкое распространение подобных сюжетов может иметь и другое объяснение. Поскольку в словенских землях на протяжении длительного времени народное песенное творчество эротического и сатирического характера постоянно подвергалось гонениям и преследованиям со стороны католического духовенства, можно предположить, что подобные сюжеты заполняли в пространстве культуры возникавшую лауну.

Таким образом, словенские расписные крышки ульев представляют собой уникальный образец народного искусства, развивающегося в русле художественного примитива. Предназначались они для узких целей, но значимость их была, несомненно, большей. Одной из основных целей росписи было стремление украсить предметы бытового назначения, постоянно окружающие крестьянина в жизни. Вместе с тем, преобладание религиозных и дидактических сюжетов на крыш-

ках ульев позволяет сделать вывод о присущей им просветительской и воспитательной роли. Примечательно, что ульи устанавливались так, что их было хорошо видно с дороги. Это создавало эффект своеобразной «художественной галереи под открытым небом». В период расцвета этого вида народной художественной культуры рисунки на ульях – повторим – представляли собой подлинную народную энциклопедию с ярко выраженным дидактическим характером<sup>1</sup>. Эта традиция сохранилась до нашего времени, однако теперь она выполняет иную, идентификационную роль. Изготовленные по старой технологии и расписанные старинными сюжетами «*ranjske končnice*», продаваемые как сувениры, служат не только памятью традиции, но и свидетельством ее жизненной силы.

В заключение, опираясь на работу Ю.М. Лотмана посвященную искусству примитива, обратим внимание на театральность многих изображений на крышках ульев. И словенские мастера, как и авторы русских лубочных картинок, о которых пишет Ю.М. Лотман, ориентируют «зрителей на пространственные переживания не живописно-графического, а театрального типа» (Лотман 1976, 249). Во многих лубочных листах присутствует мотив рампы, на них изображаются занавеси-драпировки, организующие рамочное изображение. Кроме того, лубок тяготеет к маскам (в первую очередь комических персонажей из итальянской комедии). В этих персонажах отчетливо просматривается код одежды, дополняющий шутовское поведение героев лубочных картинок. Использование рамы для изображения Богоматери с младенцем или букетов цветов характерен лишь для самых ранних из сохранившихся словенских росписей на крышках ульев, в чем проявилось влияние барочной живописи, особенно росписи алтарей.

Что касается подписей на крышках ульев у словенских народных мастеров, то они имели преимущественно информативный характер («Гри императора»); иногда они придавали картинкам символическое звучание («Птица смерти»). Можно предположить, что, подобно некоторым лубочным листам, выполняющим роль своеобразных «летучих» листов, в которых сообщалось о различных бедствиях, чудесах, войнах и победах<sup>2</sup>, число подобных информационных кар-

<sup>1</sup> Интересный материал для типологического сопоставления дает сравнение словенских расписных ульев и образов северорусской росписи по дереву – см.: Чепелевская 2007.

<sup>2</sup> Для характеристики тематического репертуара подобных лубков Ю.М. Лотман приводит целый ряд примеров, которые иллюстрируют реальные газетные сообщения,

тинок на крышках ульев было гораздо больше.

Косвенным свидетельством этому может служить роман Лойзе Ковачича «Истории с крышек ульев» (1993), в предисловии к которому автор напоминает о целом течении, существовавшем в словенских землях, когда бродячие художники по заказу крестьян расписывали крышки ульев и домашнюю утварь, добавляя к хорошо известным сюжетам (библейским, историческим) бытовые картинки из жизни данного села или отдельного прихода. Подобные «заказные» произведения могли составлять циклы, которые воспринимались как сельская народная газета.

Функциональное предназначение лубка и крышек ульев различно. Для лубка оно адекватно, по мысли Лотмана, картине в «образованном» быту, т. е. его предназначение – быть средством оформления жилища или трактиров. В последних могли появляться и картинки неприличного содержания. Это в определенной степени подтверждается увеселительным, ярмарочно-балаганным характером отдельных картинок с их фривольной тематикой.

Для словенских росписей, которые по определению не могли стать частью убранства домов, поскольку украшали ульи на пасеке, подобная функция отпадала. Предназначенные не только для обозрения самими хозяевами, их соседями и редкими прохожими, росписи на крышках ульев создавались (и заказывались) с учетом внутренней цензуры. Фривольные мотивы здесь были неприемлемы – напомним, что пчела занимала особое место в народной славянской культуре. К тому же такие рисунки могли вызвать недовольство местного священника. Однако широко были распространены комические сюжеты, воссоздающие элементы сельских праздников и некоторых обрядов («Распиливание бабы»).

Итак, уникальное народное искусство словенцев, рассмотренное нами в сопоставлении с близкими по происхождению формами художественного примитива, возникшими на стыке низового и срединного уровней культуры, позволяет реконструировать народные представления о мире и о себе, раскрыть особенности ментальности словенцев.

---

например, о великанах, карликах, уродах и т. п., подчас дополняемые или переложенные стихами, типичными для рашника: «девица-зверь 10-ти лет», «Несгораемый человек Христофор Боона Карз и крестьянка девица Марфа Кириллова, пробывшая под снегом 33 года и осталась невредима». Примечательно, что этот вид лубков сохраняется вплоть до XIX в., находя широкий спрос в мещанской среде (Лотман 1976, 262–263).

## Библиография к главе 1

- Поэзия Словении 1989* – Поэзия Словении. XX век / Пер. со слов.; предисл. Т. Павчек; сост. и справки об авторах А. Романенко. М.
- Прешерн 1971* – Франце Прешерн. Лирика. М., 1971.
- Цанкар 1981* – Цанкар И. Избранное: в 2-х т. М.
- Цанкар 1987* – Цанкар И. Чужие. На улице бедняков. Мартин Качур. М.
- Dialogi 1991–1992* – Dialogi. Maribor.
- Balantič 1991* – Balantič F. Zbrane pesmi. Ljubljana.
- Cankar 1948* – Pisma I. Cankarja. Т. I–III. Ljubljana.
- Cankar 1966* – Cankar I. Bela krizantema. Kritični in polemični spisi. Ljubljana.
- Cankar ID* – Cankar I. Izbrano delo. Zv. I–X. Ljubljana, 1951–1954.
- Cankar ZD* – Cankar I. Zbrano delo. Zv. I–XXX. Ljubljana, 1967–1976.
- Gradnik 1952.* – Gradnik A. Primorski soneti. Koper.
- Pahor 1989* – Pahor B. Mesto v zalivu. Trst.
- Pot skozi noč 1966* – Pot skozi noč. Izbor iz slovenske futuristične in ekspresionistične poezije. Ljubljana.
- Slovensko pesništvo upora 1987–1997* – Slovensko pesništvo upora. 1941–1945 / Izbr. in ur. B. Paternu; sodel.: M. Stanonik in I. Novak-Popov: v 4. knj. I knj. – Ljubljana, 1987; II. knj. – Novo mesto, 1995; III. knj. – Novo mesto, 1996; IV knj. – Novo mesto, 1997.
- Štrekelj 1895–1923* – Štrekelj K. Slovenske narodne pesmi. Zv. 1–IV. Ljubljana.
- Šuster Drabosnjak 1966* – Andrej Šuster Drabosnjak. Parodije in satirične pesmi. Faksimilirana izdaja. Spremna beseda Branko Reisp. Ljubljana.
- Tomšič 1991* – Tomšič M. Šavrinke. Ljubljana.
- Trdina ZD* – Trdina J. Zbrano delo: v XII zv. / ur. J. Logar. Ljubljana, 1946–1959.
- Vodnik 1958* – Vodnik V. Izbrane pesmi. Ljubljana.
- Župančič ZD* – Dela Otona Župančiča: v 5 zv. Ljubljana, 1973–1976.
- Арутюнова 1990* – Арутюнова Н.Д. Тожество и подобие (заметки о взаимодействии концептов) // Тожество и подобие. Сравнение и идентификация. М.
- Бернштейн 1981* – Бернштейн Б.М. Традиция и канон. Два парадокса // Советское искусствознание. Вып. 2. М.
- Богатырев 2006* – Богатырев П.Г. Функционально-структурное изучение фольклора (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.
- Богемская 1997* – Богемская К.С. Термин «примитив» и его различные значения // Примитив в изобразительном искусстве. Материалы научной конференции 1995. М.
- Голеж-Каучич 2010* – Голеж-Каучич М. Народное поэтическое и эпическое творчество // Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX веков). М.
- Гугнин 1982* – Гугнин А.А. Народная немецкая баллада: Эскиз истории и поэтики // Немецкие народные баллады / Сост., предисл. и коммент.

- А.А. Гутнина. М.
- Даркевич 2004* – Даркевич В. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVII вв. М.
- Душечкина 2007* – Душечкина Е. Светлана. Культурная история имени. Изд-во Европейского университета в СПб.
- Запольская 2002* – Запольская Н.Н. «Общественный» язык как лингвистическая утопия // Утопия и утопическое в славянском мире. М.
- Кирилина 2002* – Кирилина Л.А. Деятельность Я. Блейвейса в 40-е годы XIX века // Югославянская история в новое и новейшее время. Материалы научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения проф. В.Г. Карасева (1922–1991). М.
- Кирилина, Пилько, Чуркина 2011* – Кирилина Л.А., Пилько Н.С., Чуркина И.В. История Словении. СПб.
- Лебедев 1998* – Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX века. М.
- Лотман 1976* – Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Материалы научной конференции (1975): Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М.
- Лотман 1992* – Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн. – <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm> (дата обращения: 15.02.2013 г.)
- Михайлов 1990* – Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура. Индивидуальность в истории культуры. М.
- Морозов 1979* – Морозов А.А. Извечная константа или исторический стиль? // Русская литература. № 3.
- Островский 1983* – Островский Г.С. Из истории городского примитива второй половины XVIII–XIX в. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.
- Пеньковский 2003* – Пеньковский А.Б. Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М.
- Прокофьев 1983* – Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительных искусствах // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.
- Ронин, Иванов 1989* – Ронин В.К., Иванов Вяч.Вс. Проблемы этнического самосознания словенцев // Развитие этнического самосознания славянских народов в эпоху зрелого феодализма. М.
- Рыжова 2001* – Рыжова М.И. Словенская литература на рубеже XIX–XX вв. (1890–1918) // История литератур западных и южных славян. Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год). Т. 3. М.
- Рябова 1970* – Рябова Е.И. Основные направления в межвоенной словенской литературе // Зарубежные славянские литературы. XX век. М.
- Свирида 2003* – Свирида И.И. Пространство и культура: аспекты изучения //



Славяноведение. № 4.

- Сонькин 2001* – Сонькин В.В. Словенская литература // История литератур западных и южных славян. Т. III. Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год). М.
- Софронова 1992* – Софронова Л.А. Польская романтическая драма. Мицкевич, Красиньский, Словацкий. М.
- Софронова 2006* – Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.
- Софронова 2008* – Софронова Л.А. Введение // Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры. М.
- Старикова 2001* – Старикова Н.Н. Словенская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: в 2-х т. Т. 2.: 1970–1980-е гг. М.
- Старикова 2005* – Старикова Н.Н. // Литература словенской эмиграции и зарубежья во второй половине XX века // Межрегиональная конференция славистов. Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития (Материалы Всероссийского совещания славистов 23–24 октября 2004 г.). М.
- Топоров 1991* – Топоров В.Н. Гора // Мифы народов мира: в 2-х т. Т. 1. М.
- Топоров 1995* – Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.
- Трубецкой 1995* – Трубецкой Н.С. Верхи и низы русской культуры (Этническая основа русской культуры) // Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М.
- Чепелевская 2000* – Чепелевская Т.И. А.С. Пушкин и Ф. Прешерн: о некоторых тематических параллелях в творчестве поэтов-современников // Славянский альманах 1999. М.
- Чепелевская 2007* – Чепелевская Т.И. Живая традиция: Роспись по дереву у словенцев и русских // Славянский мир в третьем тысячелетии. М.
- Avsenik Nabergoj 2010* – Avsenik Nabergoj I. Hrepenenje in skušnjava v svetu literature. Motiv Lepe Vide. Ljubljana.
- Bavčar 1989* – Bavčar E. O pisatelju in delu // Pahor B. Mesto v zalivu. Trst.
- Bernik 2006* – Bernik F. Ivan Cankar. Ljubljana.
- Cevc, Gnilšak 1992* – Cevc E., Gnilšak I. Poslikane panjske končnice // Pripovedi s panjev. Čelebarski muzej, Radovljica (potujoča razstava panjskih končnic).
- Grafenauer 1943* – Grafenauer I. Lepa Vida: Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o lepi Vidi. Ljubljana.
- Grafenauer 1952* – Grafenauer B. Ustoličevanje Koroških vojvod in država karantanskih slavjan. Ljubljana.
- Gspan 1978* – Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX stoletja. Zv. 1. Ljubljana.
- Hladnik 1998* – Hladnik M Regionalizem in slovenska književnost (Regionalism and Slovene Literature) // XXXIV seminar slovenskega jezika, literature in kulture:

- zb. predavanj. Ljubljana.
- Kann 1964* – Kann R.A. Das Nationalitätenproblem der Habsburgermonarchie. Bd. 1. Graz–Köln.
- Kmecl 1987* – Kmecl M. Slovenska postna premišljevanja. Ljubljana.
- Kos 1969* – Kos J. Idejna in oblikovna tipologija Cankarjeve dramatike // Jezik in slovstvo. L. 14. Št. 1.
- Kos 2007* – Kos J. Slovenci in Evropa. Zbirka Claritas 47. Ljubljana.
- Kotnik 1952* – Kotnik F. Verske ljudske igre // Narodopisje Slovencev. Zv. II. Ljubljana.
- Kotnik 1952a* – Kotnik F. Naši bukovniki, ljudski pesniki in pevci // Narodopisje slovencev. Zv. II. Ljubljana.
- Kržičnik 1991* – Kržičnik E. Edina Slovenija ali Slovenija dežel // Dialogi. Št. 8.
- Kumer 1957* – Kumer Z. Godiški in plesni motivi na panjskih končnicah // Slovenski etnograf, I. X. Ljubljana.
- Kuret 1960* – Kuret N. «Babo žagajo». Slovenske oblike pozabljenega obredja in njegovi evropske paralele // Slovenski etnograf. I. XIII.
- Lausegger 1990* – Lausegger H. Koroško bukovništvo in Drabosnjakov Marijin pasijon // Andrej Šuster Drabosnjak. Zbrana bukovniška besedila. I tom. Marijin pasijon 1811. Celovec.
- Makarovič 1981* – Makarovič G. Slovenska ljudska umetnost. Zgodovina likovne umetnosti na kmetijah. Ljubljana.
- Matiččetov 1940* – Matiččetov M. Nove smeri v raziskovanju slovenskih ljudskih izročil in Lepa Vida: Dostavek o Lepi Vidi // Dom in svet. 52. Ljubljana.
- Novak 1967* – Novak V. Uvod // Slovenske ljudske pesmi. Murska Sobota.
- Paternu 1976* – Paternu B. France Prešeren in njegovo pesniško delo. Zv. I. Ljubljana.
- Paulitsch 1987* – Paulitsch H. Das Phänomen “bukovništvo” in der Kärntner-slovenischen Kultur- und Literaturgeschichte // Studia Carinthiaca Slovenica. Band V. Klagenfurt; Ljubljana; Wien.
- Pogačnik 1969* – Pogačnik J. Zgodovina slovenskega slovstva. Zv. 3. Maribor.
- Pogačnik 1970* – Pogačnik J. Zgodovina slovenskega slovstva. Zv. 4. Maribor.
- Pogačnik 1988* – Pogačnik J. Slovenska lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno: Motiv Lepe Vide v slovenski književnosti. Ljubljana.
- Pogačnik 1992* – Pogačnik J. Idila kot aktivno življenjsko načelo // Sodobnost. Št. 2. Ljubljana.
- Pogačnik 1999* – Pogačnik J. Med Lepo Vido in Martinom Krpanom // Sodobnost. Ljubljana. L. 47, št. 3–4.
- Prunč 1973* – Prunč E. Ustna in pisna tradicija v slovenskem slovstvu na Koroškem // IX Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana.
- Rudolf 1956* – Rudolf B. Ob problemi slovenskih panjskih končnic // Slovenski etnograf, IX. Ljubljana.
- Slodnjak 1968* – Slodnjak A. Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Ljubljana.
- Smole 2009* – Smole V. Pomen in uloga (slovenskih narečij danes // Obdobja 26. –

Metode in zvrsti. Slovenska narečja med sistemom in rabo. Ljubljana.

*Smolej 1971* – Smolej V. Zgodovina slovenskega slovstva. VII. Slovstvo v letih 1941–1945 / Uredil L. Legiša. Ljubljana.

*Šmitek 2004* – Šmitek Z. Mitološko izročilo Slovencev. Svetinje preteklosti. Ljubljana.

## Глава 2

### **Оппозиция сакральное / светское**

Оппозиция сакральное / светское является одной из значимых в культуре; ее очертания в пространстве культуры находятся в постоянном движении, колебании. Обе части оппозиции при взаимодействии образуют зоны культурного пограничья, «в котором светское и сакральное не только направлены навстречу друг другу, но и взаимодействуют, порождая сакрализованные формы в том случае, когда светское принимает в свои пределы сакральное или когда сакральное само воздействует на него» (Софронова 2004а, б). Под влиянием этого движения оказывается и пространство, и время, и человек.

В разные эпохи эта оппозиция может принимать различные очертания, она может распространять свое влияние на различные сферы культуры, проявляясь в идеологии и политике, искусстве и литературе, оказывая воздействие не только на формирование национального самосознания, но и на творчество целой генерации или на отдельных деятелей культуры.

Мы постараемся показать это на примере зарождения и развития словенской духовной драмы, проследить, как оппозиция сакральное / светское проявляет себя в жанре поэтической молитвы у русских и словенцев, а также выявить значимость для словенской культуры сакрализации отдельных моментов национальной истории в лице ее ярких представителей.

## 2.1. Духовная драма и паратеатральные формы в словенской культуре XVII–XIX вв.

История развития духовной драмы в европейских странах, традиционно (и тематически, и сюжетно) связанной с христианской культурой, – это история развития и смены ее жанров: от литургической драмы к мистерии, мираклю, моралите и, наконец, к величественным пасхальным процессиям. К духовной драме следует отнести, частично, и школьную драматургию, а также полемически заостренную религиозную драматургию периода Реформации и Контрреформации.

Древнейшим жанром европейской духовной драмы является литургическая драма, представляющая собой в начальный период существования (IX–X вв.) ритуал чтения в лицах (для лучшего понимания прихожанами, в большинстве своем не знающими латыни) эпизодов о рождении Иисуса Христа, а также о его погребении и воскрешении. Со временем (примерно к XIII в.) объемы таких диалогов увеличивались, постепенно приобретая характер театрального представления, ведя к рождению литургической драмы рождественского и пасхального циклов. Так, один из ее древнейших сюжетов, «Посещение гроба», зародившись в лангобардской части Италии, постепенно распространился по Франции и на север, в том числе в немецкоязычные и славянские земли<sup>1</sup>.

Зарождение литургической драмы в словенских землях прослеживается учеными, начиная с XI–XII вв., когда здесь были основаны первые монастыри ордена бенедиктинцев и цистерцианцев (см.: Grafenauer 1916; Kalan 1980; Kuret 1981). Правда, в последней трети XVIII в., в результате проведения Габсбургами реформ, многие монастыри были закрыты (1782 г., 1784 г., 1786 г.), а их библиотеки серьезно пострадали, однако сохранились отдельные косвенные свидетельства существования литургической драмы пасхального цикла на территории современной Словении. В частности, так называемая

---

<sup>1</sup> В Кракове о представлении литургической драмы с этим сюжетом сохранились свидетельства XII и XV вв. (см.: Windakiewicz 1902). В Чехии текст этого обряда, предполагаемого, вероятно, для представления, записан в тропарях XIV в. и XV в. (Hrabák 1950). Сохранились свидетельства существования литургической драмы рождественского цикла («Обряд со звездой») в стенах Загребского кафедрального собора (Fancev 1925; об этом см. также: Kuret 1981, 39–61).

«Стиченская (люблянская) рукопись»<sup>1</sup> содержит запись хвалебной песни «Наш Господь воскрес из мертвых» на словенском языке. По мнению некоторых исследователей, она могла быть заключительной песней в пасхальной литургии «Посещение гроба», текст которой не сохранился, и, вероятно, была известна в других монастырях. Песнь с подобным содержанием на народном языке содержит и первый, древнейший из сохранившихся, Люблянский тробник 1706 г. Это позволяет предположить, что литургическая драма пасхального цикла имела место и в стенах Люблянского кафедрального собора (Kuret 1981, 38–39).

Что касается обрядов рождественского цикла, то также в качестве косвенного свидетельства бытования в словенских землях литургической драмы с этой тематикой ученые называют достаточно большое количество обрядовых песен-колядок, изданных собирателем народных песен Карлом Штрекелем (Štrekelj 1895–1923, III, № 4743–4974)<sup>2</sup>.

Таким образом, отсутствие самих источников – текстов литургических драм – не позволяет делать окончательные выводы, можно лишь предполагать, какие изменения претерпела литургическая драма в словенских землях за время своего существования. Однако имеющиеся свидетельства (сохранившиеся тексты религиозных песен) дают основание для гипотезы о том, что этап развития полулитургической драмы (в западноевропейских странах его начало относят примерно к XII в.), когда литургическая драма выводится за стены монастырей и церквей, приобретая новые черты, обогащаясь бытовыми деталями, а главное в ней начинает звучать, сначала параллельно с латинским, а позже все более доминируя, народный язык, – этот этап развития духовной драмы имел место и в словенских землях.

Другим важным этапом развития духовной драмы стал школьный театр. Его зарождение во многих странах Западной Европы относят к XVI в. Первоначально школьные театры, культивирующие драматургию на латинском языке, возникают в университетах Голландии и немецких землях как средство изучения латыни и воспитания.

---

<sup>1</sup> Стиченская рукопись (Stiški rukopis) из монастыря цистерцианцев в Стичне, относящаяся к 1428–1440 гг., отражает особенности доленьского диалекта, т. е. диалекта словенской провинции Нижняя Крайна (Плотникова 1990, 3).

<sup>2</sup> Духовные стихи этой направленности создавались священниками и церковными органистами, а также крестьянами, которые часто возглавляли религиозные шествия к святым местам (Novak 1967, 20).

Участие в театральных представлениях являлось обязанностью студентов, необходимым условием приобретения ими разговорной практики, поэтому главным становится не само сценическое действие, а слово, что отвечало педагогическим и дидактическим целям.

В период Реформации в словенских землях также появляются первые зачатки школьного театра на латинском языке. Его начало связывают с именем Никодема Фришлина (1547–1590), который, будучи в течение двух лет (1582–1584) ректором Люблянской протестантской школы, не только способствовал созданию в ней театра, но и сам писал для него пьесы. В сборник, который Фришлин издает спустя два года после своего отъезда из Любляны, вошли написанные по-латыни пять «комедий» и две «трагедии», в основу которых легли сюжеты из Библии. И хотя первые упоминания об имевшем место театральном представлении в стенах протестантской школы относятся к более позднему периоду – они содержатся в хронике Люблянского монастыря иезуитов за 1598 г., – однако, по мнению словенских ученых (Ф. Кидрича и Б. Крефта), это было продолжением дела, начатого Фришлином. Наряду с протестантской, в Любляне существовала и католическая школа при кафедральном соборе, также имевшая свой театр. Об этом сохранилось весьма скромное, но убедительное свидетельство: люблянский епископ Томаж Хрен на Сретение 1626 г. сделал запись в своем календаре о награждении суммой в четыре голдинара учителя, подготовившего вместе с учениками пьесу об Адаме и Еве в раю.

В период Контрреформации, когда в словенских, как и во многих других землях австрийской короны<sup>1</sup>, укрепляются позиции ордена иезуитов, в их системе воспитания и обучения школьный театр становится обязательной составной частью. Кроме ярко выраженной воспитательной и дидактической направленности школьный театр иезуитов отличался особой полемической остротой, поскольку его задачей было свести на нет влияние так называемых «бесстыдных» протестантских пьес. Он развивался в двух направлениях. С одной стороны, являясь частью школьной программы, ведь за два года

---

<sup>1</sup> О развитии школьного театра иезуитов в другой части Австрийской империи – в чешских землях – пишет в своем исследовании Л.Н. Титова, подчеркивая, что театр для иезуитов был «скорее не развлечение, а одна из дисциплин, наряду с латынью (заучивание «элегантных цитат»), риторикой, изучением святых отцов... Интересно, что в вопроснике, заполняемом на каждого абитуриента, были графы: способности, память, сценический талант» (Титова 1997, 67).

работы в коллегиуме каждый учитель был обязан сочинить или взять уже известную пьесу и поставить ее вместе со своими учениками на сцене. Подготовкой к этому служили упражнения, призванные развивать память и воображение, – ораторские диалоги и декламации; при этом в редких случаях допускалось использование народного языка. Первые письменные свидетельства о декламациях иезуитских воспитанников на родном языке во время официальных церемоний в городах Любляне и Целовце относятся к 1599–1607 гг. С другой стороны, постановки школьных театров иезуитов были ориентированы и на более широкую аудиторию – в основном, это были представления, приуроченные к различным религиозным праздникам и обращенные к представителям высших сословий. Филип Калан пишет о нескольких таких постановках в Коллегиуме люблянских иезуитов: драмы о короле Лире 1698 г. (текст на основе хроники английского историка эпохи Ренессанса Вергилия Полидора имел 30 сцен с прологом и эпилогом, с хоровыми и сольными партиями), а также постановок на масленичной неделе венецианского импресарио Пиетро Минготти двух опер Метастазіо («либретто» к которым сохранились в двух вариантах: латинском и немецком) (см.: Kalan 1980).

В гораздо меньшей степени иезуиты использовали богатые возможности театра для воспитания народных масс, здесь приоритет был у орденов капуцинов и бенедиктинцев. Поэтому, несмотря на применение многочисленных сценических эффектов и пышное оформление, влияние школьного иезуитского театра было (из-за приверженности латыни) ограниченным, а к концу XVIII в. он практически перестает быть явлением культурной жизни в словенских землях. Вместе с тем сохранились свидетельства о том, что в период 1657–1670 гг. ученики Люблянского коллегиума иезуитов во время каникул получали разрешение выступать вне стен школы с «пьесой о потерянном рае». О представлениях подобного рода, которые исполнялись на народном языке, известно немного: сам текст не сохранился, а в инсценировках принимали участие восемь актеров (среди них были два «черта»). Как важный атрибут, школяры использовали древо познания (сосну с привязанными яблоками). Пьесу играли обычно в корчмах и домах богатых людей, получая за игру подарки и угощение. По мнению словенских исследователей, образцом для этой пьесы могла послужить одна из картин, являвшихся (начиная с XVI в.) составной частью религиозных процессий, посвященных празднику Тела Господня, а также процессий более позднего периода (например, Люблянской 1617 г., 1713 г., Шкофьелокского пассиона 1721 г.).



Еще одним примером деятельности школьного театра в словенских землях являются театрализованные религиозные представления, посвященные празднику Рушской Богородицы. Они проходили в Рушах (Похорье), где в период с 1680 г. по 1722 г. действовал театр латинской школы, созданной по образцу иезуитских коллегиумов. Основателем школы был словенец по происхождению Юрий Козина, а организатором театра – священник Лука Ямник. Эти религиозные действия обычно привлекали большое количество паломников из ближайших и отдаленных сел, что свидетельствовало о большой популярности «рушских игр» и дает основание предполагать, что некоторые пьесы исполнялись не только на латыни, но и частично на словенском языке<sup>1</sup>.

До сих пор не обнаружено никаких свидетельств существования в этом регионе миракля и моралите. Вместе с тем, начиная с конца XV в., в немецкоязычные (а затем и в славянские) земли из Франции проникали первые мистерии, религиозные шествия, приуроченные к празднику Тела Господня и другим важным событиям духовной и общественной жизни. Предпосылки для возникновения и распространения будущих мистерий складывались постепенно, еще в период, когда главенствующую роль играла литургическая и полулитургическая драма. Так, в Вене, в бывшем монастыре августинцев-еремитов, сохранилась запись 1472 г. литургической драмы (в пересказе она была известна еще в конце XIV в.), включающей несколько самостоятельных картин: от истории первородного греха до Тайной вечери. Иными словами, ее содержание как бы предугадывало композиционное построение будущих религиозных шествий (Kuret 1981, 45).

В настоящее время, как отмечает словенский ученый Нико Курет, известны тексты 15-ти подобных шествий из разных немецких городов, как правило, приуроченных к празднику Тела Господня, которые представлялись с конца XIV в. до конца XVII в. (там же, 44–45). Можно предположить, что они использовались и в словенских землях. Анализ текстов дает исследователям возможность выявить изменения, появившиеся в этих религиозных шествиях. Первоначально они проходили «в виде театра живых картин или пантомимического театра на колесах», позже в них зазвучал голос ведущего, комментировавшего смену картин и, наконец, получило развитие

---

<sup>1</sup> Хроника за 1700 г. сообщает о большом успехе представления, в конце которого всеми присутствующими была исполнена хвалебная песнь Христу на словенском языке.

грандиозное, пышно оформленное драматическое действо, организацией которого занимались монашеские ордена при поддержке магистрата и богатых ремесленников (Андреев 1979, 49–50). При этом актерами, исполнителями второстепенных «ролей» могли быть наряду с монахами и городские жители. Отличительными особенностями немецких религиозных процессий (в сравнении с итальянскими и французскими мистериями) являлись меньшее количество участников, особая организация пространства (в середине располагался символический гроб Господень, а по обеим сторонам – символические же пространства Неба и Ада). Эта, как пишет Л.А. Софронова, «симультанная сцена... символически повторяла строение мироздания, как его тогда представляли» (Софронова 1981, 89).

Польский ученый Ян Оконь, исследовавший этот вид паратеатральной культуры, отмечал, что сначала такие религиозные шествия не имели театральной композиции, не подчинялись логике театра. Отдельные картины соплагались по принципу логического единства. Аллегорические фигуры и символы не разыгрывали спектакля: по мере того как они проходили, перед зрителем рос спектакль, зарождалось и развивалось действие. Позднее смысловые связи частей процессии сменились хронологическими, в результате чего создавалась фабула паратеатрального действия, уже приближавшая его непосредственно к спектаклю (Окоń 1970; см. также Софронова 1981, 55–87).

Во второй половине XVII – XVIII вв. в словенских землях широкое распространение получили грандиозные шествия, проводившиеся обычно на Страстную субботу орденами капуцинов, иезуитов и бенедиктинцев. Подобные представления, получившие здесь название пассионских игр или пассионов, имели место в разных городах современной Словении. Так, Я.В. Вальвасор в «Славе герцогства Крайна» сообщал о подобных процессиях, организуемых иезуитами в Любляне, начиная с 1680 г. После Любляны пассионские игры ставились и в других городах монахами-капуцинами. Сохранились свидетельства о религиозных процессиях в таких крупных городах Крайны, как Ново-Место, Крань (рукопись «сценария» на немецком языке), Тржич (самого текста не сохранилось, но известно, что действие сопровождалось комментариями на словенском языке) (Kuret 1981, 84–88). В XVIII в. подобные шествия происходили в словенских провинциях Штирии и Каринтии, отмеченные большим сходством в их композиционном построении. Примечательно, что религиозное представление в городке Лока при Зиданом мосту (Штирия) в 1790 г.

имело достаточно бытовой характер: в качестве «актеров» выступали местные жители (например, роль судьи играл местный судья). Завершение праздника, длившегося два дня, отметили все вместе в городской корчме (Kotnik 1952, 103–121; Kuret 1981, 87).

Наиболее полное представление о содержании и характере религиозных процессий периода позднего барокко в словенских землях можно получить благодаря сохранившемуся тексту так называемого Шкофьелокского пассиона 1721 г.<sup>1</sup>, который разыгрывался в Страстную пятницу вплоть до последней трети XVIII в. в городе Шкофья Лока (ок. 25 км к северо-западу от Любляны). Автором памятника (или, как считают некоторые словенские исследователи, одним из авторов) был монах из монастыря капуцинов в Шкофье Локе – отец Ромуальд (в миру Ловренц Марушич). Примечательно, что сам текст пассиона, вернее, сценарий, трехязычен: на латыни даны названия отдельных картин, краткие режиссерские наставления написаны по-немецки, а основной текст, включающий более тысячи стихов, составлен на словенском языке.

Сценарий Шкофьелокского пассиона имеет 14 картин, представление которых было оформлено со всей пышностью, свойственной подобным религиозным шествиям эпохи барокко. Содержание картин опиралось на текст Священного Писания и в хронологическом измерении охватывало события от первородного греха до момента распятия, смерти и воскресения Иисуса Христа. Картины, раскрывающие этапы жизни и подвига Спасителя (Вступление в Иерусалим, Тайная вечеря, Ночь в Гефсиманском саду, Суд и бичевание, Распятие, Пиета, Погребение), сопровождали картины, в которых выступали фигуры-аллегории, символизирующие все части света (Европа, Америка, Азия, Африка), т. е. образы, подчеркивающие вселенский размах событий, происходивших на импровизированной сцене. Представление носило ярко выраженный религиозно-дидактический характер, поэтому особое место в процессии занимала кавалькада Смерти, в которой в иерархическом порядке следовали представители церковной и светской власти: от папы, кардинала и епископа до капеллана; от цезаря и короля до людей низших сословий, вплоть до нищего бродяги. Фигуры Смерти, как на лошадях, так и пешие (со своими атрибутами: косой, мечом, копьем и жезлом, как символами

<sup>1</sup> Этому памятнику посвящен целый ряд исследований. Открытый впервые в 1916–1917 гг. Й. Мантуани, он был переиздан в 1972 г. (Škofjeloški pasijon 1972; см. также: Kalan 1967; Kalan 1980).

власти над миром), возглавляли эти группы. Они были призваны символизировать преходящий характер всех земных благ. Основные картины процессии, разыгрывавшиеся на специально сооруженных повозках, сопровождала и конница Люцифера с его подручными (чертями), ведущими и тянущими за собой свои жертвы – самобичующихся грешников.

Оценивая текст пассиона, наличие в нем большого количества сложных аллегорических и символических фигур, сопровождающих и оттеняющих основное действие – события Страстной недели, – можно сделать вывод, что этот памятник, помимо религиозно-нравственного, имеет и литературное значение. Он как бы перерастает свой изначальный дидактический смысл – вызывать чувства покаяния и стремление к духовному возрождению – и обретает черты пьесы о мире.

Особый интерес вызывает вопрос об истории создания Шкофьелокского пассиона. Одни исследователи (Ф. Коблар, Д. Цветко и др.) считают, что образцом для него послужили тексты подобных религиозных процессий люблянских капуцинов, сохранившиеся в рукописи на немецком языке конца XVI – начала XVII вв. Иные (Ф. Калан) полагают, что, возможно, источником были более ранние по времени словенские (до наших дней не дошедшие) тексты. Вместе с тем, анализ текста памятника, выделение в нем нескольких основных мотивов (легенда о первородной грехе, пляска Смерти, мотив «грешник у врат Ада» и др.) позволили Ф. Калану связать истоки идейного замысла этого произведения с влиянием на автора словенской религиозной живописи: фресок одной из старейших в Словении церкви св. Троицы в Храстовле. Здесь, в храме, построенном в романском стиле на рубеже XII–XIII вв., сохранились широко известные настенные росписи мастера Янеза из Каства конца XV в.: фреска «Пляска смерти» (*Mrtvaški ples*), изображение жизни первых людей вне рая и фрагмент фрески с фигурой грешника у врат ада. Ф. Калан справедливо, на наш взгляд, полагает, что именно эти произведения средневекового искусства, знакомые отцу Ломуальду, стали впоследствии основой при создании текста Шкофьелокского пассиона (Kalan 1980, 199).

Рассматривая проблему влияния средневековой живописи на развитие духовной драмы, важно, на наш взгляд, поднять и вопрос об обратном процессе – воздействии религиозного театра на другие виды искусства, в частности, на живопись и архитектуру. По мнению

Л. А. Софроновой, в эпоху барокко «стремление к зрелищности было настолько сильным, что театр (в том числе и религиозный театр. – Т. Ч.) не только захватывал области смежных искусств, но в результате скрещивания с ними порождал новые виды искусств, например, окказиональную архитектуру, т. е. декоративные постройки, сооружаемые в связи с различными важными событиями в общественной и частной жизни» (Софронова 1981, 199). Они оказывались фоном для театрализованного действия, церемоний, процессий и, следовательно, частью театра. Со временем стали возникать постройки, находившиеся на стыке окказиональной и собственно архитектуры. В качестве примера ученый приводит польские кальварии, напоминавшие о крестном пути на Голгофу, которые, выполняя роль декорации и религиозных символов, были рассчитаны на более длительное время. Подобные примеры можно увидеть и в словенских землях, где путь пассионских процессий со временем украшался капеллами со скульптурными композициями, колоннами и т. п., оказавшимися своеобразными памятниками этим религиозным шествиям<sup>1</sup>.

Примечательно, что традиция религиозных процессий не пресеклась и после указа Иосифа II об их запрещении (1773 г.). Постепенно, уже с конца XVIII в., эти религиозные представления становились частью народной (крестьянской) культуры, продолжая существовать в виде своеобразных крестьянских пассионов и колядных игр вплоть до начала XX в. Яркое подтверждение тому – творчество словенского буковника, уже упоминавшегося крестьянина-самоучки из Каринтии Андрея Шустер-Драбосняка. Ему принадлежат несколько пьес для крестьянских религиозных шествий, сюжетами которых были библейские тексты и народные легенды: «Мариин пассион», «Аман и Эсфирь», «История об Иосифе и его братьях», «Легенда о блудном сыне», «История о вечном жиде Агасфере», «Легенда о короле Матьяже». Последние две были наиболее популярны в крестьянской среде. Обычно пьесы разыгрывались в сельской корчме, а зрителями театрализованного действия помимо крестьян были местные ремесленники и сезонные рабочие. Пьесы Шустер-Драбосняка, сохранившиеся во множестве списков, отличало переплетение

<sup>1</sup> В качестве примеров можно рассматривать украшенные скульптурами капеллы у церкви св. Рока над Шмарьем в г. Елши или в г. Мария Градец недалеко от Целья. Как считает Н. Курет, по времени создания они относятся к периоду расцвета религиозных шествий в словенских землях (Kuret 1981, 88).

религиозной дидактики с чисто народным юмором и сатирой (Gspan 1978, 393), их играли на протяжении всего XIX в.

И в XX в. зафиксированы, правда, немногочисленные, случаи обращения к духовной драматургии: сохранилось свидетельство о представлении 1932 г., посвященном событиям пасхальной недели. А одно из последних свидетельств постановки пьесы религиозно-дидактического содержания («Slehernik» – «Каждый», автор текста О. Жупанчич) на площади перед женским монастырем в Любляне относится ко времени перед Второй мировой войной (Kuret 1981, 91–92).

Духовная драма в ее разных жанровых разновидностях (от первых литургических драм и школьных декламаций на словенском языке учеников иезуитских коллегий конца XVI – начала XVII вв. и выступлений школяров с пьесой о Потерянном рае вплоть до пассионских процессий) не только предшествовала, но и совпадала со временем зарождения на словенской почве сначала любительского, а позже профессионального театра.

## 2.2. Жанр поэтической молитвы в русской и словенской культуре

Молитва в поэзии всегда узнаваема. Порой даже не имея названия или подзаголовка, относящего произведение к сакральному источнику, молитве церковной, она, тем не менее, всегда есть обращение к высшим силам, к Господу, Богородице или святым.

Церковные молитвы разделяются на просительные, благодарственные и славословия, молитвы частные и общественные (коллективные), но в любом случае это «возношение ума и сердца к Богу», обращение к нему с просьбой или благодарностью, пронизанное покаянием, верой или благоговением, что создает молитвенное состояние<sup>1</sup>. Важную роль в создании такого состояния играет ритм, который «организует текст, помогая сосредоточенности молящегося на глубинном смысле молитвы, концентрируя ум и волю на погружении в молитву» (Мусхелишвили, Шрейдер 1993, 45).

Однако если церковная молитва, устанавливающая связь по вертикали Земля – Небо, имеет канонический характер и жесткую композицию, то «поэтическая молитва выстраивается как самостоятельное произведение, в котором священное слово перелagается в поэтическое» (Софронова 2006, 137).

О том, что такое молитва и что такое поэтическая молитва рассуждал в одной из своих работ 1931 г. поэт Владислав Ходасевич. Для него молитва – это выраженное отношение человека и Бога, человека и мира, потребность в ней свойственна всякой здоровой душе. Здесь же он говорит о различных формах, способных передать эту потребность, «начиная от молитвы в прямом смысле слова и кончая всякой объективацией того, “что душу волнует, что сердце томит”» (Ходасевич 1991, 577): дневник, письмо, задушевный разговор-исповедь, причем некоторые из этих форм могут облекаться в стихи. Вспоминая известное определение «поэзия есть молитва», поэт отмечает, что оно справедливо, поскольку отражает религиозную природу самого искусства и «поскольку всякое искусство есть молитва», однако, продолжа-

---

<sup>1</sup> На протяжении веков бытовали и «молитвы апокрифические (в индексе отреченных книг «ложные молитвы»)), составленные по образцу церковных, но с многочисленными вставками народных поверий, заклинаний и заговоров». Некоторые из них представляют сокращения или отрывки из популярных апокрифов (о рождении Спасителя и др.) (Христианство. Энциклопедический словарь 1995, 2, 142–143).

ет автор, не всякая молитва есть искусство, т. е. не всегда «поэзия есть молитва... Молитва, вполне оправданная эмоционально и религиозно, – чтоб стать поэзией, должна быть оправданна еще и литературно» (там же, 578). Иными словами, «слово свое (и порой даже самое чувство и самую мысль) ему (поэту. – Т.Ч.) приходится подчинить законам и правилам поэтического ремесла, иначе пребудет оно дневником, исповедью, молитвой – но не поэзией» (там же).

Об этом размышляет и Ф. Лаку-Лабарт в одной из своих работ, посвященной псалму Целана «Роза Никому»: «Рассуждение о сути поэзии потому притягивается к идее молитвы, что изначальной формой поэзии представляется призывание, извечное чаение говорить от *другого* имени, или Его имени, и в этой форме, как, по мысли Лаку-Лабарта, нетрудно догадаться, подразумевается Бог. Сама же молитва – что-то вроде истока поэзии. Но это и значит, что поэзия по сути своей есть молитва...» (Лаку-Лабарт 1999, 130–131).

Для поэтической молитвы соотнесение с церковной молитвой проявляется в следовании определенной канонической схеме. Поэтому почти всегда обязательным является сам факт обращения к Господу и завершение, включающее слова благодарности. Центральная часть литературной молитвы представляет собой, как правило, свободный поэтический текст, который и отражает то особое состояние, которое возникает при мысленном или словесном контакте человека с Богом. Как отмечает современная исследовательница Э.М. Афанасьева, «в этот момент (по аналогии с ритуальной традицией) формируется своеобразный “сакральный ориентир”. Оформляется “сакральная связь” между молящимся и его покровителем, возникает ситуация надличностного диалога... Фиксация божественного “имени”... в поэтическом тексте сродни религиозно-магическому использованию имени, определяющему систему ценностных аспектов миропорядка... В подобного рода лирическом макродиалоге реализуется архетипная ситуация проникновения молящегося в область *божественного* или *сакрального* имени» (Афанасьева 2002, 219). Так возникает поэтическая молитва, когда поэт, опираясь на известный канон, проявляет достаточную степень свободы, при создании самостоятельного произведения, выражающего желание и стремление обратиться со словами благодарности или покаяния к Господу.

Вместе с тем, сакральное название помогает проникновению и углублению в светский текст, оно «постоянно подпитывает произведение, выступает как его кульминационная точка, как особый семантический сигнал» (Софронова 2004, 146), отражая тем самым



взаимодействие сакрального и светского в культуре.

У многих русских поэтов есть стихотворения под названием «Молитва». В этом жанре работали А. Пушкин, М. Лермонтов, И. Козлов, Е. Баратынский, Ф. Тютчев, А. Фет, А. Григорьев, К. Романов (К.Р.), Ф. Глинка, И. Бунин, А. Ахматова, М. Цветаева, Н. Гумилев, И. Бродский и многие другие русские поэты.

Свободу обращения с каноническим текстом великопостной молитвы Ефрема Сирина демонстрирует А.С. Пушкин в стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны...» Поэт сумел «передать смысл и дух молитвы», а также выразить личное «воспоминание пережитого молитвенного опыта» (Лепяхин 1994, 95). Вместе с тем, Пушкин, сохраняя обращение к Господу и перечисляя те же грехи человеческие, о которых говорит Ефрем Сирин, преобразует модальную композицию, смещая смысловые акценты в соответствии с особенностями своей поэтики: вводит дополнительные метафоры, меняет расположение частей молитвы-образа.

Возможны вариации на темы молитв, как у М.Ю. Лермонтова в стихотворении «Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...», поэтические послания (А. Блок «Молитва»), которые могут иметь неполную, усеченную форму, где отмечается лишь сам факт обращения к Всевышнему (см.: Софронова 2006а, 138). «Молитва» А.А. Ахматовой (1915. Духов день. Петербург. Троицкий мост) вся пронизана болью уже свершившихся и возможных новых утрат. Основная мысль в этом личном послании ко Всевышнему – боль за Россию и смиренная просьба сохранить ее ценой личных потерь. И хотя «инвокация только намечена, но не разработана, что может свидетельствовать об отходе от канона» (там же), здесь необычайно полно и глубоко передано религиозное чувство, возникшее после посещения храма:

Дай мне горькие годы недуга,  
Задыханья, бессонницу, жар,  
Отыми и ребенка, и друга,  
И таинственный песенный дар –  
Так молюсь за Твоей литургией  
После стольких томительных дней,  
Чтобы туча над темной Россией  
Стала облаком в славе лучей.

Существуют два главных источника молитвы: первый – востор-

женное изумление перед Богом, Его делами и Его миром, второй порожден чувством ощущения трагичности бытия. Примером первого может служить глубоко личное обращение Д.С. Мережковского («Бог»), проникнутое восхищением деяниями Творца, наполненное признаниями в неверии и обретении веры:

О боже мой, благодарю  
За то, что дал моим очам  
Ты видеть мир, Твой вечный храм,  
И ночь, и волны, и зарю...

В композиционном плане поэт, следуя религиозному канону, завершает свое поэтическое послание словами благодарности:

Хочу, чтоб жизнь моя была  
Тебе немолчная хвала,  
Тебя за полночь и зарю,  
За жизнь и смерть – благодарю!..

(Молитва поэта 1999, 68)

Трагическое чувство страдания у поэта переходит в сострадание, отзывчивость. «Когда поэт пронизан этими чувствами, – пишет В. Сапогов, – легко ему молиться: за себя, за близких и любимых, за народ, за Родину» (Сапогов 1999, 9). Таковы уже упоминавшаяся »Молитва» А.А. Ахматовой, краткая молитва А.С. Хомякова, в которой он просит Бога о России:

Не дай ей рабского смиренья,  
Не дай ей гордости слепой  
И дух мертвящий, дух сомненья,  
В ней духом жизни успокой.

(там же)

В XX в. подобные поэтические обращения ширятся, они носят как личный характер, так и оказываются своеобразными коллективными молитвами<sup>1</sup>. Так, в 1917 г. Алексей Липовецкий обращается с просьбой о спасении родины и ее народа в «Молитве за Родину»:<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> К таким же коллективным молитвам (т. е. отражающим коллективное сознание) в христианской традиции относится и завершительная молитва молебна на Новый год, «который отражает ту область христианской системы ценностей, которая связа-

Боже, спаси мою Родину милую,  
 Дай ей великое сердце в вожатые,  
 Вооружи ее мирною силою,  
 Нивы хлебами покрой ее сжатые!..

(Молитва поэта 1999, 116)

В 1946 г. ему вторит Татьяна Уварова («Молитва о Руси»):

Праведный Боже, надежда Иисус,  
 Молюсь Тебе слезно, усердно молюсь...  
 Господи! Свет в наши души пролей,  
 Чтоб думали чище, творили светлей.  
 За Беларусь, и за малую Русь,  
 И за Россию Тебе я молюсь...

(Уварова 2004, 85)

Обостренное чувство сопереживания со всем людьми Земли присутствует в целом ряде стихотворений-молитв Т. Уваровой («Молитва за невинных», «Молитва странников», «Молитва за непролитие крови» и др.). Опираясь на каноны религиозной молитвы, она вносит в них новое содержание, примеряя к древнему жанру ощущения современного человека.

Искры бездумно летят по Руси.  
 Так вот и мы продолжаем свой путь.  
 Отче наш, злобу в сердцах погаси  
 И научить нас любить не забудь.

---

на с понятием времени (ситуация новолетия)». Постепенно, вероятно, в XVI–XVII вв., тема новолетия была усвоена и светской поэзией (в первую очередь, немецкой), с начала XVIII в. жанр новогодней молитвы закрепляется и в русской литературе. Примечательны в этом смысле четыре новогодних стихотворения В.Г. Бенедиктова, которые можно рассматривать как единый новогодний цикл («На новый 1857-й», «Привет старому 1858-му г.», «На новый 1859 год», «На 1861»). Специфика выраженных поэтом чувств имеет здесь не личностный и элегический, а гражданственный, коллективный характер, т. е. молитвенная формула используется как особый поэтический код для выражения гражданских чувств. («О боже! Укрепи нас в силах! / Рассей нам сумрак дум унылых! / Да Русь достойно проведет / Ей предстоящий новый год! / На нашу новую дорогу / Луч новой милости ты брось!...» (На новый 1859 год) – см. подробнее: Петров 2009, 21–23, 235–251.

(там же)

Расул Гамзатов в «Молитве горца» вообще не упоминает имени Творца, заменив его нейтральным «судьба» (что может быть объяснено условиями, в которых возникло стихотворение советской поры):

Будь к миру милосердною, судьба,  
И солнцем лишь его касайся лба,  
И память укрепи в нем. И отринь  
Войну от человечества.  
Аминь!

(Гамзатов 2010, 5 – пер. Я. Козловского)

На первый взгляд, кажется, что Р. Гамзатов создает некий диссонанс между названием и содержанием стихотворения, однако и общая тональность произведения, представляющего собой не личное, а коллективное обращение («Слышна мольба: “Меня и остальных / Спаси, судьба, от помыслов дурных...”»), и ритмический повтор («Аминь!») – в конце каждого четверостишия), как «одна из фундаментальных характеристик молитвы как организованного текста» (Мухелишвили, Шрейдер 1993, 45), – позволяют говорить о том, что перед нами искренний и свободный разговор о сокровенном, создающий особое молитвенное состояние и заставляющий человека почувствовать в себе частицу божественного.

...Спаси, судьба, от помыслов дурных,  
Возвысь мой дух, в надежде не покинь  
И ниспошли мне мужество!  
Аминь!

(там же)

Иллюстрацией разнонаправленного развития жанра поэтической молитвы в литературе XX в. может служить и стихотворение Булата Окуджавы «Молитва» (в некоторых изданиях «Молитва Франсуа Вийона», 1963), которое также демонстрирует свободу обращения автора с каноническим текстом молитвы:

Я знаю: ты все умешь,  
я верую в мудрость твою,  
как верит солдат убитый,  
что он пребывает в раю,

как верит каждое ухо  
тихим речам твоим,  
как веруем и мы сами,  
не ведая, что творим!

Л.С. Яницкий, исследователь преломления молитвенного дискурса в лирике XX в., отмечает, что у Окуджавы каноническая молитвенная форма «включает в себя весьма неканоническое содержание». По его мысли, это касается не только самого молитвенного адресата («Господи мой Боже, зеленоглазый мой!»), но и того, что вера лирического героя парадоксально сочетается с сомнением («веруем.. не ведая, что творим»), а для всего стихотворения характерна «своеобразная эсхатологичность, предчувствие близкого конца мироздания («Пока Земля еще вертится, пока еще ярок свет...»; «Пока Земля еще вертится, и это ей странно самой...») (Яницкий 2006).

Таким образом, жанр поэтической молитвы продолжает жить в русской литературе. В основе творческого воплощения остается преимущественно религиозное сакральное, а поэтические тексты отсылают читателя к религиозному канону.

У словенцев традиция духовной поэзии имеет давние корни. Впервые религиозные молитвы на словенском языке возникают благодаря деятельности словенских протестантов. Примож Трубар, основоположник словенского литературного языка, первый словенский писатель, наряду с переводами и изданиями важнейших религиозных текстов, а также азбуки, в 1566–1567 гг. подготовил к печати сборник духовных песнопений. Другой деятель Реформации в словенских землях Юрий Далматин в 1584 г. на собственные деньги издал в Виттенберге наряду с катехизисом сборник молитв. Позже в период Контрреформации, когда католическая церковь уделяла мало внимания печатанию религиозных книг на словенском языке, развивается движение *буковников*<sup>1</sup>. Среди текстов, распространяемых ими, на первом месте стоят сборники молитв и религиозных песнопений, для которых они часто использовали канонические образцы, а также мелодии, взятые из немецкой традиции.

В первые годы XIX в., в начальный период развития светской литературы на словенском языке, можно отметить почти намеренный отход от религиозной тематики. Более того, жанр молитвы используется теперь для выражения иных, в первую очередь, национально-

<sup>1</sup> См. подробнее об этом: гл. 1.6.

патриотических устремлений. В период наполеоновских войн и существования Иллирийских провинций<sup>1</sup>, которые у некоторых словенских просветителей воспринимались в связи с возможными политическими и культурными преобразованиями, Валентин Водник печатает в предисловии к «Грамматике словенского языка» свою знаменитую оду «Иллирия возрожденная» («Ilirja oživljena», 1811). Это произведение пронизано верой поэта в будущее культурное и национальное возрождение своей родины. С подобными идеями выступают и другие: каринтийский священник Урбан Ярник пишет стихотворение «К словенцам» («Za Slovence»), а священник из Словенских Гориз Штефан Модриняк создает «Молитву Богине словенке» («Molitva za božo Slovenko», 1811).

Здесь связь с религиозным канонам весьма условна. В действительности перед нами образец классицистической оды, воспевающей богиню мудрости и справедливой войны Афину Палладу, наделенную словенским родовым именем. В молитве звучит отповедь социальной несправедливости, которую претерпевают словенцы под чужим гнетом, а также критика современных нравов, в первую очередь, разложения в среде священников, которые вместо служения словенской богине мудрости поклоняются Бахусу или Венере. Так тема сакральная – обращение к Богине – обретает явно выраженные мифологические черты, а само содержание выявляет тесную связь с современностью.

В XX в. обращение к жанру молитвы становится более частым, что, на наш взгляд, связано с мировыми войнами, этими серьезными испытаниями человеческого духа и воли. Стремление к Богообщению и одновременно сомнение в его возможности передает в стихотворении военных лет О. Жупанчич, вложив слова страха и сомнения в уста ребенка («Детская молитва», 1915):

---

<sup>1</sup> Существовавшие в период 1809–1814 гг. Иллирийские провинции были созданы согласно декрету от 14.10.1809 г. после поражения Австрии в войне с Францией и заключения Шенбруннского мирного соглашения (1809). В состав нового образования со столицей в Любляне вошли отдельные австрийские провинции, а также Далмация с Дубровником (всего около 1,5 млн. человек населения разных национальностей – словенцев, хорватов, сербов, немцев, итальянцев). Французские власти провели в Иллирийских провинциях ряд реформ (в налоговой, судебной, образовательной системах), которые способствовали развитию новых отношений. Однако несмотря на свою прогрессивную политику, французы не получили поддержки большинства местного населения. – см.: Кирилина, Пилько, Чуркина 2011, 128–131.

Отче наш...  
 Если был бы ты и вправду отче наш,  
 ты теперь бы разорвал свои ладони  
 и сошел бы ты с распятия,  
 чтоб детей своих убогих взять в объятья,  
 Отче наш...

(Жупанчич 1978, 112 – пер. Л. Мартинова)

Образ Всевышнего осовременен: он рядом с людьми в минуту испытаний («Он теперь на Висле иль на Дрине...»), но:

У него простреленное сердце,  
 у него проколотые руки,  
 обнимает нас он через горы,  
 отче наш!

(там же)

В межвоенный период стихотворения, близкие по тональности молитвам, создает Алоиз Градник. Его призыв-обращение от лица земляков звучит в «Молитве», написанной в 1931 г.:

О благослови Бог нам нашу каменистую  
 землю, нашу надежду, усилия и пот,  
 волнения крови и покой погоста.  
 О благослови Бог наши Горы!

(Gradnik 1952, 16)

Новую тональность приобретают стихи, близкие молитвам, созданные во время Второй мировой войны. У А. Градника это непосредственный отклик на события войны, в котором слышится осознание страшных последствий этого всемирного бедствия; оно способно разрушить духовную целостность всего человеческого рода. Воспринимая войну как божью кару, поэт берет на себя роль посредника между людьми и Богом и обращается к нему с молитвой-просьбой подарить мир и спокойствие на земле:

Господи,  
 ты конца и начала  
 источник:  
 зажги для нас свет,

освети ночь,  
дай мертвым и нам  
мир

(«Pro defunctis»)

Темы войны и ужаса перед уничтожением всего человеческого рода продолжает писательница и активистка Освободительного Фронта Лили Нови в стихотворении «Мертвый кот», где обращение к Всевышнему, звучащее лишь в финале, превращается в отчаянный призыв спасти мир:

О Бог, который их всех знает,  
Бог, распятый на кресте,  
спаси его, спаси его!  
Сделай так, чтобы человек остался!

(Slovensko pesništvo upora 1987–1997, III, 536)

В период Второй мировой войны в Словении имел место небывалый всплеск народного поэтического творчества. Стихи создавались не только поэтами, оставшимися на оккупированных немцами и итальянцами территориях, но и в партизанских отрядах. Стали поэтами даже те, кого новые власти отправляли в концлагеря или переселяли в другие земли Третьего рейха, в Италию, Сербию. После войны многие из этих произведений вошли в сборники, где рядом с именами известных авторов стояли имена молодых поэтов-партизан и тех, кто впервые пробовал себя на поэтическом поприще. Это были учащиеся школ и гимназий, учителя, крестьяне, рабочие из всех словенских провинций. Самую большую группу составляла партизанская поэзия Сопротивления.

Обращением к поэтической молитве было отмечено в первую очередь творчество непрофессиональных авторов. Так, молитва Богородице стала основой сразу нескольких произведений: «Мария, помоги» и «Мария, помоги нам в час войны» (Slovensko pesništvo upora 1987–1997, IV, 18, 117, 438 и др.). В этих стихотворениях перечисляются бедствия, обрушившиеся на словенский род, звучит просьба «от всех и каждого на земле» о поддержке и помощи. Так религиозный канон остается своеобразной рамочной конструкцией, отсылкой к известному каждому словенцу песнопению в честь Богородицы. Особый энергетический заряд этим эстетическим опытам



придает просьба от всех, кто ушел на войну, кто изгнан из своего дома, кто страдает вдали от родины в лагерях и тюрьмах. Обращение ввысь становится коллективным. Наряду со стихами-молитвами создавались также баллады, стихи-плачи по жертвам войны.

Чаще в произведениях этого времени каноническая схема молитвы нарушается полностью: все пространство текста представляет собой горькое повествование о выпавших на долю автора или его народа испытаниях. Лишь в финале звучат слова молитвенного обращения к Спасителю. В стихотворении «Молитва матери-изгнанницы» (1943) рассказывается грустная история семьи, отправленной немцами в концлагерь в Баварию за то, что сын ушел в партизаны. Он погиб, и мать никак не может попасть на его могилу в горах родной Словении. Завершающая стихотворение просьба-мольба («Смилуйся, Боже, над склоненной в молитве матерью, / хоть раз позволь оказаться на родной могиле там в горах, / чтобы потом навек закрыть свои страдающие очи» (там же, 189 – автор Францка Гортнар) придает всему произведению тональность, заявленную в названии.

Порой в стихотворениях военных лет звучит не только смиренная просьба и упование на Бога, но и тема грозного судии, той ипостаси Бога, в которой готов выступить сам автор. Примером служит сочинение Кристины Шулер «Приговор», где мать четверых детей, погибших на войне, утверждает свое право судить врагов: «О Христос, я смотрю сейчас на твой смиренный лик, / ты дал мне право судить» (там же, 493).

Другой поэт этого периода, Франце Балантич, трагически погибший в годы войны, свои поэтические обращения к Всевышнему растворил в целом ряде произведений, не названных молитвами. Используя форму классического сонета, введенного в словенскую поэзию Ф. Прешерном, поэт передает свои глубокие религиозные переживания.

Пусть мне не счесть всех посвященных дней,  
мой Отче, пусть любовь Твоя меня воспламенит,  
и пусть я буду долго-долго факелом беззвучным,  
что одиноким путникам в ночи горит.

(«Венок сонетов», XII – Balantič 1991, 60)

Молитвенное обращение звучит и в стихотворении «Моя работа»:

Молил я Бога летнею порой,  
была моя молитва полной света,  
небесных переливов и паров,  
и веры человека в чудо это.

И Бог словам моей молитвы внял  
Со мной как с земляпашцем расплатился,  
и сочный плод мне на закате дал,  
и жаждущим устам во сне явился.

(Крик раздвоенной души 2009, 78 – пер. Н. Иванова)

В современной словенской поэзии продолжает звучать тема диалога с Богом. Томаж Шаламун в своей «Молитве» одновременно и сомневается в возможности подобного диалога, и призывает к нему друга, «последнего собрата», со-человека:

Ведь ты последний мой собрат  
за эту жизнь,  
за рай и ад.  
И ты в молитве за меня  
проси, чтоб не сошел с ума,  
чтоб не ослеп, не изменил,  
чтоб недруг в плен не заманил,  
чтоб время победили мы  
и невредимыми из тьмы,  
храня молчанье,  
вышли.

(Шаламун 2003, 16–17 – пер. Н. Иванова)

Это необычное приглашение к молитве Другого становится понятным благодаря другому стихотворению этого поэта «О, Господь», где место молитвенного преклонения перед божественным образом занимает тема разочарования, неверия в существование сакральной связи с божественным, звучит горькое осознание невозможности исцеления души:

И чужд тебе холодный сонм причастий,  
И немота ночей, и рев бездушной твари,  
На боль и наслажденье ты зриаешь безучастно,  
Не прибегая к милости и каре.

Нет языка, нет места для ночлега,  
нет у тебя укрыться от лавин,  
есть только эта одержимость бега  
и мука без границ и средин.

Я тоже словно зверь зализываю раны,  
твой раб и вор, твой херувим без крыл,  
Не исцелят от слепоты и горя храмы,  
что ты для утешенья нам открыл.

(там же, 52)

Следует также отметить и уже выделенную нами в первой главе книги тему изгнанничества, актуальную для словенцев в годы мировых войн. Во многих произведениях (в том числе присылаемых с чужбины вынужденными переселенцами) появляется образ странника, изгнанника. Рефреном звучит мысль о вынужденном освоении чужого пространства, ему противопоставляется образ матери-Земли, принимающей всех потерявших кров в свои объятия:

О земля, добрая ты и неизбывная,  
о земля каменная, о земля горькая,  
еще сильнее прижми их к своей груди.

(«На Контовеле» – Gradnik 1952, 39)

Это звучащее рефреном прямое обращение к родине вызывает ощущение молитвенного восхищения и ожидания помощи. Так сакральную форму самовыражения, молитву, автор преобразует в жанр патриотической поэзии – песни-молитвы. Ее содержание пронизано не религиозным, а архаическим сакральным<sup>1</sup>. Так поступили А. Градник («Поющая кровь» из одноименного сборника 1944 г.), Северин Шали (поэма 1944 г. «Песнь родной земле») и др.

Жанр песни-молитвы, стихотворения-молитвы сохранился в словенской литературе до наших дней, примером чего может служить поэма Романы Ерцегович «Молитва земле» (2001). Образ родной земли имеет здесь несколько размытые очертания; он постепенно охватывает не только маленькую прекрасную родину словенцев, но и всю землю, хотя на протяжении всего текста атрибутивные

<sup>1</sup> Об оппозиции «сакральное / светское», противопоставлении сакрального религиозного и сакрального, построенного по архаической модели см.: Софронова 2004а, 4–12.

характеристики национального образа остаются постоянными: берег моря, сосна, растущая на холме.

Вопреки разорванному миру  
Пью из источников безгрешности.  
Святую воду из глубин нежности.  
Серая сова показывает путь моим глазам,  
Чтобы они видели то,  
Что должны видеть.  
На мягком белом покрывале луга  
Отдыхает тишина мира.  
Сюда я хожу за светом для своей души.  
За новыми рассветами.  
Сюда я хожу поить усталых коней.  
Нежности солнца предавать свое тело.  
Сюда я несу свое сердце для врачевания  
В любящие ладони земли.

(Ercegović 2001)

Итак, жанр поэтической молитвы и в русской, и в словенской литературе имеет свои традиции и свою историю. Безусловно, для исследователя этого жанра важны авторские определения поэтического текста. Они играют роль своеобразного возбудителя, настраивающего читателя на ожидание, к чему призывают упоминания канона, «искусства эстетики тождества» (Лотман 1998а, 437). При этом авторская поэтическая молитва – это в той или иной степени и нарушение канона, эстетическая ценность произведения возникает именно вследствие нарушения, невыполнения предписанной нормы. Восходя порой к одним и тем же образцам, стихотворения разных поэтов создают различные виды эстетического переживания.

Для словенской литературы, в силу особенностей исторического развития, в гораздо большей степени, чем для русской, характерен переход от молитвы к патриотическому стихотворению или песне-молитве, адресатом которой становится сакрализованный образ любимой и страдающей Матери-родины. Иными словами, у словенских поэтов получает воплощение не только сакральное религиозное (христианское), но и сакральное архаическое, к которому восходит мотив Матери-земли. В русской поэзии доминирующим остается религиозное сакральное.

### **2.3. Два поэта – две судьбы: сакрализация или идеологизация (Ф. Балантич и К. Дестовник-Каюх)**

Жизнь и судьба двух словенских поэтов, погибших в годы Второй мировой войны, во многом является отражением этого сложного исторического периода в истории многих народов. Война разделила не только народы между собой, она провела кровотокающую границу внутри отдельных наций. Война мировая для многих народов стала и войной гражданской, до предела обострив оппозицию: свой/чужой. Народ, совсем еще недавно выступающий как достаточно цельный, единый организм, в эти годы оказывается перед необходимостью делить на «свое» и «чужое» практически все, в том числе и искусство, литературу, культуру. Особенно ярко это проявилось в отношении литературного наследия Ф. Балантича и К. Дестовника-Каюха.

Для словенцев Вторая мировая война началась весной 1941 г., когда Югославия, в которую в то время входила Словения, в течение нескольких апрельских дней была оккупирована и разделена между тремя странами: Германией, Италией и Венгрией. Большая часть по решению Венской конференции (21–22 апреля 1941 г.) отошла Германии, которая сразу же начала проводить политику регерманизации<sup>1</sup>. В немецкой зоне оккупации сразу же было реорганизовано административное деление, распущены общинные советы, создан новый полицейский аппарат. Население было подвергнуто унижительной процедуре «расового определения» (нацификации, делившей всех жителей на четыре категории). Наряду с этим шло массированное наступление на позиции словенского языка. Уже с первых дней оккупации на занятых немцами территориях официальным языком общения был провозглашен немецкий; были заменены все словенские названия, имена писались только по-немецки. Закрылись все словенские школы, прекратили выходить печатные издания, последовательно уничтожались книги на словенском языке в публичных и многих личных библиотеках. Архивы вывозились в различные го-

---

<sup>1</sup> Идеологи Третьего рейха объясняли это необходимостью возвращения бывших австрийских земель и объединения всех немцев, особенно проживавших на территориях, пограничных с Третьим рейхом, в единое государство (см. подробнее: Пилько 2009; Кирилина, Пилько, Чуркина 2011, 329–380).

рода Третьего рейха. Вместе с тем, немецкие власти последовательно проводили и акцию насильственного выселения словенцев в оккупированную Сербию и в немецкие города<sup>1</sup>.

Аналогичная этому была ситуация и на территории, занятой венгерскими войсками. И здесь также вплоть до освобождения замирает политическая и культурная жизнь словенского народа. Вместе с тем, в так называемой Люблянской покраине с центром в Любляне, оказавшейся под властью фашистской Италии, сохранились определенные признаки политической и культурной самостоятельности. Положительным фактом было сохранение позиций словенского языка: он использовался в качестве официального наряду с итальянским (правда, при главенствующей роли последнего). Продолжали работать словенские начальные школы, в Любляне действовали оперный и драматический театры, выходило несколько журналов, печатались книги на словенском языке, хотя сразу была введена итальянская цензура.

Именно в этих условиях здесь (в экономическом, политическом и духовном центре словенских территорий) происходит усиленная консолидация как революционных, так и консервативных сил Словении. Так, по инициативе компартии в Любляне 26 апреля 1941 г. был создан Освободительный фронт (ОФ) словенского народа (первоначально Антиимпериалистический фронт), который провозгласил борьбу за освобождение и будущее политическое переустройство страны. Наряду с коммунистами в эту политическую и общественную организацию вошли христианские социалисты, отдельные представители спортивного общества «Сокол»<sup>2</sup>, научно-технической и творческой интеллигенции. Вместе с тем, лидеры других политических партий заняли компромиссную позицию по отношению к оккупантам, а впоследствии открыто встали на сторону новых властей, определив своей главной задачей спасение народа от «коммунистической чумы» и партизан.

Эта позиция нашла отражение и в реальных шагах: создании в Люблянской покраине с мая 1941 г. при поддержке оккупационных властей военизированных формирований «белой гвардии» («*bela garda*»), а вне Любляны – опорных пунктов созданной новыми вла-

---

<sup>1</sup> Несмотря на трудности экономического и организационного характера, а также ширящееся противодействие со стороны партизан, в период 1941–1942 гг. было депортировано около 105 тыс. словенцев вместо запланированных 220–260 тыс. человек (см.: *Ilustrirana zgodovina Slovencev* 1999).

<sup>2</sup> См. сноску к гл. 1.1.

стями «добровольной антикоммунистической милиции»<sup>1</sup>. Позже, в конце 1943 г., после капитуляции Италии и захвата Германией значительной части территории Люблянской покраины, здесь начинают создаваться добровольческие вооруженные отряды домобранцев в рамках «Словенского патриотического движения» («Slovensko domobranstvo»)<sup>2</sup>. С территории Люблянской покраины, где был наиболее ощутим раскол общества, усиливающееся социальное противоборство распространялось и на другие регионы, занятые немцами. Вместе с тем, набиравшая силу партизанская война захватывала все более широкие слои населения.

1941–1945 годы стали поистине рубежом в истории Словении, когда решался вопрос о сохранении национальной самостоятельности и самобытности словенского народа, о его будущем. В эти годы происходили и важные перемены во всех сферах общественной жизни, в том числе, в области культуры и литературы. Они по-разному отразились и на судьбах писателей и литераторов. Все это определило своеобразие литературного процесса в Словении, элементы которого до сих пор продолжают уточняться и дополняться, благодаря новым открытиям, возвращению из небытия уже известных и новых имен.

В литературе 1941–1945 гг. соединялись несколько потоков: прежде всего, партизанская поэзия, проза, драматургия; произведения, создававшиеся в лагерях, тюрьмах, изгнаний, а также литературное творчество писателей на освобожденной территории. Все эти произведения проникнуты духом национального и социального протеста.

Существовала в военные годы и легальная литература, издававшаяся на оккупированной территории. Авторами сочинений, которые в большинстве своем печатались в Любляне, были люди самых

---

<sup>1</sup> «Milizia volontaria antikomunista» – в ее состав вошли словенские отряды «сельской охраны» («vaška straža») и отдельные объединения четников.

<sup>2</sup> Уже в сентябре 1943 г. в словенской печати было объявлено об образовании Словенской домобранской лиги, или словенской добровольческой армии, в задачи которой входил контроль над территорией, а также участие в борьбе с партизанами и частями Народно-освободительной армии. Первый марш домобранцев по Любляне состоялся 3 октября 1943 г. (см. Кирилина, Пилько, Чуркина 2011, 371–379). Большую роль в поддержке как белогардистов, так и домобранцев сыграла словенская церковь. Так, люблянский епископ Г. Рожман, который в конце 1941 г. призывал к «вооруженной борьбе с коммунизмом», осенью 1943 г. вновь выступил с обращением к своей пастве (газета «Словенец», от 25 декабря 1943 г.). Главная мысль этого Пастырского письма – «Никто не может быть одновременно добрым католиком и коммунистом» – прозвучала как призыв вступить в соединения домобранцев.

разных политических взглядов: от тех, кто поддерживал ОФ или сохранял нейтралитет, до писателей, открыто выступавших против освободительного движения. Особую группу составляют произведения, которые были написаны в эти годы, но были опубликованы позднее. Они сохранили дух военного времени и тематически тесно связаны с этим периодом.

Для этого периода развития словенской культуры характерно уникальное явление – «молчание культуры» в условиях фашистской оккупации. Этот лозунг был провозглашен деятелями словенской культуры на тайном Пленуме культуры ОФ в сентябре 1941 г. Однако свое отношение к происходящим событиям выразили почти все крупнейшие писатели разных поколений: от старейшины словенской поэзии О. Жупанчича до самых молодых. Многие писатели и деятели культуры уходили в партизаны, становились бойцами, политработниками, издателями партизанских газет, журналов, альманахов, членами культурных отделов. Другие оставались на оккупированной территории, их произведения печатались как в легальных, так и в нелегальных изданиях. Своеобразным девизом как партизанской, нелегальной литературы, так и многих выступлений демократически настроенных литераторов в легальных изданиях стало знаменитое стихотворение О. Жупанчича «Чтишь, поэт, свой долг?» (1941). В нем прозвучал призыв к деятелям культуры и молодым литераторам выступить в поддержку народной борьбы:

Чтишь, поэт, свой долг?  
Слов ли мал запас?  
Что же ты скрылся, смолк?  
Песню дай для нас.  
Спой о нашем сегодня проклятом.  
За тобой мы ту песню подхватим.

(Жупанчич 1978, 134 – пер. А. Суркова)

Этот девиз, многими воспринятый как новая литературная программа, был подхвачен на всей территории Словении. Особенно яркое воплощение он нашел в партизанской поэзии военных лет, в творчестве М. Бора, М. Клопчича, Ф. Космача, И. Корошеца, Т. Селишкара, В. Брест, Й. Удовича, И. Чампы и др.

Среди молодых поэтов-партизан, вступивших на литературное поприще в этот период, – Иван Минатти (род. в 1924 г.), Петер



Левец (род. в 1923 г.), Карел Дестовник-Каюх (1922–1944) – последней была уготована особая судьба.

Родом из Шоштанья (Штирия), Каюх еще в период учебы был исключен из гимназии в Целье за коммунистическую пропаганду и был вынужден заканчивать образование в Мариборе. Но и здесь его культурная и политическая деятельность вызвала недовольство начальства. Вместе с большой группой рабочих, обвиненных в антиправительственной пропаганде, в начале 1941 г. он был интернирован в Сербию, в лагерь Иваницы. После освобождения из лагеря он возвращается домой, но в условиях немецкой оккупации Штирии активный и деятельный юноша вновь оказывается в числе неблагонадежных, а позже попадает в тюрьму. В 1942 г. после освобождения из заключения он перебирается в Любляну, нелегально участвует в акциях ОФ, а в августе 1943 г. уходит в партизаны, возглавив культурно-агитационный отдел XIV дивизии.

Его первый сборник стихов, которые он писал еще в Любляне, был напечатан на гектографе в 1943 г. Он сразу же принес молодому партизану широкую популярность. Особую группу в сборнике составляют стихи, в которых молодой поэт размышляет о судьбе своего малочисленного народа, переживающего один из трагических периодов истории. Так, в стихотворении «Словенская песня», где отчетливо проявилось влияние поэзии В. Маяковского, он писал:

Мы не былинки,  
Нас град нещадный не побьет.  
И мы не просто цифры счета,  
Мы – народ.

(Поэзия Словении 1989, 159 – пер. А. Суркова)

Переполюнявшее поэта чувство единства со своим народом передано и в стихотворении «Наша песня»:

Песня, ты не только моя песня,  
ты наш зов живой.  
Песня, ты не только моя песня,  
ты наш общий бой.

(Поэзия Словении 1989, 157 – пер. А. Наль)

Наряду с агитационной поэзией (некоторые из его стихов становились партизанскими маршами, песнями бригад), он создавал

и удивительные по звучанию лирические произведения. Так, в 1942 г., находясь в тюрьме, Каюх пишет лирический цикл в форме писем к возлюбленной. В них переплелись любовные переживания и мысли о войне, о необходимости продолжать борьбу, несмотря на лишения. Это же соединение двух стихий: лиризма, берущего истоки в народной поэзии, и тихое напоминание не забывать о потерях войны – звучат и в стихотворении «Босиком пойдем, любимая, сейчас»<sup>1</sup>.

Босиком пойдем, любимая, сейчас,  
Босиком пройдем по земле страдающей,  
Среди раскидистых черешневых ветвей  
Я сожму тебя нежно ладонями жаждущими.

Белые, белые цветы черешни,  
Темные-претемные могилы заложников.  
Как гордые чайки над водой,  
Так они пали за нашу свободу.

Босиком пойдем, любимая, сейчас,  
Босиком пройдем среди белых цветов,  
Наломаем веток черешневых,  
Чтоб отнести их на могилы павших.

По своей тональности к этим стихам примыкают произведения, посвященные матери поэта («Где ты, мама?») и всем страдающим словенским матерям («Матери павшего партизана», «Песня матери трех партизан»).

Зимой 1944 г. в возрасте двадцати двух лет К. Дестовник-Каюх погибает в бою недалеко от родного села, где он и был похоронен. В том же году его стихи были изданы отдельной книгой, а молодой поэт-партизан провозглашен народным героем.

Образ поэта-борца в ореоле его трагической славы, уже прочно вошедшего в сознание современников, развивается в послевоенные годы не только официальная пропаганда, но и литература. Так, в одном из рассказов («Родина, смотри, твои дети»), вошедших в книгу «За светлыми горизонтами», известный словенский прозаик

---

<sup>1</sup> Оно было напечатано в нелегальном литературном журнале «Сетев» («Setev» – «Посев»), один экземпляр которого вышел в 1943 г. Подстрочный перевод сделан автором книги по изданию: Kmetl 2004, 411.

М. Кранец создает патетический образ-символ погибшего за свободу народа молодого поэта (Kranjec 1963, 1349–1350).

На протяжении многих лет творчество К. Дестовника-Каюха изучалось и анализировалось, однако выраженное внимание к его боевой биографии, а также поэзии антивоенного, агитационного характера не могло не вести к достаточно осязаемой односторонности и даже тенденциозности в оценке его поэтического наследия.

«В связи с именем Каюха и его лирикой по логике вещей и даже вопреки ей возникала *идеологическая легенда*, в которой прежде всего учитывались внелитературные особенности его стихов, поэтическое погружение в историческую реальность, их подчинительный, служебный характер.., – утверждает М. Кмецл и продолжает: – Скорее всего история литературы до сих пор оказывала поэту медвежью услугу тем, что еще раньше не сняла его имени с боевых знамен» (Кмецл 2004, 414).

Судьба другого словенского поэта, Франце Балантича (1921–1943), также трагически погибшего в годы Второй мировой войны, предстает перед нами как «зеркальное отражение» судьбы Каюха.

Словенские исследователи считают его «одной из наиболее трагических фигур в словенской литературе» (Grafenauer 1983, 1421) – в послевоенные годы в новой Югославии его имя было намеренно и необоснованно забыто, почти вычеркнуто из литературной истории. В среде же послевоенной словенской эмиграции имя Франце Балантича стало своеобразным символом истинного «словенства».

Причиной послужил не только факт участия молодого человека в домобранском движении. В немалой степени этому способствовали мифологизация образа поэта-жертвы, создание сакрализованной фигуры-символа. Такую задачу поставил и претворил в жизнь, благодаря посмертному изданию стихов Ф. Балантича (сборник «В огне ужаса сгораю...», 1944 г.), Т. Дебеляк, редактор люблянского журнала «Дом ин свет», продолжавшего выходить в период оккупации.

Лишь в середине 1980-х годов (после нескольких неудачных попыток) объединенные усилия словенских исследователей (А. Слодняк, Ф. Пиберник, Н. Графенауэр, М. Кмецл и др.), выступавших еще с начала 1950-х годов как против мистифицированного умолчания, так и против патетической сакрализации имени Ф. Балантича, позволили буквально вырвать из забвения имя талантливого поэта и по праву оценить его яркое дарование. В настоящее время поэзию Ф. Балантича, отмеченную глубокими философскими размышлениями,

тяготением к религиозно-мистическим образам, справедливо относят не только к лучшим достижениям религиозной лирики, но и всей словенской классической поэзии XX в.

Франце Балантич родился в городке Камник (недалеко от Любляны) в семье рабочего и навсегда сохранил трогательную любовь к своему родному краю. Серьезная болезнь в начале 1941 г. прервала его учебу в Люблянской классической гимназии (он закончил ее экстерном). После оккупации родного города немцами юноша, стремясь спастись от возможной мобилизации, покидает родных и переселяется в итальянскую зону оккупации, в Любляну, где поступает в университет на отделение славистики. При этом, как и большинство его сверстников, он активно участвует в различных акциях ОФ, имевшего в университете свои ячейки. В июне 1942 г. Балантича арестовывают (по подозрению в сотрудничестве с ОФ), и он на пять месяцев попадает в концлагерь Гонарс. Помощь в освобождении из лагерного кошмара приходит к молодому поэту со стороны Ф. Кремжара, отца его школьного друга, известного своими антикоммунистическими взглядами редактора газеты «Словенец». После освобождения из лагеря юноша, во многом под впечатлением развернутых партизанами акций возмездия, вступает в ряды домобранцев, но в конце ноября 1943 г. погибает во время наступления партизанской бригады у села Грахово.

Первые стихотворения Ф. Балантича – цикл сонетов о словенских переселенцах «На сумасшедших дорогах», единственные стихи с выраженной социальной направленностью – появляются еще перед войной в поэтическом альманахе «Бистрица» школьного католического общества г. Камник. С 1941 г. отдельные его произведения уже печатаются в журнале «Дом ин свет».

Произведения, написанные до 1942 г., были объединены молодым поэтом в рукописный сборник «Muževna sem steblika» («Я оженный стебелек»), который вместе с рукописью «Венка сонетов» (1940 г.) увидел свет лишь после смерти автора. Эти произведения вошли в сборник стихов «V ognju groze plapolam» («В огне ужаса пылаю», 1944 г.), для которого Т. Дебеляк написал вступительную статью и подготовил комментарии. Издатель не только собрал почти все сохранившиеся произведения Ф. Балантича, но также выделил их главные тематические пласты (которые не оспаривались в позднейших исследованиях).

В его творчестве отчетливо выделяются три тематических группы, три своеобразных цикла. Первый из них, «Лучи», объединяет стихотворения, в которых картины греющей душу красоты отчего края соседствуют со стихами-исповедями, стихами-признаниями. В них выражено глубокое родовое чувство и ощущение генетической связи с домом, с родными («Домой», «Матери», «Элегия»). Но уже здесь появляется образ смерти, нависшей над его лирическим героем. И если в первых стихах сборника поэт ощущает ее как переход за грань жизненной реальности, туда, где воцаряются гармония, вечная красота и покой, то постепенно в ее отражении усиливаются трагические ноты. Оторванность от дома, близких людей порождает чувства одиночества, обреченности, предчувствие близости конца («Умираю», «Сын»).

И не будет отца,  
Не будет меня, чтобы дать начало новой жизни.  
О мой Бог, неужели я так нагрешил,  
Что со мною придет смерть рода?

(«Элегия» – Balantič 1991, 38)

Другой важной составляющей лирики молодого поэта является тема любви и страсти. В цикле «Дай мне свои губы» выражено все многообразие граней эротического чувства. По насыщенности и яркости образов стихотворения этого цикла (то страстная мольба, то обращение к возлюбленной или диалог с почти зримой смертью) превосходят все написанное на эту тему в словенской литературе до Ф. Балантича.

«Венок сонетов», созданный еще в предвоенном 1940 г., – первый подступ автора к центральной для его творчества философской проблеме – идее Бога. Используя форму сонета, поэт стремится выразить свои глубокие религиозные переживания. Восприятие божественной силы как источника мудрости и справедливости, как средоточия истинного бытия и смысла дает осознание того, что спасение своей надломленной души, преодоление страхов и отчаяния возможно лишь при полном, абсолютном слиянии с божественным.

О да, мой Бог, я с радостью стерплю все перемены,  
Пусть стану нищим, упаду без сил.  
Но только пусть, о Милосердный, Твоей частицей буду.

(Там же, 57)

Важную роль в жизни и творчестве молодого поэта сыграло его пребывание в итальянском концлагере. Здесь Ф. Балантич создает «Сонеты из Гонарса» («Свобода», «Все», «Дома»), в которых он непосредственно коснулся событий своего времени и попытался показать через личные переживания унижений и голода трагическую судьбу словенца в условиях оккупации:

Я лишь голодный пес, что вот-вот сгинет.  
О, что еще осталось от всего,  
от устремления души в высоты:  
за корку хлеба я отдал бы сердца часть.

(Balantič 1991, 126)

В Гонарсе у Балантича рождается и грандиозный замысел венка венков сонетов (всего 240 сонетов), который бы продолжил доминантную тему его религиозно-мистической лирики. Развернутый план нового произведения, а также незавершенные фрагменты отдельных венков сонетов («Второй венок сонетов») позволяют судить о глубине погружения автора в проблемы жизни, смерти, любви в самых разных ее проявлениях: от любви к женщине и родной земле до бесконечной любви к Богу. Однако трагическая смерть поэта помешала осуществить этот замысел.

В предисловии к посмертному изданию стихов Балантича его издатель рисует как бы два лика поэта. С одной стороны, опираясь на доминирующие образы его лирики: огонь, пепел, смерть, Т. Дебеляк воссоздает политизированный образ поэта-мученика, жертвы партизанской войны, «увенчанного героической смертью воина-домобранца», которого «уничтожило пламя, направленное рукою современного варвара-дакийца». При этом Т. Дебеляк забывает сказать, что Ф. Балантич участвовал в движении Сопротивления, пострадал за это и почти вскользь упоминает о том, что согласие на участие в антипартизанской борьбе юноша дает после долгих и мучительных

раздумий.<sup>1</sup>

Вместе с тем, постепенно, наряду с образом «одной из самых дорогих жертв среди домобранцев», вырисовывается и облик некоей мифической, почти неземной фигуры Поэта-творца, Поэта от Бога. Для воссоздания этого образа автор предисловия использует цитату из Ф. Прешерна: «... возродился из пламени озаренный светом истинного Поэта», и уподобляет Ф. Балантича свече, которая «загорелась и выпала из рук его Музы». Он причисляет его к «высшим жрецам словенской поэзии» и сравнивает с горящим творческим огнем пастырем, «в огненном пламени поднимающимся вверх и исчезающим под Божественным плащом» (Debeljak 1944, XXXI). В одном из своих поэтических набросков поэт сам так выразил эту мысль:

Подобно аромату зерна из родных амбаров  
 Должен пахнуть Божий плащ.  
 Я устремлен, и сам не ведаю, куда,  
 Быть может, манит меня синий купол неба,  
 Возможно, что меня околдовал далекий свет,  
 Я, может, с радостью бы дома жизнь свою отслужил –  
 Ты предназначил мне ее для королевского плаща?

(там же, XXXII)

Такая сакрализация образа поэта, несомненно, послужила созданию и развитию его культа в словенской эмигрантской среде и эмигрантской печати. В этом духе было выдержано и второе, дополненное издание стихов Ф. Балантича, предпринятое Т. Дебеляком в 1956 г. в Буэнос-Айресе.

Спустя десятилетия отношение к фигуре и творчеству Ф. Балантича постепенно менялось. С одной стороны, в Словении появились фундаментальные исследования, основанные на документальных фактах его биографии (Pibernik 1990), вышло в свет первое, достаточно полное издание его стихов, в которое были включены многие архивные материалы: фрагменты произведений, планы будущих сочинений, оно было дополнено также развернутыми комментариями и списком переводов стихов поэта на иностранные языки (Balantič 1991). С другой стороны, в среде словенской эмиграции де-

<sup>1</sup> Как считают исследователи, определенное воздействие на юношу оказал пример его друга Ф. Кремжара, семья которого помогала поэту в военные годы (Pibernik 1990).

лаются попытки проанализировать генезис возникшего культа: зарождение образа поэта-мифа, поэта-символа.

В январе 1994 г. на представительном международном симпозиуме, объединившем ученых и деятелей культуры Словении и видных представителей послевоенной словенской эмиграции, обсуждалось творчество двух словенских поэтов – Ивана Хрибовшека<sup>1</sup> и Франце Балантича. Как считает один из участников симпозиума, Франце Папеж, «если бы в феврале 1942 г. Балантич не подготовил свой сборник “Я оголенный стебелек”, ставший основой посмертного сборника “В огне ужаса пылаю”, или Т. Дебеляк настоял бы на его немедленном издании, то, возможно, воздействие творчества молодого талантливого лирика на послевоенную словенскую эмиграцию могло быть совершенно иным» (Papež 1994, 94). Продолжая свои размышления, он отмечает: «...в те годы войны и революции в большинстве своем мы воспринимали Балантича не как поэта “огня, пепла...”, а скорее как поэта-мистика, в творчестве которого звучит глубокая человеческая потрясенность временем. Тогда нам нужен был поэт родной земли...» (там же, 95).

Вместе с тем, после 1945 г., когда стала формироваться послевоенная словенская эмиграция, ее представителей (в Аргентине, США или Австралии) объединила общая вынужденность разрыва с роди-

---

<sup>1</sup> Симпозиум был приурочен к двум датам: 50-летию со дня смерти Ф. Балантича и 70-летию со дня рождения И. Хрибовшека. Иван Хрибовшек (1923–1945) – один из участников Венского литературного кружка (1941–1945), руководимого Я. Ремецем. Кружок объединил на короткое время студентов из разных словенских провинций, получивших возможность покинуть оккупированную немцами родину и продолжить в годы войны образование в Венском университете. Результатом их усилий стал выход литературного рукописного журнала на словенском языке «Венские домашние упражнения» («Dunajske Domače vaje»), в 1944 г. вышел единственный номер). В него вошли статьи религиозного и культурно-исторического содержания, стихи И. Хрибовшека, Й. Шмита, Ф. Филипча. Не вошедшие в журнал стихотворения были объединены молодыми авторами в рукописные сборники, дошедшие до наших дней: «Возгласы молодых» Й. Шмита (1943) и «Стихотворения» И. Хрибовшека (1944). Долгие годы сведения о деятельности этого кружка, как и наследие Ф. Балантича, были преданы забвению.



ной, а позже и общая организация («Словенская культурная акция»)<sup>1</sup>. Именно в ее рядах родились общие символы, призванные закрепить отрыв эмигрантов от далекой родины. Вот почему фигура Балантича становилась для них «символом словенства и словенского слова: для одних он был своим, как беженец, другие взяли его с собой в изгнание как поэта-воина, как борца за свободу; многие же ценили его поэзию в качестве вершинного достижения словенской литературы» (Papež 1994, 95). Среди поэтических имен он занял почетное место рядом с Ф. Прешерном.

Однако постепенно такое сакрализованное отношение к этой фигуре в среде эмиграции превращалось в отношение к обычному человеку или к талантливому поэту. Это подтверждают и статьи в разнообразных эмигрантских изданиях, выступления на ставших традиционными вечерах, приуроченных к дню памяти Ф. Балантича в разные годы. Писатель Йоже Кривец (псевдоним: А. Коцил) в статье «Хроника семьи Писателя», на наш взгляд, выразил главную мысль доминирующего многие десятилетия взгляда на поэта: «Мы знаем, почему каждый год отмечаем ночь его смерти. Именно смерти! Потому что молодой певец должен был умереть, чтобы мы нашли и узнали его. Смерть увенчала его венцом Муз и славой художника» (там же, 96).

Итак, два поэта одной генерации и две разные судьбы.

Как отмечал М. Кмецл: «...На их могилах и от их имени происходили самые разнообразные столкновения противоборствующих сил... При этом...реальная поэзия ни одного, ни другого никого особенно не интересовала. Каюх... стал провозглашенной ценностью, Балантич же – скрытым знаменем многих поколений диссидентов» (Kmecl 1994, 384–388). Призывая постепенно отказываться от пред-

---

<sup>1</sup> Если до 1945 г. словенская эмиграция не представляла (за редким исключением) значительной силы, то после 1945 г. положение изменилось. Послевоенная эмиграция, вызванная политическими причинами, объединила многих представителей творческих профессий: ученых, писателей, художников. Еще в лагерях для перемещенных лиц стали образовываться отдельные группы, а после переселения в Америку (большая группа оказалась в Аргентине), их объединение продолжилось, завершившись созданием в 1953 г. (по инициативе Ладислава Ленчека) Словенской культурной акции (SKA), организации, объединившей эмигрантов разных стран. Их совместные действия позволили продолжить работу по сохранению родного языка и популяризации словенской культуры и тем самым избежать потери национальной идентичности.

ставлений, связанных с политической конъюнктурой, словенский ученый с трибуны международного симпозиума предлагал основное внимание уделять самой литературе и, в частности, поэзии Балантича и Каюха<sup>1</sup>.

В этом его поддерживают и представители словенской эмиграции, характеризующие наметившиеся тенденции пересмотра отношения к поэтическому наследию Ф. Балантича. Так, в осуществленном в 1976 г. новом издании избранных стихов Балантича (в работе над сборником были использованы архивные материалы, рукописи самого Балантича, уточнявшие тексты уже изданных произведений), а также в последующих изданиях (Balantič 1991) его поэзия была представлена уже в новом свете, все еще в ореоле страдания, но уже и с точки зрения ее эстетической значимости, т. е. в художественном, очищенном от вне-литературных напластований виде. Такая тенденция явным образом ослабляет степень сакрализованности образа поэта, и он постепенно занимает подобающее ему место среди других словенских поэтов. Воспоминания о его судьбе удаляются во времени, но он по-прежнему остается «символом словенского слова и его духовности» (Papež 1994, 95), каким остается в истории словенской литературы и К. Дестовник-Каюх<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Реализации этого положения словенский ученый посвящает особое внимание в одной из глав своей книги «Тысяча лет словенской литературы. Иной взгляд на прошлое» (Kmetl 2004, 399–417). Если рассматривать эту проблему в более широком контексте словенской литературы, то можно привести в качестве примера исследование Марьяна Долгана, посвященное проблеме канонизации и мифологизации образа Ф. Прешерна, выходящей за рамки оценки собственно поэтического наследия знаменитого поэта-романтика (Dolgan 2004, 7–44).

<sup>2</sup> Отходу от сакрализации и идеологизации творчества и судеб этих поэтов призваны способствовать и новые издания их стихов, как это показала книга «Крик раздвоенной души. Два поэта Словении: По разные стороны огня. Франце Балантич (1921–1943). Карел Дестовник-Каюх (1922–1944)». СПб., 2009, объединившая переводы на русский язык лучших произведений поэтов (проект Общества содействия развитию связей между Словенией и Россией «Д-р Франце Прешерн», руководитель – Ю. Ругель, переводчик Н. Иванов).

## Библиография к главе 2

- Гамзатов 2010* – Гамзатов Р. Молитва. М.
- Жупанчич 1978* – Жупанчич О. Лирика / пер. со словен. М., 1978.
- Крик раздвоенной души 2009* – Крик раздвоенной души. Два поэта Словении: По разные стороны огня. Франце Балантич (1921–1943). Карел Дестовник-Каюх (1922–1944) / Пер. со словен. СПб.
- Молитва поэта 1999* – Молитва поэта / Сост и вступ. ст. В.А.Сапогова. Псков.
- Поэзия Словении 1989* – Поэзия Словении. XX век / Пер. со слов.; предисл. Т. Павчек; сост. и справки об авторах А. Романенко. М.
- Уварова 2004* – Уварова Т. Предзимье. М.
- Христианство. Энциклопедический словарь 1995* – Христианство. Энциклопедический словарь: в 3-х т. / Гл. ред. С.С. Аверинцев. М.
- Шаламун 2003* – Шаламун Т. Избранные стихотворения / Пер. со словен. М.
- 
- Balantič 1944* – Balantič F. V ognju groze plapolam. Ljubljana.
- Balantič 1991* – Balantič F. Zbrane pesmi. Ljubljana.
- Ercegovič 2001* – Ercegovič R. Molitev zemli. Ljubljana.
- Gradnik 1952.* – Gradnik A. Primorski soneti. Koper.
- Ilustrirana zgodovina slovencev 1999* – Ilustrirana zgodovina slovencev. Ljubljana.
- Kranjec 1963* – Kranjec M. Bele so vse poti: v 4 knjgah. – Knj. 2: Za svetlimi obzorji. Ljubljana.
- Slovensko pesništvo upora 1987–1997* – Slovensko pesništvo upora. 1941–1945 / Izbr. in ur. B. Paternu; sodel.: M. Stanonik in I. Novak-Popov: v 4. knj. I knj. – Ljubljana, 1987; II. knj. – Novo mesto, 1995; III. knj. – Novo mesto, 1996; IV knj. – Novo mesto, 1997.
- Škofjeloški pasijon 1972* – Oče Romuald – Lovrenc Marušič. Škofjeloški pasijon. Faksimile rokopisa iz kapucinskega samostana v Škofji Loki / Ured. F. Koblar. Ljubljana.
- Štrekelj 1895–1923* – Štrekelj K. Slovenske narodne pesmi. Zv. I–IV. Ljubljana.
- 
- Андреев 1979* – Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление X–XIII век. М.
- Афанасьева 2002* – Афанасьева Э.М. Русская молитвенная лирика XIX века // Православие – культура – образование: Материалы межрегион. научн.-практ. конф. Кемерово.
- Кирилина, Пилько, Чуркина 2011* – Кирилина Л.А., Пилько Н.С., Чуркина И.В. История Словении. СПб.
- Лаку-Лабарт 1999* – Лаку-Лабарт Ф. Молитва // Иностранная литература. № 12.
- Лепяхин 1994* – Лепяхин В. «Отцы пустынники и жены непорочны...» (Опыт подстрочного комментария) // Журнал Московской Патриархии. № 6.

- Лотман 1998* – Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.
- Лотман 1998a* – Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.
- Мухелишвили, Шрейдер 1993* – Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Семантика и ритм молитвы // Вопросы языкознания. № 1.
- Оппозиция сакральное / светское 2004* – Оппозиция сакральное / светское в славянской культуре. М.
- Петров 2009* – Петров А.В. Новогодняя поэзия в России (от Третьяковского до Бенедиктова). Магнитогорск.
- Пилько 2009* – Пилько Н.С. Словения в годы оккупации. 1941–1945. СПб.
- Плотникова 1990* – Плотникова О.С. Словенский язык. М.
- Сапогов 1999* – Сапогов В.А. Поэзия и молитва // Молитва поэта. Псков.
- Софронова 1981* – Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в.: Польша, Украина, Россия. М.
- Софронова 2004* – Софронова Л.А. Названия и эпитафии как индикаторы смыслового поля произведения // Оппозиция сакральное / светское в славянской культуре. М.
- Софронова 2004a* – Софронова Л.А. Введение // Оппозиция сакральное / светское в славянской культуре. М.
- Софронова 2006* – Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.
- Софронова 2006a* – Софронова Л.А. Молитва, икона, храм в русской поэзии // Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.
- Титова 1997* – Титова Л.Н. Иезуиты и чешская театральная культура первой половины XVIII в. // Балканские исследования. Вып. 17. Церковь в истории славянских народов. М.
- Ходасевич 1991* – Ходасевич В. "Женские" стихи // Ходасевич В. Колблемый треножник. Избранное. М.
- Яницкий 2006* – Яницкий Л.С. О молитвенном дискурсе в лирике XX века // Новый филологический вестник. № 1. –  
URL: <http://gsnti-norms.ru/norms/common/doc.asp/7> (дата обращения: январь 2010 г.).
- Debeljak 1944* – Debeljak T. Uvod // Balantič F. V ognju groze plapolam. Ljubljana, 1944. S. XIII–XXXII.
- Dolgan 2004* – Dolgan M. Manipuliranje s Francetom Prešernom ali največji slovenski pesnik v leposlovju // Dolgan M. Slovenska književnost tako ali drugače. Ljubljana.
- Fancev 1925* – Fancev Fr. Liturgijsko-obredne igre u zagrebačkoj stolnoj crkvi. Zagreb.
- Grafenauer 1916* – Grafenauer I. Stiški ljubljanski rokopis // Dom in svet. Št. 29.

Ljubljana.

*Grafenauer 1983* – Grafenauer N. Dom in smrt // Nova revija. 1983. Št. 14.

*Gspan 1978* – Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX stoletja. Zv. 1. Ljubljana.

*Hrabák 1950* – Hrabák J. Staročeské drama. Praha.

*Kalan 1967* – Kalan F. Gledališki značaj Škofjeloškega pasijona // Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja. Št. 3. Ljubljana.

*Kalan 1980* – Kalan F. Živo gledališko izročilo. Ljubljana.

*Kmecl 1994* – Kmecl M. Kajuh, Balantič, literatura, politika in literarna veda // Balantičev in Hribovčkov zbornik. Ljubljana-Celje.

*Kmecl 2004* – Kmecl M. Tisoč let slovenske literature. Drugačni pogledi na slovensko preteklost. Ljubljana.

*Kotnik 1952* – Kotnik F. Verske ljudske igre // Narodopisje Slovencev. Zv. II. Ljubljana.

*Kuret 1981* – Kuret N. Duhovna drama. Literarni leksikon. Zv. 13. Ljubljana.

*Novak 1967* – Novak V. Uvod // Slovenske ljudske pesmi. Murska Sobota.

*Okoń 1970* – Okoń J. Dramat i teatr szkolny: Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław.

*Papež 1994* – Papež F. France Balantič in slovenska povojna emigracija // Balantičev in Hribovčkov zbornik. Ljubljana-Celje.

*Pibernik 1990* – Pibernik F. Temni zaliv Franceta Balantiča. Ljubljana.

*Windakiewicz 1902* – Windakiewicz S. Dramat liturgiczny w Polsce śródniowecznej. Warszawa.

## **Глава 3**

---

### **Человек в пространстве словенской культуры**

Ценностные категории культуры никогда не бывают изолированы одна от другой, и человек, как одна из них, не может находиться вне времени или пространства. И любой текст культуры не может не касаться человека. В литературе сюжет не существует без героя, даже если он лишь подразумевается. В разные исторические эпохи образ человека меняется. Это зависит и от установок эпохи, и от двойственности самой природы человека. Он может выступать как образ нового человека, образец, которому следует подражать. Ему может противостоять анти-образец. При этом он может стремиться или утверждаться в своей идентичности (этнической или социальной) и одновременно идентифицировать окружающее его пространство и время, в котором живет.

В текстах культуры и литературы внимание может быть сосредоточено на человеке внешнем, что проявляется в акценте на его внешнем облике. В другие эпохи, напротив, может доминировать обращение к человеку внутреннему, его рефлексии на явления и события окружающего мира и его собственное место в нем. Вследствие своей внутренней раздвоенности, человек может выступать в разных ракурсах. Он может сравниваться с себе подобными или, наоборот, противопоставляться своим антиподам, как известным с древних времен (они могут иметь и мифологическое значение), так и тем, что появились в новое время, в результате технического прогресса (Софронова 2008, 4–6). Благодаря подобному сопоставлению, раскрытию которого помогают оппозиции свой / чужой, внешнее / внутреннее, видимое / невидимое, жизнь / смерть, возможно «выявление человекообразующих констант, определение граней, отделяющих человека от нечеловека» (Никольский 2000, 222).

В нашем исследовании мы рассматриваем, как создаются различные образы человека в словенской литературе, в первую очередь, в творчестве И. Цанкара.

### **3.1. Человек – не-человек.**

#### **Мифологические образы в творчестве**

#### **И. Цанкара**

Человек как одна из констант в истории культуры организует вокруг себя пространство и время в картине мира. В ней он существует в сложной системе социальных, семейных, любовных отношений, окруженный как силами добра, так и зла, выделение которых часто происходит через оппозицию свой / чужой. «Она явно мифологизирует мир реальных персонажей, отсылая к значениям этой оппозиции в народной культуре, где «свое – принадлежит человеку и освоено им, а чужое есть область смерти. Эта оппозиция выстраивает и мифопоэтическое значение оппозиции человек / не-человек. Так культура припоминает свои основы» (Софронова 2000, 13). Через противопоставление человека и его антипода в литературе актуализируется взгляд на человека будущего, нового человека, складываются его возможные характеристики, углубляется понимание сущности самого «образа человека»; очерчиваются границы его бытия и правила поведения, что приводит к самоидентификации человека.

Оппозиция человек / не-человек в словенской литературе была впервые намечена в романе Я. Менцингера «Абадон, сказка для стариков» (1893)<sup>1</sup>, в котором герой Саморад Веселин чудесным образом переносится в XXIV в. и знакомится, благодаря своему проводнику, символическому Духу Азии, с обществом будущего – нового идеального государства, созданного на обломках Европы и Азии в результате победы современных варваров. Вся жизнь и деятельность человека в этом новом сообществе с рождения до смерти досконально регламентируется государством, а сам он превращается в безымянное существо с номером на маске, закрывающей лицо. Оценив «достоинства» такого общества, герой Менцингера отвергает этот будущий «рай», как и человека будущего, превращающегося в не-человека, машину.

В России начала XX в. идею возвышения ценности машины над ценностью человека, который мог ошибаться, был слаб и непредсказуем, разрабатывали представители нового пролетарского искусства.

---

<sup>1</sup> Подробнее о романе см. гл. 4.4.

Самого человека пролеткультовцы и представители ЛЕФа<sup>1</sup> видели в будущем «пролетарской единицей», его имя мечтали заменить номером или буквой, тем самым приближая его к машине. В литературе эта идея, типичная для утопических произведений, наиболее полно реализовалась в романе Е. Замятина «Мы», пьесах К. Чапека (об этом см.: Никольский 2000; Софронова 2006, 760–777).

Иное, мифопоэтическое значение оппозиции человек / не-человек выявляется в ряде сквозных мотивов, разрабатываемых в начале XX в. И. Цанкаром с использованием значимых для словенской культуры фольклорно-мифологических образов, и в первую очередь, короля Матьяжа и Курента.

### **3.1.1. Легенда о короле Матьяже в фольклоре и литературе Словении**

Первые народные песни и легенды о короле Матьяже – венгерском правителе Матьяше Корвине, царствовавшем в XV в. (в том числе и над панонскими словенцами) и прославившемся своими подвигами в борьбе с турками, получают распространение в словенских землях с конца XV – начала XVI вв. Их исследование относится ко второй половине XVIII в., когда словенские просветители начинают собирать и записывать фольклорные тексты, однако отдельные варианты произведений народного творчества данной тематики были опубликованы и проанализированы лишь в XIX в.

К научному изучению фольклорных текстов о короле Матьяже первым обратился известный словенский просветитель и один из руководителей национального движения Матия Маяр-Зильский. В 1843 г. в труде, посвященном истории словенской Каринтии, он разбирает сюжеты народных песен, легенд и сказок о борьбе с турками, связанных с именем венгерского короля. В 1879 г. в журнале «Звон» («Zvon» – «Колокол»)<sup>2</sup> другой словенский ученый Симон Ру-

---

<sup>1</sup> Пролеткульт – сокращение название «пролетарских культурно-просветительских организаций», действовавших с 1917 по 1932 гг.; на них была возложена задача распространения принципов новой пролетарской культуры и отрицания культурных завоеваний прошлого; ЛЕФ – Левый фронт искусств, объединение литераторов, художников, существовавшее с перерывами в 1923–1929 гг. в Москве, Одессе и других городах. По мнению его создателей (главой был В. Маяковский) ЛЕФ являлся новым этапом в развитии футуризма.

<sup>2</sup> «Звон» – литературный журнал на словенском языке, выходивший в Вене в 1870,



тар дает перечень и классификацию уже известных и новых текстов, собранных в разных словенских землях. Впоследствии сбором и анализом фольклорных текстов этой тематики занимались не только словенские (Ф. Котник, Як. Келемина и др.), но и немецкие (Г. Грабер), польские (Э. Корытко) и украинские (З. Кузеля) ученые (Grafenauer 1951). В XX в. сбор материалов и их научное изучение продолжились. Значительную роль в этом, наряду с трудом галицко-украинского этнографа З. Кузели (Кузеля 1906), сыграли публикации Б. Мерхара, М. Матичетова и монографическое исследование И. Графенауэра «Словенские легенды о короле Матьяже» (1951)<sup>1</sup>. Ученых при этом волновала не только проблема классификации и сравнительного анализа отдельных вариантов произведений, но и вопрос о происхождении самой легенды и возможных влияниях на нее со стороны фольклора других народов.

Параллельно с изучением шло и литературное освоение народной легенды. С первой половины XIX в. появляются литературные обработки сюжетов, связанных с именем короля Матьяжа. Они имеют разную направленность, художественно-эстетическую ценность и подчас несут в себе новое восприятие древней легенды. Их авторами были известные словенские поэты и писатели: Ф. Прешерн, Я. Трдина, О. Жупанчич, И. Цанкар, К. Дестовник-Каюх и др. Но прежде чем перейти к их анализу, несколько слов следует сказать о самих фольклорных текстах о короле Матьяже. Их можно разделить на две большие группы: 1) песни и баллады и 2) легенды и сказания.

К. Штрекель, автор-составитель фундаментального четырехтомного труда «Словенские народные песни» (Štrekelj 1895–1923), разделил поэтические тексты о короле Матьяже в соответствии с их сюжетом на несколько тематических циклов:

1. Король Матьяж спасает свою невесту (Аленцицу) из плена – 8;
2. Король Матьяж в турецком плену – 6;
3. Смерть короля Матьяжа – 2 (Štrekelj, I, 3–24).

В первых двух циклах народных песен, происхождение которых исследователи относят к концу XV в. (т. е. времени правления

1876–1880 гг. (24 номера в год), собственником и главным редактором которого был Йосип Стритар (см.: Старикова 2005).

<sup>1</sup> Словенский исследователь первым обобщил накопленный до него материал по данной тематике (как фактический, так и научный), сделал важные выводы, касающиеся вопроса о происхождении легенды (Grafenauer 1951).

М. Корвина), видна отчетливая параллель с южнославянскими героическими песнями о Кралевице Марко. При этом, как считают такие исследователи, как З. Кузеля, И. Графенауэр, общим первоисточником для этих произведений народного творчества могла послужить сходная по содержанию европейская средневековая поэзия периода крестовых походов (каталонско-провансальская канцона и английско-норманская баллада). Впоследствии эти две группы народных песен с разными героями развивались в процессе взаимодействия и взаимовлияния (Grafenauer 1951, 14–22).

Третий цикл песен и баллад о смерти короля Матьяжа от руки испанского короля (в других вариантах – принца молодого, цельского барабанщика), по мнению И. Графенауэра, является словенским вариантом народной песни с мотивом наказания прелюбодея. Следует отметить, что эта группа текстов по своему содержанию не совпадает с широко распространенными в словенских землях народными прозаическими текстами о смерти короля Матьяжа. Они более позднего, по сравнению с песнями, происхождения (XVI в.), трактовка причин смерти венгерского короля не совпадает с историческими фактами (согласно некоторым источникам, он умер от отравления)<sup>1</sup>.

В основе сюжета словенских легенд лежит история о том, как после битвы (с Богом или своими многочисленными врагами) король был заключен (по другим вариантам низвергнут) в горную пещеру, где на длительное время заснул вместе со своим войском. В словенских землях сохранились записи вариантов двух типов текстов.

Одни повествуют о короле Матьяже-богоборце, победившем всех своих врагов и в конце выступившем на бой с Богом (в более позднем варианте причиной явился спор за обладание соляной горой). Бог побеждает мятежного короля и запирает его в горной пещере, где последний ждет назначенного часа, чтобы перед самым концом света выйти на землю как предвестник антихриста.

Наряду с этим существует и другая группа преданий о добром и благородном короле, во время неравной битвы с врагами чудесным образом скрывшемся в глубокой пещере. Но в некий час (здесь должно реализоваться определенное условие) он проснется и вернется на землю, неся людям счастье и благоденствие, правду и справедливость – «золотой век». Освобождение может произойти

<sup>1</sup> В книге венгерского ученого Е.П. Ковача приводятся свидетельства А. Бонфини о последних днях Матьяша Корвина (Kovács 1990, 187).

лишь в том случае, если: возвестит об этом «золотая» птица; перестанут ходить по горам муравьи-паломники; перестанут летать над землей вороны или сороки; королевская борода 3 (в других вариантах – 7, 9) раза обовьет каменный стол, за которым сидит король; сам герой (или кто-то другой) сможет вынуть из ножен его меч; сухая липа на Шорском поле зацветет, и другие (Grafenauer 1951, 66–67, 79–86).

Несомненно, мифологический сюжет о короле, запертом в пещере и ожидающем часа своего избавления, известен с давних времен у многих народов. Заслуживающими внимания представляются утверждения, что значительное влияние на словенский миф о короле Матьяже оказали немецкие сказки и легенды о короле Фридрихе II Штауфене. Вместе с тем словенцы, живущие на стыке славянского, германского, романского и угро-финского этноязыковых ареалов, не могли не испытывать разнонаправленных воздействий как с Востока, так и с Запада. Такую, справедливую, по нашему мнению, точку зрения отстаивает в своем исследовании И. Графенауэр. При этом он акцентирует внимание на чисто словенских особенностях легенды о короле Матьяже, рассматривая различные ее варианты. Так, разбирая содержание преданий о добром короле, с возвращением которого на земле начнется страшная битва за «святую веру и правду», ученый обоснованно усматривает в ней отзвук идей времени крестьянских восстаний в словенских землях XV–XVI вв. (там же, 140–148, 165, 173).

Не ставя своей целью сопоставление различных источников, выявление воздействия на словенские легенды о короле Матьяже разнонаправленных импульсов с Запада и с Востока<sup>1</sup>, акцентируем внимание на проблеме, связанной с причинами включения персонажа венгерской истории в когорту народных героев словенского народа. Основания для такой популярности «чужого короля» исследователи видят в личных качествах исторического персонажа и даже в демократическом характере его правления. Этот «добрый» правитель говорил на многих языках, в том числе и славянских, защищал своих подданных от произвола феодалов, способствовал укреплению централизованной власти, развитию хозяйства и торговли. Все это способствовало созданию вокруг имени короля некоего романтического ореола, ему приписывались все качества народного заступника.

В период с 1478 г. и до своей смерти (1490 г.) М. Корвин выступил и союзником зальцбургского архиепископа в борьбе против рим-

<sup>1</sup> Эту проблему подробно исследует И. Графенауэр (Grafenauer 1951, 87–179).

ского императора: одновременно он защищал от нашествия турок и словенские земли, принадлежащие епископату. Так, жители земель Нижней Австрии, в том числе большей части словенской Штирии и прилегающих районов, не только по рассказам соседей (венгров и хорватов), но и воочию могли убедиться в справедливости народной молвы о нем. Вероятно, в это время появляются народные песни и предания с рефреном: «Когда король Матьяж царствует, крестьянин может спокойно работать». Позже, когда эти земли были вновь отвоеваны Фридрихом III, чье правление представляло собой резкий контраст с деяниями М. Корвина (увеличились подати, выросли долги, бремя которых ложилось на плечи крестьян, усилилась опасность турецкого завоевания), в народной памяти зародилась и получила развитие мысль об ушедшем «золотом веке» словенского народа, который связывался именно с фигурой М. Корвина. Думается, именно поэтому первые легенды о добром и благородном короле зародились в Восточной Штирии и в прилегающих районах. Отсюда затем они постепенно стали распространяться и на другие словенские территории, при этом оказывая определенное воздействие на содержание уже бытующих легенд о короле-богборце или существующих параллельно с ними.

Одним из косвенных подтверждений этому может служить первое из дошедших до нас стихотворение, автором которого стал штирийский священник, просветитель, языковед Петер Дайнко (1787–1873). Известный собиратель фольклора своего края, он, несомненно, был знаком с бытовавшими здесь сказаниями о добром, миролюбивом короле Матьяже, заступнике и учителе крестьян. В своей «Песне о короле Матьяже» («Vogri na kralja Matjaža», ок. 1827 г.), вошедшей в сборник «Светских стихотворений словенского народа в Штирии» (1827)<sup>1</sup>, он постарался обобщить эти представления и создать образ легендарного героя, опираясь на народную традицию:

«Да здравствует король Матьяж. Да здравствует король. / Бог тебя дал нам на счастье. / До тех пор, пока ты будешь царствовать, / Крестьянин будет спокойно спать» (Gspan 1979, 254).

В 1859 г. другой штирийский священник, просветитель, Матевж Равникар-Поженчан (1802–1864) создает новую стихотворную обра-

<sup>1</sup> «Posvetne pesmi med slovenskim narodom na Štajerskem». Этот сборник, объединивший дидактические стихи самого П. Дайнко, Л. Фолкмера и др., отражал стремление автора-составителя противостоять воздействию на крестьян фривольной любовной поэзии.

ботку этого сюжета (Ravnikar-Požencan 1859, 193; Grafenauer 1951, 212–214). В центре его произведения «Король Матьяж в горной пещере» («Kralj Matjaž v ogrski podmeli») – картина чудесного сна героя. Каждую ночь ровно в полночь король просыпается и задает один и тот же вопрос: летают ли еще над землей сороки, а получив положительный ответ, вновь засыпает, опустив голову на каменный стол. Но наступит день, продолжает автор, когда борода короля три раза обовьет стол, и тогда король Матьяж и его воинство проснутся и выйдут из пещеры на волю, где на Шорском поле у сосны с тремя вершинами их ожидают семь королей. И они вместе продолжат битву за правду и справедливость.

Среди других словенских авторов, обращавшихся к исследуемому нами сюжету, следует назвать Ф. Прешерна<sup>1</sup>, Ф. Левеца<sup>2</sup> и Я. Трдину<sup>3</sup>. Последний одним из первых старался не только сохранить памятник народной культуры, но и дать его в максимально приближенной к первоначальному тексту форме. Используя элементы фантастики и художественного вымысла, он стремился создать произведение, в котором известный фольклорный сюжет был бы объединен с современной социально-политической и национальной проблематикой.

Особое, бережное отношение к сокровищнице словенского фольклора было характерно и для писателей рубежа XIX–XX вв., в первую очередь для И. Цанкара, О. Жупанчича, Д. Кетте и других представителей Словенской модерна. Это внимание молодых литераторов к глубинным слоям словенского мифопоэтического сознания

---

<sup>1</sup> Баллада Ф. Прешерна о короле Матьяже («Od kralja Matjaža») представляет собой литературную обработку народной песни из Верхней Крайны (из сборника А. Смоле) с мотивом о наказанном короле-прелюбодее (Prešeren 1982, 187–189).

<sup>2</sup> В стихотворении словенского ученого и общественного деятеля Ф. Левеца «Сосна с семью вершинами» (Sedmoverha smreka) сюжетное ядро легенды о возвращении на землю доброго и благородного короля Матьяжа стало отправной точкой для выражения идей славянской взаимности. По мысли автора, с его пробуждением и воцарением на земле «золотого века» вновь возродится атмосфера дружбы и любви между родственными славянскими народами (Levec 1967, 225; Grafenauer 1951, 214–215).

<sup>3</sup> Я. Трдина впервые использует мотивы народных песен о короле Матьяже в произведении «Сказание Гласан-бога (попытка народного эпоса)» (1850) (Trdina ZD, 4, 84–118); в более позднем рассказе «Кладезь народной мудрости» (цикл «Сказки и повести о горьанцах») он дает литературный пересказ легенды об ожидаемом возвращении короля, с которым вновь наступит на земле «золотой век» мира и благополучия (Trdina ZD, 7, 198–200).

соответствовало их устремленности к обновлению и обогащению родной литературы, приданию ей новых художественно-эстетических импульсов. Вместе с тем для каждого из них был характерен свой взгляд на освоение фольклорного материала.

Драготин Кетте, в 1880-е годы задумавший написать роман из истории крестьянских бунтов и турецкого нашествия XV–XVI вв., обращался не только к историческим документам, но и фольклорным текстам. В его архиве сохранилась запись варианта легенды о возвращении на землю короля Матьяжа, который принесет людям счастье и справедливость. Не раз обращался к образу легендарного героя О. Жупанчич. В балладе «Король Матьяж» (1896), опираясь на народную легенду, поэт не только рисует картину спящего в горе короля, но и передает атмосферу ожидания его возвращения: бедные и обездоленные люди надеются, что скоро он призовет их в свои ряды для борьбы против тиранов за святую правду. Мотивы легенд о короле Матьяже нашли отражение в его произведениях, написанных специально для детей. Так, в стихотворении 1900 г., помещенном в детском журнале «Звончек» («Zvonček» – «Колокольчик»), на передний план выступает образ юноши, который находит вход в волшебную пещеру. Здесь он старается вытащить меч из ножен, чтобы наконец разбудить короля и открыть ему дорогу к людям. Однако молодой герой оказывается недостойн великой цели – меч не поддается его усилиям, и снова все стихает под каменными сводами.

Образ короля Матьяжа не раз возникает в стихах О. Жупанчича военного времени, где он называется «нашим королем», королем страдающего словенского народа:

Ты знаешь тяжесть многих тысяч лет?  
И сны, что видит наш король Матьяж?  
Народ мой мудр, как наш король Матьяж!  
Ему – народу – много тысяч лет!

(«Вопросы», 1918 г. – Жупанчич 1978, 116 – пер. К. Богатырева)

И. Цанкар, который не раз обращался к основным персонажам словенского фольклора, свое отношение к народной поэзии выразил в целом ряде статей и писем. Писатель подчеркивал, что в ней нашли отражение чувственные и духовные стороны «национального характера», где в неразрывном единстве сосуществуют «здоровый скептицизм» и та «полночная фантазия», которые издавна отражали неис-

требимую веру народа в чудеса, его неизбежную тягу к достижению счастья. Как свидетельствуют его заметки в записной книжке (весна 1903 г.), он размышлял также о «народном» языке, и эти рассуждения одновременно были обращены к народному творчеству: «В языке – а то, что мы получаем от народа, это лишь основа – богатство накапливается постепенно, с развитием культуры, литературы; каждый поэт привносит свое...» (Cankar ID, IV, 500).

На рубеже XIX–XX вв. писатель не раз вступал в дискуссию на тему «как писать для народа?» и что такое «народное искусство». Тем самым писатель включался в обсуждение проблемы, которую, начиная с конца XVIII в., поднимали словенские просветители (М. Похлин, Ж. Цойс и др.), а в последующие периоды поэты, писатели и общественные деятели (Ф. Прешерн, М. Чоп, Ф. Левстик, Й. Стритар, Я. Керсник и др.), размышлявшие о соотношении и взаимодействии в словенском литературном процессе двух типов литературы: литературы для образованных кругов и «народной» литературы. В начале XX в. этот вопрос вновь оказался в центре внимания (см.: Paternu 1973, 87–99).

И. Цанкар относил к «народному искусству» и народные рассказы-вечерницы, печатавшиеся в календарях, а также «народные» пьесы Ф. Говекара («Разбойники», «Десятый брат» и др.<sup>1</sup>). В их простых незамысловатых сюжетах доминировала дидактика. Цанкар выступал против лозунгов подобной «литературы для народа» и литературного дилетантизма и утилитаризма его защитников, так называемых «народных литераторов». Их позиции он считал консервативными и даже реакционными, так как они призывали к тому, чтобы словенская литература развивалась «сама по себе». С их точки зрения, она призвана была остаться «чистой», т. е. истинно народной, не отвергающей религиозных основ и не обращающей внимания на новомодные художественные веяния. Эти рассуждения явно были направлены против Словенской модерна; со временем все больше и против самого Цанкара. Словенская критика откровенно клеймила писателя за то, что он был «чужаком», не понимавшим нужд народа. Поэтому выступления Цанкара против подобных нападков и утилитарных представлений о литературе для народа имели характер защиты и своего имени, и того литературного направления, к которому

---

<sup>1</sup> Это были защищаемые Ф. Говекаром упрощенные драматургические обработки произведений Й. Юрчича и других писателей.

он себя относил.

Когда в 1903 г. он получил приглашение написать рецензию на первый том собрания сочинений Я. Трдины, вышедший в издательстве Л. Швентнера, то вновь вернулся к волновавшей его проблеме. Свой текст писатель использовал для нового полемичного выпада против «народного искусства» («искусства для народа»), особенно против предложенной Говекаром драматизации произведения Й. Юрчича. Здесь же он назвал Трдину истинно «народным» художником, в каждом слове которого «пахнет сочной словенской землей», а авторов дидактических народных рассказов обвинил в грубости и примитивизме<sup>1</sup>.

В письме редактору журнала «Люблянски звон» Ф. Збашнику (от 11.09.1903), которым он сопроводил свою заметку, Цанкар предлагает свое собственное понимание «народного искусства», дух которого должен быть не только во внешнем описании, но и выражаться в мыслях, чувствах, настроениях<sup>2</sup>. Для него искусство для народа – это любое истинное искусство вне зависимости от времени или направления, а также такое, которое по своим художественным принципам строится на народной основе, опираясь на нее сознательно или бессознательно. В том же письме он говорит, что хотел бы собственным произведением показать, как надо писать о народе и для народа, и пишет о замысле нового произведения, призванного продемонстрировать это (Cankar 1948, II, 412–414). Спустя два года он заканчивает повесть «Бродяга Марко и король Матьяж».

Сюжет легенд о короле Матьяже И. Цанкар вставлял в свои произведения разных периодов (от повестей и романов 1890-х годов до сочинений предвоенных и военных лет). Писатель не только сумел вскрыть причины устойчивости этой мифологемы в словенском национальном сознании, но и придал легендарному образу особое символическое звучание.

---

<sup>1</sup> «В ... наиболее грубом Кривле я не вижу столько словенского духа, как в исключительно художественном сонете Прешерна или Кетге. Если выразить это кратко: мне кажется, что подобное отступление к «народному искусству» Андрейчкова Йже и его сверстников помимо демонстрации бессилия и необразованности есть также знамение отчужденности», – писал он (цит. по: Cankar ID, IV, 501).

<sup>2</sup> «Тот, кто не видит в моих мыслях, в моих чувствах, в моем стиле подтверждений тому, что я словенец, поскольку ищет словенства не во внутреннем действии и настроении, а во внешних проявлениях, тот сам чужак», – полемически утверждает писатель в одном из писем 1903 г. (Cankar 1948, II, 414).



Наиболее полно новое видение мифа выразилось в автобиографическом рассказе «Грешник Ленарт» (1915), где автор-повествователь воссоздает этапы собственного осмысления легенды о короле Матьяже: от детской наивной веры в его реальное существование до осознания себя тем самым народным героем, который, собрав большое войско, освободит мир от несправедливости и горя, возвестив царство добра и всеобщей любви. Так автор-герой идентифицирует себя с королем-защитником, а древняя легенда лишается своего чудесно-сказочного ореола.

Развенчание мифа о короле Матьяже, привнесение в него человеческого элемента становится сюжетообразующей нитью уже в повести «Бродяга Марко и король Матьяж» (1905). В ней герой Цанкара, попавший в пещеру и увидевший спящее воинство, осознает, что миф о знаменитом короле умер, но жив человек, и он сможет сам спасти себя. Позже, в рассказе «Король Матьяж» (1916), вошедшем в сборник «Видения», Цанкар, используя ядро легенды о народном герое, короле-заступнике всех страдающих, создал панораму всеобщего горя, картину общечеловеческой слепоты перед лицом войны. Он вновь поднимает проблему ответственности человека за все на земле.

Созвучен ему и другой представитель Словенской модерна – О. Жупанчич:

Народ словенский, разве ты забыл,  
 Что славный твой король огнем увенчан был  
 И что за все в ответе человек:  
 За горы, и леса, и за теченье рек, –  
 За все, за все, что жизнь дала,  
 За думы, страсти и дела!

(«Наше слово», 1918 г. – Жупанчич 1978, 119 – пер. М. Ваксмахера)

Так очерчивается оппозиция человек / не-человек, в которой образная характеристика оттеняет и актуализирует сущностные параметры образа человека в национальной картине мира.

Мысли Цанкара о «неистребимости» мифа о короле Матьяже в словенской культуре подтверждает всплеск интереса к этому персонажу в годы Второй мировой войны. Стихи поэтов-партизан, известных и неизвестных непрофессиональных авторов, свидетельствуют о новом этапе осмысления национальной мифологической фигуры. В них словно рушится стена, отделяющая старую легенду от

современности, а ее герой переносится в реальный мир, предстает одним из защитников свободы:

Матьяж – это я,  
Матьяж – это ты,  
Это мы и все вы,  
Сколько нас есть на свете  
угнетенных и маленьких людей

(К. Дестовник-Каюх «Король Матьяж», 1942  
– Destovnik-Kajuh 1978, 219)

Исследование текстов о венгерском короле М. Корвине поднимает и другой, не менее значимый вопрос. Почему именно сюжеты о воспетой легендами «смерти» короля Матьяжа (и последующем заключении в горную пещеру), чаще всего становились основой для литературных обработок легенды? Думается, что вполне справедливы высказывания словенских ученых (в частности, И. Графенауэра) о том, что заложенная в них идея возвращения доброго и благородного короля на борьбу за правду и справедливость в период после поражения крестьянских восстаний XV–XVII вв. несла мощный эмоциональный заряд и отвечала национальным чаяниям словенцев. Но важно и другое. Постепенно, по мере расширения пространства бытования данных сюжетов, в культуре, где отсутствовал народный эпос, идея, аккумулированная в них, консолидировала словенцев, становясь основой формирующего общего национально-этнического самосознания. Так, народные представления о былом существовании на словенской земле «золотого века» и возможность его возвращения персонифицировались в образе короля Матьяжа. Он стал своеобразным символом национального освобождения.

В связи с этим необходимо рассмотреть оппозицию человек / не-человек, организующую сюжеты о короле Матьяже, особенно те, что связаны с его пребыванием в горной пещере, из которой он может выйти лишь при определенных условиях. Напомним здесь о многообразных мифологических значениях горы в народной культуре. Как пишет В.Н. Топоров, «гора выступает в качестве наиболее распространенного варианта трансформации древа мирового. Она воспринимается как образ мира, модель Вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры космического устройства». Иными

словами, «гора находится в центре мира – там, где проходит его ось». Ее продолжение вверх, через вершину горы, указывает положение Полярной звезды, а продолжение вниз – место, где находится вход в нижний мир, в преисподнюю. Мировая гора трехчленна. А значит, с ее помощью, как и с помощью мирового древа, моделируется тройная вертикальная структура мира, три царства – небо (вершина горы) – земля, где обитают люди, – преисподняя (нижний мир) (Топоров 1991, 311–314).

Если использовать эти представления для объяснения событий, происходящих с королем Матьяжем в словенских легендах, то получается следующая картина. Король оказывается внутри горы в результате того, что две вершины, соединившись вместе, образуют скрытое пространство (пещеру) или расступаются горные своды, и король вместе с войском оказывается внутри горы (снова в пещере), но не в подземном царстве. Напомним, что вход в нижний мир находится именно здесь, у основания горы. Поэтому можно предположить, что герой словенских народных легенд, попав в пещеру, оказывается вытесненным из места обитания людей (с земли), но и не попадает в нижний мир (преисподнюю). Налицо не-человеческое состояние героя, а отсюда и мотив сна (состояние многих обитателей горных пещер), а не смерти. Вместе с тем при определенных условиях, которые оговариваются в различных вариантах преданий, король может вернуться к своему прежнему, человеческому состоянию и даже вновь подняться во всем своем величии.

Различные варианты легенды позволяют увидеть следующую закономерность. Центральная ее часть, в которой повествуется о времени, когда король ожидает возвращения на землю, подобна некоей лакуне, но она начинает постепенно наполняться разнообразными эпизодами-вставками более позднего происхождения (некоторые из них заимствованы из немецких сказок). Это многочисленные истории о посещении пещеры пастухами, продавцами вина или сена, писарями, крестьянками. Одни из них – простые наблюдатели, затем распространяющие весть об увиденном среди людей. Другие не только наблюдают, но и пытаются воздействовать на происходящее (например, освободить меч из ножен), чтобы король скорее проснулся. Так в народном сознании постепенно, исподволь происходит изменение устоявшегося, канонического текста. В сло-

венских легендах рядом с пассивным героем-королем оказывается (правда, на короткий период) живой, действующий персонаж, стремящийся изменить ход событий, ускорить возвращение доброго и справедливого правителя. Все это, несомненно, отвечало настроениям и мечтам народа, уставшего ждать своего венценосного избавителя. Из словенских писателей И. Цанкар первым понял и осознал это и сумел наиболее полно и разносторонне выразить в своих произведениях.

Итак, являясь по своей природе историческим мифом, легенда о короле Матьяже изначально оказывалась «способом самоидентификации общества (или нации) в мире, его отождествления с той или иной культурной, этнической или политической традицией, поскольку отвечает на вопрос “кто мы?”, “какова наша система ценностей”, “что такое хорошо, что такое плохо”» (см.: Левкиевская 2008, 454).

Вместе с тем, миф о короле-защитнике, короле-избавителе от турецкого ига способствовал прогнозированию предпочтительной модели будущего общества. Наибольшее влияние этот миф оказал на развитие народного утопического сознания, которое переносило конструируемую модель идеального общества в будущий «золотой век», что являлось отзвуком идей и призывов крестьянских восстаний. Так выстраивался «...общий сюжет, по которому развиваются исторические события, связывая воедино прошлое, настоящее и будущее» (там же, 455).

Можно выделить разные периоды активного бытования данного мифа: зародившись в XVI–XVIII вв., он распространялся во время наибольшей угрозы существованию словенцев как этноса и единого народа – на рубеже XIX–XX вв. и в годы Второй мировой войны. Если в ранний период этот миф являлся составляющей лишь народной традиции, в новейший период истории (особенно благодаря литературе) он становится неотъемлемой частью общесловенской национальной традиции и распространяется в виде вариантов песен, стихов как непрофессиональных, так и известных поэтов.

### 3.1.2. Темы жизни и смерти в повести И. Цанкара «Курент» (1909)

Примером мифопоэтического представления о не-человеке может также служить значимый для словенской культуры, как народной, так и высокой, образ Курента. В творчестве И. Цанкара он получил разностороннее развитие<sup>1</sup> и также отразил отношение И. Цанкара к фольклору, которое менялось на протяжении ряда лет от почти индифферентного в начале писательской карьеры, когда «наивность» народного творчества воспринималась им как нечто чуждое, не соответствующее поэтике символизма, до глубоко заинтересованного в более поздние годы, когда он активно использовал и трансформировал в своих произведениях фольклорное наследие словенцев.

Древний сказ о Куренте (см.: Голеж-Каучич 2010, 74–79) стал сюжетообразующей основой его повести 1909 г. По мнению Ф. Берника, «писатель активно искал соответствующий образ для своей повести, пока... не нашел идеального соотношения между фольклорным источником и собственным замыслом характера героя и его идейного содержания» (Bernik 1987, 166–167).

Согласно крайнему преданию, Курент – это богоподобное существо, спасшее человека от потопа. Стоя на высокой горе, Курент высоко над облаками поднял виноградную лозу, служившую ему палицей. Этим он спас человеческий род от полной гибели – пока продолжался потоп, человек висел в воздухе, держась за виноградную лозу, питаясь ее гроздьями и вином (Šmitek 2004, 26). Вместе с тем, Курент – это и лукавый, веселый бес, который игрой на гусях и дудке исцеляет болезни и заставляет всех плясать без отдыха. Он считается единственным из всех бесов, от которого есть хоть какая-то польза.

Курент – неизменный персонаж масляничного обряда<sup>2</sup>. У словенцев Масленица (Пуст) – один из самых любимых народных

---

<sup>1</sup> Упоминание этого образа мы встречаем в повести И. Цанкара «Бродяга Марко и король Матяж» (1905) – так называет главного героя Марко крестьянка, встретившая его на пути. В других произведениях этого периода (повести «Батрак Ерней и его право» (1907) и некоторых рассказах) данный образ становится олицетворением веселой бесшабашной жизни.

<sup>2</sup> Словенский этнограф М. Матичетов считает, что основная территория распространения обряда, включающего этот персонаж, располагается на северо-востоке Словении, хотя ареал его распространения гораздо шире (Matičetov 1985, 29).

праздников (наряду с Рождеством), восходящий к языческой традиции. Так, в штирийском Птуе, городе с древнейшими традициями, и сегодня устраивается самый большой в Словении масленичный карнавал, главным героем которого является Курент. Обычный его наряд – одежда из кроличьих шкурок и овчины (часто вывернутый наизнанку меховой тулуп). На лице у него кожаная маска с зубами из белой фасоли, с длинным кроваво-красным кожаным языком, свисающим на грудь. Эту маску украшают усы, сделанные из тонких веток, и огромный нос, подобный клюву. На голове Курента красуется фантастический убор из перьев, цветов из разноцветной жатой бумаги или огромные рога. На поясе из цепей висят коровьи колокольцы-ботала и устрашающего вида дубинка, часто обитая колючими ежовыми шкурами. На ногах этого персонажа ярко-красные или зеленые носки и высокие башмаки. (Вес всего костюма порой достигает 50 кг.) Ритуальные движения Курента – это прыжки, пляски, сопровождаемые шумными выкриками, с помощью которых он должен изгонять зиму и отпугивать духов смерти в период возрождения природы.

Некоторые словенские ученые скептически относятся к отдельным чертам, приписываемым данному мифологическому персонажу. М. Матичетов, отмечая двойственность Курента, который, с одной стороны, является персонажем словенских сказок и этиологических легенд, а с другой – карнавальная маска, участником народных игр и традиционных обрядов, считает фольклорного Курента результатом «кабинетной мифологии». Он называет его одним из «светлых замков», которые за последние двести лет были воздвигнуты словенскими интеллектуалами (сочинения Я. Трдины, Я. Бильца). Карнавального Курента он интерпретирует как «дитя христианства, порожденное свойственной человеческой душе потребностью в конкретизации абстрактного» (Matičetov 1985, 27–28). Н. Михайлов, напротив, настаивает на признании единства двух Курентов: мифологического персонажа, или «перво-Курента», и сказочного, допуская его вторичность, но никак не неподлинность<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Обращаясь к реконструкции этого персонажа с опорой на многочисленные этнографические данные («Курент – маска, чучело, соломенная кукла, ряженный с козьими рогами и в кафтане, набитом соломой, или существо с двумя головами, тремя ногами и т. п. – соответствует ритуальной персонификации божества плодородия, отмеченного при этом рядом хтонических признаков»), ученый вслед за словенскими коллегами склонен отнести Курента к карнавальная персонификации не-

Помимо различных вариантов описания данного мифологического персонажа, существуют и различные интерпретации Курента, в первую очередь, в произведениях И. Цанкара. А. Слодняк подчеркивает, что на основе словенского мифологического мотива писатель «дал толкование своего поэтического призвания, своего искусства и ответы на наиболее острые национальные вопросы» (Slodnjak 1968, 312–313). Ф. Берник акцентирует внимание на представленной в «Куренте» своеобразной модели национальной жизни Словении рубежа XIX–XX вв., выполненной в символической манере (Bernik 1987, 168–169). Соглашаясь с трактовкой А. Слодняка, Е.И. Рябова считает, что Цанкар создал «аллегорический образ народного поэта, живущего одной жизнью с народом, боль которого тысячекратной болью отзывается в его сердце» (Рябова 1981, 18). А.Г. Бодрова, исследующая автобиографическую прозу И. Цанкара, полагает, что «Курент» «в зависимости от осведомленности читателя может быть прочитан или как повесть-сказ, в которой описывается жизнь и судьба народа, или как стилизованная автобиография Цанкара-писателя, выступающего в роли духовного вождя словенской нации» (Бодрова 2010, 17). Иными словами, в повести нашли воплощение черты его бытийной и творческой биографии<sup>1</sup>.

Наряду с этим, здесь, как и в других произведениях И. Цанкара, наполненных фольклорно-мифологическими мотивами и образами, весьма значима глубинная связь символических образов с душевным строем современника писателя, словенца рубежа веков, переживающего глубокий духовный кризис в период глобальных экономических и общественных перемен. Он выражается в потере нравственных ориентиров и в угнетающем ощущении разрыва с родиной, т. е. утратой чувства национальной сопричастности. Это чувство можно считать проявлением процесса национальной идентификации (или самоидентификации). В словенской литературе оно всегда сливалось

---

коего тотемного демона. При этом Н. Михайлов вводит типологические параллели: функциональное сходство Курента и корантов (ряженных) с древнегреческими куретами, божественными существами, которые охраняли младенца Зевса на Крите, являлись участниками ритуальных плясок, сопровождаемых шумом, с одной стороны, и с прусским божеством *Curche*, связанным с урожаем, с другой. Это позволяет ученому «возвести как Курке, так и Курента к условному образу некоего индоевропейского аграрного протодемона» (Михайлов 1994, 121–122).

<sup>1</sup> Идею своеобразной переключки образа юного Курента и автобиографического героя Цанкара из его повести «Моя жизнь» впервые высказал Д. Моравец – см. об этом Bernik 1987, 259–260.

с общечеловеческими философскими проблемами. Сам Цанкар не раз подчеркивал эту мысль.

Так, отправив рукопись «Курента» своему издателю, Л. Швентнеру, и получив от него ответ, который свидетельствовал о том, что его произведение не понято (издатель дал повести «мрачную оценку»), Цанкар решил объяснить свой замысел (письмо от 04.07.1909 г.): «Я хотел в форме простой романтической истории показать грустную символику словенского веселья и словенского бытия. И мне кажется, что это удалось...» Он признался, что уже долгое время размышлял над идеей произведения и уверен, что она *«более высокая и глубокая»* (выделено нами. – Т.Ч.), а форма его не слабее, чем в «Ернее»<sup>1</sup>...»

Опираясь на это положение автора, рассмотрим интересующее нас произведение сквозь призму оппозиции жизнь / смерть, что позволит по-новому высветить главную идею произведения и образ самого Курента. Заметим, что у Цанкара на первом плане находится его двойственность, являющаяся главным принципом «устройства» этого персонажа. Она проявляется в погруженности в реальную, хорошо узнаваемую жизнь Словении и одновременно в принадлежности этого персонажа миру давней сказки. Писатель постоянно меняет ракурсы повествования: то рассказывает подробно о «реальной» жизни своего героя, то поднимает Курента над действительностью, заставляя действовать подобно мифологическим персонажам, которые бывают способны оказывать помощь людям, а не только вредить им.

В тексте «Курента» отчетливо прослеживается имитация мотивов народной культуры, взятых в оправу современной писателю техники письма. Это сложно выстроенное произведение импрессионистского толка, в котором оппозиция жизнь / смерть является доминантной во всем его тематическом строе. Она организует и смысловой строй всего произведения. Следует подчеркнуть, что эту оппозицию высвечивает не мифологический, а литературный персонаж – Курент. Дав своему произведению подзаголовок «старинный сказ», Цанкар тем самым указывает на то, что не настаивает на сюжетно оформленном тексте. Практически все пять глав «Курента» самостоятельны, однако они связаны общей идеей – их объединяет тема жизни и смерти, звучащая с первой до последней страницы.

---

<sup>1</sup> Речь идет о повести «Батрак Ерней и его право» (1907), которая принесла писателю широкую известность (Санкар 1948, II, 247).



Начало произведения почти сказочное. Мы не знаем, где и когда родился Курент, только имя, данное ему родными, отсылает нас в словенское пространство. Однако, едва родившись, он уже оказывается на грани жизни и смерти. Никто, даже родная мать, не верил, что он выживет. «Сморщенное, никудышное дитя, однако, выжило и окрестили его Курентом» (Цанкар 1981, 1, 175)<sup>1</sup>. Здесь впервые намечена двойственность главного персонажа. Его облик и характер поведения отмечены многими чертами, роднящими Курента с автобиографическим персонажем более поздней повести писателя «Моя жизнь» и других его произведений с автобиографическими мотивами. Однако те же черты и ситуации первых лет жизни, в достаточной степени утрированные, с учетом данного герою мифологического имени, могут быть прочитаны и в ином ключе.

Его особость, непохожесть на других писатель подчеркивает местом его первоначального пребывания – «за печкой», а не «на печи» или на улице, где проводили свое время, барахтаясь в пыли, другие дети. Так намечается связь Курента с мифологическим локусом дома<sup>2</sup> и косвенно – делается намек на такой концепт, как грязь или зола. Он, как известно, связан со многими сказочными и литературными персонажами (назовем среди них Золушку). Связь Курента с печью, этим медиатором «того» и «этого» мира, роднит его, например, с былинными героями (Илья Муромец).

Курент Цанкара выделяется неспособностью к любой работе (из него не вышел помощник по дому, пастух) и необычными для его среды желанием (стать кесарем или папой). «Ободранный, босой, без шапки», с густой копной волос Курент и внешне отличается от других. Так же необычно его бытовое поведение: он ест в сенях,

<sup>1</sup> Далее ссылки на это издание даются в скобках с указанием страницы.

<sup>2</sup> Так, например, А.К. Байбурич, характеризуя семиотику внутреннего пространства жилища (горизонтальный план) у восточных славян, связывает печь с категорией «своего»: «Кто на печи сидел, то уже не гость, а свой». Говоря же о пространстве северорусского жилища между печью и стеной (запечек), «где оборудовали чулан... и откуда нередко шел ход в подполье», ученый акцентирует внимание на вертикальном членении его внутреннего пространства, и здесь особенно важным, по его мнению, оказывается «предположение о связи «низа» (подполья) с умершими, а «верха» с живыми...» (Байбурич 2005; 195–196). А.Л. Топорков отмечает, что «согласно русским поверьям, под печным столбом, под печью или возле нее, живет домовый (рус. запечник, подпечник)... За печкой живут злыдни (укр., бел.). Кикимора днем сидит за печкой, а по ночам выходит проказить с прялкой, веретеном и пряжей (рус.). (Топорков 2009, 42–43).

словно «странник из чужих краев» (в чем видится намек на его «чуждость»); он избегает людей и только в скитаниях по окрестностям находит отдохновение, как и в уединении и на лоне природы. Излюбленное место его обитания – лес, именно ему Курент поверяет свои мысли о первой любви к девушке с алым платком и смутные предчувствия неминуемого разрыва с родным домом. Выбор Цанкаром излюбленных мест героя не случаен. Лес в славянской мифологии и фольклоре имеет ярко выраженные демонологические черты. Как пишет Т.А. Агапкина, лес – это «локус, наделенный признаками удаленности, непроходимости, необъятности, сближаемый с «тем светом» и понимаемый как место обитания хозяина леса и других мифологических существ (русалок и т.д.), а также как пространство небытия (наряду с морем и горами). Лес противопоставлен дому / двору / саду в рамках оппозиции “чужой” – “свой”». В целом ряде текстов этот локус напрямую связан с «тем светом» и смертью...; «в некоторых духовных стихах удаление в лес или пустыню – способ ухода человека от «этого», грешного мира» (Агапкина 2004, 97).

Однако ни родной дом, ни лес не могут удержать героя Цанкара; он сам предчувствует для себя иной удел. Однажды увидев старую гармонику, Курент просит отца отдать ее ему в наследство и покидает родное село. В этом эпизоде как рефрен звучит тема грешника, недостойного рая, вынужденного покинуть этот рай, свою любовь и родину. Так, через совмещение мифологического и религиозного писатель акцентирует внимание на пограничье. Преодоление границы, уход героя он показывает через вегетативный код: его герой, покидая село, прощается не с родными и любимой, а с растущей под окном любимой красной гвоздикой (ставшей одним из национальных символов Словении). Через этот хорошо узнаваемый символ автор намечает очень важную для всего его творчества тему: личное – национальное.

Странствуя по белу свету, «с одной свадьбы на другую, с одних поминок на другие, с одного престольного праздника на другой» (179), Курент пытается петь песнь любви и счастья, но поет «о печали и смерти» (179), вызывая у слушателей лишь горькие упреки. Затем проявляется его умение зачаровывать людей своей музыкой: на одной сельской свадьбе он заставляет гостей танцевать три ночи подряд (впервые включается код времени в его фольклорном варианте), а способности музыканта приобретают демонические черты.

Демоническая природа Курента раскрывается в мифологически отмеченном пространстве. В лесу, где Курент скрывается от людских глаз, он встречается с нечистым в образе горбатого карлика; здесь же происходит судьбоносная для героя сделка. Его душа, жаждущая радости жизни и сочувствия окружающих, и сердце, переполненное любовью, не могут смириться с отторжением: «С тех пор как открылись мои глаза, я не видел ни одного веселого лица, с тех пор как я научился ходить, меня начали колотить, когда в мое сердце пришла любовь, меня высмеяли, наплевав мне в сердце» (182). Обещание особой власти над людьми и безграничной любви окружающих определило решение героя продать свою душу дьяволу. Тот вручает Куренту в обмен на подписанный кровью договор волшебную скрипку – «такова плата за плату, рай за рай» (182). Здесь двойственность персонажа Цанкара подкрепляется темой музыки.

Музыкант в народной мифологии всегда относится к «знающим (наряду с пастухом, мельником, охотником, кузнецом и т. п.). Чтобы овладеть музыкальным мастерством, ему приходится прибегать к помощи нечистой силы. Отсюда его демонические способности и магические знания (Левкиевская 2004, 327–330). Кроме того, он всегда оказывается участником календарных обрядов, праздничных гуляний, т. е. никогда не имеет своего четкого места: он то появляется, то исчезает. Как и цанкаровский Курент, музыкант всегда в движении – вечный странник с определенно выраженной мифологической функцией.

До тех пор, пока он не заключает сделку с нечистой силой, герой Цанкара выступает как персонаж в человеческом облике. Теперь его двойственная натура поворачивается другой стороной, о чем свидетельствует сон Курента, пришедший к нему как бы на стыке старого и нового мира, прежней и будущей жизни: «...из-за холма поднялась огромная тень, ноги ее двигались по земле, а лохматая голова упиралась в небо. В левой руке она держала скрипку, а в правой смычок. Тень двигалась по земле из долины в долину, одним шагом перемахивая холмы, которые, если она спотыкалась, рассыпались под ее ногами, точно кротовые норы. Вокруг нее кишели вереницы черных взбудораженных муравьев. Иногда тень наступала на них тяжелой стопой и давила; черные сапоги до самых голенищ были покрыты кровью...» (182–183). Страшное видение физической смерти было похоже на предсказание и предупреждение.

Доминирующая в первой главе тема смерти во второй – сменяется темой жизни, (новой жизни Курента). Для персонажа в человеческом облике заканчивается юность, для мифологического героя начинается отсчет нового времени. Благодаря своим магическим способностям и обрядовым функциям, Курент начинает активно перемещаться в пространстве, переходит с места на место, входя в отношения с разными социальными слоями, наблюдая разные человеческие характеры. Как мифологический персонаж, он действует строго в определенное время: ночью, до первых петухов, до первых проблесков зари, чаще всего осенью. Кажется, зловещая символика первых страниц произведения, где описывается детство героя с его полной отрешенностью от мира, сменяется радужной картиной цветущей благословенной земли. Автор дает импрессионистические картинки-зарисовки, идет постоянная смена словенского пейзажа: «от Штирийских гор до крутого Триестского берега, от Триглава до Верхней Крайны...» (184). Благодаря приему монтажа, автор все время меняет ракурс изображения. При этом в центре внимания оказывается не природа, а человек.

«Здесь будут жить веселые люди», – повторяет Курент слова из древнего предания. И себя он воспринимает, как «живой среди живых, веселый среди веселых, гость среди гостей» (184). Резким контрастом этим мыслям героя становятся реальные картины всеобщего запустения. Предание о счастливой земле и веселых людях, языком которых будет праздничное песнопение, Цанкар буквально переворачивает с ног на голову. Образ счастливой земли оборачивается картиной повсеместного опустошения, которое передается в произведении через образ мертвого, покинутого хозяином дома. «Подошел он к первому дому. Он был пуст и мертв. Двери были открыты, но порог зарос травой, окна глядят, как слепые глаза. И дом, и сад, и хлев – все точно спрашивают: Где же наш хозяин? Куда ушел?» (184)<sup>1</sup>.

Веселыми людьми в этом заброшенном уголке оказываются полубезумные старики и старухи, а счастливой песней – почти автоматический танец персонажей с неподвижными лицами под дьявольскую музыку, исполняемую Курентом на волшебной скрипке. Его

<sup>1</sup> Автор повести выделяет наиболее значимые составляющие для понимания образа Дома как локуса семьи и как центра «своего» мира. Особо выделяются важные зоны контакта «своего» и «чужого» мира (двери, порог, окна), имеющие в мифопоэтической традиции славян важную семиотическую нагрузку. (Цивьян 1978; Невская 1979; Никитина; Кукушкина 2000; Байбурин 2005 и др.).

музыка буквально подчиняет себе людей, у которых нет повода для веселья. При этом веселятся и танцуют люди всех поколений: старики, в могилу глядящие, молодые, потерявшие веру в будущее, дети, также ощущающие близость смерти. Благодаря введению оппозиции юность / старость перед нами проходит вся жизнь человеческая, весь цикл: от рождения до Судного дня, т. е. до последнего часа.

Постепенно автор раздвигает границы художественного пространства: из двора дома музыкант попадает сначала в корчму, затем его песня выливается на «кесарскую» дорогу, льется над всей долиной. А когда волшебная музыка стихает и танцующие в изнеможении падают, как снопы, и засыпают, вся долина покрывается темными пятнами людских тел, придавая ей вид долины смерти.

Образ смерти писатель создает разными средствами. Он использует мотив «сон как смерть», поскольку всякий раз, как Курент начинает играть, подчиняющиеся ему люди танцуют до изнеможения, а затем падают и засыпают. Цанкар активно вводит и цветовой код: в ярких тонах разворачивается тема жизни, а картины смерти всегда окрашиваются в черный цвет, который начинает превалировать (черное болото, черная пыль, черные воды и небо, тучи, которые не может прогнать ветер, а солнце растопить лучами). Особо маркируется красный цвет, цвет любви (красная гвоздика, красный платок на плечах девушки). Для темы жизни автор все же выбирает многоцветие.

Цветовой код, связанный с темой смерти, у Цанкара дополняется и усиливается кодом запаха. «Не жизнью пахнет здесь, а смертью!» — повторяет его герой, взирая на долину. Как с черным цветом, смерть постоянно связывается в произведении с запахом тления, разложения: «затхлый тяжелый запах поднимался от долины, как от ядовитого болота» (190), «тяжелый ядовитый воздух» наполняет корчму (195), «город был немым, мертвым и дышал гнилью» (211). Ближе к концу произведения добавляется признак холода («холодный ветер подул с севера. Глухо загудело в лесах» (219)), который усиливает ощущение безысходности. Писатель маркирует смерть и признаками неподвижности: это и неподвижные застывшие лица, и словно остекленевшие глаза танцующих (195).

Для того чтобы усилить ощущение запущенности, потерянности для жизни пространства по эту сторону горы, Цанкар вводит дополнительные символические образы. Здесь нет знакомого силуэта белой церкви на холме, а дома вдоль дороги делаются похожими на могильные кресты. «Только далеко, на краю небосклона (а значит

уже по ту сторону горы), белело что-то на холме и несся оттуда приглушенный вздох матери-церкви: «Дети мои милые, сироты бедные, куда разбежались вы, где несете свой крест?» (194).

Курент идет по этой словно вымершей черной долине, и ему навстречу поднимаются люди, «словно кроты из-под земли», образуя страшный хоровод. Вслед за музыкантом они направляются в корчму с черным потолком и свисающим с него красным фонарем – символический дом смерти (дом-мертвецкая), где вновь рядом оказываются люди разных возрастов, женщины и дети, молодость и старость. (Эта оппозиция снимается в причудливом образе старика-ребенка, также значимого мифологического персонажа.) Курент начинает играть, и вся эта масса осужденных на смерть людей превращается в бесшабашных пьяных танцоров, а их танец – в пляску смерти. Цанкар неслучайно вводит в повествование этот мотив, связанный с известным средневековым сюжетом «Пляски смерти» (или «Пляски мертвецов») <sup>1</sup>, который нашел отражение и в средневековой культуре Словении – в знаменитой фреске (*Mrtvaški ples*, 1490 г.) из храма св. Троицы в Храстовле (Словенское Приморье). Писатель как бы переносит в свой текст хорошо известный изобразительный ряд.

Создав яркую картину абстрактной долины смерти, Цанкар в четвертой главе проецирует ее уже на конкретное пространство – родную Словению. Глазами Курента, странствующего музыканта, дается описание Любляны во время празднования по случаю установления памятника Ф. Прешерну в 1905 г., что позволяет автору многократно увеличить галерею человеческих типов и характеров своих земляков.

---

<sup>1</sup> По мысли Й. Хейзинги (Хейзинга 1988), в его основе – раскрытие театральности, маскарадности, игрового и символического характера средневековой культуры, где «Пляска смерти» («*danse macabre*») выступает формой выражения страха перед жизнью. Напротив, для французского историка Ф. Арьеса (Арьес 1992) «Пляска смерти» воплощает необычайную любовь и жажду жизни средневекового человека, знак страстной любви к миру земному и болезненного сознания гибели, на что обречен каждый человек. Российский культуролог И. Иоффе, который рассматривал не только известную иконографию на эту тему (Г. Гольбейна-мл., А. Дюрера, Н. Мануэля Дойча и др.), но и поминальные мистерии, трактовал «пляску смерти» как одну из форм демократизации культуры и рассматривал ее как один из каналов проникновения народных мистических представлений в элитарную среду» (см.: Сыченкова Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель. – URL: <http://www.bogdinst.ru/HTML/Resources/Bulletin/B/Sychenkova.htm> (дата обращения – 02.02.2013 г.).

Постепенно все более отчетливо звучит тема жизни, которую поддерживают оппозиции: радость / печаль, свет / тьма, заря / ночь. Автор сравнивает безграничное веселье и беспредельную тоску своего народа (205), а общую картину процессии идущих на богомолье словенцев из разных краев (5 глава) дополняет описанием чувств каждого из странников: «В сердце постучалась тихая надежда, в печальных мыслях светлым лучом вспыхнула радость» (213). Эту надежду питало всеобщее ожидание новой жизни, которое в произведении Цанкара часто облекается в форму символического образа зари: «Перешел он долину, взошел на гору и встал на вершине. Здесь небо было светлее, вдали на востоке просыпалась прекрасная заря. Радостными глазами приветствовал ее Курент, и печаль задремала в его сердце» (200). Писатель не распространяет картину смерти на все пространство, он включает образ границы – горы, по одну сторону которой – виды прекрасной земли, по другую – «черного печального края», «широкого темного ущелья». Жизнь и смерть всегда рядом, словно напоминает он нам и подключает новые оппозиции: верх / низ (гора – долина, ущелье), сухое / мокрое («черное болото тянулось вдоль дороги») (213).

Важной составляющей произведения становится тема любви. Постоянно повторяющиеся, начиная со второй главы, встречи героя с любимой позволяют по-новому увидеть образ главного персонажа Цанкара. Казалось, мечта его юности осуществляется: девушка с красным платком, очарованная его игрой, сама предлагает свою любовь и просит забрать ее с собой из этого «проклятого края» (196), спасти от этой горькой жизни: «Видишь, я умерла раньше, чем начала жить. Хлеб мой – черная пыль, работа моя – черная пыль, черная пыль – моя молодость, и моя радость, и моя любовь» (196). Кажется, что наконец-то Курент может добиться любви, о которой мечтал, заключая судьбоносный договор с нечистым. Однако каждый раз что-то, вернее, кто-то отрывает любимую от героя. Так еще и еще раз подчеркивается звучащая лейтмотивом мысль повести об особом предназначении Курента.

В заключительной главе произведения Курент оказывается среди тех, кто, стремясь сохранить жизнь, устремляется в Америку, Германию и другие страны, что позволяет писателю подать оппозицию жизнь / смерть через тему родины и удаления от нее. В картине прощания с родиной сконцентрированы все возможные мотивы и коды, расширяющие и подпитывающие главную оппозицию

произведения, а также такие оппозиции, как: молодость / старость, черное / белое, тепло / холод. Фоном повествования оказывается не проявленный в данном произведении, но хорошо воспринимаемый каждым словенцем мотив Прекрасной Виды – мотив неутолимого стремления к лучшей жизни (попасть за море, в благословенную страну), оборачивающегося тоской по родине. «Или смерть, или рай!», «тюрьма или свобода» – так звучат слова устремляющихся за море, но в глазах прощающихся с родиной путников стояли слезы, а на сердце их давила тоска, ибо благополучная жизнь на чужбине может обернуться для них духовной смертью. В этих картинах Курент вновь двоятся: то он выражает народный дух и встает во главе процессии и даже идет впереди несущего крест, то он становится вестником смерти, своей игрой на волшебной скрипке ведущим путников в небытие.

В финале произведения уже в третий раз появляется образ исплина. Раньше это была огромная тень с волшебной скрипкой в руках. Можно сказать, что это символический образ некоего предчувствия. Затем тень сменяется темной фигурой, взывающей к людям и о чем-то их предупреждающей. Теперь рядом оказываются символические образы разных планов, отсылающие к началу произведения: «Ярко светила луна, но из-за чужеземных гор встала огромная тень», покрывшая все небо. «Это была сама смерть, черная и нагая, на голове у нее шапка клоуна, в левой руке – гусли, в правой – лук. Быстрыми шагами переходила она с горы на гору. Песнь ее была злой насмешкой над бедняками, издевательством над надеждами, презрением к печали. Ноги ее были до колен в крови, и куда ни ступала она, падали леса, рушились дома, увядала трава» (219). Но вслед за ней «шагал босой человек, без шапки, в коротких по колено штанах, подвязанных веревкой, подобранной в придорожной канаве. Бледным и большим выглядело его лицо, под мышкой он держал гармонию. Печальны были его глаза, слезы катились по щекам. И там, где падала его слеза, снова зеленела трава, шумели леса, и жизнь начиналась у разрушенных жилищ» (219). Цанкар осторожно вводит и наблюдателей таинственных образов жизни и смерти: «Твердым шагом шла тень через всю страну, и тысячи глаз следили за ней, тысячи сердец замирали в страхе. Прошли тень и ее спутник, исчезли оба в далекой тьме. Холодный ветер подул с севера. Глухо загудело в лесах» (219). Жизнь и смерть – это вечные спутники, человек сам выбирает отчаяние или надежду на рассвет и жизнь. Последние строки произведения – это слова надежды самого автора: минет полночь, придет заря.



Итак, Цанкар не следует структуре мифологического образа, не подчиняется правилам, по которым строятся поверья. Он «демифологизирует Курента, одновременно изменяя его роль, углубляя его характер» (Zadravec 1980, 163). Чем ближе к концу произведения, тем в большей степени проявляется двойственность героя. Курент заставляет людей, забывая обо всем, предаваться буйным и страшным танцам, а вместе с тем в нем отчетливо проявляются иные качества: он сочувствует и сострадает, порой предсказывает и предупреждает людей, живущих на этой земле. Демоническое в персонаже сменяется человеческим, которое начинает превалировать.

Так, опираясь на фольклорно-мифологическую основу образа Курента, писатель выстраивает новую мифологию национального возрождения в очень условных, размытых терминах и формах. Ему это удастся потому, что он наделил своего героя двойственностью: его Курент обладает и человеческой, и демонической природой, но не только в этом проступает его двойственность – через этот противоречивый и литературный, и фольклорный образ проходит, рассекая его, оппозиция жизнь / смерть, постоянно меняющая свои контуры. Так усложняется образ Курента, «работающий» и на национальную идею. Введение оппозиции жизнь / смерть, как представляется, приводит к более действенным результатам, видимо, большим, чем чистая социальная критика или сатира, которыми Цанкар занимался ранее. Если король Матьяж Цанкара утверждал, что человек должен сам способствовать своему освобождению, то его Курент уже призывает народ изменить свою судьбу.

Так, отталкиваясь от образа короля-защитника или от демонического образа Курента в своих произведениях, воплощающих оппозицию человек / не-человек, Цанкар вел читателя к осмыслению философской сущности человека.



Библия Юрия Далматина  
(1584)



Замок Ауэршперг (Турьяк) под  
Любляной, где Далматин работал  
над переводом Библии



Иван Грохар «Весной» (1903)



Иван Грохар



Иван Цанкар



Любляна, г. Врхника. Памятник Ивану Цанкару



Княжий Камень на  
Господетском поле.  
Каринтия



Король Матяж



Курент



Прекрасная Вида



Любляна. Старая площадь



Примож  
Трубар



Валентин  
Водник



Франце  
Прешерн



Јнез  
Менцингер



Јнез  
Трдина



Антон  
Ашкерц



Отон  
Жупанчич



Драготин  
Кете



Йосип Мурн-  
Александров



Франце  
Балантич



Карел  
Дестовник-Каюх



Тоне  
Селишкар



Миран  
Ярц



Срчко Косовел



Эдвард  
Коцбек



Станко  
Коципер



Антон Водник



Тине  
Дебеляк



Дане  
Зайц



Янез  
Менарт



Йоже  
Удович



Алойз  
Градник



Миле  
Клопчич



Тоне  
Павчек



Борис Пахор



Нико Графенауэр



Озеро Блед зимой



г. Марибор. Главная площадь



г. Шкофья-Лока



Роспись на крышках ульев  
(Panjske končnice)



Адам и Ева в Раю



Ловля девушек на брюки



Три императора

### 3.2. Типы героев в творчестве И. Цанкара (чужаки, аутсайдеры, бродяги и другие)

На рубеже XIX–XX вв. в словенскую литературу входят новые герои, на смену образам крестьян и господ (Я. Керсник, Я. Трдина, И. Тавчар) приходят образы нового времени: рабочий, превращающийся в пролетария ремесленник (поэзия А. Ашкерца). Как правило, лишенный индивидуальных черт, этот коллективный образ строится на идее страдания и зарождающейся борьбы. В произведениях И. Цанкара есть и филистеры всех оттенков и мастей, новые хозяева жизни, выписанные в сатирических тонах, простые люди, по-разному переживающие тяготы кризисной эпохи.

Наиболее часто у него выступает герой, отчужденный от жизни – «odtujenec»<sup>1</sup>. Он не является для писателя абстракцией, средоточием определенной психофизической природы. И. Цанкар выводит его чаще всего как результат воздействия социальных условий, которые и вызвали его к жизни (Petrè 1977, 227). Автор не акцентирует внимание на внешнем портрете этого типа персонажей, все свое внимание он направляет на портрет внутренний, что позволяет ему не только «весьма зримо представить определенный пласт собственного душевного состояния» (там же), но и раскрыть многие процессы, происходящие в словенском обществе рубежа веков.

В произведениях Цанкара присутствует целая галерея подобных героев: они выступают как эпизодические персонажи или главные действующие лица, могут иметь словенские корни или вести свое происхождение от жителей многонациональной Вены. Всем им присущи ощущение потерянности, чувство опасности, им кажется, что ими пренебрегают окружающие. Не верят они в собственные силы и не способны проявить себя. Эти общие черты писатель комбинирует по-разному, поворачивая их то одной, то другой гранью, создавая таким образом своеобразные вариации данного типа.

Отчужденность может играть главную роль в самосознании героя, которое определяется оторванностью (возможно, временной) от нормальной жизни. Та же отчужденность «может разрастаться

---

<sup>1</sup> Писатель называет его по-разному, чтобы подчеркнуть разорванность его социальных связей: *izobčenec* (вырванный из жизни), *izgubljenec* (потерянный), *odmeček* (отброшенный), *izvrženec* (относящийся к отбросам общества), *oburek* (безнадежный), *ogrizek* (огрызок).

в самостоятельную черту душевного склада, что совершенно парализует жизненную активность ее носителя» (Petrè 1977, 228). Поэтому в произведениях И. Цанкара появляются «чужаки», в чем-то близкие «лишним людям» русской литературы. Это художники, не признанные на родине, мечтатели-маргиналы (мечтатели-аутсайдеры), бродяги, рвущие вековую связь с землей крестьяне и недоучившиеся школяры, которые меняют спокойную привычную жизнь на «ветер дорог», эмигранты, со слезами на глазах и сжатыми от горечи кулаками покидающие родные дома.

Порой писатель объединяет своих героев в многочисленные процессы страждущих, бредущих по трудным дорогам жизни, спасающихся от неизбежного горя отъездом в вынужденную эмиграцию. Так возникает переключка с библейскими картинами, а сам «odtujenec» обретает не только наднациональные, но и общечеловеческие черты.

Обращение к типам современной эпохи И. Цанкар мотивирует в предисловии к сатирической по направленности, «литературной» – по жанровому определению самого автора, повести «Последние дни Штефана Полянца» (1905, вышла в 1906). Хотя в ней речь идет о поколении поэтов Словенской модерна, суть основной высказанной автором идеи приложима ко многим его творческим открытиям. Здесь Цанкар декларирует необходимость сохранения истории своего героя как документ «крошечной эпохи крошечного народа», который он должен положить в «архив человечества» (Cankar ID, V, 183), что позволяет предположить: словенский автор как бы предвосхитил современную концепцию «персональной» истории. Подобных героев, подчеркивает далее Цанкар, читатель может встретить повсюду, а он лишь акцентирует на них читательское внимание. Чем они ближе к нему по характеру и психологии, а порой и судьбе, тем легче ему это сделать. «В ту эпоху беспокойных желаний, неясных целей, когда звезда национальной романтики и либерализма начала угасать и становилось достаточно мрачно, поскольку других звезд еще не зажглось, появилось больше, чем в любую другую эпоху, особых типов людей, чьим историческим призванием было “ходить рядом” (т. е. быть попутчиками. – Т. Ч.)» (Cankar ID, V, 185).

Для раскрытия характеров таких героев Цанкар использовал особые художественные средства. Вместо подробного описания внешности («Все по порядку: прическу, лоб, глаза, нос, губы, щеки, затем галстук, пальто, жилет, брюки, вплоть до обуви» – Cankar ID, V, 185), которое пусть делают «скучные писатели своего времени»,

заставляя читателя зевать от скуки, разглядывая «мертвую картину, еще более мертвую, чем ничего не выражающие манекены на выставке, где представлены текстильные изделия или демонстрируются новые прически» (там же, 186), Цанкар предлагает<sup>1</sup> свой путь к раскрытию сути человека.: «Незначительная мелочь, (нюанс) – вот слово среди всех слов. Человека нельзя узнать по лицу, по форме носа и губ, по цвету волос и глаз, по голосу; чуть больше его образ раскрывает одежда, если она не очень новая, и он подобрал ее по своему вкусу; также и естественные движения, которыми пользуются все люди в определенных обстоятельствах, немного могут сказать. В мелочах проявляется душа, в полупроговоренном незначительном слове, во взгляде, устремленном в пустоту, в бесцельном движении; меньше мгновения – и он как на ладони показал всю свою жизнь... меня больше интересует, как злодей чистил зубы, чем, как он убивал свою мать. Я бы не описывал убийства, а подробно восстановил бы картину ужина злодея перед тем, как он отправился на дело, как на следующее утро он шел по улице, и я уверен, что это вызвало бы более сильный страх. Я не описывал бы бурной сцены любовного треугольника; я показал бы белую руку в окне, рука исчезла, зашуршала одежда, хлопнули двери, бум, хуп и... amen без слов. О незначительная мелочь, о предчувствие! Действительно, насколько темным оказывается мрак, настолько глубже видится вселенная, настолько нежнее чувствует сердце и дальше устремлен полет мысли» (Cankar ID, V, 186–187). Иными словами, гораздо более значимой писателю представляется возможность передать внутреннюю жизнь героев через «мелочи».

Цанкар вводил и автобиографические мотивы, создавая своих героев. Он порой словно кодировал свою жизнь в сюжетных линиях, что происходило, правда, не всегда. Но он непременно погружался в их внутренний мир. Духовная близость автора и некоторых его персонажей во многом определила их необычайную эмоциональную наполненность. Свой автопортрет он создавал как единое целое в переключке судеб, через мотивы двойничества и отражения. Так его образ множился в целой системе персонажей.

<sup>1</sup> Вынужденный часто отвечать на резкую критику своих сочинений в полемических статьях, эссе, Цанкар порой использовал и художественные произведения для автокомментария или выражения собственных эстетических взглядов. Так, во вступлении к повести «Последние дни Штефана Полянца» (1906) писатель дает не просто объяснение импрессионистической техники повествования, а, скорее, свое видение особой драматургии текста и системы средств передачи смысла, которая позже легла в основу киноязыка.

### Образ мечтателя-маргинала

Особо пристальное внимание Цанкара привлекает тип глубоко чувствующего человека, пассивно воспринимающего удары судьбы, во многом восходящий к «униженным и оскорбленным» героям Достоевского, влияние которого на творчество Цанкара раннего периода отмечали его современники и словенские критики более позднего времени<sup>1</sup>. Реминисценции русской литературы присутствуют в сборнике «Виньетки» (1899), например, в рассказе «Из одинокой семьи», где Цанкар вводит в повествование взволнованный, порой прерывающийся монолог одного из героев: «Ты читал в свое время много русских романов и норвежских... Смотри, там у меня есть свои любимые родственники... в этих романах... Бледные, люди великого духа и горького сердца, изможденные и измученные от злобы... падают, униженные на землю и протестуют... Это страшный протест, который звучит в воздухе уже с давних, давних пор... Людям кажется, что этим существам нечего делать на нашем свете... Особое братство...» (Cankar ZD, VI, 161). Заметим, что на Цанкара не могли не повлиять личный опыт и собственные наблюдения. Примеры отца, Йожефа, некогда преуспевающего портного из Врхники и признанного активиста местной читальни<sup>2</sup>, а также брата, под влиянием обстоятельств выбитого на обочину жизни, стали для писателя болезненной картиной нравственного падения личности.

Непрекращающийся внутренний диалог-спор с отцом составлял одну из сюжетных линий в его произведениях. После разорения тот разделил участь многих, потерявших не только работу и достойный заработок, но и внутреннюю цельность, уверенность в будущем. По-разному складывалась судьба подобных людей: одни стремились приспособиться к новым условиям жизни на родине, другие отправлялись

<sup>1</sup> Ф. Говекар, редактор газеты «Словенски народ» («Slovenski narod»), пересылая новеллы Цанкара для сборника «Виньетки» В. Бежеку в журнал «Люблянски звон» (сам он опасался печатать произведения, явно выбивающиеся из разряда традиционной литературы), отмечает: «“Виньетки” написаны совершенно à la Достоевский и à la декаданс» (Cankar 1948, I, 187). Действительно, Цанкар мог познакомиться с одним из произведений Достоевского еще в период учебы в Любляне (перевод повести «Белые ночи» на словенский язык был напечатан в 1895 г.), а роман «Преступление и наказание», очень популярный в то время, он мог прочитать уже в Вене в немецком переводе.

<sup>2</sup> Его образ выведен в целом ряде произведений: романе «На крутой дороге», повести «Две семьи», рассказах «Только одна ночь», «Тени», «Одинокий разговор», автобиографии «Моя жизнь» – см.: Бодрова 2010, 21–22.

на поиски счастья за океан в далекую и фантастическую Америку, третьи, утратив веру в перемены к лучшему, погружались в мир призрачных фантазий, мечтаний о волшебном избавлении от нищеты.

Именно такого героя-мечтателя писатель выводит на первый план в небольшом рассказе «Лаврин», написанном в марте 1897 г. и первоначально предназначавшемся для сборника «Виньетки» (1899)<sup>1</sup>. Этот Лаврин потерял работу, опустился, а чтобы забыть о своем бедственном положении, он большую часть времени проводит в трактире. Вместо того, чтобы искать новое место и изменить свою несчастную жизнь, герой Цанкара предается мечтам и фантазиям о чудесном избавлении от несчастий, которое принесут «добрые люди»: они ведь всегда готовы прийти на помощь хворому бедняку.

Автор не спешит выразить свое отношение к нему. Он постепенно добавляет пусть и скупые, но выразительные штрихи к портрету героя-мечтателя. В открывающем повествование монологе-самобичевании герой сам характеризует свое положение и внутреннее душевное состояние: «Я – человек ничтожный, выродок, у вас, господа, есть полное право презирать меня... презирать и смеяться мне в лицо» (Цанкар 1981. 1, 27<sup>2</sup>). Здесь налицо несоответствие внутреннего и внешнего, слов и чувств героя («Лицо его не обнаруживало никаких чувств, а меньше всего тех, о которых он только что разглагольствовал с таким жаром и вдохновением...») (Там же).

Лаврин объясняет причину всех своих бед и страданий семьи тяжелой болезнью, но при этом признается, что не хочет заниматься утомительной работой. Такая жизнь, в его представлении, дает право лишь на убогое существование впроголодь и лишает радостей и развлечений, которые достаются тем, кто ничего не делает.словно обиженный ребенок (на лице его то и дело возникало «детски наивное выражение»), этот герой страстно желает изменений в своей жизни, но его мысли о будущем иллюзорны. Встрече с реальной действительностью он предпочитает мечты и фантазии. Болезненное сознание («на пожелтевших, сухих щеках проглядывали алые пятна» – там же) взрослого ребенка подпитывает в его душе мысли о чуде – фантастическом избавлении от нищеты, чудесном разрешении всех его проблем. Все это выбивает героя из привычной жизни, окружения, превращая его в отверженного,

<sup>1</sup> Из-за превышения объема рассказ не вошел в сборник, хотя был близок ему по своей тональности; был напечатан в газете «Словенец» в 1897 г.

<sup>2</sup> Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

потерянного мечтателя-маргинала. Вот почему он намеренно скрывается в трактире, отгораживается от людей.

Его социальная и духовная отчужденность подчеркивается выстроенной автором системой образов, где этот герой-мечтатель противопоставлен целой группе персонажей, представляющих высшее общество небольшого словенского городка Лесистый холм. Их оппозиция передается разными средствами. Изначальное социальное неравенство (оно подчеркивается в рассказе обращением «господин» к каждому из представителей привилегированного сословия – господин почтмейстер, господин учитель – и фамильярным – Лаврин – к людям его положения, дополняется и пространственной характеристикой. Все они, будучи завсегдатаями местного трактира Крхина, разделены – располагаются за разными столами: Лаврин – «в одиночку (выделено нами – Т.Ч.) сидел у стола, залитого вином и пивом, замусоренного крошками и табачным пеплом», остальные – «за соседним столом, накрытым ярко-розовой скатертью». Героев разделяют и разные причины, собравшие их в трактире: стремление, уже превратившееся в привычку, залить свои горькие мысли вином у одного и желание других весело провести время, «изысканно развлекаясь». Это намеренное разведение героев по полюсам, а вместе с тем ощущение существовавшей некогда, возможно, совсем недавно, общности между ними (не случайно, Лаврин обращается к ним: «господа мои хорошие») придает описываемой Цанкаром жизненной ситуации трагический оттенок.

Нарастающее ощущение ее внутреннего трагизма возникает уже с первых строк рассказа. Цанкар постоянно акцентирует внимание читателей на словах и действиях своего главного героя, на роль которого писатель избрал не представителя местного высшего общества, а маленького, ничтожного человека-изгоя. Здесь впервые возникает ассоциативная связь с персонажами «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского, появляется смысловая параллель между Семёном Мармеладовым (во время его первой встречи в трактире с Раскольниковым) и Лаврином. Этому способствует приём раскрытия героя через речевое поведение: монолог-самоописание в начале рассказа, в котором высвечиваются основные вехи его жизни, и его нынешнее состояние как физическое, так и духовное; тому же служат отдельные реплики самого Лаврина и других персонажей.

Цанкар подчеркивает его неадекватность, проявляющуюся в его реакциях на происходящее. Упоенный своими мечтами, он словно не

слышит смеха, не чувствует издевательских интонаций господ, развлекающихся тем, как бедняк строит воздушные замки, искренне надеясь на серьезность их намерений помочь ему. Словно создав в своих мечтах и фантазиях своеобразный защитный кокон, Лаврин не может трезво (и в прямом, и в переносном смысле) оценить ситуацию. Отсутствие подлинного, а не только заключенного в привычных вымученных словах, самосознания собственной никчемности придает фигуре героя комический характер с оттенком трагизма.

Своей наивысшей точки трагизм ситуации достигает в сцене, когда Лаврин приводит полусонных детей в трактир и заставляет их петь перед подвыпившими господами. Здесь вновь возникает аллюзия на роман Ф.М. Достоевского, поскольку сцена напрямую перекликается со сценой иступленного отчаяния Катерины Ивановны («...прошла мечта! Все нас бросили!..»), заставляющей детей танцевать на улице.

Игра, предложенная господами в виде обещания денег на организацию местного оркестра, воспринимается героем как чудо («люди – добрые и с радостью помогут хворому бедняку» – 8), в которое он верит и наивно надеется. Именно поэтому он среди ночи будит детей и приводит в трактир, чтобы продемонстрировать их музыкальные способности. После появления детей Лаврина в трактире игра, затеянная господами, сбивается. Вся ситуация не то что оборачивается другой стороной, а одновременно предстает как бы в разных ракурсах: господам она кажется уморительно смешной, недостаточно убедительной и непонятной – для детей, для читателей она трагична. Писатель не старается тщательно выписать каждого из детей. Жена Лаврина и дети представляют собой нерасчлененную группу. С одной стороны, они играют второстепенную роль: призваны оттенить и дополнить некоторые характеристики главного героя как натуры не эгоистической, не потерявшей хотя бы в своих мечтах и фантазиях связи с жизнью и с важнейшей ее составляющей – семьей. С другой – их групповой портрет воспринимается как символический знак судьбы Лаврина, он олицетворяет собой тот груз ответственности, который герой уже не может держать на своих плечах и нести по жизни как ношу, предназначенную каждому.

Так Цанкар подводит читателя к осознанию полной нежизнеспособности своего героя и этого типа людей вообще. Желая смягчить свой приговор, он наделяет Лаврина не только кроткой, чувствительной натурой, но и неизлечимой болезнью, но суть писательского



приговора в другом – в нравственном и духовном разрушении личности. Эту мысль в рассказе он вкладывает в уста второстепенного персонажа, жены Лаврина, которая во многом вторит характеристикам главного героя. Кажется, что она играет лишь пассивную роль: практически не участвует в действии, не вступает в диалоги, появляется лишь в сцене в трактире и в финале рассказа, когда спешит за священником. Однако писатель именно Франце отдает главную смысловую нагрузку – она пытается отрезвить обе стороны жестокой игры, дать нравственную оценку происходящему: «Вот как ты обращаешься со своими детьми! Мало тебе, что над тобой все люди насмеются? Никакого стыда в тебе нет... да и с вашей стороны не очень-то умно над детьми потешаться. Срам, да и только» (31).

Эти слова разрушают игру, настроение обеих сторон портится, но еще не отрезвляет ее участников: Лаврину не удается рассказать о своем воображаемом плане создания местного оркестра, господам – вволю повеселиться. Прозрение героя (как физическое, так и духовное) наступает лишь на следующий день: получив грубый равнодушный отказ в помощи от почтмейстера, он наконец-то осознает весь трагизм и иллюзорность своих рухнувших надежд («Вы надо мной потешались, когда я просил вас, вы издевались над моими детьми, вы убили меня!..» – 33). Теперь жизнь не оставляет ему ни одной иллюзии, а смерть становится неизбежным финалом. Так в произведении воплощаются темы жизни и смерти, сталкивающиеся между собой. Не воспринимая реальное существование как жизнь («Скоро начнется наконец жизнь, Франца, мне вчера обещали...»), – говорит он жене, отправляясь наутро к почтмейстеру. – 32), а уповая лишь на жизнь в мире мечтаний и фантазий, герой сам подписывает свой приговор.

Сходный герой появляется и в рассказе 1906 г. «Зденко Петерсилка». В основе его сюжета – зарисовка из жизни обитателей венского рабочего предместья. Этот мир, который писатель знал изнутри, по его словам, отличается тем, что «нигде нет такого сильного стремления вдаль, за линию горизонта, нигде нет такого ужаса перед настоящим и такой детской надежды на будущее, как на мрачных окраинах города» (161). Все внимание в этом рассказе автор сосредоточил на трагедии семьи портного Яна Петерсилки, который, вместе с женой Анной регулярно напиваясь в день зарплаты, становился посмешищем для всех жителей своей улицы.

Большой чахоткой, слабый человек скрывал страх перед теперешней жизнью и будущим в пьянстве. Внешне он городской

юродивый: над ним издеваются, смеются, а он рассказывает всем о пользе смеха («Почему бы им не смеяться, душа моя? Смех – это солнце жизни. Смейтесь, детки, дитя, которое весело смеется, не может быть злым». – 162). Его бьют раздраженные и озлобленные жители предместья, а он продолжает улыбаться, но к этой улыбке добавляется удивление: «Перед Петерсилкой неожиданно появился плечистый с обнаженными руками человек, он молча размахнулся и ударил кулаком в лицо чахоточного. Как сноп, повалился пьяница, но тут же поднялся на колени, и я задрожал от ужаса, увидев его улыбку, такую же добродушную, беззаботную, детскую, как и раньше, только в глазах застыло удивление» (164). Он пытается достучаться до сердец обывателей, высмеивающих и бьющих его: «Почему вы меня презираете, люди божии? Что я вам сделал? Никому я не сделал ничего плохого, только себе!» (168). Здесь нельзя не вспомнить гоголевских героев из «Записок сумасшедшего» и «Шинели».

Трагедия местного Петрушки<sup>1</sup>, которого убивает собственный сын, не выдержав беспробудного пьянства родителей и издевательств соседей, подспудно разворачивается не только непосредственно в сюжете, но и на втором, вербальном плане, который создают тонкие описания предчувствий героев. Сын накануне трагедии утверждает: «Я знаю, что случится завтра!». Как будто случайно упоминание орудия близящегося убийства («Гвалт, как ножом, разрезал зычный мужской голос...» – 163), будто намеренно возникает оппозиция свет / тьма («...тени, порожденные тьмою тех печальных очей, ложатся на сердце одна к другой и постепенно гасят все светлое. Расцвет печаль, оплетая черными ветвями прошлого сердце, и радость умирает, не успев расцвести...» – 165).

Так, социальная отчужденность цанкаровских маргиналов дополняется разрушением самых, казалось бы, прочных уз – семейных.

### **«Чужаки» Цанкара**

Самым романтическим типом героя у Цанкара стал художник. По-другому и быть не могло. Художник, музыкант, поэт – это все ипостаси творца, соперничающего с Богом, были чрезвычайно популярны в эпоху романтизма; и в последующие эпохи человек искусства не раз становился героем литературных произведений. Цанкар также по-

<sup>1</sup> В рассказе со стороны издевающейся толпы звучит вместо «Петерсилка» имя «Петерсилек», что по-словенски значит «Петрушка».

чувствовал необходимость обращения к этому персонажу: не столько талант, способности, умения по-своему видеть мир, сколько его отчужденность привлекали словенского автора. Весьма болезненно Цанкар переживал неприятие словенским обществом людей искусства. Вынужденные завершать образование в университетах<sup>1</sup> больших европейских городов (Вена, Париж, Прага), молодые словенцы постепенно теряли связь с родиной. Одни спокойно принимали новую жизнь, другие страдали от осознания тщетности своих надежд («словенскому народу нужны не художники, а работники», – заявляет один из героев Цанкара), от невозможности применить свои способности для блага народа.

Тема «словенец вдали от родины» (и, как ее вариация, «словенский художник вдали от родины») в рамках оппозиции свой / чужой звучит во многих произведениях Цанкара.

Так, герой раннего рассказа «Без дома», молодой художник, пытающийся найти себя в большом городе, как и многие подобные ему, мучительно переживает все более ощущаемый им разрыв с прежней жизнью. Постепенно родина в его мыслях, полных сладости и одновременно боли, обретает очертания сказочной девятой страны:

«Уже в этом году поедем на юг<sup>2</sup>», – сказал мой приятель и посмотрел на меня. – Сейчас еще не могу; чуть позднее, через месяц, или еще раньше... Я уже долго не был дома, и мне кажется, что родина все больше отдаляется от меня, я бы мог зажмурить глаза, чтобы увидеть ее, как сияет вдали, такая светлая, вся белая... С каждой минутой она отдаляется от меня на сажень, и я боюсь, что в конце концов она исчезнет полностью из виду... Поэтому я должен быстрее стремиться к ней, должен ехать туда уже в этом году...» (Cankar ZD, XI, 108–111).

Сам испытывавший нечто подобное, Цанкар пытается объяснить пассивность людей, всем сердцем стремящихся домой, вскрыть ее причины, показать, как происходит отторжение от родины. Сначала это отказ от родного языка, затем постепенные изменения менталь-

---

<sup>1</sup> Во времена Австро-Венгрии у словенцев не было своего университета, с требованием открыть его они выступали, начиная с революционного 1848 г. Этому препятствовали австрийские власти, мешали собственные межпартийные споры. Люблянский университет был открыт лишь в 1919 г.

<sup>2</sup> Цанкар часто использует в этом значении слово «вниз» («dole»). Это направление он маркирует понятным любому словенцу словом, тем самым определяя географический вектор перемещения своих персонажей.

ности, которые они осознавали («...у него были чужие мысли и он создавал чужие произведения по чужим заказам; сам для себя чужак...» – там же, 109). Позднее возникают все более редкие порывы вернуться, сопровождаемые страхом («Я отказался уже от своего жилья, все собрал и уже был на вокзале. У меня закружилась голова, я шатался, словно пьяный; по щекам текли слезы – или от счастья, или от горя... И когда я был уже на вокзале, вернулся, сам не знал почему; будто бы кто-то позвал меня требовательным голосом. О друг, и я пошел, словно разбойник, никому не глядя в лицо... Потом я жалел, и был болен...» – там же, 110). Наконец, наступает момент полного смирения, которое одних ведет к довольству и благополучной жизни, других – к самоубийству.

То, что человек способен установить связь с чужим миром и местом, Цанкар объясняет потерей веры и надежды: «На его губах и в глазах я видел, и слышал в его голосе, как разъедала, мучила его глубокая любовь к родине, сладости и боли полная. Однако в его голосе уже совсем не было того тихого, почти веселого звучания, рожденного надеждой; не было больше веры в его глазах» (там же). Главным приговором подобным «путникам без дома», которых писатель сравнивал с увядшим листом на ветру, были слова о том, что они нигде не могут найти своего пристанища.

Тема «чужих» становится центральной в романах Цанкара «Чужие» (1901), «Крест на горе» (1904), «Новая жизнь» (1908)<sup>1</sup>. Она раскрывается и в повестях начала XX в. Поэтому можно говорить о цикле произведений о словенских художниках, в котором возможно проследить развитие темы отчуждения. Так, в первом романе духовные искания приводят обосновавшегося в Вене молодого художника Павле Сливера к самоубийству. Он не может справиться с чувством потерянности, одиночества; осознание того, что оторванность от дома лишила его жизненной опоры, а его искусство – внутренней глубины, приводит героя к трагическому решению. В других романах этого цикла развивается идея рассказа «Без дома» – о необходимости веры и надежды для сохранения связей с родиной. В романе «Крест на горе», вопреки устоявшемуся мнению, что словенскому народу не нужны таланты, которое подпитывало резкое неприятие подобных «чужаков», символом возрождающейся веры в них самих становится картина поднявшегося до неба огромного креста.

В романе «Новая жизнь» писатель сосредоточил внимание не

---

<sup>1</sup> Об этом см. подробнее в гл. 1.3.

столько на теме возвращения художника после долгих лет жизни из столицы домой, сколько на теме надежды, питающей человека в течение столь долгого отсутствия, надежды начать новую жизнь. Увидев, как его маленький сын выложил из мха портрет матери на ее могиле, герой воскликнул: «Благословенной была идея назвать тебя Мартинус, боец! Моим путем пойдешь, вверх устремленным и светлым, а я поведу тебя за руку!... С этого часа вступил Гривар в новую жизнь» (Cankar ZD, XVII, 111).

Таким образом, Цанкар не только диагностирует новые социальные явления на примерах наиболее ярких типов личности, но и предлагает возможные пути выхода из сложившихся тупиковых ситуаций в духовной сфере.

### **Бродяги Цанкара**

Галерея персонажей словенского писателя во многом связана с мотивом дороги. Своих «чужаков» Цанкар неслучайно называет «путниками без дома», подчеркивая их близость к бродягам. Это герои, по самым разным причинам оказавшиеся вырванными из привычного ритма жизни. Одни очутились на ее обочине не по своей воле, а были вытеснены из привычной среды. Другие по собственному слабоволию превратились в бродяг, получив вместе со свободой чувство неприкаянности и осуждение окружающих.

Но что такое «быть в дороге»? Е.Е. Левкиевская, поднимая вопрос определения «дорожной» ситуации (ситуации пребывания человека в дороге) и типологии таких ситуаций, отмечает, что в рамках оппозиции дом / дорога существует несколько типов «дорожных» ситуаций. С одной стороны, они зависят «от целей, ради которых человек отправляется в путь: на один день в соседнее село на ярмарку, уходит в солдаты и надеется вернуться через несколько лет, навсегда переселяется в другой край. С другой стороны, весьма важным является и статус человека в рамках оппозиции дом / дорога: «кто отправляется в путь: оседлый крестьянин, для которого нормой является домашняя жизнь, ямщик или шофер, для которых дорога – это профессия, но у которых есть свой дом и семья, или нищий странник, для которого бытие в дороге есть норма жизни и у которого принципиально нет своего дома» (Левкиевская 2005, 57). Поэтому и отношение к дороге у разных типов путников будет различным: для одних – это «кризисная ситуация» (Щепанская 2003), для других – каждодневный быт.

Иными словами, разные типы «дорожных» ситуаций определяют принципиально разные точки зрения на дорогу, а вместе с ними – набор поведенческих реакций, его коммуникативные стратегии, а также весь комплекс ритуальных и социальных действий, начиная со сборов и времени ухода (Щепанская 2003). У Цанкара многие герои «раскрываются» на основе оппозиции дом / дорога. Это недоучившийся студент, школяр, которого Ерней («Батрак Ерней и его право», 1907) встретил по дороге: не барин, не студент, не батрак. «Одет он был в черное, носил бороду, знал много, но слонялся без дела, не имел ни дома, ни родных. Изредка он появлялся в Бетайнове, откуда был родом, и опять исчезал, в бога он не верил и шляпы, проходя мимо церкви, не снимал» (Цанкар 1981, 1, 117–118). Он не верит и в справедливость мира, так как познал горечь общественного отчуждения. Ему хотелось объяснить людям несправедливость мира и законов, но его выгнали на улицу, как бунтаря. Теперь, смирившись, он не призывает батрака к протесту, а уговаривает его покориться судьбе. Бродяжничество становится его жизненной позицией, своеобразным вызовом обществу. Близок ему и молодой веселый бродяга, которого Ерней встречает на пути в столицу: «Мимо шел молодой путник. Был он босой, в пыли и, вероятно, голоден, но глаза его смотрели весело» (там же, 150). Он явно уже понял, что «легче обнаружить в ночь на Ивана Купала золотое сокровище, чем найти правду среди бела дня!» (там же, 151), но душа его еще полна радости жизни и сострадания к человеку.

Еще один бродяга – бесшабашный циник и балагур, вор, «кого не любят встречать на дороге». Цанкар противопоставляет его тем, кто не утратил своих корней. Тюрьму, где этот бродяга встречает Ернея и первым слушает его грустную историю, он считает вполне приличным пристанищем для человека, у которого нет дома и который давно позабыл родных и вовсе не желает отправляться на родину. Он не вспоминает о своем прошлом, не думает о будущем, живет так, как ему нравится, и там, где ему хорошо. История самого Ернея приводит его в восторг. Разуверившийся в людях, законах, справедливости, он беззлобно высмеивает человека, сохранившего надежду (там же, 144–146). В его внешнем облике писатель выделяет в основном общие, а не индивидуальные черты: «На одной из коек сидел человек в лохмотьях. Стар он был или молод, бог его знает! Волосы редкие, растрепанные. Лицо рябое, небритое, с короткой клочковатой порослью» (там же, 144). Вместе с тем уровень социального па-

дения героев этого типа обязательно разрабатывается в деталях. Иногда писателю важно показать утрату не только индивидуальных черт, но и всяческих коммуникативных связей. В романе «Нина» (1906) герой встречается на пути в Люблянну большого чахоткой бродягу – «он шел своей грустной дорогой в дождь по грязной колее, словно придавленный собственным одиночеством...» (Cankar ZD, XIII, 161).

В произведениях Цанкара появляются бродяги, не утратившие связи с фольклорными образами – в первую очередь, с Курентом. Таков Марко из повести «Бродяга Марко и король Матьяж» (1906). Крестьянский сын, после смерти родителей, пропивший и прогулявший дом, хозяйство, слишком поздно осознает, что своими собственными руками разорвал все нити, связывавшие его с домом, и что теперь он вынужден отправиться в дорогу. Переход в новое состояние, своеобразную социальную метаморфозу писатель передает, используя код одежды: он включает мотив переодевания этого героя. Ветхая старая одежда символизирует потерю его прежнего социального статуса. «Он оглядел себя... весь грязный, без куртки, без шляпы – бродяга, от которого человек шарахнется, если встретит в пути» (Cankar ID, IV, 359). Его не гнетет положение изгоя и «нехристя» («его не волновало, что все христиане избегают его» – там же, 363). Сообразив, что никто в родном селе больше не вступится за него, не нальет ему вина и не накормит в долг ужином, Марко берет гармонику, оставшуюся единственной вещью из его бывшего наследства, и отправляется в дальнюю дорогу. Новая жизнь, в чем-то вынужденная, но одновременно желанная (герою претит тяжелая работа за земле, изнуряющая и не всегда приносящая плоды) и овеванная романтическим ореолом постоянного общения с природой, манит этого героя: «быстрыми шагами он вступил на дорогу, ведущую вверх, в светлое солнечное утро, спящая долина лежала в тумане глубоко под ним. Солнце засияло из-за холма, запело поле, зашумели леса. Все приветствовали Марко: солнце, поля и леса. Марко раскрылся для них и приветствовал их с радостью» (Cankar ID, IV, 382).

Писатель разными художественными средствами выявляет его типологическое родство с хорошо известной маской масленичных гуляний – шута и балагура Курента. Подобно этому фольклорно-мифологическому персонажу, Марко бродит по селам и деревням и веселит людей игрой на гармошке, отвлекая их от грустных мыслей.

Цанкар, рисуя скупыми мазками его внешний облик, усиливает характеристику своего героя мотивом двойничества. Автор вводит

в повествование другого вынужденного бродягу Грегора: «Он был не стар и не молод; на худом лице пробивалась длинная редкая щетина, шляпы на голове не было, и во все стороны торчали взлохмаченные пряди волос. Лицо было нехристианским, настороженным, недоверчивым, то было лицо разбойника, за которым гонятся сыщики. Он был совершенно оборванный и грязный, и рубахи на нем не было, а из распахнутой куртки виднелась голая грудь; на шее был повязан платок» (Cankar ID, IV, 384). Не только внешний вид, но и история жизни Грегора, от его благополучной и беззаботной юности до нынешнего состояния отвергнутого всеми бродяги, позволяет Марко признать в нем родственную душу: «Смотри-ка, пришел человек незнакомый, встал передо мной в своих лохмотьях, а его лицо – мое, его мысли – это мои мысли» (там же, 388).

Тему двойничества подпитывает и введенный в текст повести образ вечного жида Агасфера, грешника, пораженного таинственным проклятием<sup>1</sup> и через это проклятие соотнесенного с Христом. Поэтому в повести Агасфер становится как бы естественным предвестником появления образа Спасителя – он видится Марко как высокая черная тень, повторяющая контуры путника, идущего своим вечным путем с тяжелым крестом на плече (Cankar ID, IV, 422). Так возникает цепочка попутчиков Марко, придающая образу словенского бродяги поистине вселенский размах.

### **Эмигранты**

Близки бродягам по духу и эмигранты. Они появляются уже в ранней прозе Цанкара, затем в его повестях и романах. В романе «Крест на горе» Тоне-американец, вернувшийся на побывку в родное село, откровенно признается, что не собирается оставаться на родине, что его уже не волнует звон колокола св. Ленарта (Cankar ZD, XII, 175), но он хотел бы взять с собой в Америку нечто доброе и светлое. Он находит это в юной Ханце и делает ей предложение, веря, что вместе с ней заберет с собой частицу родины.

В повестях «Бродяга Марко и король Матьяж» и «Курент» нет ни одного подробно прописанного персонажа этого типа, зато возникает целая вереница устремляющихся в дальние страны молодых

---

<sup>1</sup> За отказ Христу на Голгофе в кратком отдыхе Агасфер был обречен безостановочно скитаться, дожидаясь второго пришествия Спасителя, который один может снять с него зарок.



людей. Это сыновья тетушки Агаты, один за другим покинувшие родной дом, и многие другие, стремящиеся найти на чужбине счастье, освободиться от безысходности, убивающей надежду. «Они несли на плечах тяжелые узлы, мрачные лица их опалило солнце, и нельзя было отличить старого от молодого, потому что пыль толстым слоем покрывала их лица и одежду... Шли старики и дети, юноши и девушки, и на всех лицах было написано “Только бы вырваться из тюрьмы, а куда? Не все ли равно!” В Америку!.. В Германию!.. Куда угодно!..» (Цанкар 1981, 1, 216). Так рождается призванный поразить воображение читателя образ массового исхода из родной земли. Он вызывает самые страшные предчувствия, поэтому неслучайны метафорические обороты, в которых звучит тема изоляции, а также смерти, о чем свидетельствуют семантические акценты: «тюрьма», «смертное ложе», «кладбище».

В «Повести о двух молодых людях» (1909)<sup>1</sup> эмигранты конкретизируются. Один из них, Лойзе, уже освоившийся на новом месте, признается, что хотя раньше при воспоминаниях о доме не чувствовал ни печали, ни тоски, теперь вдруг переживает необычайное волнение. Он понял, что его «сердце по ту сторону моря и останется там навеки. Останется там, хочет оно того или не хочет!» (Цанкар 1981, 1, 250). Главный герой этой повести батрацкий сын Павле, пройдя через испытания безработицей и голодом, также осознает необходимость возвращения. Его мечты в самые тяжелые минуты («Я еще увижу тебя, зеленая долина, и еще услышу тебя, святой Ленарт!» – Там же) подкрепляются надеждой вновь встретиться со своей любимой. Ободряющим предзнаменованием становится его сон, в котором Мана – как родина – встречала его на родном берегу.

Образ эмигранта Цанкар вводит и в одну из своих пьес – «Прекрасная Вида» (1911), близкую к лирической драме символистов. В ней один из персонажей, рабочий Дамьян, недавний эмигрант, вернувшийся на родину, живет между реальностью и миром грез, мечтаний о лучшей жизни и счастье. Его мысли, устремленные в неведомый мир прекрасного, но пока неясного будущего, соседствуют с воспоминаниями о реальной жизни в Америке, о кораблекрушении,

---

<sup>1</sup> Повесть была опубликована (наряду с «Повестью о Симоне Сиротнике» и повестью «Корчмарь Илия») в сборнике «Три повести» (1911), выпущенном католическим издательством «Мохорьева дружба» с целью сделать книги Цанкара доступными «самому простому читателю». В этом произведении нет привычных для прозы Цанкара этого периода символических и аллегорических образов.

с тоской по Врхнике и по церкви св. Павла: «...в груди моей все пело, когда я вспоминал, как в субботу после полудня звонил колокол церкви св. Павла. Я вытерпел один год. Когда вернулся, едва не упал на колени, чтобы поцеловать эту любимую родную землю. Через три недели я глядел на море... дом для меня стал пустым и мертвым...» (Cankar ZD, V, 74). О своем устремлении, вновь и вновь зовущем его за море, он рассуждает как о необычайно сильном порыве, волнующем и бередящим кровь» (там же, 104). Так писатель соотносит тему эмиграции не только с мотивом тоски по родине, но и с вечной тоской человека по счастью, которой дает емкое определение *hrepenejje*.

Итак, И. Цанкар вводит многих новых героев, не востребованных словенской литературой XVIII–XIX вв. В его произведениях образы крестьян и их господ (ср. Я. Керсник, Я. Трдина, И. Тавчар), пролетариев (А. Ашкерц) сменили героини-люмпены, отверженные обществом мечтатели и бродяги, болеющие за народ художники, учителя и студенты, эмигранты, с болью покидающие родные края. Целая вереница новых героев нового времени. В русской литературе рубежа XIX–XX вв. подобным внимательным вглядыванием в лица и характеры нового времени отмечено творчество М. Горького, который сумел создать целую галерею образов людей-изгоев, маргиналов, бродяг, подобных цанкаровским персонажам.

Словенский писатель не разворачивает их внешние характеристики, не создает законченных портретов. Часто заменяет их описаниями одежды, еды и через них выявляет скрытые мотивы их поведения. Для него на первом плане находится портрет психологический, т. е. внутренние переживания, мечтания героев. Через оппозицию внешнее / внутреннее проходит невидимая осевая линия каждого персонажа. Она и определяет его нацеленность на внешние поступки. Поэтому не раз герой становится своеобразным знаком, можно сказать, иллюстрацией многих мотивов и тем.

Выводя своих героев, Цанкар часто проговаривал мысль о своем родстве с этими, подчас негероическими личностями, о том, что он живет с ними одной жизнью. Поэтому они дороги и близки ему. Этот мотив, который можно определить и как вариант мотива двойничества, появляется уже в его раннем поэтическом сборнике «Эротика» (2-е издание, 1902). В стихотворении «От улицы к улице вдоль по городу...» он признается: «На моей постели умирает человек, / Больной, потерянный, как и я, / Его глаза, веселые и спокойные, / Глядят

пристально мне в лицо» (Cankar ZD, I, 29).

Так рождается своеобразный автопортрет словенца на фоне эпохи. Цанкар не только показывает человека, отторженного от обустроенного мира, от мира «своих», вытолкнувших его в опасное для него пространство. Он вскрывает механизмы превращения своих героев, смены ими социального статуса. В символическом плане это может быть смена одежды, еды, образа жизни, нарушение привычного традиционного уклада или полный с ним разрыв, хотя символичность эта, как видим, погружена в реальный план, который значим и сам по себе.

С болью, а порой и с отчаянием осознавая трудность работы «первопроходца», преодолевая непонимание и даже враждебность по отношению к себе со стороны своих противников, Цанкар сумел всеми доступными художнику средствами выразить состояние духовной жизни словенского общества, поставить самые острые вопросы своего времени, представить портрет словенца на стыке эпох.

Этот портрет не всегда комплиментарный, порой даже кажется, что краски сгущены до предела. Но сам автор с необычайной искренностью объясняет свое нежелание сменить тон главной причиной. «Родина, я любил тебя, не как плаксивый ребенок, цепляющийся за материну юбку; и не как слезливо-неуклюжий воздыхатель, который кадит тебе в лицо сладостным фимиамом, так что слезятся твои бедные глаза; я любил тебя, видя и понимая; я видел тебя всю, в грехах и заботах, в позоре и заблуждениях, в унижении и скорби; и потому с печалью и гневом в сердце любил я твою оскверненную красоту, любил ее во сто крат глубже и во сто крат возвышеннее, чем все твои трубадуры! Весь мой труд – это книга любви; открой ее, родина, и увидишь, кто твой настоящий сын! Я отдал тебе, что имел; много это было или мало – бог рассудит, все от него! Отдал тебе свое сердце и свой разум, свою фантазию и свое слово, отдал тебе свою жизнь, – что еще тебе дать?» (Cankar 1966, 121), – писал он в статье «Белая хризантема» (1910), подводя итог полутора десятков лет своего труда, борьбы и раздумий.

### **3.3. Человек внешний / человек внутренний.**

#### **Способы их изображения**

В предыдущем разделе главы мы представили наиболее значимые типы героев, которые получили воплощение в произведениях И. Цанкара. Но мир его героев гораздо многограннее и сложнее. И их целостный облик всякий раз складывается по-разному. Человек (не как тип, а как личность) может выступать в разных ипостасях, в разные эпохи на первый план может выходить его духовное начало или телесный облик. Цанкар для характеристики и героев обычных, и автобиографических, очень близких автору персонажей часто использует разные культурные коды (телесный, код одежды, еды и др.). Мы рассмотрим, как эти коды работает для раскрытия идей разных его произведений. Начнем с одного из самых интересных его романов – «Нина».

#### **3.3.1. Телесный код и его функция в романе И. Цанкара «Нина»**

Роман «Нина» вышел из печати в апреле 1906 г. О работе над ним автор пишет в обширной корреспонденции, начиная с февраля 1905 г. Так, в письме от 6 февраля к люблянскому издателю Л. Швентнеру сказано, что новое произведение объединит в единое целое несколько веселых и грустных историй, которые автор-повествователь будет рассказывать своей любимой. «Это будет нечто особенное, изысканное и, несомненно, заинтересует и порадует всех», – утверждает И. Цанкар (Cankar 1948, II, 163).

Как показали последующие события, писатель был весьма не далек от истины – роман сразу же вызвал всеобщее внимание, которое, правда, носило, своеобразный характер. Ни один из многочисленных рецензентов не признался, что понял роман до конца, автора же вновь (как и после выхода в свет «Обители Марии-заступницы» в 1904 г.) обвинили в том, что его произведение чуждо словенскому читателю и окажет отрицательное влияние на молодежь и словенский народ в целом (Иван Лах – см.: Cankar ZD, XIII, 290).

Работа над произведением, хотя и продолжалась недолго (чуть более трех месяцев), шла не совсем гладко. Цанкар не выполнил

обещания создать объемное произведение (видимо, данное в надежде на более солидный аванс): написал лишь 7 из 15 задуманных глав. На завершающей стадии он решительно отказался от уже написанного и переделал две большие главы. Затем даже потребовал остановить печатание, поскольку хотел завершить роман небольшим эпилогом. Как считает Ф. Берник, автор, предполагая неоднозначную реакцию на свое новое произведение, стремился несколько смягчить вероятное негативное впечатление от него (там же, 272). Что, впрочем, ему не удалось.

Кроме того, на заключительном этапе работы И. Цанкар принципиально меняет отношение к своему детищу, признаваясь в новом послании Л. Швентнеру (10.03.1906 г.), что «Нина» – «скорее, романс в прозе, чем роман, поэтому ей более приличествует формат стихотворный» (Cankar 1948, II, 177). С учетом сказанного он меняет названия внутренних композиционных частей (вместо «глав» появляются «ночи»). Одновременно он просит у издателя разрешения напечатать в австрийском журнале («Österreichische Rundschau» – «Остеррайхише Рундшау» – «Австрийское обозрение») перевод одной из глав «Нины» и выбирает четвертую ночь, дав ей название «Дом смерти» («Ein Totenhaus»). Цанкар, таким образом, не только по-новому определяет жанровое своеобразие «Нины», но и выделяет наиболее значимую из ее структурных единиц.

На выход в свет нового произведения откликнулись практически все ведущие словенские издания, но большинство рецензий несли в себе большой критический заряд. Иван Робида в газете «Наш лист» («Naš list» – «Наша газета»), признавая уникальность «блестящего стиля писателя», которым он буквально околдовывает читателей, назвал откровения героя Цанкара «тяжеловесными кошмарами борющегося с жизнью человека» (Cankar ZD, XIII, 275). Хотя, по мнению критика, отдельные эпизоды или сюжетные мотивы еще можно как-то интерпретировать, это не дает целостного понимания произведения. Франце Кобал, рецензент газеты «Словенски народ» («Slovenski narod»), внимательно прочитав роман повторно, все равно, по его словам, не понял его идею до конца: критику мешала «туманная повествовательная техника» Цанкара. Ядром произведения он считает идею фатализма, трансформируемую автором в евангельский мотив пути, тяжелой дороги жизни для каждого человека. Достоинством данной рецензии следует считать первую попытку восстановить главную сюжетную линию, которая, подобно ребусу, скрыта

в романе в многочисленных историях и картинах. Важно стремление критика нащупать то, что Цанкар считал главной задачей своего творчества. Ф. Кобал в связи с этим характеризует «Нину» как книгу «безграничной грусти, отчаяния... С самого начала пронизанная атмосферой меланхолии, безысходности, она наполняет читателя безграничной тоской, и тот вздыхает, когда, наконец, откладывает ее и выглядывает наружу, в ясный, наполненный солнцем, день» (там же, 283).

Ближе всех из современников к разгадке «Нины» подошел Иван Мерхар, статья которого появилась в ноябрьском номере журнала «Люблянски звон» за 1906 г. Правда, и он обвинил автора в создании произведения, не доступного широкому читателю. При этом критик, характеризуя необычное повествование, не довольствуется тем, что называет этот текст «обнаженными фантазмагориями безумного человека», а пытается проникнуть в суть его центральной идеи. Объединяя основной текст семи глав-«ночей» с эпилогом и включая в общую канву рассуждений изобразительный ряд (рисунок на обложке книги – Смерть с косой, и подпись под ним «Finis»), он старательно подводит читателя к главной теме произведения: теме жизни и смерти. Она, по мнению критика, раскрывается через противопоставление частного и всеобщего, человека и общества, микрокосма и макрокосма. В финале статьи критик задается вопросом: «Возможно, художнику по какой-то причине было необходимо выплеснуть на нас это беспорядочное и мрачное обилие своих фантазий, как необходимо порой, чтобы облака заволокли ясное небо, прогремел гром, подули ветры, так как после бури воздух становится необыкновенно чистым, а долина и горы предстают в возрожденном великолепии» (там же, 290). Слово отвечая ему и множеству других своих оппонентов, обвинявших его в проповеди пессимизма и фатализма, Цанкар напишет в 1910 г.: «Мрак видят мои глаза, но свет видит лишь мое сердце, что смотрит в будущее...» (Sankar 1966, 124).

Но тогда, даже появившаяся в начале 1907 г. в журнале «Наши записки» («Naši zapiski») достаточно комплиментарная статья Этбина Кристана (лидера словенской социал-демократии) не смогла изменить общего мнения о «Нине», за которой так и закрепилось определение самого непонятного и мрачного романа И. Цанкара.

«Нина» резко отличается от принесших ему славу первого писателя Словении традиционных романов («Чужие», «На крутой дороге», «Мартин Качур» и др.), с достаточно ясно прочитываемой

символикой образов и мотивов. Новое произведение требовало внимательного и многократного прочтения. Только так, по убеждению автора, можно уловить ход его мысли<sup>1</sup>. Именно это – направление мысли, в котором могло бы двигаться сознание и осознание, – он и предлагает читателю на страницах своего произведения. Предчувствуя трудности подобного движения, Цанкар старательно расставляет ориентиры, своеобразные путевые знаки. Это и отсылки к его предыдущим произведениям через сквозные образы и мотивы, это и мысли, высказываемые в публицистике и письмах того времени.

Прототипом главной героини послужила сестра его невесты Штефки – Амалия (Малчи) Лёффлер, младшая дочка его венской квартирной хозяйки. Образ этой неизлечимо больной девочки уже не раз до этого был выведен Цанкаром: в романах «Чужие» и «Обитель Марии-заступницы» и в ряде других произведений. Однако к тому времени, когда он создавал «Нину», девочки уже четыре года не было в живых. Таким образом, текст создавался на основе воспоминаний писателя, связанных с его жизнью в 16-м венском предместье Вены, где он, с небольшими перерывами, провел почти 11 лет<sup>2</sup>. И этот мир рабочей окраины, поражающий юношу убожеством жилищ, атмосферой апатии и безнадежности, неверия в перемены к лучшему, оказывается главным фоном повествования, его своеобразной декорацией. Но это не мешает автору постоянно использовать магию пространственно-временного перемещения: читатель оказывается то в лесу недалеко от Врхники под Любляной, где прошло детство Цанкара, то на берегу спокойной Любляницы за каменными стенами бывшей люблянской сахарной фабрики, то снова на мрачных улицах предместья австрийской столицы.

В отличие от других произведений Цанкара, здесь нет сюжета как такового – в романе ничего не происходит: ни одного события, которое создавало хотя бы иллюзию движения действия. Лишь пятая

---

<sup>1</sup> В письме двоюродному брату, священнику Изидору Цанкару (от 13.08.1906 г.), который достаточно прохладно отозвался о новом романе, Цанкар писал: «Что касается “Нины”, прошу Тебя, перечитай ее еще раз, но позднее, когда уже забудешь о ней. Уже во второй раз случается это со мной, когда самые глубокие мои вещи проскальзывают, не затрагивая душ. Так было с “Обителью Марии-заступницы”, и теперь то же самое с “Ниной”. Я же чувствую, что эти два романа останутся в памяти дольше, чем все другие. Потому что они выросли прямо из меня – и это все» (Cankar 1948, II, 475–476).

<sup>2</sup> Развернутую картину жизненного и творческого пути И. Цанкара дает в своей книге А.Г. Бодрова (Бодрова 2010, 16–37).

глава позволяет, в какой-то степени, реконструировать общую картину происходящего. Герой романа, он же автор-повествователь, однажды встречает в одном из самых бедных уголков рабочего района Вены девушку и пытается вырвать ее из привычной среды нищеты и бесправия. Наконец он находит ее и привозит к себе, больную, умирающую (хотя ни возраст героини, ни характер ее болезни не маркируются). И здесь, отгородившись от мира стенами комнаты, пытается победить ее страх перед смертью. Словно заново проживая свою жизнь, выхватывая из нее самые яркие воспоминания и образы, опираясь на хорошо различимые цитаты из евангельского текста, автор убеждает возлюбленную, а вместе с ней и нас, читателей, поверить в торжество жизни над смертью, жизни, озаренной светом неизбывной, не умирающей любви.

Каждая глава, которая воссоздает их ночные разговоры, вернее, монологи героя (Нина практически не отзывается на его реплики), сопровождается дополнительными историями-картинами: история Ольги, девушки из предместья (1 ночь); история мальчика с вязанкой хвороста (2 ночь); описание жизни в предместье с акцентированием внимания на проблеме детей рабочих (3 ночь); развернутая картина жизни в «цуккарне» – «доме у ленивой воды» (4 ночь); появление Нины (5 ночь); история супружеской пары (6 ночь) и смерть Нины (7 ночь). Между ними нет, казалось бы, непосредственной связи за исключением того, что разворачивающееся повествование все более и более пронизывается атмосферой страха и безысходности. Но каждая из глав, и все они вместе работают на общую идею, представляя собой разные грани осмысления темы жизни и смерти. Эту тему автор раскрывает благодаря введению в повествование традиционных для его творчества концептов *дороги / пути и дома*. Не менее важным представляется и телесный код, с помощью которого писатель кристаллизует философскую идею своего произведения.

Итак, диалога в романе нет, есть лишь монолог автора, буквально сотканный из историй, картин, притч. Кажется, что коммуникация нарушена, и, чтобы восстановить связь между героями, автор-повествователь прибегает к активному использованию описаний постоянно меняющейся внешности, отражающей состояние своего адресата, т. е. Нины. Ее ответную реакцию на мысли, выраженные в словах, он передает через составляющие телесного кода, главное внимание уделяя выражению глаз и движению рук, при этом он постоянно связывает их с порывами сердца. Таким образом, глаза, руки



как основные составляющие телесного кода и концептуальные образы человеческого тела, обозначающие отдельные его характеристики, у Цанкара напрямую связываются с сердцем, душой, обозначающими человека в целом. Благодаря этому идет конкретизация оппозиции внешнее / внутреннее, а также видимое / невидимое.

Именно по глазам героини он читает, словно по книге: «Не нужно ничего говорить, все написано в глазах, на лице» (Cankar ZD, XIII, 143)<sup>1</sup>, – заявляет он уже в первой главе. Не менее важными для передачи психологического состояния Нины являются руки («руки ее «маленькие, холодные, больные, излучающие страх»; «руки у тебя дрожат» – там же), которых герой постоянно касается, чтобы успокоить возлюбленную и со страхом ощутить смятение и ужас, царящие в ее сердце: «Я около тебя, держу за руку, чтобы согреть ее... Как глубоко загнали страх в твое сердце!» (143); «Нина! Почему... так смертельно спокоен твой взгляд, не произноси слов, которые я читаю в твоем сердце!» (170) Так, через лексику телесного кода автор постоянно сообщает нам о душевном состоянии героини. Особенно показательна в этом отношении вторая глава, где дана история мальчика, несущего из леса свою вязанку хвороста, как тяжелую ношу по дороге жизни. Здесь частотность употребления слов «рука» (13 раз) и «сердце» (18 раз) наглядно демонстрирует их значимость для передачи смысловой доминанты.

Следует отметить, что естественность и органичность включения телесного кода у И. Цанкара подтверждает мысль, высказанную им еще в 1899 г. в «Эпilogue» к сборнику «Виньетки», который справедливо рассматривается как основа его эстетической программы: «Я позволил себе роскошь быть самим собой. К черту все теории. Мои глаза – не мертвый аппарат, мои глаза – послушный орган моей души – моей души и ее красоты, ее сопереживания, ее любви и ненависти...» (Cankar ZD, VII, 195). Как показывает анализ, этот художественный принцип он полностью реализовал в своем романе 1906 г.

Лексика телесного кода используется писателем и для создания физических портретов второстепенных персонажей романа (например, портреты старика-странника у мельницы (2 ночь), Красавицы Виды (4 ночь), супружеской пары (6 ночь) и др.), но основную смысловую нагрузку несут, безусловно, те описания, что воссоздают

---

<sup>1</sup> Далее в тексте даются ссылки на это издание с указанием номера страницы.

душевное состояние главных героев произведения, самого автора-повествователя и Нины.

Значимость введения Цанкаром элементов телесного кода подтверждает и четвертая глава (напомним, самая важная, выделенная писателем для перевода на немецкий язык, как «Дом смерти»). В ней дан образ «цукрарны», где находят свой последний приют не только реальные люди, но и многие герои Цанкара. Закрытое от света и солнца пространство, где все «дышало смертью и плесенью и до сердца пробирал холод» (171), автор населяет бестелесными тенями. Так, вводя концепт тени, он утрирует характеристику дома-мертвецкой, замкнутого, лишённого жизни пространства: «Раздавались шаги по коридорам, но человека не было» (173); «мелькала тень, тень бестелесная» (174), «тень, полночный гость из мертвецкой, бродит, не видимый никем...» (177). В шестой главе бестелесная тень, как образ смерти, возвещающей приближение конца, появляется и в комнате, где умирает Нина.

Рассматривая роман через призму телесного кода, можно выстроить своеобразные оппозиционные ряды наиболее частотных определений:

А. Глаза: завязанные, закрытые, слепые, несущие смерть.

Б. Глаза: широко открытые, ясные, чистые, устремленные к солнцу, к звездам; глаза, которые осознание сделало здоровыми.

А. Руки: худые, костлявые, холодные, трясущиеся от страха, простертые во тьму, беспомощные и дрожащие.

Б. Руки: милосердные, ведущие к свету.

А.: Лицо: на котором отразились ужас, страх, усталость.

Б. Лицо: спокойное, умиротворенное.

А. Сердце: трепещущее от страха, отчаяния, холода, полное скорби, тоски, разбитое, без надежд.

Б. Сердце: веселое, в котором живет надежда, любовь, луч солнца, свет, милосердие, прощение, радость жизни, вмещающее чужую боль.

Этот ряд оппозиций можно продолжить. Но более важно отметить, что Цанкар находит слово, которое снимает эти оппозиции, концентрируя в себе весь комплекс значений, заложенных в них, — это удивительно емкое словенское слово *hrepeneenje*, т. е. неумирающая, неизбывная жажда счастья, устремленность к жизни и всему

прекрасному в ней, устремленность, которую он считал главной творящей силой бытия<sup>1</sup>. Подчиняясь ей, только сам человек, утверждает писатель, выбирает свой путь. Если его глаза прозревают, а сердце устремлено к свету, то он, человек, двигаясь со своей тяжелой ношей по трудной дороге жизни (у Цанкара это и длинная крутая дорога вверх, и лабиринт), способен разрушить стены дома-тюрьмы, победить страх смерти, пережить воскресение, ибо, утверждает автор, «в своем сердце он носит мертвецкую и любит ее» (184).

Для осмысления идеи произведения необходимо разобраться в выстроенной им своеобразной иерархии смыслов, которые он располагает последовательно от личностного, через словенское к общечеловеческому. Так, в «Нине» идея будущего словенского народа решается через введение концептов дороги / пути и дома. Однако центральной оказывается тема жизни и смерти, которая раскрывается здесь благодаря введению телесного кода. Изначально его составляющие вводятся для портретной характеристики героев или персонажей. Но постепенно они все больше используются для передачи душевного состояния автора или его героев при полном отсутствии основного действия. Выражение глаз, движение рук, малейшие изменения мимики лица, положение всего тела оказываются определяющими для создания атмосферы тоски, безнадежности, страха, царящей в романе. Наиболее частотными у Цанкара оказываются глаза и руки. Они в наибольшей степени способны, по убеждению писателя, передать мельчайшие нюансы состояния души, и именно они напрямую связаны у него с порывами сердца.

Диалог автора и Нины, вернее, его монолог становится более понятным, если обратиться к сюжету более раннего романа И. Цанкар «Чужие». В нем описана имеющая автобиографическую основу первая встреча героя с Мари, больной сестрой его невесты. Их странные для окружающих и мучительные для героя отношения играют, казалось бы, второстепенную роль. Вместе с тем, они помогают проследить стадии внутренней борьбы молодого скульптора, страдающего от непонимания и одиночества в чужом городе, борьбы, приведшей его к самоубийству. Здесь писатель дает развернутую портретную характеристику Мари: прозрачное личико и тонкие нежные ручки, как у большой двухлетней малышки. Но

<sup>1</sup> «Hrepenenje – художник: он не живет, но жизнь всего мира в нем. Hrepenenje – творец: сам не творимый, создает жизнь – из грубого камня, из мертвого ила; в пустое слово вдыхает душу, в холодную краску – свет (Cankar ZD, XIII, 172).

главное внимание он сосредотачивает на ее блестящих, необычно больших темных глазах (Цанкар 1987, 83). Но далее лексика телесного кода начинает использоваться автором для передачи минутных душевных состояний героев. Все большее тяготение к Мари, отражающее тоску по родственной душе, герой выражает не словами, а легким касанием ее руки, иногда лица, т. е. тело становится «пространством сгущенных смыслов» (Злыднева 2005, 248). Их развивающееся внутреннее родство они выражают глазами, а затем раскрывают в сокровенных беседах, содержанием которых становится тема жизни и смерти. Можно с уверенностью сказать, что этот незавершенный разговор, прерванный смертью героев, Цанкар перенес в свое новое произведение, решив дополнить его новыми, не высказанными пока откровениями.

Ф. Петре, определяя особенности художественного стиля И. Цанкара, выделяет в нем две составляющие: «описание множества непосредственных жизненных событий, явлений, которые, очевидно, удовлетворяют его потребность реалистического отражения действительности», и «столь же интенсивное нагромождение описаний пережитых им душевных состояний, благодаря которым в нем постоянно возгораются новые искры и огни, ибо такова его сверхчувствительная натура» (Petre 1969, 16).

Структура романа предстает в виде переплетения передвижений героя в пространстве и времени. Реальное время – семь ночей и реальное пространство – комната, где каждую ночь автор беседует со своей возлюбленной – не покрывают всего пространственно-временного континуума произведения. Благодаря вставным историям-воспоминаниям, он раздвигает границы реального пространства и времени и, продвигаясь от одного описания к другому, через множество промежуточных этапов, сводит воедино основные и побочные линии. Сам автор-повествователь при этом является не только описателем, но и участником рассказываемого. И именно он выбирает из множества совершенно определенных сюжеты, подчиняя их одному ему ведомой *логике постижения жизни*. Так постепенно выстраивается не только реальный жизненный путь, который прошел герой, но и путь его духовного, внутреннего развития, постижения им тайн бытия.

Итак, введение и активное использование И. Цанкаром в романе «Нина» составляющих телесного кода порождает семантическую связность отдельных, на первый взгляд, разрозненных элементов

текста, благодаря чему проявляется некий общий смысл. Правда, в этом произведении на выявление философской идеи направлены и традиционные для его творчества концепты дороги/пути и дома.

### 3.3.2. Код одежды в прозе И. Цанкара

Вопрос «О чем говорит одежда?» связан, в первую очередь, с вопросом о соотношении внутреннего и внешнего. «“Тело-одежда” или “одежда-тело” – вот внешняя граница нашего внутреннего “я”, покров, облекающий его. Одежда человека, состоящая из различных частей и атрибутов, словно концентрические круги, отражаясь друг от друга, несет многообразную информацию о ее владельце» (Якименко 1997, 122). Она «...сопровождает человека с момента рождения до самой смерти, выражает, фиксирует, маскирует его возрастные и личностные изменения. Она характеризует представление человека о своей границе с миром, с другими людьми. В ней находят отражение базовые характеристики личности, специфика внутренних конфликтов и защитных механизмов» (Бескова 2004, 30). Являясь специфическим атрибутом человеческого тела, «своеобразным аспектом телесности», «формой предъявления своей телесности миру» (там же, 30, 32), одежда становится «второй кожей», защитной мембраной, компенсирующей деформации типологии телесности. В таком случае она является, в некотором смысле, уникальным феноменом. С одной стороны, форма одежды как внешней оболочки телесности, «второй кожи» изоморфна топологическим характеристикам внутреннего пространства телесности субъекта, а с другой, она комплиментарна внутреннему пространству, дополняет его, выполняя компенсаторную функцию, внося свой вклад в “улучшение” формы телесности» (там же, 32–33).

Изначально одежда являлась (и является до сих пор) не только средством прикрытия наготы, но и неким символом, который манифестирует принадлежность человека к определенной культуре, времени, полу, социальному классу, конфессии. Иными словами, «приобретая или изготавливая одежду, человек не просто оперирует некоторыми вещами; эта вещь (одежда) вбирает в себя и транслирует вовне некоторую информацию, образует некую ситуацию, “обладает” при этом некоей значимостью как для самого человека, так и для окружающих. И, таким образом, одежда может рассматриваться как единица некой коммуникативной структуры, например, культуры»

(Кривых 2004, 26). И в этом качестве, как элемент культуры (в широком смысле слова) она несет в себе все отголоски изменений, которые происходят в культуре в разные эпохи. Она может отражать духовные настроения общества, становясь показателем его свободы или, напротив, (например, в форме единой одежды для всех) недемократичности диктаторских режимов. Код одежды может служить выразителем идеологических взглядов, как это было, например, в среде русских славянофилов с их культом народного костюма, или фрак и панталоны в костюме дворян, запрещенные Павлом I как символ революционных идей Франции (Кирсанова 1989, 250).

Народный (национальный) костюм играет всегда особую роль, в нем каждый народ сохраняет неповторимость своей культуры, свои национальные особенности. Являясь своеобразным антиподом моде (на протяжении веков он подвергался гораздо меньшим изменениям), народный костюм оказывается не только этнодифференцирующим указателем, позволяющим определить этническую принадлежность его владельца, место его проживания, семейное положение и т. д. В определенные эпохи он служил своеобразным знаком-кодом национальной самоидентификации<sup>1</sup>.

В художественной литературе описание или название одежды является важной составляющей портрета персонажа, частью его внешней характеристики. Она служит созданию характеристики героя как представителя этноса, сословия, профессии. Обращение к деталям одежды помогает создать фон повествования или высветить определенные качества героя. Иногда одежда или ее детали могут даже стать настоящими героями произведения, тогда они начинают вести существование, отдельное от персонажа. В качестве примера одежды-лейтмотива можно привести «халат» Обломова (Тирген 1997) или «брюки» в романе «Пушкинский дом» А. Битова (Карпова 2004). Эта часть верхней одежды появляется буквально на первых страницах произведения. Сначала это широкие брюки отца, затем, последовавшие после смерти Сталина социальные перемены автор фиксирует, вспоминая о фасонах брюк: «Итак – сузим брюки, утолщим подошву, удлиним пиджак, повяжем мелко галстук. Смелые

<sup>1</sup> В середине XIX в., в разгар революционных событий 1848–1849 гг., народный костюм у австрийских славян приобретал особую роль. Например, у словенцев национальная одежда и ее детали, первоначально на театральных подмостках, а затем и во время народных сходов-таборов обретали роль символа национальной и политической пропаганды – См.: Ваš 1993, 305; Makarovič 1992, 268; Knific 2003, 438.

юноши вышли на Невский, чтобы уточнить историческое время в деталях» (Битов 1996, 23). Таким образом, здесь фасон брюк как бы символизирует само историческое время, которое накладывает отпечаток на героев романа. Автор, давая характеристики героев через костюм, и в первую очередь через эту деталь-лейтмотив, буквально несколькими штрихами создает их психологические портреты (Левы Одоевцева, его отца, дяди Мити) (Карпова 2004, 128–129, 132–133).

Иногда произведение, в котором код одежды заложен уже в названии, дает повод рассмотреть его под совершенно новым углом зрения. Так, повесть Н.В. Гоголя «Шинель» и один из ключевых ее мотивов – мотив «приобретения одежды», – как показал в своей работе А.Б. Пивоваров, может быть рассмотрен «с точки зрения его аллюзивных проекций в христианской традиции» (Пивоваров 2006, 160). Автор статьи обращается к тексту, современному самой повести «Шинель»: к слову «Против роскоши в одежде и убранстве» митрополита Московского и Коломенского Филарета (Дроздова), где проповедник обнаруживает генетическую, природную связь одежды с грехопадением, т. е. мотив «одеяния» (обретения одежды) рассматривается здесь в связи с библейской семантикой. Таким образом, и автор повести, и читатель, знакомые с христианской традицией, должны были осознавать возможное символическое осмысление мотива приобретения одежды. Так полагает исследователь, считающий «Шинель» повестью о грехопадении. Он утверждает, что ее сюжет «структурно повторяет библейский сюжет: прельщение (ложными благами) – грехопадение – лишение (всяческих благ) – гибель» (там же, 165).

Мы рассмотрим, как применяет код одежды Иван Цанкар и попытаемся дать ему интерпретацию. Как уже отмечалось, он стремился воссоздать образы и внутренний мир своих персонажей через незначительную деталь, нюанс, через художественное описание, рождающее ассоциации и пробуждающее воображение. Одной из таких деталей, нюансов в его произведениях становится одежда.

И. Цанкар не раз использует код одежды при создании образов своих героев, образов пространства и времени, в которых происходит действие его произведений, что помогает читателю, даже без указания топонимов или названий городов и сел, адекватно воспринять место и время действия.

В ранних произведениях 1890 – начала 1900-х годов описание деталей или аксессуаров одежды чаще всего дополняет физический

портрет персонажа или становится характеристикой его принадлежности к определенному сословию (в крестьянской одежде, погосподски одетые), свидетельством его материального благополучия (богато или бедно одетые, одетые в лохмотья и т. д.). Это описание также служит маркером пола, возраста, семейного положения, региональной, конфессиональной принадлежности героя, его ритуальной роли (например, одежда паломников во время церковных процессий, участников свадеб, похорон). Однако в этих произведениях трудно отыскать красочные описания одежды в этнографическом плане, и это не случайно, поскольку уже в детстве писатель сам мог наблюдать процесс постепенного нивелирования различий в одежде представителей разных сословий и жителей разных провинций<sup>1</sup>.

Вот небольшой пример из раннего рассказа «В купе» (1898), где перед взором автора-повествователя, сидящего в купе поезда, открывается казалось бы неизвестный «заспанный печальный край» (Цанкар 1981, 1, 36), название которого можно определить разве что по вывеске на одной из станций («Св. Винченций»). Но Цанкар дает нам еще одну подсказку, рисуя случайного прохожего, буквально на мгновение появившегося перед взором пассажиров. «Вот замер на белой узкой дороге мужик – долговязая, ссутулившаяся фигура в короткой коричневой куртке и узких штанах до колен...» (там же). Одежда выдает в нем крестьянина из региона предгорий Альп, скорее всего из Крайны.

Чаще всего национальные костюмы появляются в сюжетах, посвященных церковным праздникам и процессиям, важным событиям в жизни его героев (свадьбы, похороны, выход в гости). Порой писатель ограничивается лишь короткой характеристикой национальной

---

<sup>1</sup> Как отмечает словенский этнограф Мария Макарович, вследствие значительных перемен в общественной и экономической жизни, развитие (в области производства и бытования) словенской крестьянской одежды в XIX в. было весьма интенсивным. По форме можно выделить существование двух различных ее видов: на рубеже XVIII–XIX вв. и вплоть до 1870-х годов все еще очевидны существенные различия между одеждой жителей различных словенских провинций и некоторых отдельных локусов: в крое мужского и женского одеяния, материале, из которого они сшиты, и цветовой гамме по сравнению с одеждой представителей мещанского сословия. Однако начиная с середины XIX в., эти различия в одежде, которые позволяли определить уже по внешнему виду представителей разных словенских территорий, постепенно нивелируются. К концу XIX в. наблюдается ситуация, когда преобладает схожий, если не идентичный тип одежды, характерный для представителей почти всех словенских земель (Makarovič 1992, 247–248).



одежды: «в праздничной одежде» или «у него не было приличной одежды». В описаниях женского наряда выделяются лишь наиболее важные детали: у женщин – платок или фартук, у мужчин – традиционная шляпа или крестьянская шапка.

В произведениях И. Цанкара венского периода (1899–1909) код одежды способствует созданию не только социальных, этнических, но и психологических портретов. В уже упоминавшемся рассказе «Зденко Петерсилка» (1906), посвященном жизни обитателей венского предместья, Цанкар дает подробное описание одеяния лишь Яна Петерсилка и его жены, главных героев драмы, которая разыгрывается на его глазах: «...на улице показалась мрачная, медленно шествующая процессия, сопровождаемая гамом, смехом и криками... Среди этой галдящей приплясывающей оравы ковыляла странная пара. Страшно худой высоченный мужчина с явными признаками туберкулеза и алкоголизма, со сдвинутым на затылок потрепанным цилиндром, в черном широком и коротком фраке, собиравшемся на спине в складки, из рукавов которого высовывались тонкие волосатые руки, на ногах светлые, узкие и тоже короткие, поминутно спускавшиеся панталоны, сорочки не было, из-под жилета торчала грязная мятая манишка, алый бант съехал на плечо» (Цанкар 1981, 1, 161). В костюме жены героя, маленькой, едва доходившей ему до плеча женщины с опухшим красным лицом, автор выделяет лишь детали: «Маленькая измятая круглая соломенная шляпка сидела криво на ее взлохмаченной голове, светлая поношенная блуза была залита красным вином, юбка в грязи» (там же, 161–162). Своеобразным противовесом (а может, укором) им был вертящийся рядом с ними «опрятно одетый» мальчик лет семи – их сын Зденко. Здесь код одежды заменяет длинный рассказ о бывшем благополучии и нынешнем моральном разложении семьи, которое и стало причиной смерти героя.

Писатель дополняет и усложняет их характеристики, обращаясь к телесному коду: выражение глаз, лица, жесты, позы помогают ему представить внутреннее состояние оказавшихся «на дне» маленьких людей рабочего предместья. У самого Зденко Петерсилки «лицо не было лицом отпетого пьяницы, ни физиономией хмурого пропитанного пылью канцеляриста». «Несмотря на полную изможденность и бледность», автор-повествователь увидел на нем «неизмеримое добродушие и беспредельную беспечность... Маленькие слезящиеся глазки смотрели весело и умильно, осунувшееся лицо казалось зали-

тым солнечным светом» (там же, 161). То же «беззаботное добродушие» писатель отметил и в лице его спутницы. С ним контрастирует внутреннее состояние младшего члена семьи, Зденко, которое автор передает через неподвижность серьезного и спокойного лица, на котором никогда не было улыбки, лишь удивление и ужас от происходящего отражали огромные черные глаза.

В более поздний период творчества одежда у Цанкара все более отчетливо обретает функциональную значимость: ее описание становится органической частью возрастных, социальных, психологических характеристик героев и подчас даже полностью заменяет физические или психологические портреты. Писатель выносит на поверхность авторскую точку зрения и в опоре на нее строит, например, короткий рассказ-зарисовку «Соломенные шляпы» (1910). Прогуливаясь, автор-повествователь видит на большой поляне разложенные на столе соломенные шляпы: их оставили дети и учителя местной школы, ушедшие в дальнюю рощу. Здесь были бедные, поношенные шляпы из потемневшей соломки, шляпы устаревшего фасона с вылинявшими лентами; аккуратно разложенные шляпы поновее и побогаче. Были и шляпы, принадлежащие учительницам: одни – нарядные, «соломка не очень дорогая, шелковые банты и ленты скромные, но это была показная скромность, которая кричит о своей добродетельности...»; другие – представляли иной тип: «старенькая соломка потемнела, обтрепалась, булавка покрылась ржавчиной, на конце ее простой стеклянный шарик, широкая лента ни серая, ни черная, ни лиловая...». На одном из увиденных предметов автор фокусирует свое внимание. «Кажется, – замечает он, – это та самая учительница, то ли женщина, то ли девочка, которая вымазала ленту чернилами, чтобы она смотрелась поновее. Когда ты стоишь в гуще детей, маленькая, раскрасневшаяся, еле переводя дыхание, тебе едва можно дать двенадцать лет. Но когда ты лежишь, утомленная, и в дверь твоего робкого сердца стучится печаль, твое лицо становится увядшим и серым, и тогда тебе все тридцать...» (Цанкар 1981, 1, 328–329).

Здесь писатель разворачивает код одежды в чистом виде. Деталь костюма замещает собой человека. Он издалека наблюдает детей и учительниц, но в поле его зрения оказываются не люди, а их соломенные шляпы. Через эту деталь костюма Цанкар дает исчерпывающие характеристики: возрастные, психологические, социальные.

Подобный прием Цанкар использует также в более поздних произведениях. В рассказе «Собаки» (1912/1913) уже не с легкой иронией, а с сарказмом он раскрывает человеческие типы через код одежды: разглядывая лица мужчин во время выступления слишком фривольно одетой певицы, автор вместо человеческих лиц видит фраки в ложе, гладкие сюртуки в партере и простые фуфайки на галерке (Цанкар 1961, 366–367). В рассказе «Заплата на башмаке» (1914) в предельно заостренной форме раскрывается внутренняя деградация героя через его отношение к одежде: «Заплата ползла от башмака вверх все выше и выше, пока не достигла самой души...» – с грустью констатирует автор (Цанкар 1981, 2, 400).

В других случаях через вещь, в первую очередь, через одежду или ее деталь, аксессуар писатель воссоздает отношение героев к миру и к жизни. Некоторые из них становятся образами-лейтмотивами. Так, красный шелковый платок (как и шелковая блуза) – атрибут праздничного женского костюма – во многих произведениях Цанкара становится пределом мечтаний его юных героинь. О ярко-красном шелковом платке, «который шуршал, когда его брали в руки, ...такой гладкий и тяжелый» (Цанкар 1961, 6), мечтает маленькая Францка из романа «На крутой дороге» (1902); в надежде обзавестись новыми платьями и красивым праздничным платком отправляется в услужение в город юная Мана («Повесть о двух молодых людях», 1909); и большая девочка Павла (рассказ «Марьяж», 1912) мечтает гулять в таком платке. Но ее удел, как и многих детей бедняков, – это большой тяжелый материнский платок (серый, коричневый), который служил и шалью, а порой заменял словенской крестьянке и пальто, и шубу. Кажется, что здесь код одежды отходит на второй план, как бы слабеет. Однако он помогает воссоздать новую грань мировосприятия героев: мечты о счастье, о достатке, о замужестве – все сливается воедино в образе красного шелкового платка. Деталь одежды становится недостижимым символом.

Эта роль детали подчеркивается введением контрастного образа – старого большого платка, что должно создать противостояние реальности и несбыточных мечтаний. Цанкар постоянно вводит эту деталь (не шелковый красный платок, а материнский старый платок) в повествование, подчеркивая при этом, что она сразу делает детей похожими на старушек, – так код одежды «работает» на создание оппозиции молодость / старость.

В рассказе «Необычное явление» (1898) один из аксессуаров одежды передает психологическое состояние героя. Здесь речь идет о молодом чиновнике, который в свободное от переписывания бумаг и прошений время размышляет о будущем отечественной литературы и культуры, что, по мысли его начальника, представляет собой нечто невероятное и совершенно не подобающее атмосфере канцелярии. Этот новый для словенской литературы тип героя, его близость «маленьким» героям Достоевского словенский писатель раскрывает, описывая его физический облик («кажется, у него была чухотка – бледные щеки его глубоко ввалились» – Цанкар 1981, 1, 134), не укладывающееся в рамки принятых норм поведение («необычность была в его глазах, движениях, отдельных жестах. Когда светило солнце, он подпирал голову ладонью и смотрел в окно... таким неподвижным взглядом. На товарищей он не обращал внимания, не смеялся ни одной их шутке, и это неприятно действовало на людей» – там же). Необычность эта дополняется манерой одеваться: «Он носил мягкую, широкополую шляпу и *немыслимым* (выделено нами – Т. Ч.) образом повязанный галстук» (там же, 32). Здесь налицо очевидное ослабление социальных связей героя, утрата им чувства своей принадлежности к определенной группе, ощущение выпадения из социума, а вместе с тем – стремление нелепо и вычурно использовать атрибутику иной социальной роли, чтобы искусственно вписаться в иной круг. Таким образом, одежда героя, вернее, ее деталь («немыслимым образом повязанный галстук») дает автору возможность подчеркнуть его необычность, своеобразное «выламывание» его из среды, к которой он как бы приписан.

Используя код одежды, Цанкар особое внимание обращает на ее цвет; иногда именно он становится доминирующей характеристикой. В повести «Последние дни Штефана Полянца», описывая торжественное собрание в Любляне, посвященное провозглашению идеи создания национального университета, где выступал недавний идеалист, а ныне «человек реальных убеждений» д-р Петрин, Цанкар для своей уничижительной характеристики словенских филистеров использует цветовой код: «Зал был полон; люди были и на галерее. И чем более черной была их одежда, тем ближе они были к сцене, и те, кто стоял на сцене, были совершенно черными» (Cankar ID, V, 198). Цвет присутствует в редких описаниях, вернее, упоминаниях униформы различных видов. Для чиновников разных ведомств главным становится черный цвет мундиров, причем писателя не интере-

суют лица, выражения глаз, голос, главным становится цвет одежды, обезличивающей представителей закона. «Высокий, одетый в черное человек» допрашивает Анку, героиню рассказа «Из предместья» (Цанкар 1981, 1, 61). «Очень высокий и очень худой человек с козлиной бородкой, весь в черном» первым встречает батрака Ернея в здании суда (там же, 129). Цвет становится и главной характеристикой ритуальной одежды: черный для участников погребального обряда и белый – для свадебного.

Иногда определенный цветовой ряд участвует в создании лейтмотивного образа. Для Цанкара это образ девушки или женщины в красной блузке, иногда дополненный большим белым платком. Этот образ становится судьбоносным для учителя-идеалиста Качура (роман «Мартин Качур»), поскольку романтические мечты о девушке в красной блузке разбиваются сразу же после женитьбы на ней – его жизнь превращается в ад с мещанским душком. Этот образ, словно тень, мелькает на галерее в Люблянском доме во время собрания, посвященного идее создания университета: «Воодушевленные крики раздались по залу, на галерее какая-то дама в красной блузке махала большим белым платком» (Cankar ID, V, 199).

Еще один вариант кода одежды – манипуляция с одеждой другого, ярким примером чего служит история юной Францки и молодого художника (роман «На крутой дороге»). Он в поисках своего идеала (возлюбленной, натурщицы) пытается обрести его то в городской красавице, утомленной жизнью, то в юной деревенской девушке. Всякий раз художник, приглашая их в свою мастерскую, предлагает надеть специальный костюм: «короткую белую юбку, разукрашенную большими розами, и узкий расшитый корсаж с широкими белыми рукавами; на голову... широкополую соломенную шляпу с розами на загнутых полях и двумя синими лентами, падавшими на плечи» (Цанкар 1961, 43). При этом свою модель-возлюбленную он называет новым, но одним и тем же именем – Фанни. Эта история повторяется много раз: и до, и после Францки, почти зеркально повторяется она и с ее дочерью, тоже Францкой, для которой разрушение романтических грез стало причиной личной трагедии. Здесь переодевание оказывается равным переименованию, а значит преображению, превращению героини. Для юной Францки ее влюбленность, а затем разрушение иллюзий становятся знаком перехода в новое состояние: «Она пролежала в постели два месяца, и, когда выздоровела, лицо ее было спокойно и серьезно, ничего детского уже не было в нем»

(Цанкар 1961, 55). В этом сюжете Цанкар прекрасно раскрыл высокую семантическую насыщенность кода одежды и усилил мотив переодевания переименованием персонажей.

В произведениях с фольклорно-мифологическими сюжетами («Курент», «Бродяга Марко и король Матьяж» и др.) манипуляции с переодеванием героя имеют не пассивный, а активный характер. Так, Марко сам меняет одежду сына зажиточного крестьянина на одеяние неприкаянного бродяги, что становится знаком, символом превращения его в (полу)мифологического героя. Вместе с тем, писатель с помощью кода одежды не только касается мифологических превращений, он также подробно описывает костюмы аллегорических фигур, Жизни и Смерти, явно отступая от их традиционных образов. В «Обители Марии Заступницы» больные телом, но духовно чистые дети представляют смерть «в образе доброй старушки, закутанной в теплую шубу и теплый платок, с корзиной, наполненной пирожными, в руках» (Цанкар 2003, 43). Так создается образ смерти-утешительницы. Жизнь же за стенами их последнего приюта видится им «пустой и злобной, которую люди разукрасили пестрыми карнавальными тряпками шутовской и грязной радости мелкого и низкого счастья...» (там же, 71).

Иной и удивительно яркий образ Смерти возникает в рассказе 1916 г. «Господин капитан» из цикла «Видения»: «Капитан был здоровым детиной, на голову выше солдат; на его плечи была накинута черная шинель, из-под которой торчали длинные, худые ноги, в руке, даже в перчатке выглядевшей костлявой и цепкой, он сжимал трость, на которую, прохаживаясь, опирался...» и взмахом которой определял свои новые жертвы. Но когда он дошел, наконец, до конца длинного строя солдат и обернулся, автор решительно, этим одним поворотом, перестраивает образ служаки – он молниеносно превращается в аллегорический образ Смерти, что подтверждается иконографическим сходством с ней капитана: «Я увидел его лицо, и все во мне содрогнулось. Лицо его было без кожи и мяса, вместо глаз зияли две черные ямы, на мощной голой челюсти скалились длинные, острые зубы. Имя капитана было Смерть» (Цанкар 1981, 1, 418–419). Высокий рост капитана, его худоба, костлявость существенно дополняется черным одеянием и тростью, которая здесь заменяет собой косу, непременный атрибут фигуры Смерти.

К этому образу Цанкар обращается и в более ранних произведениях. В рассказе «В потемках» (1903), передающем переживания ма-

леньких детей, оставшихся дома одни и в страхе ожидавших возвращения матери. Предвестником ее смерти становится появление огромной черной тени, которая обозначается на пороге комнаты. Почти болезненное от страха детское сознание создает буквально зримый образ: «В дверях стоял человек высоченного роста, почти касаясь потолка огромной черной шапкой. На нем была черная шуба до пят, а лица его дети различить не могли – оно все заросло черной бородищей» (Цанкар 1981, 1, 109). Как видим, и здесь отмечен рост и черная одежда (шуба и шапка). Образ смерти (как тени) появляется в повести «Курент». Но здесь из всего арсенала кода одежды автор оставляет лишь головной убор: смерть была «черная и нагая, на голове у нее шутовской колпак, в левой руке гусли, в правой – лук» (там же, 219).

Иногда писатель использует код одежды не напрямую, а в сравнениях. Так, состояние крайнего замешательства, которое переживает батрак Ерней на улицах большого города (Вены), автор передает следующим образом: «Со шляпой в руках бродил Ерней между ними (прохожими – Т. Ч.) и чувствовал себя так, будто он, босой и без куртука, попал на воскресную обедню» (там же, 153). А в позднем рассказе «Побратимы» (1917) Цанкар пишет: «Кто знает, наверное, у каждого есть свои горести, свои заботы, своя жизнь, которую они прячут глубоко в душе, как у каждого есть свое пальто и шляпа» (там же, 432).

Итак, в некоторых случаях код одежды работает на высокое, например, с его помощью передается психологическое состояние героев, в других – он способствует аллегоризации реальных образов. Этот код под пером словенского писателя приобретает то значение символа, то становится средством социальной идентификации. В нем же разыгрывается вечный мотив переодевания или отторжения человека от одежды, когда одежда «выступает не просто “футляром”, но заместителем тела», двойником человека (Цивьян 2008, 162, 168). Напомним, что этот код возникает в сравнениях, тогда пальто и шляпа выступают обязательными элементами, а их отсутствие становится показателем утраты человеком неких социальных примет.

Код одежды используется и в ироническом плане, как в рассказе «Чудесный каштан» (1915), где появление на общем сходе людей «в кожаных штанах и плисовых жилетах, отделанных множеством серебряных пуговиц», олицетворяет встречу современности с прошлым, рядящимся в уже давно забытые одежды.

В заключение зададимся вопросом об отношении Цанкара к народному костюму, который он не раз видел и знал, но не только. Вместе с тем, он увидел и зафиксировал наметившуюся уже с середины XIX в. очевидную тенденцию к унификации одежды разных словенских провинций, одежды городских и сельских жителей, а значит и процесс постепенного нивелирования разделения на «бархатных и полотняных господ»<sup>1</sup>. Он не останавливается подробно на том, как выглядит крестьянка, для которой обязательные детали одежды – фартук и платок, или мужчина, обязательными атрибутами повседневной и праздничной одежды которого были шляпа или шапка, а фасон брюк и цвет ткани знаменовали принадлежность к определенным словенским провинциям. Цанкара гораздо больше интересовало вхождение одежды в литературу в виде самостоятельного культурного кода, он не был склонен к созданию этнографических зарисовок.

---

<sup>1</sup> За этим разделением вплоть до XVI в. строго следил закон, начиная же с XVIII в. следование правилам ношения «своей» одежды для представителей разных сословий перешло в сферу моральных предписаний (см.: Makarovič 1992, 289).



## Библиография к главе 3

- Битов 1996* – Битов А.Г. Пушкинский дом // Империя в четырех измерениях. Измерение II. Пушкинский дом. Харьков; М.
- Жупанчич 1978* – Жупанчич О. Лирика / Пер. со словен. М.
- Цанкар 1961* – Цанкар И. На улице бедняков. М.
- Цанкар 1981* – Цанкар И. Избранное: в 2-х т. М.
- Цанкар 1987* – Цанкар И. Чужие. На улице бедняков. Мартин Качур. М.
- Цанкар 1961* – Цанкар И. На улице бедняков. М.
- Sankar 1948* – Pisma I. Cankarja. T. I–III. Ljubljana.
- Sankar 1966* – Sankar I. Bela krizantema. Kritični in polemični spisi. Ljubljana.
- Sankar ID* – Sankar I. Izbrano delo. Zv. I–X. Ljubljana, 1951–1954.
- Sankar ZD* – Sankar I. Zbrano delo. Zv. I–XXX. Ljubljana, 1967–1976.
- Destovnik-Kajuh 1978* – Destovnik-Kajuh K. Zbrano delo. Ljubljana.
- Prešeren 1982* – Prešeren F. Poezije doktorja Franceta Prešerna. Ljubljana.
- Trdina ZD* – Trdina J. Zbrano delo: v XII zv. / ur. J. Logar. Ljubljana, 1946–1959.
- Štrekelj 1895–1923* – Štrekelj K. Slovenske narodne pesmi. Zv. 1–IV. Ljubljana.
- Агапкина 2004* – Агапкина Т.А. Лес // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5-и т. / под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 3. М.
- Арьес 1992* – Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М.
- Байбурин 2005* – Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. М.
- Бескова 2004* – Бескова Д.А. Одежда как специфический аспект телесности // Философские исследования. 2004/1.
- Бескова 2004a* – Бескова И.А. Внутреннее и внешнее в дискурсе самопредъявления // Философские исследования. 2004/2.
- Бодрова 2010* – Бодрова А.Г. Автобиографическая проза Ивана Цанкара. СПб.
- Голеж-Каучич 2010* – Голеж-Каучич. Народное поэтическое и эпическое творчество // Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX веков). М.
- Злыднева 2005* – Злыднева Н.В. Тело как социальная метафора в «актуальном русском искусстве» // Телесный код в славянских культурах. М.
- Карпова 2004* – Карпова В.В. Одежда и образ «Брюки» в художественном мире А. Битова // Эйхенбаумские чтения – 5. Материалы международной конференции по гуманитарным наукам. Вып. 5. Ч. II. Художественный текст: история, теория, поэтика. Воронеж.
- Кирсанова 1989* – Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. М.
- Кривых 2004* – Кривых Л.В. О чем говорит одежда? // Философские исследования. 2004/1.
- Кузеля 1906* – Кузеля З. Угорский король Матвей Корвин в славянской устной словесности. СПб.
- Левкиевская 2004* – Левкиевская Е.Е. Музыкант // Славянские древности... Т. 3.

- М., 2004.
- Левкиевская 2005* – Левкиевская Е.Е. Концепт дороги в народной традиции // Живая старина. 2005. № 4. – Рец. на кн.: Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М., 2003.
- Левкиевская 2008* – Левкиевская Е.Е. Русская идея в контексте исторических мифологических моделей и механизмы их сакрализации // Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры. М.
- Михайлов 1994* – Михайлов Н. Еще раз о словенском Куренте. Некоторые параллели // Балканские чтения – 3. Лингво-этнокультурная история Балкан и Восточной Европы. Тезисы и материалы симпозиума. М.
- Невская 1979* – Невская Л. Г. Печь в фольклорной модели мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст 2. М.
- Никитина, Кукушкина 2000* – Никитина С.Е., Кукушкина Е.Ю. Дом в свадебных причитаниях и духовных стихах (Опыт тезаурусного описания). М.
- Никольский 2000* – Никольский С.В. Псевдочеловек – миф и реальность XX века // Миф в культуре: человек – не-человек. М.
- Пивоваров 2006* – Пивоваров А.Б. Мотив «приобретения одежды» в христианской традиции и повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Духовно-нравственные основы российской культуры и образования. Материалы Новосибирских Кирилло-Методиевских чтений 2001–2006 гг. Новосибирск.
- Рябова 1981* – Рябова Е.И. Иван Цанкар // Цанкар И. Избранное: в 2-х т. Т. 1. М.
- Софронова 2000* – Софронова Л.А. О мифопоэтическом значении оппозиции человек – не-человек // Миф в культуре: человек – не-человек. М.
- Софронова 2006* – Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.
- Софронова 2008* – Софронова Л.А. Введение // Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры. М.
- Старикова 2005* – Старикова Н.Н. Словенская литературно-критическая мысль в Вене: Й. Стритар и его журнал «Звон» // Славянский альманах 2004. М.
- Сыченкова Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель – UPL: <http://www.bogdinst.ru/HTML/Resources/Bulletin/B/Sychenkova.htm> (время обращения – 02.02.2013 г.)*
- Тирген 1997* – Тирген П. Халат Обломова // *Arg Philologiae*: Профессору Аскольду Борисовичу Муратову ко дню шестидесятилетия. СПб.
- Топорков 2009* – Топорков А.Л. Печь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: в 5-и т. / под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 4. М.
- Топоров 1991* – Топоров В.Н. Гора // Мифы народов мира. Т. 1. М.
- Хейзинга 1988* – Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах. М.
- Цивьян 1978* – Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Х. Тарту.
- Цивьян 2008* – Цивьян Т.В. Язык: тема и вариации. Избранное. Т. II. М.
- Щепанская 2003* – Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной

традиции XIX – XX вв. М.

*Якименко 1997* – Якименко С.Н. Внешность человека в культуре. Ростов-на-Дону.

- Baš 1985* – Baš A. Oblačilni materiali in sprejemanje oblačilne mode na Slovenskem v 1. polovici 19. stoletja // *Traditiones* 14. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje. Ljubljana.
- Baš 1991* – Baš A. Šege in navade v oblačilnem videzu na Slovenskem v 17. in 18. stoletju // *Traditiones* 20. Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje. Ljubljana.
- Baš 1993* – Baš A. Narodna noša // *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 7. Ljubljana.
- Bernik 1987* – Bernik F. Ivan Cankar. Ljubljana.
- Grafenauer 1951* – Grafenauer I. Slovenske pripovedke o kralju Matjažu. Ljubljana.
- Gspan 1979* – Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX stoletja. Zv. 2. Ljubljana.
- Knific 2003* – Knific B. Vprašanje narodne noše na Slovenskem. Njen razvoj od srede 19. stoletja do 2. svetovne vojne // *Etnolog* 13. Ljubljana.
- Kovács 1990* – Kovács E. Péter. Mattias Corvinus. Budapest.
- Levec 1967* – Levec F. Sedmoverha smreka / Slovenski glasnik. L. X. Ljubljana.
- Makarovič 1992* – Makarovič M. Oblačilna kultura agrarnega prebivalstva v 19. stoletju // *Slovenski etnograf*. 33/34. (1988–1990). Ljubljana.
- Matičetov 1985* – *Matičetov M.* O bajnih bitjih Slovencev s pristavkom o Kurentu // *Traditiones*. Ljubljana.
- Paternu 1973* – Paternu B. Problemi dveh tipov slovenske književnosti s posebnim ozirom na njen koroški del // *Koroški kulturni dnevi: Zbornik predavanj*. 1. Maribor.
- Petrè 1969* – Petrè F. Tipologija proze Ivana Cankarja / *Slavistična revija*. Št. 1. Ljubljana.
- Petrè 1977* – Petrè F. Cankarjeve varijante tipa odtujenca // *Simpozij o Ivanu Cankarju* 1976. Ljubljana.
- Ravnikar-Požencan 1859* – Ravnikar-Požencan M. Kralj Matjaž v ogrski podmeli // *Vodnikov spomenik*. Ljubljana.
- Slodnjak 1968* – Slodnjak A. Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Ljubljana.
- Šmitek 2004* – Šmitek Z. Mitološko izročilo Slovencev. Ljubljana.
- Zadravec 1980* – Zadravec F. Cankarjevi folklorni junaki // *Slavistična revija*. Ljubljana. 1980. Št. 2.

# Глава 4

## Художественное пространство и время

### 4.1. Ландшафт в словенской культуре

Любой естественный ландшафт с его геологическими и биологическими элементами (горы, реки, моря, флора и фауна) в повседневной жизни живущего на данной территории народа является объектом использования, а вместе с тем – осознания в плане взаимоотношений природы и культуры. Со временем, наполняясь сакральными и мифологическими смыслами, он приобретает «семантику и образность, не свойственные природе», индивидуальное и коллективное сознание постепенно преобразовывает его, и в итоге он оказывается в пространстве культуры, «становится ландшафтом-текстом, несущим информацию о человеке и его картине мира» (Свирида 2009, 55).

Эта информация, во многом зависящая от естественного рельефа определенной территории, членения ее по принципу центр – периферия и выделения значимых в историческом и мифологическом отношении отдельных «мест», наполнялась культурными смыслами. Со времен романтизма ландшафт воспринимался как проявление национального начала, что позволяло проецировать его на национальную идентификацию. Одновременно ландшафт мог служить частью внутреннего пространства человека, оказывая влияние на его характер и художественное творчество. Так, «преобразуя естественный ландшафт, культура творила свои ландшафты... Природные и художественные формы сливались, рождая особое образное единство...», возникающий “ландшафтный” код выступал «неотъемлемым элементом поэтики литературного творчества» (см. там же, 62).

В.Н. Топоров, обращаясь к теме времени и пространства, разработал понятие гео-этнической панорамы (Г.-э. п.), которую

описал как «максимально широкий по диапазону, синтетически-обобщающий по характеру способ «разового» узрения целого, дающего ответ на поставленные ... три вопроса – г д е? (пространство, представляемое страной-землей или населяющим ее народом), к о г д а? (время), к т о? (держатель власти над *этим* пространством в *это* время, творец «исторического» деяния, «этническое» тело в его пространственном аспекте). Спецификой такого видения-узрения целого следует считать то, что «его объекты даются в пространственно- или этнически-“географическом” кодах, чаще всего взаимопереводимых друг в друга». По его мнению, «Г.-э. п. – явление универсальное, хотя его структура и конкретное заполнение (объем, характер, типы объектов) могут существенно различаться по традициям» (Топоров 1997, 30). Иными словами, одним из главных составляющих Г.-э. п. оказывается видение объекта как целого в пространственно- или этнически-географическом кодах.

Мы рассматриваем словенское пространство, чтобы выявить его особенности, которые становятся очевидными при включении этнически-географического кода, т. е. сосредоточиваемся на первом вопросе, поставленном В.Н. Топоровым, – «где?» Распространить этот краткий вопрос возможно следующим образом: каково это пространство, где располагается и чем отличается в представлении людей, его населяющих, от другого, иного, чужого пространства. Ответ на этот вопрос могут дать образцы литературного словенского пейзажа.

Как в текстах словенского фольклора, в которых обрисовано природное пространство, так и в немногочисленных авторских произведениях периода Реформации, пейзаж представлен как нейтральный (абстрактный). Чаще всего он не имеет атрибутивной привязки к определенному месту, в котором иногда выделяются лишь главные характеристики, дающие самое общее представление о местном ландшафте. Приведем один характерный пример:

«Холмики, опуститесь,  
Долинушки, поднимитесь,  
Так, чтобы сделалось ровное поле,  
Так, чтоб видела я, где парень мой идет»,  
– поется в любовной крайнской песне.

(Štrekelj 1895–1923, II, 310).

Здесь представлены не только ведущие элементы местного ландшафта, но дана его ориентированность, распределение его по вертикальной оси с четким смысловым разграничением верха и низа.

В духовных песнях-гимнах (например, Юрия Юричича «Песня, поющая, когда кто-то желает идти через эту землю») присутствует образ дороги-пути, традиционное сочетание: «гóры (в словенском варианте часто – «холмы») – долины – реки (Gspan 1978, 39). Использование подобных, восходящих к фольклорной традиции, ориентиров отмечены и немногочисленные образцы литературы барокко. Например, у прекурского поэта Штефана Кюзмица («Теперь отдыхают люди, / деревья, вещи (божьи твари) и поля...») или в красочном описании весны из либретто, написанного Феликсом Девом к опере «Белин»<sup>1</sup>.

В эпоху национального Возрождения наиболее многочисленные примеры местного – крайнского пейзажа дают произведения, вошедшие в состав первого на словенском языке альманаха светской поэзии «Писанице од лепех уметност» («Pisanice od lepeh umetnost» – «Писаницы изящных искусств»), который выходил в Любляне в трех выпусках (1779, 1780, 1781 гг.). В нем, наряду с чисто пейзажными зарисовками, например, весеннего утра над Шкофьей Локой Мартина Куральта – «Утренняя весенняя песня крестьянина» (Gspan 1978, 259), особое внимание привлекают несколько стихотворений. Их авторы делают акцент не столько на условном пейзаже, сколько обращают внимание на родной ландшафт Верхней Крайны. Это «Милая песнь...»<sup>2</sup> Янеза Михелича, в которой автор, сравнивая собираемые им народные поговорки и изречения с розами, призывает искать их в полях и долинах, в садах и на горах. Элементы этого же ландшафта: «глубокие долины, высокие горы, с которых по лесам и полям разносятся песни крайнской земли», – присутствуют в ответном гимне Марко Похлина.

В стихах другого автора той поры, жителя Каринтии Урбана Ярника, наряду с поэтическими картинками, которые наполняются сакральными смыслами и приобретают вселенский размах («Весной», 1809), присутствует описание его малой родины, Верхней Каринтии. Так, в стихотворении «Иванов день» («Kres», ок. 1812) он воспекает

<sup>1</sup> Либретто краткой оперы «Белин» (музыка учителя и хормейстера Я. Зупана – нотный вариант не сохранился) было напечатано во 2-м томе альманаха «Pisanice od lepeh umetnost», 1780 («pisanica», «pisanaka» – «раскрашенное пасхальное яйцо»).

<sup>2</sup> По мнению А. Гспана, стихотворение относится к группе возрожденческих гимнов.

ее горы, за которые садится солнце, праздничные костры на Ивана Купалу, взрывающиеся ввысь по горам, холмам и долинам. Эту же картину возвышающихся над долиной гор, на которых загораются костры в день летнего солнцестояния, рисует современная поэтесса Светлана Макарович:

Мы для вас с нашей горы  
на вашей горе костер зажжем,  
мы для вас с нашей горы  
на вашу гору знак пошлем».

(«На Иванов день» – «Kresna»  
– Makarovič 2002, 120)

Следует обратить внимание на своеобразную иерархию в описании местного ландшафта. В ней непременно присутствует родное «место» (деревня, село, городок), затем – родная провинция и, наконец, родная земля<sup>1</sup>. Произведения У. Ярника приближается к гимну или к поэтической молитве, обращенной к родной земле. Подобная иерархия характерна и для поэта-романтика Ф. Прешерна, который посвящает свои стихи родному селу Врба, Крайне и Словении («Венок сонетов», «Сонеты несчастья»). Также построены разбросанные по разным произведениям И. Цанкара описания его родной Врхники, разных уголков Крайны и Словении. Немногочисленны примеры, когда восторженно-поэтическое отношение возникает у автора к «чужой» провинции, где он оказывается в силу тех или иных обстоятельств. Это и признание в любви Я. Трдины Нижней Крайне, где он долгое время жил; и удивительный по красоте и проникновенности образ Приморья и его людей в произведениях писателя нашего времени – крайнца и недавнего столичного жителя М. Томшича (роман «Шавринки», 1985).

<sup>1</sup> Здесь находят отражение разные способы понимания базового понятия Родины, которые коррелируют с разными системами ценностей. Так, в работе польского ученого Е. Барминьского, который рассматривает (на примере Польши) составляющие концептосферы (термин Д.С. Лихачева) Родины, выделены прежде всего измерения пространства (страна, как государство) и сообщества (народ, общество родственников). При этом понятие Родины на разных исторических этапах обретает динамический характер, «оно подвергается постоянной реинтерпретации, происходят его идеологические изменения, в народном, иногда националистическом, или бытовательском, или региональном духе» (Барминьский 2011, 70). В последнем случае особую актуальность обретает концепция «малой родины», когда ею становится не страна, а ее небольшой район, область, родительский дом.

Но вернемся в начало XIX в. С Валентина Водника, признанного уже современниками первым словенским поэтом, начинается новый этап в создании образа словенского ландшафта. В своих стихах он выразил мысль о единстве, неотделимости своего родного пространства (своей милой Крайны) от всех других территорий, населенных словенцами («Довольный крайнец»). Также он сумел задать некие параметры и границы этого формирующегося (пока в его воображении) национального целого, за границами которого лежит чужая земля. В стихотворении «Призыв» («Dramilo»), где он обращается уже не только к своим землякам, но и ко всем словенцам, Водник наметил и ландшафтные ориентиры этого общего национального пространства: горы, море, поля. Точно такие же ориентиры присутствуют в поэтических зарисовках Ф. Прешерна и С. Григорчича, которые выразили идею общесловенского объединения в первой половине XIX в. в постепенном, но последовательном отказе от краевого обозначения в пользу родового с соответствующими изменениями в поэтической лексике (например, у Ф. Прешерна вместо крайнец – словенец).

Ф. Прешерн внес еще один новый штрих в литературный ландшафт своего времени. В поэме «Крещение у Савицы» (1836) он делает сакральный образ-топос храма Марии, расположенный на острове посредине озера Блед (а именно в окрестностях Бледа происходит главное действие второй части поэмы), композиционным ландшафтным центром этой части Словении.

В произведениях многих авторов XIX–XX вв. постепенно формируется определенная традиция: описание храма на фоне местного ландшафта с уже отмеченными атрибутами (горы – долины – реки – море) приобретает характер доминирующего образа. В этом видится связь литературы с религиозной жизнью словенцев: широко распространенным паломническим движением в католической Словении. Образ белой церкви на горе и ведущей к ней, чаще всего круто поднимающейся вверх дороги, оказывается неотъемлемой частью многих словенских литературных текстов. Он символизирует пространство, занимаемое определенной общиной.

У Я. Трдины в «Сказках и повестях о горьянцах» (в истории о мастере Петере Шавбаре) сказано: «Никто не знал, кто он, где родился и почему пришел жить именно под шмихелский колокол» – Trdina ZD, VII, 30), т.е. образ храма оказывается невидимым, но слышимым, как и в романах Я. Керника, где на фоне романтически



возвышенных зарисовок времен года упоминается звон колокола, т.е. вместо зрительного включается звуковой код. Аналогичное развертывание образа можно встретить в литературе более позднего периода, например, в поэзии периода Народно-освободительной войны 1941–1945 гг. Так, в «Элегии» Мирана Ярца ставится знак равенства между родным селом и церковным колоколом:

О, освященный этот край,  
где кровь напоила землю.  
Умер голос колокола,  
Напрасно здесь ищешь ты родную деревню.

(Pesmi partizanov 1971, 83)

Еще более выразительный пример подобной персонификации дан в стихотворении Йоже Удовича «Последняя минута», в котором поэт сумел передать прощание с жизнью одной из жертв войны. Включив звуковой ряд, он создает эффект присутствия знакомой картины, понятной каждому словенцу:

Пред ружьями стою,  
утро просыпается, живое утро последнего мая,  
тонкий плач колокола донесся до тихого края.

(Pesmi partizanov 1971, 93)

Начиная с середины XIX в., к жанровым картинам конкретной природы и конкретного времени активно обращаются и художники разных направлений. Это уже не было мифологизированным или идеализированным изображением ландшафта, а индивидуально претворенной картиной природы, пейзажем, который часто окрашивался религиозной, исторической рефлексией. «Со времени романтизма как национальный воспринимался и общий характер ландшафта, и его детали» (Свирида 2009, 67). Большое внимание уделял ему один из ярких представителей так называемого романтико-реалистического направления XIX в. Марко Пернхарт. Будучи родом из каринтийского Целовца, он много путешествовал и по другим словенским землям, поэтому он изображает самые разные словенские пейзажи: горные вершины Триглав, Стол, Шмарна гора, а также Церкнишское озеро в разные времена года. Эти произведения, несущие в себе романтическое настроение, полны света, воздуха и чувств-

ва пространства.

В это время создают пейзажные полотна со словенскими мотивами австрийские и немецкие художники, жившие или посещавшие словенские земли, преимущественно Крайну. Одним из них был Павел Кюнл (Pavel Künl), хорошо известный в Словении благодаря духовной живописи, образцы которой сохранились в церквях Крайны и Штирии. Среди его наиболее известных работ выделяется «Вид на Шентпетер у Любляны» (1847). У другого немецкого художника, Антона Гейне, племянника великого поэта, интерес к Крайне, в которую он переселился в конце XIX в., вылился в хорошо известное панорамное полотно «Вид на Крань со Страдишча» (1844). Франц Курц (Franc Kurz), долгое время живший в Любляне и основавший здесь художественную школу, был известен как автор около двухсот акварелей с видами разных словенских мест.

Наряду с этим, весьма популярным в первой половине XIX в. было обращение к жанру гравюры. В Вене и других австрийских городах издаются целые циклы видовых гравюр (ведут), посвященных популярным историческим или живописным местам. Некоторые из них (венская Куникеева сюита, старая Кайзеровская сюита – в 1820-е годы; новая Кайзеровская сюита, сформировавшаяся в 1830–1840-е годы) включали отдельные ведуты с видами Штирии (правда, австрийской) и Крайны, популярных оздоровительных курортов и одновременно исторических мест. Наиболее известными в этом ряду являются циклы, посвященные ландшафтам Крайны: Сюита Йозефа Вагнера (создана в 1842–1849 гг., в 1970 г. было подготовлено ее факсимильное издание под названием «Vedute kranjske») и Сюита Лампела, издателя из Граца, который в период 1841–1850 гг. выпустил 112 литографических листов, из которых 21 был посвящен мотивам словенской Штирии.

Однако этим работам, хотя они и отличались «фотографической» точностью и давали панорамный охват пространства (что позволяло увидеть все элементы местного ландшафта, воспетые и писателями), не хватало естественности. Не случайно, характеризуя работы Вагнера, один из исследователей отмечал, что «представленные мотивы изображены достаточно реалистично, но вместе с тем сухо и поверхностно; здесь нет той теплоты и непосредственности, какую несли в себе ведуты начала века. И хотя Вагнер не обладал сильной художественной индивидуальностью, однако, по мнению специалистов, после него в этом жанре не было создано ничего по-

добного, посвященного теме Крайны» (Štopar 1998, 198).

Литература рубежа XIX–XX вв. не хотела мириться с таким «плоским» воспроизведением родного ландшафта, что сказалось в творчестве молодых литераторов, составивших ядро Словенской модерна. Они искали новые символы в искусстве, которые бы позволили с опорой на национальные традиции выстроить новую иерархию духовных ценностей, выразителем чего и стал бы национальный ландшафт.

Йосип Мурн в своей пейзажной лирике, отмечая все традиционные элементы словенского ландшафта (горы и долины, поля и луга), к главным относил поле и горы, словно обрамляющие равнину и белеющие на горизонте снежными вершинами. В стихотворении «Вечером» поэт рисует картину, от которой сжимается сердце, как будто «оно ощущает объятие целого мира»: под освещенной вечерней зарей вершиной Триглав лежит в немом спокойствии поле (Murn 1954, 135). В поэзии О. Жупанчича и прозе И. Цанкара словенский ландшафт становится еще более ярким и узнаваемым. Гора или холм, покрытый лесом, глубокая долина с раскиданными по ней домами и козольцами<sup>1</sup>, дорога, поднимающаяся вверх, и белая церковь на холме становятся центральными, доминирующими элементами общенационального, а не только местного ландшафта.

Образ белой церкви на горе как некий символ, обладающий определенной значимостью для мировосприятия словенца, был найден еще в XIX в. С. Грегорчичем, которого называли «соловьем Горицы». В стихотворении «Святылище» поэт рисует знакомую всем словенцам картину:

С вершины зеленой церквушка белая  
Приветливо смотрела на цветущую долину;  
Вверх паломников многих группки спешили  
В поисках покоя, отдохновения, которых нет в мире.

(Jenko. Gregorčič 1969, 99)

Но вот храм разрушен, и путника, видящего выползающую из развалин змею, пронизывает страх и отчаяние:

<sup>1</sup> Специальное приспособление для сушки сена, напоминающее шведскую стенку под крышей – весьма распространенное сооружение в словенских землях вплоть до настоящего времени.

И почему тоска наполняет мне сердце,  
когда я вспоминаю церковь на вершине горы,  
и почему слезы появляются на глазах?..

(там же, 100)

– вопрошает поэт.

И. Цанкар в своих произведениях дополняет, как бы разворачивает этот образ. В повести «Алеш из Разора» он дает красочное, «звучащее» описание ландшафта родной Врхники, в центре которого – храм: «Белая, словно невеста, светится на холме церковь св. Троицы, видная отовсюду» (Cankar ZD, XIV, 213). Ее звон, разносящийся по округе, воспринимается им как «приглушенная песня, как вздох из глубин земли, с высокого неба... И под песней этой, над равниной трепещущей, – деревни, дорога, амбары, козольцы...» (там же). И этот звон-песню, по убеждению писателя, невозможно забыть ни словенцу (будь он житель Врхники или любого другого уголка, где живут словенцы), ни новоявленному словенскому американцу, который увозит этот образ и эти звуки с собой на чужбину.

Подобный ландшафт возникает и в творчестве словенских импрессионистов, особенно в их пейзажных, так называемых «покраинских» полотнах, где выделены те же элементы родного ландшафта, что и у Цанкара. У Ивана Грохара это белая церковь на фоне окружающего город холмов («Под Копривником», 1902) или словенские козольцы, одиноко возвышающиеся над зеленеющими полями («Весна», 1903); у Максима Гаспари – написанная в символическом ключе величественная панорама гор, откуда видна затерянная среди лесов маленькая белая церковь («Горный пастух», 1907).

Как и в литературе предыдущего периода, в творчестве представителей Словенской модерны горы, этот неотъемлемый элемент словенского ландшафта, также несут важную смысловую нагрузку. В отличие от моря (образ которого не представляется им неким жестким и непреодолимым ограничением), именно горы, окаймляющие эту землю, оказываются главной границей *целого*, границей, отделяющей родину от чужбины. Вот как представляет это О. Жупанчич в стихотворении «В дни тяжкие» (1902):

Тих над горами занавес  
златой;  
ты позади, за той чертой,  
мечтою о тебе я одурманиваюсь

в дни тяжкие —  
 чужбина ведь не мать.  
 О заглянуть бы за зарю сверкающую  
 и что-то доброе тебе, ласкающее  
 в дни тяжкие  
 о родина, сказать.

(Жупанич 1978, 40 — пер. Л. Мартынова)

Но этих молодых, бунтарски настроенных литераторов уже не устраивает состояние закрытости и ограниченности их мира. Поэтому они мечтают расширить границу своего мира, используя метафоры природного кода — призывают раздвинуть холмы и горы. Цанкар выразил эту мысль в романах «Крест на горе» и «Нина», у Жупанича она прозвучала в «Думе»:

Где ты, родина? На полях ли этих?  
 Только под Триглавом, вокруг Караванок?  
 Или у домен ты, или в рудниках?  
 Здесь? За морем? И нет тебе границ?

Мечтал я когда-то, чтобы ты расширилась,  
 Чтобы простерлась ты по всей земле.  
 Смотри, и теперь я вижу: ты сильная, безграничная,  
 Вдаль, словно семена, рассыпаешь свои плоды.

(Župančič ZD, I, 87)

Эти символические образы стали своеобразными знаками словенской культуры, в них аккумулировалась специфика национально-пространства. Также к ним присоединился цанкаровский образ-символ «крест на горе». Позже в 1920-е гг. так был назван литературно-художественный журнал («Križ na Gori», 1924–1927 годы, редактор — Антон Водник)<sup>1</sup>, программа которого объединила целое поколение словенской католической молодежи, ратующей за радикальные социальные и культурные преобразования.

Итак, «словенская» идея как проявление исторического самосознания, идея, которая, по мысли В.Н. Топорова, связывает определенный духовный комплекс с конкретным местом (для нас —

<sup>1</sup> После закрытия издания его линию продолжил журнал «Крст» («Krst» — «Крест», 1928–1930), возглавляемый известным словенским поэтом Э. Коцбеком.

территориями, населенными словенцами) и конкретным временем, на протяжении истории формировалась не столько благодаря собственно историческим текстам (летописям, хроникам)<sup>1</sup>, сколько благодаря поэзии, прозе и живописи. В разных текстах культуры проступают основные смысловые элементы национального ландшафта, позволяющие увидеть словенский мир как единое целое, имеющее достаточно четкие пределы, т. е. понять и воспринять его через пространственные символы как пространство общенациональное. Именно так оно и осознавалось.

Долгое время оно казалось закрытым, отгороженным от остального мира. Однако прорыв на рубеже XIX–XX вв. дал (или наметил) выход за его пределы (т. е. преодоление) без ущерба для собственной целостности. Так литература прочертила путь развития национальной культуры от закрытой и ограниченной своей земли к культуре, открытой для всего мира. Границы оказались преодолимыми. Их стало можно пересекать, не с тем, чтобы переместиться в другое пространство, но чтобы вернуться к своим холмам и горам.

Итак, природный ландшафт вбирает в себя мифологические, религиозные значения, а также фольклорные и исторические, характерные для национальной картины мира. Исследование национального ландшафта, воплощенного в художественных образах на протяжении длительного периода, позволяет проследить движение культурных процессов, которые никогда не идут по прямой линии. В словенском варианте оно будто отражает природный ландшафт с его морем и полями, холмами и долинами.

---

<sup>1</sup> Практически полное их отсутствие в том, что касается «словенской тематики», объясняется тем, что «культурная деятельность монастырей на словенских территориях опоздала на целых 300 лет. В период с XI–XIV вв., когда строительство монастырей здесь подчинялось строго разработанному плану, задачи этих центров культуры уже определялись как защита немецкого или онемеченного населения этих земель.

## 4.2. Концепты дома и дороги / пути у И. Цанкара

Опираясь на понятие модели мира (ММ) как универсальной системы, отражающей всю сумму представлений о мире в национальной традиции, разработанное в трудах Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьян и используется в качестве оперативного метода исследования конкретной модели мира, мы попытаемся приблизиться к пониманию особенностей словенской модели мира (СММ) или ментальности.

Т. В. Цивьян, исследуя балканскую модель мира как одну из локальных версий универсальной модели, характеризует ее как «асимметричную, подвижную конструкцию», как то неуловимое *«нечто»*, которое ощущается как единое и цельное и в то же время в полной мере сохраняет своеобразие объединенных им, составляющих элементов...» (Цивьян 1999, 7–8). Иными словами, уже по самой своей структуре, подразумевающей при анализе проблему синтеза, т. е. исследование ситуации, когда «неповторимые личности как бы сливали свои индивидуации в особого рода единство» (там же, 11), словенская ситуация<sup>1</sup> обречена на сопоставление с БММ. Необходимость подобного сопоставления возникает и в связи с тем, что особые законы взаимодействия БММ проецируют их на более обширные территории: не только на свои «окрестности», но и на север, далеко за Дунай. Словенская территория в данном случае может рассматриваться как зона проецирования БММ. Точно так же ее можно рассматривать как зону проецирования других национальных моделей мира (итальянской, немецкой, венгерской, хорватской). Но это другая и более сложная проблема, которую мы не будем затрагивать. Остановимся лишь на отметке общего сопоставления СММ и БММ.

Определяя модель мира как «окрашенное и упрощенное отображение всей суммы представлений о мире внутри данной традиции, взятых в их системном и операционном аспектах» (Топоров 1992, 163), можно сказать, что языковая картина мира реализует в языковых единицах особый образ видения мира, определяемый культурной моделью. В нее входят представления о пространстве и времени,

---

<sup>1</sup> То есть, как уже отмечалось, ситуация объединения на небольшой территории («территории стыков», как писал Й. Погачник) нескольких весьма близких друг другу этнических и культурных микроареалов.

о причинно-следственных связях, о количественных параметрах мира, которые обычно описываются посредством набора бинарных оппозиций<sup>1</sup>. Единицами культурно-языковой картины мира являются слова-концепты, или ключевые слова, – продукты скрещения ММ с семантическими потенциями языковых единиц. Слова-концепты несут в себе дополнительную семантическую и аксиологическую нагрузку, или культурные смыслы; и дают возможность выявить специфику конкретной модели ММ.

На рубеже XIX–XX вв. общесловенская модель мира оказывается в состоянии своего активного, ускоренного формирования и развития. Этот процесс получил отражение в разных сферах культуры. Особенно ярко он был воплощен, на наш взгляд, в художественных текстах эпохи и, прежде всего, в произведениях И. Цанкара.

Итак, одной из важнейших категорий, отражающих и формирующих ММ, является категория пространства, которое требует ориентации в нем, членения пространства, т. е. определения места как *своего*, так и *чужого*. Движение в пространстве – универсалия, которая отражается в любой ММ. Оно может быть как реальным, так и метафорическим, степень его интенсивности и характер направленности не только актуализируют конкретную ММ, но и определяют структуру пространства. Для характеристики особенностей проявления этой категории в СММ нами были избраны два концепта: *дорога/путь* и *дом*.

В исследовании «Пространство и текст» В.Н. Топоров пишет о пути, как о движении к сакрализованному центру пространства в мифопоэтической и религиозной моделях мира, о движении, имеющем свое начало и конец, т. е. «противоположный началу локус в том отношении, что он всегда – цель движения, его явный или тайный стимул» (Топоров 1997а, 488). При этом, как отмечает ученый, «конец пути образует главное силовое поле пространства, без преодоления которого центр недоступен. В этом конце находятся высшие сакральные ценности, признаваемые в данной модели мира, или то основное препятствие, опасность, угроза, которые, будучи преодолены или устранены, непосредственно открывают доступ к этим сакральным ценностям и связанному с ними изменению статуса

<sup>1</sup> Как более общих (счастье/несчастье жизнь/смерть, чет/нечет), так и локализованных в пространственном, временном, природном или социальном планах. Выделим лишь наиболее важные для нашего исследования: свой/чужой, близкий/далекий, внутренний/внешний и др. – См. Топоров 1992, 162.



(человек становится святым, подвижником или героем; сказочный герой – царем или богом и т.п.)» (там же).

Иными словами, путь всегда ведет к ожидаемому или желаемому центру. При этом во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема *путь* выступает не только в форме зримой реальной дороги, но и метафорически – как обозначение линии поведения (особенно часто нравственного, духовного). В этом случае целью оказывается не завершение пути, «а сам путь, вступление на него, приведение своего *Я*, своей жизни в соответствие с путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом» (там же, 487).

Одной из важнейших особенностей словенской литературы рубежа XIX–XX вв., в отличие от литературы предшествующих периодов, является заданность и тщательная художественная проработанность, с опорой на мифопоэтическую и религиозную традиции, идеи *пути*, как идеи возможных направлений развития общественной и духовной жизни словенского общества рубежа веков, как идеи будущего народа. У Цанкара идея *пути*, многотрудного и сложного, наполненного преодолением все возрастающих препятствий<sup>1</sup>, развивается из произведения в произведение, начиная с ранних рассказов. Этот концепт движется из одного его произведения в другое, начиная с ранних рассказов. Можно выделить несколько наиболее частотных вариантов или типов воплощения концепта *пути* в романах И. Цанкара. Один – это крестный путь на Голгофу, который становится своеобразным лейтмотивом в разработке темы судьбы словенского народа («На крутой дороге», «Обитель Марии Заступницы», «Нина» и др.).

Второй тип пути – это лабиринт или движение в сжатом и одновременно открытом пространстве, иногда движение по кругу, где условными, знаковыми точками отсчета «являются *родина* и *чужбина*, каждая из которых может играть роль *начала* и *конца*». Мифологема *чужбина* с неотделимой от нее ностальгией приобретает в словенской, как и в балканской, традиции, выраженные трагические ноты (Цивьян 1999, 17). Иллюстрацией этого типа пути могут служить цикл романов, посвященных судьбе словенского художника («Чужие», «Крест на горе», «Новая жизнь»), и другие произведения словенского писателя.

---

<sup>1</sup> В разных произведениях эта идея реализуется в образах вязанки хвороста, непосильной ноши, бремени, креста Спасителя на его пути на Голгофу, имеющих выраженный символично-аллегорический подтекст.

Третий тип пути – это образ *своего* пути, соединивший у Цанкара и идею «крестного пути» словенского художника (в широком значении), и мысль о своем истинном призвании (подспудно присутствующая идея создания «великого текста»<sup>1</sup>). Этот тип *пути* нашел косвенное отражение в образах любимых героев писателя, но в большей степени выражен через «самоотчеты-исповеди» (письма, публицистика разных лет). В них перед нами предстает мечтатель, грезящий о всеобщем счастье людей, боец, вышедший на «арену жизни», чтобы сокрушить во имя этого счастья все окружающее зло («Юбилей»), писатель-пророк, возвещающий несокрушимую веру в будущее своего народа (диалог рецензента и писателя – «Белая хризантема»): «Мрак видят мои глаза, но свет видит лишь мое сердце, что смотрит в будущее... Разве я не пел о грусти, потому что в моем сердце была тоска по радости. Я изображал ночь, пустую, серую, полную стыда и горя, чтобы глаза тем сильнее затосковали по чистому свету. Поэтому мое слово, как оно ни твердо и жестоко, – слово надежды и веры...» (Cankar 1966, 124).

Для характеристики определенного художественного текста, как пространства с разворачивающимся в нем движением героя из определенной точки, локуса, особую роль приобретает концепт *дома*. При этом на первый план выступает образ дома не столько как жилища человека, сколько как «центр своего мира, замкнутое, защищающее пространство, обеспечивающее при этом выход во вне и контакты с внешним миром» (Цивьян 1990, 10).

Лексему «дом» в обычном, привычном значении слова мы встречаем у Цанкара, пожалуй, лишь в ранних произведениях, уже в начале века в его творчестве значительно повышается роль символично-аллегорических образов и мотивов. И образ *дома* с последовательным развертыванием пространства внутри и вне него и тщательным введением элементов интерьера (горизонтальное членение: окно, дверь, порог, двор, ворота, а также вертикальный срез: комната, горница, чердак), с явной опорой на фольклорную традицию, обретает у Цанкара ключевой, концептуальный характер. Через него

---

<sup>1</sup> Эта мысль не раз звучит в письмах писателя. Так, в послании к А. Лушиновой от 25.07.1898 г. он признается: «У меня столько сюжетов для великих произведений, что я не знаю, где найти столько времени и сил для их воплощения...». А в письме к брату Карлу от 19.03.1901 г. Цанкар рассказывает о своей работе над «великой трагедией словенского крестьянства – в форме драмы об эпохе крестьянских бунтов». – Cankar 1948, I, 120, 410.

в творчестве писателя реализуются оппозиции родина / чужбина, свой / чужой, внешний / внутренний, а также, более общая, жизнь / смерть.

Дом в его произведениях – закрытое, отгороженное от мира пространство, призванное охранять человека от внешнего, часто враждебного, окружения. Эта отделенность от мира приводит к тому, что человек оказывается не просто в изоляции, он как бы умирает для мира, для внешней жизни. Так писатель включает в действие оппозицию жизнь/смерть. Он не боится назвать дом могилой, кладбищем, мертвецкой. Человек, не выходящий или не стремящийся выйти за его порог, становится мертвым духовно, не способным воспринимать мир, увидеть свет жизни. Наиболее ярко этот образ проступает в описании дома в Лешевье: «...дом был пуст, как огромная могила»; ...все обходили его, как кладбище» (Цанкар 1961, 29, 34). Именно за его закрытыми дверями и окнами разбиваются романтические иллюзии юной Францки, главной героини романа «На крутой дороге».

От произведения к произведению Цанкар постепенно раздвигает границы этого отдельного дома-могилы, сначала до образа села, затем всей Словении и даже уносит читателя в беспредельное пространство мира. Иногда писатель пытается как бы смягчить этот метафорический ряд, обращаясь к известному топосу «мир – тюрьма». Но для него не мир, а дом становится темницей, в которой человек, так же, как в доме-могиле, мертв духовно; он оказывается неспособным для активных действий. Именно так воспринимает учитель-идеалист Мартин Качур село Грязный Дол: «Холод охватил его, когда он вошел в свою комнату, мертво смотрели на него чёрные стены. Качуру показалось, что он заперт в тюрьму, и сердце его малодушно сжалось» (Цанкар 1987, 340). Даже вырвавшись из своей «тюрьмы» (оказавшись в селе Лазы), герой не избавляется от страха узника: «Солнечный день неприятно раздражал его, свет казался ему слишком резким, вызывающим. Он предпочел бы грязь, дождь, темноту» (там же, 387). Благодаря этой и подобным картинам писатель проводит важную мысль: не человек обживает пространство, а пространство поглощает человека.

Примечательно, что Цанкар не только прорабатывает внутреннее пространство дома, он «крутит» дом по вертикальной оси. И оказывается, что дом-тюрьма (и как отдельное обиталище человека, и как село) располагается в нижней части этой оси, что подтверждают и его говорящие топонимы: Грязный Дол («Мартин Качур»), Лощина

(Globel в романе «Крест на горе»), указывающие не только на тесноту и узость этого типа пространства, но и на его глубину, как самой низкой части словенского ландшафта. Эти образы дома-тюрьмы дополняются и ассоциативным рядом, включенным благодаря световому коду в рамки оппозиции свет/тьма: мрак, грязь, сырость: «тьма непроглядная, такая, что и сотня солнц не разгонит ее» (Цанкар 1987, 353).

Одним из ключевых образов при разработке концепта *дома* у Цанкара оказывается образ дома-приюта, прибежища бедных, больных и отверженных. Это и приют Марии-заступницы («Обитель Марии Заступницы»), и бывшая люблянская сахарная фабрика (в романе «Нина»). Создавая образ закрытого, отгороженного пространства, Цанкар идет дальше и перемещает образ дома-приюта вовне, концентрируя внимание на образе предместья. На его улицах, в его корчмах и домах пытаются найти свое последнее убежище художник Павел Сливар («Чужие»), Анка («В предместье»), Нина («Нина») и другие героини его произведений венского периода.

Дом-приют в романе «Обитель Марии Заступницы» или дом-мертвецкую, как называют его сами больные девочки, автор отгораживает от внешнего мира не только холодными стенами и закрытыми дверями, но и огромными железными воротами. Здесь же он поселяет смерть: «Смерть была в комнате, все чувствовали ее, но ничего ужасного и печального в ней не было. Все знали ее так же, как сестру-наставницу Анастасию...» (Цанкар 2003, 26).

Смерть представляли в образе доброй старушки, закутанной в теплую шубу и теплый платок, с корзиной, наполненной пирожными, в руках» (там же, 46). Делая смерть нестрашной, автор тем самым «оживляет» ее образ, придавая пространству, в котором она существует, признаки, ему не свойственные в мифологическом сознании. И, действительно, дети не боялись смерти. Страх и ужас вызывала у них жизнь: «мелочная, ничтожная, шла она себе мимо; мимо шла злая старуха, ворча и побрякивая четками» (там же, 54). Дом-мертвецкая становится для его обитателей спасительным прибежищем от жизни внешней (будь то мрачное предместье или «изгаженный, оплеванный дом» одной из больных девочек, Лойзки). Так происходит переворачивание оппозиции жизнь / смерть. Жизнь внутри приюта для больных телом, но духовно чистых детей, наполненная светом и воздухом, противопоставлялась жизни вне стен этого дома, «той жизни, пустой и злобной, которую люди разукрасили пестрыми

карнавальными тряпками шутовской и грязной радости мелкого и низкого счастья, чтобы не видеть ее гнусную и страшную наготу и не погибнуть от ужаса» (там же, 71).

Выбрав в качестве своих главных героев не стариков, а детей, стоящих на пороге смерти, автор словно отсылает нас к евангельскому тексту-призыву: «Будьте как дети». И люди из той, внешней жизни длинной процессией приходят сюда, «как приходят отверженные в святой храм, как нищие в барский дом...» (там же), чтобы испросить прощение у тех невинных жертв, которыми являются эти дети<sup>1</sup>.

В романе «Нина» образ дома-приюта в здании бывшей сахарной фабрики приобретает новые пространственные измерения. Собрав под крышей этого дома не членов семьи, а в большинстве своем случайных людей, «гостей», образующих особое братство, Цанкар создает обобщенный образ человека как гостя на этой земле. Образ же фабрики становится моделью дома не только в словенских, но в общечеловеческих масштабах, как образ юдоли<sup>2</sup> земной. При этом характеристики узкого, тесного, низкого, отгороженного от мира пространства как тюрьмы, мертвецкой, сфокусированы в образе комнаты с кроватью под красным покрывалом (4 ночь). Но переступив порог этой комнаты в «доме у тихой воды», люди не обретают своего жилища; они получают его лишь после смерти. Иными словами, закрепления пространства за человеком не происходит; оно, подобно чистилищу, лишь временное убежище человека между жизнью и смертью.

Среди трагических судеб здешних обитателей автор выделяет историю Прекрасной Виды, что соотносит роман с мощным мифопоэтическим пластом народной культуры. Героиня Цанкара пытается пересечь порог этого дома, гонимая силой *hrepnenja*, той неумиряющей устремленности к жизни и всему прекрасному в ней. Однако она вновь возвращается в этот дом-приют, в пространство, которое воспринимает как свое, но, не в силах смириться с его ограниченностью и замкнутостью от внешнего мира, она умирает. Здесь отчетливо выражен мотив возвращения, который приобретает в СММ (как и в БММ) значение нравственного императива, то есть переходит в сферу духа и чувства. В словенском варианте этот мотив, неотделимый от ностальгии-страдания по возвращению домой (в рамках

<sup>1</sup> Тему смерти, и в частности мотив страданий, болезни и смерти детей или подростков, на примере романа И. Цанкара «Обитель Марии Заступницы» рассматривает также А.Г. Бодрова (Бодрова 2012, 269–274).

<sup>2</sup> Юдоль – лог, дол, долина (ст.-слав.).

оппозиции родина / чужбина), значим и как возвращение к своему «я».

Историю Прекрасной Виды следует рассматривать и как яркий пример неумолимого движения жизни по лабиринту, символом которого оказывается сикгапта, с ее бесконечными пересекающимися коридорами и переходами, по которым блуждают герои Цанкара. Это движение запрограммировано, но вектор движения (по горизонтальной и вертикальной оси) не маркирован. Главная цель – в преодолении этого пути со всеми его трудностями и преградами. У некоторых из героев Цанкара это преодоление происходит ради возвращения к своему «я» (Лойзе из романа «На крутой дороге»). Другие конечной целью видят цельное пространство, с которым они должны пребывать в гармонии. Для героев цикла романов о художнике это образ родины, противопоставленный чужбине. Именно родина оказывается для них тем осознанным или только осознаваемым центром притяжения, начальной и конечной точкой пути-лабиринта, который, лишь оставаясь в сердце человека, в доме его души, придает силы и способность творить. Так в мотиве пути-лабиринта обыгрывается архетип вечного возвращения: путь к себе = путь домой.

Эту идею, но в ином ключе, выразил в одном из своих стихотворений 1911 г. О. Жупанчич:

Шум потоков зари, золотые утра,  
росы – нынче прекрасней они, чем вчера,  
птица, скрытая в ясной лазури небес  
и в свой дом-лабиринт прилетевшая, – в лес.

(«Золотые утра» - Жупанчич 1978, 98 – перевод Б. Слуцкого)

У И. Цанкара иногда происходит выравнивание пути: он приобретает очертания длинной крутой дороги вверх (мотив бега за повозкой в романе «На крутой дороге»). Однако, важно, что все образы пути не следуют последовательно один за другим, а сливаются воедино. При этом писатель постоянно детализирует этот образ, как и трудности его прохождения, вызывая к жизни устойчивый мотив Крестного пути. Он не просто цитирует известный евангельский текст, а развивает сакральный мотив в терминах, свойственных евангельским текстам, опираясь на смысловой ряд оппозиции высокое / низкое. Цанкар намеренно снижает образ тяжелой ноши Христа, превращая крест в вязанку хвороста, ставя на место Спасителя обычно-

венного человека, крестьянина, ребенка. Это они идут по жизни с непосильной ношей на плечах, повторяя крестный путь великого образца. А вместе с ними и весь словенский народ, чья историческая судьба постоянно высвечивается в этих образах. Так происходит утробление образа путника с тяжелой ношей: Христос – человек – народ.

Итак, Дом и Путь у Цанкара явно не противопоставлены. Тексты его произведений показывают, что человеку тяжело жить в Доме: он воспринимается им как чуждое, а порой и враждебное пространство (тюрьма, мертвецкая, временный приют), постоянно побуждающее к движению, к поиску своего пути. Вот почему столь постоянен в его произведениях образ бродяги, странника. В то же время Путь освоен или осваивается его героем, увлекаемым (гонимым) силой *hrepnenja*: он может идти по прямой, в гору, по лабиринту, повторить крестный путь Спасителя. Только так он может достичь своей цели и познать на этом пути себя. Правда, писатель оставляет за Домом и комплекс положительных значений, наделяя его открытостью, светом, уютом и окрашивая в элегические тона. Но подобный образ чаще остается в воспоминаниях и мечтах его героев (образ родины в цикле романов о художниках). В реальной жизни им дан чужой Дом и свой Путь.

Думается, что определенный нами угол зрения позволяет по-новому взглянуть на хорошо знакомые и, кажется, достаточно изученные тексты произведений И. Цанкара. Акцент внимания на художественном воплощении концептов *дороги / пути* и *дома*, как центральных концептов в данной национальной традиции, подводит к выводу о блестяще выполненной И. Цанкаром задаче: с опорой на мифопоэтическую и религиозную традиции выразить главные идеи, объединяющие словенцев и объясняющие их центростремительные тенденции, а также наметить вектор движения на последующий длительный исторический период.

### 4.3. Утопическое время в словенской литературе XIX в.

Теперь обратимся к такому жанру, как утопия. В ней заключено особое отношение ко времени. На этой категории практически строятся все ее разновидности. Время в утопии (как и в антиутопии и дистопии) часто воссоздается в пространственных терминах: высота, отдаленность и пр. Поэтому и категорию пространства, и категорию времени можно проанализировать на материале утопии, и этот жанр получил достаточно широкое распространение в словенской литературе.

Во второй половине XIX в. на протяжении почти пятнадцати лет появляется сразу несколько произведений, в центре внимания которых оказываются самые разные утопические прогнозы и проекты. Каждое из них как бы перекликалось с предыдущим и, в свою очередь, давало импульс новому обращению к утопии.

Самой первой в ряду этих произведений оказалась повесть 1878 г. словенского писателя, литературного критика и публициста Йосипа Стритара (1836–1923) «Девятая страна» (Stritar 1954, 4). Ее герой, писатель с символическим именем Негода (в переводе со словенского это может означать человека «никчемного» или «несовершенного»), выступает в роли некоего условного европейца, который постоянно выдает свое словенское происхождение. Ради своей давней мечты – найти ту чудесную «Девятую страну», о которой в детстве рассказывала ему бабушка, – он отправляется в опасное путешествие и, как герои многих произведений утопического жанра, после кораблекрушения чудом остается в живых и оказывается на неизвестном острове, где обретает страну своих мечтаний.

Если время действия в произведении не маркируется, место действия (Девятая страна) имеет определенное, несущее явную смысловую нагрузку название (далекой страны, где согласно народным представлениям текут молочные реки с кисельными берегами – ср.: «тридевятое царство, тридесятое государство» в русских сказках). Так, уже с первых страниц, автор настраивает читателя на особое восприятие идеального локуса, средоточия народного, крестьянского счастья. Утопической Девятой стране противопоставляется реальный мир и реальное место – Европа, которая известна жителям острова, но только по названию, как нечто чуждое и далекое. Находится она



по ту сторону широкого моря.

Негода узнает, что оказался в некоей крестьянской республике, состоящей из ста общин, жители каждой из которых ежегодно избирают своего жупана (старосту), а затем уже сто жупанов избирают главу государства, а также совет, который помогает выполнять принятые на общем собрании решения.

Помимо самых общих принципов общегосударственного устройства Девятой страны, герой, благодаря своему проводнику, знакомится с особенностями местного самоуправления. Описанию быта семьи, главной строительной ячейки этого идеального общества, где царят гармония и согласие, уважительное отношение к старшим и гостям, нежная забота о детях, автор посвящает две главы. Большое внимание герой Стритара обращает на систему образования, которая имеет ярко выраженный просветительно-воспитательный характер – в духе принципов «практической морали», провозглашенных Ж. Ж. Руссо. Но особенно поражает героя Стритара роль театра в жизни островитян. Попав на вечернее представление по случаю большого праздника и восхищаясь увиденным, он начинает размышлять о необходимости народного театра у себя на родине (здесь он окончательно раскрывается): «В голове у меня роились мысли, почему бы у нас не было так. Вот бы мы, словенцы, попытались создать свой народный театр! Я думаю об этом так...» (там же, 337). Далее следует целая программа: создание нового репертуара, строгое следование принципам реализма в изображении происходящего, внимательный подбор актеров. На этом произведение неожиданно прерывается, оставив читателя в недоумении, хотя журнал «Звон» («Zvon» – «Колокол»), напечатавший повесть, выходил в свет еще два года.

Итак, перед нами картина идеального, в представлении автора, государства. Постоянные сравнения с реально существующим миром лишь резче оттеняют положительные, по мысли писателя, особенности жизни на острове. При этом достижимость, как убеждает читателя каждый пример, подобного справедливого и гармоничного общества возможна лишь благодаря духовному совершенствованию человека, его постоянному стремлению к гармонии с природой. Четко выделены в произведении и средства воспитания: сад, чтение, театр. Все это позволяет рассматривать повесть Й. Стритара как первую попытку создания просветительской утопии на словенском языке, правда, к сожалению, оставшуюся незавершенной.

Можно предположить, что это попытка создать «утопию перво-

начальной общинной власти», которую польский исследователь Ежи Шацкий относит к утопиям времени. Они появились, по его мнению, в эпоху романтизма и опирались на мифологические представления славянских народов об изначальном равенстве свободных землепашцев. Как считает ученый, они сыграли «важную роль в формировании демократических идеологий в славянских странах» (Шацкий 1990, 89). Подтверждение этому можно найти и в повести Й. Стритара. Его герой с воодушевлением приветствует известие о существовании на острове республиканского правления как чисто славянскую черту («Значит, народное правительство имеют жители Девятой страны; вот еще одна славянская черта!» – Stritar 1954, 319). В таком случае, опоздав, по классическим меркам, на несколько десятилетий, произведение Й. Стритара стало дополнительным показателем особенностей общественно-политического и культурного развития Словении, где воздействие «просвещенного» мировосприятия отодвинуло границы этой эпохи до второй половины XIX в. Но так или иначе, незаконченная повесть Й. Стритара 1878 г. стала мощным толчком к появлению целого ряда произведений словенских авторов, отмеченных утопическими мотивами.

Первым откликом на нее оказалась повесть-памфлет 1884 г. «Индия Командия». Ее автор, профессор теологии из Горицы доктор Антон Махнич (1850–1920), направил критику не только против идей народной демократии, за которую ратовал Й. Стритар, но и идей французской революции<sup>1</sup>. Герой Махнича, подобно Негоде у Стритара, долгие годы ищет страну счастья и благоденствия, но в конце концов находит не ее, а пожелтевшие от времени письма, которые оказываются документальным свидетельством существования некогда этой обетованной земли, истории ее расцвета и падения. Сказочная страна Индия, но... Командия находится где-то высоко в горах, почти под небесами, звездами, луной, а главное – под страхом небесным (то есть Божьим законом) (Mahnič 1889, 537–538), который исключает возможность преступлений, а следовательно необходимость судей, тюрем. Жизнь счастливых, довольных жизнью селян и ремесленников течет спокойно и гладко: они хорошо знают свое дело и поэтому не нуждаются в школах, книгах и науках – это нужно

<sup>1</sup> В 1889 г. А. Махнич вновь печатает роман в журнале «Римски католик» (главным редактором которого он в то время являлся), но уже с расширенным названием: «Индия Командия. К столетней годовщине французской революции и словенцам на память» (Mahnič 1889, 534).

только ученым. Нет в городе и никаких излишеств: парков, садов, музеев, библиотек. Да и мостовых здесь нет, поскольку в дождь никому не приходит в голову гулять по улице. Эту размеренную и счастливую жизнь разрушает десятый сын<sup>1</sup> столичного жупана Тонек, который после нескольких лет странствий на чужбине возвращается, обогащенный опытом жизни в других далеких странах. Усвоив чужие философские идеи (в первую очередь, немецких ученых и французских революционеров), он стремится привить их на родную почву. На глазах у автора писем рождается новое государство, в котором провозглашаются идеи свободы, братства и единства. Правда, волей автора их реализация приобретает откровенно пародийный характер. Так, равенство распространяется в первую очередь на рост, одежду и даже обувь жителей Командии (отныне все должны носить туфли одного размера)<sup>2</sup>. Братство провозглашается не только среди людей, но и среди животных, как домашних, так и диких. Преобразования касаются и процесса труда, и школьного образования.

Однако тщательно разработанная система управления, когда на одного работающего приходится по одному надзирающему, все же не приносит желаемых результатов, и в один прекрасный день введенный порядок в Индии Командии нарушается смелым криком силача Гонде Бруса: «Да здравствует свобода!» В результате всё снова возвращается на круги своя: из ссылки приезжает король, а Тонек вместе со своим ближайшим соратником (автором писем) вынужден спасаться бегством сначала в Девятой стране, а позже еще дальше. Свои дни он закончил в Десятой стране (в русском варианте: «у черта на куличках»), всеми забытый и отвергнутый.

Таким образом, А. Махнич предложил своим читателям острую литературную пародию, сатиру на утопические, в его представлении, идеалы французской революции и идеи его политических противников из либерального лагеря. Несомненно, автор использует в произведе-

---

<sup>1</sup> «Десятый сын» или «десятый брат» в словенской фольклорно-мифологической традиции – знаковая фигура. Как правило, десятый ребенок в семье становится в определенном смысле изгоем: он не вправе получить наследство и вынужденно становится неприканным бродягой.

<sup>2</sup> Проблему унификации в сообществе людей, когда отдельные члены этого сообщества унифицированы во всем и различаются лишь номерами, заменяющими им имя, рассматривает С.В. Никольский на примере пьесы К. Чапека «R.U.R.» (Никольский 1970, 278–339); Л.А. Софронова поднимает её в рамках сопоставительного анализа двух произведений 1920 г. – «Мы» Е. Замятина и «R.U.R.» К. Чапека (Софронова 2006, 760–777).

дении каноны утопического жанра: переносит действие в отдаленное во времени и не локализованное в пространстве место. Однако, создавая откровенную карикатуру на позитивную утопию, он поставил главной целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще. При этом отношение к идеальному обществу, зарождение и крах которого он воссоздает в своей повести, выражено в откровенно сатирических (а не лирических, мелодраматических или трагедийных) тонах. Поэтому некоторые словенские исследователи относят это произведение к жанру сатирической утопии<sup>1</sup>. Точнее, видимо, его следует определить как антиутопию.

В 1888 г. в журнале «Люблянски звон» печатается небольшая повесть Я. Трдины «Откровение» (в рамках цикла «Сказки и повести о горьанцах»).

Герой повести Я. Трдины Иван Слободин (еще одно говорящее имя), преданный патриот, разочарованный в любви и в общественных идеалах, решает на самоубийство (Trdina ZD, VII, 263). Однако, благодаря чудесному вмешательству неизвестного монаха, оказывается в будущем – он переносится в Словению 2175 года. В отличие от Й. Стритара, не закончившего «Девятую страну», Я. Трдина достаточно подробно воссоздает картины политической и повседневной жизни нового общества. Благодаря использованию «говорящих картин» автор показывает изменения, связанные с национальным статусом словенцев: в рамках преобразенной монархии они получают неограниченные права, иностранцы (итальянцы и немцы) изгнаны, а все жители (а не только крестьяне, как у Й. Стритара и А. Махнич) говорят на чистом словенском языке, который наряду с общепризнанным славянским (герой отмечает его близость русскому языку, очищенному от иностранных слов) считается государственным языком Словении. Герой отмечает успехи просвещения, науки и искусства. Особое место в повести уделено и характеристике религиозного воспитания, которое осуществляется «разносторонне и основательно», а служба во всех храмах ведется на словенском языке.

Я. Трдина затронул практически все вопросы общественной жизни и политического устройства государства, что, несомненно, дало повод А. Слодняку назвать его «национально-политической

---

<sup>1</sup> Б. Грабнар характеризует ее как «полемически-сатирическую утопию» (Grabnar 1978, 86); А. Слодняк и З. Ферконь определяют повесть как сатиру, правда, с элементами классической утопии (З. Ферконь) (Slodnjak 1968, 256; Ferkonj 1978, 409–410).

утопией»<sup>1</sup>. Характеристику словенского историка литературы можно расширить, отнеся «Откровение» Я. Трдины к группе утопий времени или ухроний, начинающих свой отсчет, согласно классификации Е. Шацкого, с книги Л.С. Мерсье «Год 2440» (1771)<sup>2</sup>. Отметим, что в том же 1888 г. печатает свой роман-утопию Э. Беллами («В 2000 году»). Если последний «видит Бостон 2000 года с расстояния в сто с лишним лет, уже не столько как фантаст, сколько исследователь, который изображает в литературной форме следствия наблюдаемых им тенденций развития» (Шацкий 1990, 79), то для словенского автора картины общественного и политического устройства Словении XXII века носят характер предвосхищения, основанного на вере писателя в неминуюмость национального возрождения народа<sup>3</sup>. Отметим, что, поместив свое произведение в рамки цикла о горьянцах и придав ему форму полусказочного повествования, Я. Трдина, на наш взгляд, нашел наиболее подходящую жанровую форму для выражения своих взглядов с учетом интересов и уровня восприятия читательской аудитории того времени.

В 1891 г. на страницах «Люблянского звона» начинает печататься повесть Ивана Тавчара «4000» с подзаголовком: «соответствующая времени повесть из будущих времен, написанная по образцу (идеалам) доктора Ничмаха» (т. е. Махнич)<sup>4</sup>. Если все предыдущие произведения анализируемой нами группы или просто не затрагивали вопросов религии и веры, или делали это весьма осторожно, то в повести «4000» они оказались в центре внимания. Используя хорошо известные и активно пропагандируемые А. Махничем идеи, И. Тавчар реконструирует их в художественных картинах, перенеся события на 200 лет в будущее.

В то время как герой повести Й. Стритара в результате кораблекрушения попадает на остров, совершая тем самым переход в буду-

<sup>1</sup> Slodnjak 1968, 256. С этим определением не согласна З. Ферконь, относящая произведение к предутопическим литературным формам (Ferkonj 1978, 411).

<sup>2</sup> Шацкий 1990, 77–97. О романе Мерсье как предшественнике многих литературных утопий с акцентом на представленной автором картине искусства будущего пишет И.И. Свирида (Свирида 2002, 61–84).

<sup>3</sup> Вместе с тем, в плане предвидения некоторых технических открытий, например, самолета, автор оказывается весьма убедительным (Trdina ZD, VII, 270).

<sup>4</sup> Она появилась как своеобразный ответ-ответь на статью А. Махничича «Словенский реалист Иван Тавчар» («Римски katolik» – «Rimski katolik», 1890). В ней известный писатель был обвинен в симпатиях к коммунизму, критике христианства и клевете на духовенство, а также в других смертных грехах.

щее, а у героев А. Махнича и Я. Трдины граница подобного перехода связана с образом пещеры (где один обретает письма с описанием Индии Командии, а другой находит дверь с заветной цифрой), И. Тавчар для перемещения своего героя в будущее использует художественные каноны средневековых описаний загробных видений (см.: Гуревич 1977, 3–27). Его герой после чудесного (благодаря ангелу Азраэлю) воскресения и прохождения через Чистилище и достижения Рая, вдруг оказывается на земле в Любляне 4000 года. Его проводником становится университетский профессор, по внешнему виду напоминающий бродягу (герой застаёт его за привычным занятием – сбором репы, главным источником пропитания).

Перед взором героя И. Тавчара предстает новый мир, вернее антимир, существующий в условиях диктатуры церковных иерархов. Действие происходит в Любляне (которая вновь получает свое латинское название Эмона), центре провинции № LII большого государства под протекторатом Папы. Вся политическая и военная власть в ней принадлежит духовенству, возглавляемому архиепископом Мартинусом. Его многочисленные помощники следят за соответствием действий жителей города идеям учения блаженного Антона из Кала (литературный псевдоним А. Махнича). Согласно этому («единственно правильному») учению под запретом оказываются немецкий и словенский языки. В школах преподается лишь вероучение, а в университете профессора читают студентам курс блаженного Антона из Кала. Поскольку церковь ревностно печется о моральном облике граждан, то любая связь представителей разных полов находится под запретом, начиная с раннего возраста. Запрету подвергается и все передовое: наука, техника, литература. Так, электричество запрещено как дьявольское наваждение, а единственная железнодорожная ветка (правда, бездействующая при отсутствии паровоза) ведет из Любляны в резиденцию архиепископа<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Иную картину будущего, где высокое развитие техники, машин не только воспевалось, а оказывалось новым эстетическим явлением, которое противопоставлялось человеку как недостижимое совершенство, давала утопическая литература начала XX в. В романе Е. Замятина «Мы» «человек стремится уподобиться машинам и весь мир начинает видеть как совершенную Машину... Машинной является и Единое Государство, чьи жители неустанно заняты производством машин», но автор лишил «идею сближения человека с машиной безудержного оптимизма и в дистопических терминах противопоставил ей картину духовной гибели человека под властью машин» (Софронова 2006, 765, 764).

В финале происходят трагические события: поднятый старыми девами во главе с викарием Григориусом мятеж и народные волнения – дают основание надеяться на перемены. Но происходит лишь обычная смена власти: место архиепископа занимает Григориус, врагами государства объявляются не только недавние правители и главный герой вместе со своим провожатым, но и капеллан Примож, защитник языка (он ведет богослужение по-словенски) и культуры (у него был найден последний экземпляр стихов знаменитого поэта Ф. Прешерна).

Актуальное и политически заостренное для XIX в. произведение И. Тавчара пережило свое время, поскольку в центре внимания автора оказалась не просто сатира на определенного клерикального деятеля. Смысл повести состоит в выявлении сущности тоталитаризма любой формы и противостояния ему. Не случайно словенский исследователь Б. Грабнар сравнивает это произведение с романом Д. Оруэлла «1984 год», которое можно определить как сатирическую утопию с элементами дистопии<sup>1</sup>. Отметим, что в центре внимания автора – не столько противопоставление идеального государственно-го устройства будущего реальному настоящему, сколько сопоставление двух культурных конструкций развития, т. е. временные параметры утопии у него стоят на первом месте.

Импульсом к продолжению литературной полемики, которая разгоралась на страницах словенской печати, стал и роман Янеза Менцингера (1838–1912) «Абадон, сказка для стариков» (1893), который А. Слодняк считал «самым значительным произведением словенской литературы» (Slodnjak 1968, 257). Сложно точно определить его жанровую принадлежность: роман включает в себя сюжетообразующие элементы фантастики, детективные, мифологические и даже сказочные мотивы. Действие его, помимо основного любовного конфликта, осложнено несколькими дополнительными сюжетными линиями с множеством персонажей, судьбы которых переплетаются самым причудливым образом на протяжении длительного времени как в прошлом, так и в будущем, а также в разных частях света. Главный герой, Саморад Веселин (т. е. радующийся жизни эгоист), накануне свадьбы своей бывшей невесты, решает покончить счеты с жизнью, но в последний момент его спасает из вод реки Савы

---

<sup>1</sup> В словенском литературоведении существуют разные точки зрения по этому вопросу: наряду с определением «сатира» (А. Слодняк) и «антиутопия» (Б. Грабнар) – «утопическая сатира» (З. Ферконь) и «сатирическая утопия» (Й. Погачник).

Абадон, дух зла, лицемерия и обмана. После колебаний молодой человек заключает с ним сделку, получив при этом вместе с волшебным обручем способность перемещаться в пространстве и времени, проникать в тайны земли и души человеческой, оставаясь при этом невидимым (мотив Фауста)<sup>1</sup>.

Имя Абадон взято из «Откровения Иоанна Богослова». Именно картины девятой главы Апокалипсиса, которые воссоздает перед взором героя романа Абадон, представлялись словенскому художнику символическим воплощением борьбы современного пролетариата, объединяющегося в социал-демократические партии и стремящегося подчинить себе весь мир и обустроить его по своим законам. Немаловажную роль в этом произведении Я. Менцингера играет критика идей А. Шопенгауэра, которые оказывали, по мнению писателя, негативное воздействие на современную ему словенскую молодежь, рождая пессимистические и фаталистические настроения. Однако центральное место в романе отводится «говорящим картинам» прошлого и будущего (главы 7–10), позволяющим писателю выразить свое отношение к прогнозам национального развития.

Своеобразными проводниками героя в прошлое и далекое будущее – XXIV век – становятся сначала последний словенец, профессор языкознания Словогой (т. е. тот, кто опекает, защищает Слово), а после его смерти (он был отравлен собственным учеником) – новый персонаж, символический Дух Азии. Он не только открывает юноше тайны исчезновения прошлых цивилизаций, но вместе с другими провожатыми Веселина представляет картины нового идеального государства, созданного на обломках Европы и Азии в результате победы современных варваров.

---

<sup>1</sup> Помимо использования мотива Фауста здесь можно предположить и возможное воздействие на замысел словенского автора идеи произведения венгерского писателя Имре Мадача (1823–1864) «Трагедия человека» (1862), которое сразу же обратило на себя внимание не только венгерской, но и европейской общественности: в XIX в. появилось около полутора десятков различных его переводов, в том числе на немецкий язык, а в начале XX в. оно было трижды переведено на русский язык (Гусев 2011, 353, 357–362). Драматическая поэма Мадача, основной мыслью которой являлся вопрос о цели человеческого бытия, выстроена как диалог «стоящей на пороге своей самостоятельной истории» пары Адама и Евы с демоном сомнения Люцифером. Погрузив их в летаргический сон, демон через вереницу «исторических» сцен ведет первых людей по основным этапам будущей истории мира, стремясь внушить идею о бессмысленности жизни и борьбы – так писатель художественно осмысливает путь человечества на пути утверждения активной жизненной стратегии (там же).



Вся жизнь и деятельность человека в этом новом сообществе с рождения до смерти досконально регламентируется государством. В четырнадцать лет в торжественной обстановке он получает алюминиевую маску с номером, которая становится символом приобщения его к миру взрослых, таких же безликих и безропотных существ. Получив необходимые навыки, этот рядовой житель «счастливого» общества трудится по мере сил и способностей в строго заданном ритме: работа – еда – отдых. Пораженный увиденным, герой выносит резкий приговор этому будущему «раю». Действительно, в новом объединенном обществе нет частной собственности, нет национальных и конфессиональных различий, да и вражды между людьми, так как никто не знает даже своего соседа. Но при этом все имеют в равной мере возможность пользоваться достижениями науки и техники: вместо железных дорог здесь применяют силу воды и электричество; новые технологии введены для производства не только орудий труда, но и продуктов питания, и лекарств, продлевающих жизнь. Однако герой отвергает этот мир как враждебный человеку, его духу и свободной мысли: «Ваше государство – это издевательство над человеческой природой, развитием и спокойствием духа – поэтому оно не может быть прочным» (Mencinger ZD, 2, 316)<sup>1</sup>.

Таким образом, перед нами – общество будущего, идеал, противопоставленный современному миру, вызывающий только ужас. Если в повестях «Девятая страна» Й. Стритара и «Откровение» Я. Трдины присутствовало сравнение: сатира на современное общество сочеталась с изображением идеального порядка, то у Я. Менцингера оба мотива сливаются в один – сатиру на будущий идеал. Так утопия переходит в антиутопию<sup>2</sup>.

Особняком в группе исследуемых нами произведений стоит повесть университетского профессора из г. Граца Симона Шубица

---

<sup>1</sup> Примечательно, что для регулирования отношений человека и общества, для определения степени лояльности отдельного номера (=человека) к существующему мироустройству здесь успешно используется новейшее изобретение – «стул честной исповеди» (вариант современного детектора лжи).

<sup>2</sup> К жанру антиутопии относят это произведение словенские исследователи Б. Грабнар и З. Ферконт, другие не рассматривают «утопические» мотивы романа жанрообразующими и определяют его как «аллегория» (Й. Погачник) или «народно-воспитательную повесть» (А. Слудняк).

(1830–1903)<sup>1</sup> под названием «Пагубный кумир мира» («Люблянски звон», 1893 г.). Взяв за образец «Государство» Платона, автор повести вводит знаменитого философа в качестве собеседника своего героя. В центре их диалога – осуждение современного европейского буржуазного общества, поклоняющегося золотому тельцу. В поисках нового идеального сообщества они чудесным образом оказываются на Марсе, где местные жители знакомят их с историей и общественной организацией нового внеземного государства. В своих основных чертах оно отражает идеи «Капитала» К. Маркса, с которым С. Шубиц был хорошо знаком. Следует отметить, что словенская тема, т. е. вопрос о месте словенского народа в этом инопланетном наднациональном общественном объединении, здесь не поднимается.

Итак, от просветительской утопии Й. Стритара к сатирическим утопиям А. Махнича и И. Тавчара, а затем к утопии С. Шубица с элементами научной фантастики и к антиутопии Я. Менцингера – таков путь литературной утопии в словенской литературе XIX в. Можно, вслед за Фернандо Аинса, говорить о периоде «утопического напряжения, когда особенно остро проявлялась необходимость перемен» (Аинса 1999, 58), а значит, при изучении утопии всегда нужно учитывать особенности менталитета и идеалов эпохи, связь ключевых идей с философской мыслью, литературой, символами, мифами, общественными движениями и даже религиозными верованиями того или иного времени.

Все рассмотренные нами произведения различны по стилю и жанру, но взятые вместе они отражают художественные тенденции своего времени и те общественно-политические процессы, которые происходили в словенском обществе на протяжении 1870–1890-х годов. Этот период в словенской общественной жизни отмечен усиливающимися процессами политической дифференциации различных течений, приведшими к возникновению новых политических партий. Приверженцы разных ориентаций (клерикальной, либерально-клерикальной и социал-демократической), некоторые из которых одновременно являлись и известными писателями, переносили накал страстей на страницы своих произведений. Вероятно, поэтому рамки

---

<sup>1</sup> С. Шубиц – профессор физики из университета в г. Грац; автор учебников по теоретической физике, химии и астрономии; активный сторонник внедрения электричества в повседневную жизнь; ему принадлежат вышедшая в Матице словенской в 1875 г. научно-популярная книга «Телеграф. Его история и современное состояние», а также ряд статей в словенской прессе (см. подробнее: Grabnar 1978, 100–102).

классической европейской утопии оказались для авторов подобных сочинений слишком жесткими. Помимо традиционных вопросов: о характере нового общественного устройства, о роли образования, науки и искусства; о положении женщин в обществе – в этих произведениях постоянно говорится о национальной самоидентификации и путях дальнейшего общественного развития словенского народа. Как писала З. Ферколь, «триединая проблема: словенский язык = словенский народ = национальная свобода – становится константой для всех произведений нашей группы» (Ferkonj 1978, 414). Правда, это утверждение дает исследовательнице повод заключить, что «истинная утопия» не могла развиваться в Словении, где были актуальны в этот период другие проблемы, и словенские произведения лишь модифицируют европейскую модель утопии, тем самым нарушая важнейший закон этого жанра (там же, 414–415).

Думается, что было бы несправедливо говорить о нарушении законов жанра литературной утопии. Скорее, речь может идти об определенном его развитии, выявляющем своеобразие словенской утопии, в которой ни разу не состоялось перемещение лишь в пространстве, акцент каждый автор ставил прежде всего на перемещении во времени. Если на протяжении своей истории утопия обретала или идеологическую («утопия политики» по Е. Шацкому), или пространственную, географическую функцию («земля обетованная», страна Кокань и др.), то в словенской литературе ее основная функция национально-идеологическая.

Дидактичность, изначально присущая этому жанру, несомненно, пронизывающая произведения рассматриваемой нами группы, позволяет увидеть их истоки не только в общеизвестных образцах европейской утопической литературы, но и в литературе и культуре национальной. Они прослеживаются в народных песнях и легендах о короле Матьяже (идеальном правителе, защитнике угнетенных и обездоленных), словенских произведениях XIX в. просветительно-дидактической направленности (повести и пьесы «для народа»), развивающих тему народного счастья и путей его достижения. Иными словами, использование (или подразумевание) архетипов прошлого, включение фольклорно-мифологических образов, значимых для словенской культурной среды, усиливали действенность утопических проектов, их прогностическую (или сатирическую) функцию.

Если авторы подобных произведений обычно выстраивали картины будущего или прошлого рая в строго ограниченном географиче-

ческом пространстве, то создатели словенских литературных утопий XIX в. постепенно перестают видеть свое отдельно от общего. Как писал Льюис Мэмфорд, автор книги «История утопий» (1922), «...утопическое мышление... есть нечто противоположное односторонности, пристрастности, партикулярности, провинциализму, специализации. Тот, кто пользовался утопическим методом, должен был смотреть на жизнь “синоптически” и видеть ее как единое целое; не как случайную смесь, но как органическую систему, равновесие между составными частями которой непременно следует сохранить...» (цит. по: Шацкий 1990, 30).

Действительно, если герой «Девятой страны» Й. Стритара еще только пытается отождествить себя с европейцем, хотя условность такого самоопределения ощущается на каждом шагу, то герой романа «Абадон» уже наблюдает и анализирует политическое устройство государства почти всемирного масштаба. С. Шубич же рассматривает проблему нового общества с вселенским размахом. Думается, что это еще одно свидетельство выхода словенской литературы из провинциальных и региональных границ. В этом отношении повесть С. Шубица и роман Я. Менцингера «Абадон», которые появились в 1893 г., то есть в преддверии Словенской модерна, течения уже европейского масштаба, можно, вслед за словенскими учеными (Ferkonj 1978, 415), рассматривать как произведения, символизирующие определенный рубеж – границу двух литературных и культурных эпох.

#### 4.4. Художественное историческое время (Ф. Прешерн, И. Цайкар)

Время, как одна из самых абстрактных категорий, неуловимо: «Оно невидимо, неслышно, неосвязаемо. Оно не имеет ни запаха, ни вкуса» (Арутюнова 1997, 51). Все, в чем присутствует время, разрушается, переходит из бытия в небытие, однако человек обладает даром *чувства времени*, которое порождено восприятием изменений, происходящих в мире.

Как известно, время различается как мифологическое, циклическое, бесконечное и как время историческое, линейное, дискретное (Элиаде 1987).

В традиционной народной культуре эти два типа времени, мифологическое (циклическое) и историческое (линейное), не исключают друг друга. «Мифологическому восприятию времени не чуждо представление о начале и конце мира, о смене поколений, о линейной протяженности жизни человека от рождения до смерти. Однако линейное время в традиционной культуре постоянно преобразовывается в циклическое, когда тот или иной ритуал, придавая сакральный характер началу или первообразцу, возвращает его в круг вечности, благодаря постоянному ритуальному воспроизведению» (Толстая 1997, 62). С наступлением эры христианства усиливается ценностное соотношение старого и нового, что не могло не сказаться на усилении историзма (линейности) представлений о времени. Это связано с присущим человеку чувством времени, т. е. врожденным восприятием изменений в мире, в основе которых лежит смена времен дня и сезонов года, что одни называют природным, календарным, а другие – космическим временем. В народной культуре это время повседневной жизни или обыденное время, которое подчиняется народно-церковному календарю и времени природному. Мифологическое же время активизируется в определенных точках или зонах народного календаря, что находит свое отражение в литературных текстах (например, у Гоголя – см. Софронова 2010, 235–272).

Историческое время, с присущим ему делением на связанные по смыслу и перекликающиеся отрезки (прошлое – настоящее – будущее), может быть и предметом изучения науки об истории, и одним из видов художественного времени.

В данном случае можно говорить об историческом художест-

венном времени. В его основе лежит не только индивидуальная, но и коллективная память, питаемая как хронологической, так и эмоциональной памятью о времени или его отдельных этапах, эпизодах, периодах. И если, как отмечает Л.А. Софронова, «претендующие на объективность исторические исследования следуют хронологической памяти, эмоциональная память свидетеля или участника событий “выдергивает” из прошлого отдельные эпизоды, которые приобретают новую смысловую наполненность по сравнению с научными текстами» (Софронова 2009, 5)<sup>1</sup>. Еще большую способность к вариативности приобретает историческое время в литературных текстах, где авторы в соответствии со своими художественными задачами включают его для организации сюжета, характеристики персонажей и художественного пространства. Также ссылки на исторические события становятся особыми маркерами текста. Иными словами, «если хронологическая перспектива линейно выстраивает события прошлого», то «психологическая перспектива, опираясь на эмоциональное восприятие автора, выстраивает «события прошлого по шкале значимости и актуальности (в поэтических жанрах)» или «выполняет селективную функцию, т.е. влияет на отбор значимых эпизодов текста..., подвергает их семантической деформации» (в повествовательных жанрах) (Брагина 2009, 92–93).

Что особенно важно, в текстах культуры разных историко-культурных эпох и национальных традиций возникают самые разные образы художественного времени, формируются его концепты и символы, проявляются устойчивые мотивы, постепенно кристаллизуются общие принципы метафоризации времени в пространственных формах. Тем самым выявляются те особые отношения, в которые человек вступает со временем. Мы постараемся рассмотреть это на примере словенской литературы и творчества наиболее ярких ее представителей.

Впервые проблема исторического времени в словенской литературе появляется у В. Водника в его оде «Иллирия возрожденная» (1811), хотя лишь в достаточно зародышевом состоянии и с опорой на идеи Просвещения. Поэт стремится представить историческое развитие иллиров, предков словенцев, с античной эпохи, от древней Греции и Рима до времени наполеоновских войн; называет Иллирию

<sup>1</sup> Эту проблему в историографическом аспекте поднимает в своей работе М.В. Лескинен – см. Лескинен 2009, 115–135.

землей, лежащей в центре Европы.

Впоследствии его мысли по-своему развивает Ф. Прешерн в своем знаменитом «Венке сонетов» (1834). Для него ход времени, с которым он связывает и свою жизнь, и развитие словенской поэзии, проявляется на отдельных трех этапах, находящихся между собой в «особых диалектических отношениях» (Kos 1991, 115). Первый из них связан с именем легендарного короля Само (623–658). Для словенцев это было время, когда они наслаждались свободой, счастьем и благоденствием. Поэт не останавливается на детальном раскрытии той эпохи, ему достаточно создать символический образ, отражающий эту счастливую пору. На смену ей приходит время чужеземного гнета, ставшего следствием «распрей между самими славянскими народами», а вместе с ним эпоха несвободы, страданий и позора, о чем по-своему свидетельствует и судьба словенской поэзии:

Минуло время подвигов и чести,  
Их боевая доблесть не будила,  
И ныне песен не запеть невесте.

(«Венок сонетов», сонет 8, пер. С. Шервинского)

Свои упования поэт связывает с грядущим третьим этапом, когда будут восстановлены первоначальные свободы и честь, преодолены «распри» и чужеземный гнет, а значит, вернется реальность прежних благодатных для словенцев дней. Таким образом, в творчестве поэта-романтика историческое время и его важнейшие периоды обретают символично-метафорическое обозначение.

Вместе с тем, как отмечает словенский ученый Янко Кос, сравнивая представления о времени и истории в творчестве Прешерна, Гёльдерлина и Новалиса и отмечая их общую романтическую природу, опирающуюся на гегелевскую триаду, это представление у Ф. Прешерна получает более конкретное воплощение и связано с темой родины, которая неразрывно связана с темой любви и поэзии. Исследователь полагает, что «у Прешерна речь идет об историческом времени, носителем которого является конкретный словенский народ, и оно представляется поэту – пусть и глядящему на него еще через призму поэтически воображаемого прошлого или утопического будущего – как реальность в рамках действительного хода истории» (Kos 1991, 127).

Попытки в поэтической и прозаической форме воплотить

свои представления об историческом времени делались и после Ф. Прешерна. Они были связаны с обращениями к конкретным историческим событиям (например, историческая драма «Тугомер», первый, прозаический вариант которой был написан Й. Юрчичем в 1875 г., а в 1876 г. на его основе Ф. Левстик создал новый стихотворный вариант; история графов Цельских легла в основу трагедии Й. Юрчича «Вероника Десеницкая»). В патриотической лирике (С. Грегорчич, А. Ашкерц и др.) такое обращение связано с актуализацией в виде своеобразных символов развития национального самосознания.

### **Тема рода и семьи в поэзии Ф. Прешерна**

Наряду с историческим временем в творчестве Ф. Прешерна получила развитие тема рода и семьи, как художественное осмысление времени исторического и биографического.

Тема рода, которая рассматривается по вертикали, в творчестве Ф. Прешерна наполняется новыми смыслами. Поэт увидел его движение и по горизонтали, распространяя родовые связи вширь, связывая воедино не только представителей своей семьи, но и своего племени и своего народа. Иными словами, он не только описывает род в диахронии, тот становится для него понятием синхронным. Поэтому в его творчестве возникает тема биографического времени в контексте времени исторического.

Познание своего рода и определения собственного места в нем поэт полагал важной задачей. Ф. Прешерн, сын зажиточного крестьянина из села Врба в Крайне, был потомком рода, истоки которого, согласно свидетельствам, восходят к XIV в. Многие из его предков, крепкие и зажиточные крестьяне, часто переезжали в города, получали образование, становились священниками, юристами, профессорами, государственными чиновниками. Некоторыми из них семья особенно гордилась. Так, Юрий Прешерн как защитник Реформации был осужден на штраф и тюремное заключение. Другой – Иоанн (Янез) Крстник Прешерн (1655–1704) был личным советником зальцбургского архиепископа (Иоганна Эрнста графа Туна) и первым председателем словенской Академии (*Academia operosorum Labacencium*), за свои литературные труды удостоенным лаврового венка (*poeta laureatus*) (SBL, zv. 8. knj. 2, 499, 502). Словенский исследователь Игорь Иван Шиллих в своей диссертации, посвященной



творчеству Ф. Прешерна, упоминает также Боштьяна Прешерна, который участвовал в крестьянском восстании конца XVI в. и позже обязан был платить так называемый «бунтарский штраф» (Шиллих, рук., 68–69). Прямые предки поэта поселились в Крайне приблизительно в конце XV в. Прадед его имел прозвище «рыбак», которое осталось как родовое имя. Иными словами, причин гордиться своими предками у Прешерна было немало.

В 1830-е годы он вместе со своим другом и единомышленником Матией Чопом и другими участниками литературного альманаха «Крайнска чбелица» («Kranjska čbelica» – Крайнская пчелка»), активно выступает за расширение сферы употребления словенского языка. Эти усилия, а также участие в так называемой «азбучной войне» (см.: Чепелевская 2000, 270–283) активизировали его размышления о значимости рода и шире – национально-исторической проблематики. Прошлое он представлял как историю определенного локуса, территории, на которой проживали словенцы. И эта история, уходящая корнями в глубокую древность и изобилующая многими героическими страницами, значимыми для многих народов и племен, здесь проживавших, переносилась на историю словенцев. В глазах потомков, по мысли Прешерна, история становится важным знаком, своеобразным символом неперемогимого освобождения в будущем.

При этом в силу особенностей исторического развития словенцев, освоение истории у Прешерна осуществляется, в большей степени, не по вертикали, а по горизонтали, в пространственном измерении. Доминантной для характеристики тех изменений, которые происходят на этом участке пространства, оказывается категория границы, которая, как отмечает В. Н. Топоров, «трактуемая как определенная ориентация человека в мире – природном и культурном – и в самом себе, является подвижным, динамичным и, главное, универсальным понятием» (Топоров 1991, 30). В творчестве поэта мы наблюдаем не воздвижение новых границ между «своим» и «чужим/иным», а, напротив, стремление раздвинуть их, перенести в более широкое пространство.

Впервые условные границы своего рода Прешерн очерчивает в «Элегии моим землякам» (1832), произведении, которое поднимает важную тему духовного состояния современного Прешерну общества (отказ от традиций предков, преклонение перед всем чужим, безудержное стремление к материальному благополучию). Со своими горькими мыслями он обращается к землякам-крайдцам, включая

термины родства: он взывает к ним как к братьям, а к крайнской земле как к «дорогой матери», «родному дому»:

Крайна, мать моя родная,  
скоро ль стоны отзвучат  
и настанет жизнь иная –  
встанет горд, твой сын, мой брат!

(Прешерн 1971, 107 – пер. Л. Мартынова)

Отметим, что выявление своего, родного здесь открыто не контрастирует с чужим – образ «чужого» вообще не очерчен, он только подразумевается, границы оказываются не сплошными, их нельзя назвать непроницаемыми или закрытыми.

В стихотворении того же 1832 г. «Глосса», опровергая распространенное среди своих земляков мнение о несерьезности и ненужности поэзии («Лишь слепец стихами занят, / смейся, крайнец! Вздор все это!» – перевод Л. Мартынова), Прешерн вновь выступает представителем крайнского рода. Особый смысл у него получает образ Дома, но мысли о Доме, своем очаге, наполнены трагическими нотами. В первом сонете цикла, получившего у исследователей название «Сонеты несчастья», он создает удивительный по искренности и красоте гимн своей «малой» родине:

Село родное – далеко в тумане.  
Там дом отца стоит, покой храня.  
О, если б роковая жажда знаний,  
подобно змию, не влекла меня.

(Прешерн 1971, 153 – пер. А. Гитовича)

Воспевая родную Врбу, где поэт провел первые восемь лет жизни, он с нескрываемой грустью пишет о нарушении естественного хода событий, когда его учеба и последующее решение посвятить себя новому поприщу, сделали невозможным продолжить дело предков: жить и трудиться на земле. Осознание своего поэтического призвания, по мысли Прешерна, равносильно (в духе романтических идеалов) отказу от простого семейного счастья.

Новый этап в развитии этно-родового самосознания у Прешерна наступает с момента появления «Венка сонетов». В этом произведении, соединившем две волнующие поэта темы – любовь к прекрасной

Юлии и любовь к родине, – можно отметить интересную закономерность. Свое новое мировосприятие поэт передает уже в первой строке: «Венок – словенцам новый дар поэта» (выделено нами – Т.Ч.), в дальнейшем лишь подтверждая и укрепляя эту мысль. Наряду с этнонимами: Крайна, крайнский, крайнцы (3 раза) здесь гораздо более частотными становятся слова: словенец, словенцы, словенский (9 раз). В 7–9 сонетах, говоря о необходимости появления нового словенского Орфея, способного силой поэтического искусства объединить «словенцев всех из племени любого», Прешерн впервые использует слово «род», обращая его ко всем своим землякам-словенцам:

Чтобы сердца наши он зажег для чести отчизны,  
взаимные распри успокоил  
и вновь объединил весь *род словенский!*

(Prešeren 1982, 100; выделено нами. – Т.Ч.)

То, что своеобразное разрушение символических этно-локальных границ в поэзии Ф. Прешерна происходит осознанно, подтверждает и написанная им вскоре поэма «Крещение у Савицы» (1836). Ее главный герой, князь Чертомир, храбро сражающийся на территории Крайны с воинами Валхуна за сохранение традиций и веры предков, в конце концов осознает свое поражение, которое усугубляется личной трагедией. Его возлюбленная Богомила, уже давшая обет монашества, в надежде спасти Чертомира призывает и его, отказавшись от старой веры, принять христианство:

Приняв священство, сердцем он сгорел  
Для благ мирских; потом пошел в селенья  
Родных словенцев и за их предел,  
Борясь до смерти против заблужденья.

(Прешерн 1901, 190 – пер. Ф. Корша)

Финал произведения оказывается своеобразным ключом для понимания духовного возрождения самого поэта. Подобно тому как, совершая обряд крещения, Чертомир принимает на себя важную обязанность: остаться со своим народом («родными словенцами») и быть полезным ему – и сам поэт, переживший глубочайший духовный кризис, связанный с потерей друга и крушением надежд на

личное счастье, находит путь выхода из него в служении народу<sup>1</sup>. Во второй половине 1830-х годов он активно включается в литературный и культурный процесс, сотрудничает с новой словенской газетой «Новице»<sup>2</sup> Янеза Блейвейса. В стихах той поры отчетливо стремление к простоте выражения, они отмечены философской глубиной обобщений.

В творчестве Ф. Прешерна можно обнаружить и другие подтверждения изменений в его национальном самовосприятии: это и сатирический сонет 1832 г. «Как правильно писать “каша” или “kasha”», и станцы 1845 г. в честь люблянского жупана Янеза Н. Храдецкого и др. Наиболее отчетливо тема словенского рода встает в стихотворении 1846 г., посвященном памяти М. Чопа. В отличие от предыдущих поэтических посланий другу, здесь Прешерн сосредоточивает внимание на значимости вклада Чопа в развитие литературы и культуры *всего словенского рода*, на непреходящей ценности его трудов для будущих потомков («внуков»).

Совершенно особое место в его творческом наследии занимает стихотворение «Здравица», имеющее свою судьбу. Написанная в ответ на монархическую оду И. Весела-Косеского («Словения Францу Фердинанду») в 1844 г., «Здравица», вышедшая лишь в 1848 г., несомненно, обладает огромной энергетической силой воздействия. В разные исторические периоды<sup>3</sup> это сочинение словно обретало новую жизнь, так как было насыщено неистребимым национальным оптимизмом. В наши дни строки его седьмой строфы стали словами Государственного гимна Республики Словения (музыка Ст. Премрла).

---

<sup>1</sup> Это произведение важно и тем, что автор «первым взглянул на прошлое своего народа с национально-патриотических позиций..., поставил перед собой задачу привить словенскому читателю интерес к национальной истории, возможность ее интерпретации и соинтерпретации и даже предвидения национальной судьбы» (Старикова 2006, 53).

<sup>2</sup> Сокращенное название популярной в XIX в. еженедельной газеты «Кметийске ин рокодельске новице» («Kmetijske in rokodelske novice» – «Сельскохозяйственные и ремесленные новости», хотя название несколько раз менялось). Она выходила в Любляне в 1843–1902 гг. как орган Сельскохозяйственного общества Крайны, бессменным секретарем которого был Янез Блейвейс, имела практическую, а также просветительскую и патриотическую направленность. В годы революции 1848–1849 гг. газета приобрела черты политического издания.

<sup>3</sup> Весьма показательным в этом отношении является период Второй мировой войны и Народно-освободительной борьбы, когда «Здравица» становится одним из самых популярных произведений среди словенских партизан.

В «Здравице» вновь звучат слова о «словенском роде» с богатой историей и светлым будущим:

Пусть над недругами рода  
разразится горный гром!  
Как при пращурах, свобода  
пусть войдет в словенский дом,  
пусть смелы,  
как орлы,  
мы разнимем кандалы!

(Прешерн 1971, 46–47 – пер. Д. Самойлова)

Но автор расширяет пространственные границы и сначала говорит об объединении славянских народов в духе идей славянской взаимности, а затем идет дальше и, словно разрушая все преграды, поднимается до гуманистической идеи братства и единения всех народов и племен:

Пьем за вечную свободу  
всех народов и племен.  
Да не будет злу в угоду  
мир враждою осквернен.  
За межой –  
не чужой,  
друг-товарищ дорогой.

(там же, 47 – 7-я строфа)

Прешерн жил и творил в эпоху национального Возрождения и развивающегося на этом фоне процесса консолидации этно-локальных связей; процесса, который сопровождался мощным развитием национально-этнического самосознания жителей разных словенских провинций. Как наблюдатель и участник этого процесса он сумел не только уловить ведущую идею культурной и исторической жизни того времени с главенствующей мыслью о единстве народа – этническом, языковом, историческом, духовном, но и воссоздать его в своих стихах.

От осмысления своей кровной принадлежности крайнцам («Элегия моим землякам», «Глосса», цикл «Сонеты несчастья») к постепенному выходу из узких этнолокальных границ с признанием себя

представителем всего словенского народа – таков путь развития национально-исторического самосознания Ф. Прешерна.

Эти представления определенным образом проецируются и на тему семьи, которая в произведениях словенского поэта обретает подчиненное значение. Образ дома аккумулировал в себе образ его родной Врбы и всей Словении. Глубинная духовная связь с земляками представлялась ему более важной, чем семейные узы.

Таким образом, обращение к теме рода и семьи становится для словенского поэта средством осмысления истории, исторического развития народа, его прошлого, настоящего и будущего. В этой связи значимым оказывается не только художественное воплощение в его стихах личного, непосредственного жизненного опыта, но и самовыражение себя как члена рода, составной части единства высшего порядка. Важность подобного самоосознания отмечал П.А. Флоренский. В своей работе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924), говоря о роде, как о едином организме, имеющем единый целостный образ, ученый отмечает, что у него есть свои расцветы и свои упадки, «каждое время его жизни ценно по-своему; однако род стремится к некоторому определенному, особенно полному выражению своей идеи, пред ним стоит заданная ему историческая задача, которую он призван решить. Эта задача должна быть окончательно выполнена особыми органами рода, можно сказать, энтелехией рода, и породить их – ближайшая цель жизни всего рода. Это благоухающие цветы или вкусные плоды всего рода». И, развивая эту мысль, добавляет: «Жизненная задача всякого – познать строение и форму своего рода, его задачу, закон его роста, критические точки, соотношение отдельных ветвей и их частные задачи, а на фоне всего этого – познать собственное свое место в роде и собственную свою задачу, не индивидуальную свою, поставленную себе, а свою – как члена рода, как органа высшего целого. Только при этом родовом самопознании возможно сознательное отношение к жизни своего народа и к истории человечества...» (Флоренский 1993, 211–218).

Ф. Прешерн, прекрасно знавший свои родовые корни и своих предков, эти родовые связи, родовую вертикаль воспринимал гораздо шире, не как род своей семьи, фамилии, а как единение земляков, живущих на стремящемся к объединению пространстве. И свои жизненные задачи видел, исходя именно из этого понимания, – он видел

себя частью высшего целого. Ему важно было увидеть свой род, живущий рядом, в синхронном срезе.

Выделение темы рода и семьи, как одного из многих направлений глубинного осмысления истории и ее художественного воплощения, в творчестве выдающегося словенского поэта-романтика продиктовано и стремлением реконструировать ключевые слова-понятия той эпохи, в которую он творил. Их анализ позволяет «выявить дополнительные источники к расшифровке идеологии эпохи, приблизиться к истинному смыслу культуры, к узнаванию ее внутреннего облика» (Софронова 1990, 49).

### ***Историческое время у И. Цанкара***

У И. Цанкара острая потребность ощутить «дух времени» и стремление выразить его формируется очень рано. В одной из первых его литературно-критических работ (статья «Антон Ашкерц», 1896) он пытается определить основные черты своего времени и обозначить миссию современного писателя, которую он видел в отказе от идеалистических представлений о жизни и погружении в реальное бытие. После переезда в Вену в его душе происходит перелом: он старается ощутить и передать новые звуки и даже запахи времени, его новый дух. На какой-то период увлечение философией Эмерсона, знакомство с современной литературой европейского символизма, погружение в мистический художественный мир Метерлинка, Бодлера уводит писателя в совершенно иное пространство, где ход времени подчиняется своим законам, где «каждая вещь, событие, действие пронизаны божественной субстанцией», где «все развивается по духовным законам существования этой прасубстанции, или “вселенской души”» (Бодрова 2010, 23)<sup>1</sup>. Постепенно происходит переосмысление этих взглядов, о чем свидетельствует «Эпилог» к сборнику «Виньетки» (1899); в нем выражено его новое видение развития современной литературы, тесно связанной с новой исторической эпохой. Конкретно-исторический взгляд молодого писателя на происходящее не только в жизни, но и в литературе и культуре в целом отодвигает на второй план прежние, в основе своей идеалистические,

---

<sup>1</sup> Это нашло отражение в письмах (например, письмо Анне Лушиновой от 25.07.1898 г.) и произведениях этого времени (рассказы «Лунный свет», «Человек» и др.).

воззрения. В его произведениях начинает доминировать внимание к проявлениям реальной жизни и их художественному воплощению. Осмысление художественного опыта русского реализма с его психологизмом и вниманием к «диалектике души», а также французского и немецкого символизма и импрессионизма помогает ему активно использовать новые идеи и художественно-выразительные средства, созвучные эпохе европейского модернизма. В творчестве И. Цанкара, в первую очередь, в его прозе, предметом пристального внимания становится проблема исторического времени; его также волнует вопрос о ходе и ритме исторического развития, он стремится проникнуть в суть тех процессов, которые неотделимы от судьбы его народа.

Писатель, как правило, не дает развернутых описаний того или иного исторического события. Время историческое присутствует в его произведениях в виде экскурсов, в воспоминаниях героев. Иногда он обращается к совсем недавней истории, прозорливо угадывая значимость того или иного явления для судеб как отдельных людей, так и целых народов. Подобные события образуют тематические узлы, мотивы, сюжетные линии его произведений.

Можно выделить несколько значимых этапов словенской истории, получивших отражение в словенской литературе: эпоха раннего средневековья (Ф. Прешерн), эпоха Реформации, оставившая глубокий след в сознании словенцев и оказавшая влияние на формирование национальной идентичности (она получила художественное воплощение в ряде произведений, в частности в романе И. Тавчара «Хроника усадьбы Высокое» – см. Старикова 2011). Однако наибольшее «внимание было сосредоточено на трех тематических узлах этого отрезка прошлого: деятельности графов Цельских по объединению словенских земель, турецких набегах и крестьянских восстаниях XV–XVI вв.» (Старикова 2006, 54). Цанкар в качестве доминирующей выделяет тему крестьянских бунтов XV–XVI вв. и добавляет к ней темы Первой мировой войны и эмиграции.

### ***Период крестьянских бунтов XVI–XVII вв.***

Одна из них связана с периодом народных восстаний в словен-



ских землях, начиная с XV в.<sup>1</sup> Причиной этих народных возмущений было недовольство нарушением «старого закона» («stara pravda»), целью служило сохранение традиционных по форме и размеру крестьянских налогов и повинностей. Эти трагические события нашли отражение в словенском фольклоре: народных песнях, легендах. Впоследствии они становились мотивами или сюжетами литературных произведений разных авторов. Так, в XIX в. Я. Трдина вводит тему народных волнений в одну из сказочных повестей цикла о горьянцах под названием «Петер и Павел». А. Ашкерц создает цикл баллад «Старая правда» (1890), посвященных восстаниям XVI в., где «умело передает... народное мироощущение, а в некоторых балладах он будто смотрит на мир глазами набожных, суеверных крестьян, верящих в чудеса и приметы («Небесное знамение», «Княжий камень»))» (Рыжова 1987, 5–6).

Как и Я. Трдина, А. Ашкерц стремится к созданию обобщенного образа народа, выступлениям которого придается некий романтический ореол. Лишь при создании образов отдельных персонажей (например, крестьянского короля Матии Губеца, вождя движения за создание словенско-хорватского крестьянского царства) поэт акцентирует внимание на исторически достоверных фактах (описание казни – коронование раскаленной короной на раскаленном престоле). В свой цикл Ашкерц включает и балладу «Король Матьяж»: в ней с опорой на народную поэзию раскрывает образ короля-защитника.

Д. Кетте, один из молодых поэтов «Словенской модерны», в 1880-е годы задумавший написать роман из истории крестьянских бунтов и турецкого нашествия XV–XVI вв., также наряду с историческими хрониками обращался к текстам народных преданий. В его архиве сохранилась запись варианта легенды о возвращении на землю короля Матьяжа, который принесет людям счастье и справедливость. Таким образом, уже начиная с XIX в. эта историческая эпоха получает художественное воплощение в целом ряде произведений, в некоторых из которых особое место отводится образу короля Матьяжа. И это не случайно. Фигура короля Матьяжа, вокруг которой складывается некий романтический ореол доброго и справедливого правителя и народного заступника, начинает рассматриваться не в рамках реальных исторических событий, а часто как средоточие

<sup>1</sup> Крупнейшими крестьянскими восстаниями стали бунт в Каринтии в 1478 г., общесловенские восстания 1515 и 1635 гг., хорватско-словенское восстание 1573 г. Отдельные крестьянские бунты происходили даже в XIX в. (См.: Гранда 2010, 30).

черт и подвигов оставшихся неизвестными героев его времени<sup>1</sup>.

И. Цанкар не раз обращался к сюжетам и темам народной поэзии, при этом его взгляд на нее и на знаковые для словенской культуры фольклорно-мифологические персонажи порой кардинально отличался от взглядов многих его современников. Это, в частности, отразилось в работе над драмой о крестьянских восстаниях, первоначальная идея которой созрела у писателя еще в Любляне в 1895–1896 гг. В 1901 г. в одном из писем брату Карлу (от 19.03.1901 г.) он назвал свое будущее произведение «великой трагедией словенского крестьянства» (Cankar 1948, I, 120). Тогда же он начал работать с историческими документами, посвященными словенским землям разных эпох, правда, его расстраивали неполнота и недостаточная сухость этих источников. В том же письме он признается: «Дело в том, что все эти историки пишут историю мертвой земли, страны без народа, который жил на ней. Ты можешь точно узнать, чьей «собственностью» была эта земля издавна и до настоящего времени, а как жил, работал и мыслил народ, что жил здесь, этого ты не прочтешь нигде» (там же). Об этом замысле он писал и в письме Ф. Левецу от 7.06.1901 г., подчеркивая, что в крестьянских бунтах «масса нашего народа впервые и, возможно, в последний раз показала свою реальную жизнь». Кроме того, писатель просил совета в поиске новых, более полных источников, чтобы он «смог узнать точнее о жизни и духе тех лет» (там же, 275). Он даже хотел посетить места, где проходили волнения, чтобы погрузиться в эпоху, но впоследствии оставил это намерение. Однако то, что писателю не могли дать сохранившиеся документы, он старался почерпнуть из фольклора – народных песен и легенд о том времени, многие из которых воссоздавали символический образ короля Матьяжа<sup>2</sup>. Знакомый с детства каждому словенцу образ короля-защитника, воспетый благодаря своим деяниям и героическим подвигам, этот образ стал одним из центральных в его

<sup>1</sup> См. об этом подробнее главу 3.1.

<sup>2</sup> Как считает словенский ученый Б. Мерхар, на замысел Цанкара могла повлиять и выходящая в 1904 г. (т. е. в период когда Цанкар работал над повестью «Бродяга Марко и король Матьяж») анонимно в газете «Словенски народ» («Slovenski narod») историческая повесть М. Маловрха «Король Матьяж» (Cankar ID, IV, 504).

повести «Бродяга Марко и король Матьяж»<sup>1</sup>.

Обозначенное уже в названии соединение двух пластов: реального и мифологического – реализуется в двух центральных образах произведения. С одной стороны, это реальный герой, сын зажиточного крестьянина Марко, ставший после смерти отца бродягой, после того как за короткое время пропил и прогулял нажитое предками имущество, с другой – мифологический персонаж, имя которого в словенской духовной культуре ассоциировалось с образом народного заступника.

Своеобразным мостом, соединяющим реальный и фольклорно-мифологический пласт повествования, становится у Цанкара «актуальное прошлое», т.е. историческое событие, которое может быть осмыслено с позиции героя (носителя «наивной» картины мира) или пережитого опыта близких ему поколений предков (родителей, дедов и прадедов) (см.: Левкиевская 2009, 161). Эти сложившиеся в народной среде представления о далеком прошлом автор вкладывает в уста безымянного старика-крестьянина: в доме крестной героя, вспоминая о «золотом веке» словенской истории, он рассказывает: «В те времена не было ни налогов, ни войны; нива давала урожай дважды в год, никогда не было ни града, ни засухи и наводнений. Люди сидели, сложа руки, но имели всего вдоволь. *Мои глаза видели те времена...*» (выделено нами. – Т.Ч.) (Cankar ID, IV, 372). Ему вторит и старик-батрак, который утверждая, что «Так ведь и было некогда, я читал в книгах, и там это было записано» (там же, 373), связывает всеобщее народное благоденствие с именем короля Матьяжа, который правил всеми странами до моря, победив всех королей и императоров. Под защитой его короны крестьянин зажил хорошо, так как правитель прогнал господ, чиновников, палачей и ростовщиков, от-

---

<sup>1</sup> Такое отношение к истории у словенского писателя можно рассмотреть в рамках общей проблемы взаимоотношения классической литературы и исторической науки, оказавшейся в центре внимания А.А. Формозова (Формозов, 2012). Так, А.С. Пушкин, много времени и сил посвятивший изучению исторических трудов, в первую очередь, «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, стремился осветить темы, отсутствующие или едва намеченные у Карамзина. Одной из них была тема народных движений, которая нашла воплощение в «Песне о Стеньке Разине», «Истории Пугачева» и «Капитанской дочке». (Формозов 2012, 82–113). У Н.В. Гоголя, также в разные периоды обращавшегося к трудам по истории Малороссии и России, опирающийся на его любовь к народным песням «мифо-поэтический подход к прошлому явно предпочтен специальному анализу письменных источников» (там же, 137). Но это уже предмет отдельного исследования.

менил десятину и другие подати, а главное – вернул крестьянам их права. Но время всеобщего изобилия скоро закончилось, так как люди восстали против Бога и короля. И тогда наступила пора несчастий: нива не давала ни колоска, виноград, даже самый кислый, не родился; вернулись налоги, начался голод, и чума пришла на землю. И король умер, опечаленный такой неблагодарностью, а с ним умерла на земле и справедливость (там же, 373).

Цанкар, таким образом, истоки и причины реального исторического события пытается объяснить, исходя из закрепившегося в народном сознании представления, в основе которого – идея народного заступничества, персонифицированная в образе знаменитого короля.

Саму картину народного восстания писатель развивает в рамках вставной Повести о грустном конце Али-паши, которую Марко, находящемуся в состоянии полубодрствования-полусна рассказывает его герой-двойник Грегор. Сцены бунта в произведении передаются с использованием цветового кода: кровавая заря на востоке, предвещающая опасность; пожар, словно красным плащом накрывший замок Али-паши. Самих восставших он представляет как «черных сватов», пришедших на свадебный пир дочери Али-паши. Лейтмотивом звучит мысль, что люди «не могут себя спасти, если верят в избавителя» (Cankar ID, IV, 416). Следы этой веры он видит в опустевших деревнях и селах, в которых остались лишь старики. Символом обезлюдевшей территории становится образ «мертвого» села с пустыми домами, в которых двери и окна забыты, нигде не горит свет, где героя встречает его тетушка Агата. Словно родная мать-земля, она умоляет его не покидать ее, как это сделали многие ее дети.

Если «народное» описание «золотого века» связывается у Цанкара с реальными событиями XVI в., то вставная повесть об Али-паше и его притеснениях, отмеченная всеми стилистическими признаками народного сказания, имеет двойной смысл. С одной стороны, писатель отсылает историческую память своих читателей к тяжелым годам господства отвоевавшего эти земли у М. Корвина Фридриха III, с другой, очевидна отсылка к реалиям более позднего времени: связанным с послереволюционными событиями (начиная с 1848 г.) вплоть до времени начала аграрного кризиса 1870-х годов.

За достаточно короткий период времени всеобщая эйфория, связанная с полученными свободами и освобождением крестьян от многих повинностей (1848–1850), сменилась периодом разочарования в связи с ужесточением налогов, а начавшееся разорение крестьянских

хозяйств вызвало первый вал массовой эмиграции<sup>1</sup>. Годы эйфории Цанкар определяет благодаря весьма емкому понятию «матьяжевание», а их осуждение вкладывает в уста самих крестьян. И старик-крестьянин в корчме («не земля изменилась, а человек»), и старый корчмарь («разнузданность и пьянство тогда были в долине, падение нравов») с грустью подтверждают, что сами люди вершили свою судьбу, и миф о прекрасном времени обернулся трагедией всего народа.

Воспоминания о «золотом веке», когда правил король Матьяж, Цанкар делает ключом к пониманию царящих в словенском обществе настроений в годы экономического кризиса. Одних это заставляет уезжать из родных мест на поиски лучшей и легкой жизни: в Америку или Германию; других – оплакивать свою тяжелую жизнь на родине, погружаясь в пьянство, третьих – становиться бродягами, веселыми хозяевами бесконечных дорог. Мечты старого батрака о поездке к сыну в Америку и осознание невозможности этого приводят старика к самоубийству. А герой повести Марко свое нежелание работать на земле оправдывает необходимостью приблизить лучшие времена, в чем ему может помочь король, которого нужно лишь найти и разбудить. Отсюда и его мысли о дороге, длинной, бесконечной, ведь она дарит сердцу надежду и радость. Таким образом, писатель две важные для словенцев исторические вехи в своем художественном произведении связывает именем мифологического героя, благодаря сложившемуся в народном сознании культу которого дает художественную оценку этим историческим событиям.

Таким образом, Цанкар, отойдя от замысла исторической драмы, при создании повести «Бродяга Марко и король Матьяж» отказывается от воссоздания хода самих исторических событий, а старается передать его через рефлексию своих героев на события давно прошедших дней. Иными словами, само историческое событие, вычлененное из потока времени, оказывается не доминирующим, оно играет вспомогательную роль. Важным оказывается то, что соединяя сохранившиеся в памяти народа воспоминания о народных восстаниях («актуальное прошлое») и неизбывную веру в короля-заступника, вводя значимый для народной картины мира мифологический образ, писатель старается восстановить дух исторического времени. При этом он ставит перед собой задачу найти связующие нити с последующими этапами словенской истории.

---

<sup>1</sup> Об этом см. подробнее в комментариях к произведению, написанных Б. Мерхаром. (Cankar ID, IV, 507).

## Первая мировая война

Другой важной темой, раскрывающей взгляды писателя на ход истории становится тема Первой мировой войны. Она принесла тяжелые испытания не только словенскому народу, о будущем которого в эти годы размышлял писатель, но и ему самому. По доносу, обвинявшему его в «сербофильстве»<sup>1</sup>, он был арестован и уже 23 августа 1914 г. оказался в люблянкой крепости. В конце 1915 г. он был призван в армию и провел около полутора месяцев в учебных лагерях в Юденбурге. «Годами ужаса» назвал он это время, впечатления от событий которого легли в основу многих его рассказов, впоследствии объединенных им в книги «Моя нива» и «Видения» (1917). При этом писатель намеренно отходит от прямого обращения к описаниям ужасов войны (хотя материала было достаточно), а выбирает свой путь.

Так, в рассказе «Лед» перед нами будни лагерной жизни в Юденбурге с четко выверенным распорядком военных упражнений, почти автоматическими движениями рекрутов, выполняющих команды командиров. Все казалось неестественным и странным: «Резкими, будто деревянными шагами шеренги солдат двигались взад-вперед, направо и налево, сходились и расходились, внезапно, словно подкошенные, падали, тут же вскакивали, маршировали в одном направлении, в другом, пускались бежать и вдруг, как вкопанные, останавливались перед забором. По всему лагерю разносились громкие отрывистые выкрики на каком-то странном языке, а голос, может быть из-за густого тумана, звучал тоже странно и неестественно» (Цанкар 1981, 1, 423).

Этому буквально загипнотизированному войной миру, в котором даже балки над головой спящих в бараке солдат кажутся крестами на могилах, автор противопоставляет мир естественный, природный, а марширующим, словно деревянные солдатики, рекрутам собаку Леду, всем своим видом выражающую непонимание и осуждение происходящего: «В спокойных, вопрошающих глазах собаки было безжалостное презрение и то превосходство духа, разума и доброты, которое срывает в мгновение ока покровы тщеславия и суетности, подвергая их заслуженному позору» (Цанкар 1981, 1, 425).

Еще более определенным становится стремление дать философ-

<sup>1</sup> О политической обстановке в Австро-Венгрии и массовых судебных процессах по обвинению в сербофильстве в самом начале войны см.: Нечак, Репе 2012, 137–141.

ское осмысление последствий войны в рассказе «Господин капитан», где в рамках оппозиции жизнь / смерть писатель создает образ огромной художественной силы. Капитаном в черной шинели, забирающим из строя лучших молодых солдат, видит писатель Смерть в эти годы.

В произведениях, посвященных войне, Цанкар формирует устойчивый мотив остановившегося, словно замершего времени, а созданная им аллегорическая фигура подчеркивает значимость оппозиции жизнь/смерть.

### **Эмиграция словенцев**

С необычайным даром провидения Цанкару удалось выделить и воссоздать в художественной форме еще один важный для его народа исторический период – эпоху рубежа XIX–XX вв., когда экономический кризис вызвал массовое разорение многих крестьянских хозяйств и ремесленных мастерских и, как следствие этого, вынужденную эмиграцию словенцев. Хотя эмиграция в Германию и Америку имела место и ранее, но, как отмечают словенские историки, на стыке столетий этот процесс вызвал огромные демографические потери. Уехало более 250 тыс. словенцев (примерно 6,5–7,5 % жителей, поэтому, несмотря на высокие показатели рождаемости, демографический прирост был скромным (1,8 % в последнее десятилетие XIX в. и 3,55 % – в первом десятилетии XX в.). Главными причинами процесса эмиграции стали крупные и непрекращающиеся кризисы в аграрном секторе, раздробленность земель, которая не могла прокормить больших семей, и огромный процент безработицы, но дело было не только в этом. По мнению словенских историков, у словенцев, решившихся на эмиграцию, все сильнее проявлялось стремление к более высоким жизненным стандартам, которых невозможно было достичь на родине (Нечак, Репе 2012, 22–23).

Эта тема вошла во многие произведения И. Цанкара. В романе «Крест на горе» (1904) писатель обращается к ней, создав образ Тоне-американца, молодого крестьянского сына, некогда уехавшего на заработки в Америку, который возвращается домой на побывку. Од-

нако все его мысли и надежды на будущее уже связаны с чужбиной<sup>1</sup>.

Картину страшного запустения, последовавшего после массового исхода разорившихся крестьян в поисках лучшей доли, создает писатель в повести «Бродяга Марко и король Матьяж». Ядром этой картины становится описание мертвой деревни с пустыми темными домами, в которых забиты все окна и закрыты все двери, где царит дух запустения и где остались доживать свой век одни старики (Cankar ID, IV, 426). А образ покинутой сыновьями тетушки Агаты в полусонных видениях героя преобразуется в образ родной земли («Ты земля, земляца, мать, которую я оставил некогда с веселым сердцем, ты протянула ко мне свои руки, чтобы прижать к своей груди навсегда!» – там же, 436).

Осознавая историческую значимость этого процесса, способного повлиять на выживание и сохранение его народа, Цанкар обращается к теме эмиграции и в более поздних произведениях 1909 г.: повести «Курент» и «Повести о двух молодых людях». В первой тема эмиграции служит для создания полной картины происходящего на его родине. В заключительной пятой главе произведения герой Цанкара, который прочитывается и как художественный вариант фольклорно-мифологического образа, и как «аллегорический образ народного поэта, живущего одной жизнью с народом» (Е.И. Рябова), оказывается среди тех, кто устремляется на чужбину и с тоской в сердце прощается с родным краем. Он слышит их последнюю песню: «Улыбнись нам на прощанье, родина несчастная, превыше всех любимая! Улыбнись нам, мертвым без тебя, ибо что нам на чужбине веселье, юность и жизнь!» (Цанкар 1981, 1, 218–219).

В «Повести о двух молодых людях» тема вынужденной эмиграции оказалась в центре повествования. Молодые влюбленные: батрак Павле и дочь крестьянина Мара – решают разлучиться с надеждой, что, разбогатев в чужих краях, они смогут построить свое счастье. Она уезжает из родного села в Люблян, став служанкой в богатом доме; он по примеру своего друга Лойзе, некогда покинувшего родные места, отправляется в Америку. Однако их романтические ожидания вскоре сменяются горьким разочарованием.

Писатель проводит историческую параллель, сравнивая предше-

---

<sup>1</sup> О жизни обосновавшихся в Америке словенцев, создавших в некоторых городах словенские землячества, и о своих собственных впечатлениях пишет в книге воспоминаний Божидар Якац («Отзвуки Красной Земли. По письмам из Америки», 1932 (Jakac 1932, 19–21).



ствующие периоды эмиграции и нынешний, захвативший огромные массы людей из разных земель и стран, реалистически рисуя картины начинающегося экономического кризиса, который приводит к массовой безработице. Через судьбу простого словенского парня из Крайны, прошедшего путь от восторженного искателя счастья до почти потерявшего человеческий облик бездомного бродяги, пополнившего ряды многотысячной армии безработных, И. Цанкар раскрывает тему эмиграции рубежа веков.

В повести создается многоплановый образ Америки, этой страны обетованной. В нем присутствуют и мифологические черты («Где эта Америка? Наверное там, куда плывут звезды длинной вереницей!» – размышляет перед своим отъездом Павле – Цанкар 1981, 1, 221). Идеально-романтическую составляющую этого образа автор подкрепляет слухами и разнотолками («Сколько людей за ночь богачами стали. Они убежали за море от злобных взглядов, ни гроша за душой, сирые и убогие, а вернулись по-королевски, сыпя направо и налево золотыми!» – там же, 222). Гораздо важнее для героев оказываются реалистические составляющие этого образа. С одной стороны, в глазах людей, устремляющихся за океан, Америка становится привлекательной: там «не спрашивают, чей ты сын, – батрака или старосты, важно, чего ты стоишь, все равно – будь твой отец хоть царь, хоть нищий» (там же). С другой стороны, в глазах простых людей, крестьян, эта страна, словно чудовище, поглощает многих, лишая их сил и здоровья («Что ни день, уезжают сотни. Бегут, словно от чумы, а сколько вернется. А и вернутся, так дряхлыми стариками, измученными жизнью!» – там же, с. 229). Этот пространственно отдаленный художественный образ Америки становится у Цанкара важной составляющей образа времени, в котором каждый из его современников мог найти хорошо знакомые черты.

Таким образом, И. Цанкар вслед за Ф. Прешерном воспринимает время как прошлое – настоящее – будущее и ставит акцент на судьбе словенского народа. Говоря об историческом времени, он выделяет как сакрально отмеченные, так и «профаные» его отрезки (Софронова 2008, 7). Особое внимание он уделяет тем моментам национальной истории, которые в народном сознании подверглись своеобразной сакрализации («золотой век»). Излюбленный прием писателя – это воссоздание исторического эпизода или этапа через обращение к фольклору и народной мифологии, в том числе к ее героям. Для некоторых исторических процессов (эмиграция) он вводит тему раз-

рыва человека с родиной. Иными словами, опираясь на предложенную Н.Д. Арутюновой схему моделирования времени в терминах пространства и движения, Путь человека неотделим от Потока времени (Арутюнова 1997).

## 4.5. Образ времени в словенской поэзии XX в.

*Время дежурит на какой-то планете  
и раздумывает в своей полосатой пижаме,  
что бы надеть на это тысячелетие:  
доспехи Марса или парчу Венеры.  
Собирает новости, как полицейский репортер,  
для местной газеты «Галактика»...  
Время швыряет в минувшее ворох известий,  
берет другой и думает мимоходом:  
«Надо бы поискать другую службу,  
я ведь, собственно, поэт, философ...» –  
и снова читает, закручивая радужную пуговицу  
на своей полосатой черно-белой пижаме.*

(Я. Менарт. «Время дежурит на какой-то планете» –  
пер. Б. Слуцкого)<sup>1</sup>

Представления о времени всегда связаны с движением: человек определяет его существование, наблюдая смену дней и ночей, времен года и лет, как и исчезновение людей и событий. При этом время управляет человеком и всем окружающим, оставаясь для человека непостижимой загадкой. Он стремится постичь его тайны, для чего описывает его в самых разных ракурсах, дает ему определения, находит пространственные образы и сравнения, в которых оценивает его. Особенно явно это происходит в искусстве слова, прежде всего в поэтических произведениях, в которых преображаются выработанные веками представления о времени. Его образы в искусстве приобретают индивидуальность, а также национально-этнический характер, что можно показать на материале творчества представителей Словенской модерна, а также поэтов, выступивших в межвоенный период. Образ времени присутствует также в стихах военных и послевоенных лет. Все эти произведения обладают различными художественно-стилевыми особенностями. Их авторы по-разному воспринимают время. Они создают его индивидуальные образы или воз-

---

<sup>1</sup> См.: Земля и мужество 1981, 262. В главе используются переводы на русский язык из сборников словенской поэзии разных лет (Земля и мужество 1981; Поэзия Словении 1989; Из века в век 2008; Из века в век. Литературное содружество; Крик раздвоенной души 2009), а также из авторских сборников стихов словенских поэтов. В отдельных случаях вводится подстрочный перевод поэтических цитат, выполненный автором книги.

вращаются к тем, что давно уже стали устойчивыми.

Итак, чувство времени, присущее человеку, основано на восприятии им его разных видов, о которых мы уже говорили: время циклическое, природное и время историческое, линейное. Его членение тесно связано с позицией человека в жизни. Как пишет Н.Д. Арутюнова, «...именно человек находится в точке присутствия, которая условно членит линию времени на составляющие. Войдя в модель времени, человек внес в нее два сложных противоречивых компонента: точку движения, а вместе с движением направление движения. Точка присутствия стала одновременно и точкой зрения. Точка движется, вместе с нею движется время, а вместе с временем движется по линии времени событийный мир. Все приходит в движение» (Арутюнова 1997, 52–53). Прежде чем осознать это движение и оценить его с самых разных сторон, человек (в нашем случае поэт, наделенный художественным видением мира), находящийся в точке присутствия – в настоящем, старается определить время, дать ему оценку, описать через пространственные образы.

Так, у Отона Жупанчича настоящее – это «дни тяжкие», «глухой полночный час», когда «дороги не найдешь», «тьма кромешная», окруженная «черным молчанием» («Наше слово»); поэт передает этот образ времени через физическое ощущение боли и голода («Голод»):

На третий день ты болью проколот.  
Вдруг спазмами голод живот опояшет  
и пляшет, пляшет, пляшет.

(Жупанчич 1978, 93 – пер. А. Суркова)

У поэтов-экспрессионистов, создававших свои стихи в 1920–1930-е годы, настоящее оценивается как период утомления, разочарования. Это «время зла и страха» (И. Груден «Голос родины»), «несносное время» (Э. Коцбек «Несносное время»), «глухие времена» (С. Косовел «Утомление»):

Мы жили, умирали  
в глухие времена,  
мы жизни не признали,  
сквозь нас прошла она.

(Поэзия Словении 1989, 100 – пер. Д. Самойлова)

Но время может получать определения, отражающие фольклорно-мифологическую традицию. «Подобно пространству, – пишет

С.М. Толстая, – «время наделяется семантикой, сакрализуется и включается в систему ценностей, главными координатами которой являются жизнь и смерть» (Толстая 1997, 65). «Нечистым» называет время лирик военной поры Ф. Балантич, тем самым подчеркивая его связь с опасностью смерти, намекая на вмешательство в жизнь человека потустороннего мира. Для описания настоящего как отрезка жизненного времени поэт использует цветовой код: у него появляется образ «белого» времени.

Белый цвет, этот частый эпитет смерти в традиционной народной культуре; «белый траур», который был известен многим славянским народам, становится у Франце Балантича определяющим:

Все белое сейчас,  
белые пальцы, белое лицо,  
белый бесконечный край,  
*белое мертвое, мертвое время.*

(«Мертвая белизна» – Balantič 1991, 80)

Этот образ времени актуализирует оппозицию жизнь / смерть:

Ведь вижу, Смерть, что на твоих *белых руках*  
нет ни кусочка кожи молодой  
и на темени голом – девичьего венка.

(«Агония любви» – Balantič 1991, 32)

Образ «мертвого» времени создается и благодаря развернутым пространственным картинам. У Йоже Удовича это осуществляется через описание пустого пространства, лишённого звуков и красок жизни:

Здесь я,  
где злые ветры,  
где свистит косая коса,  
где вертятся жернова  
на мельнице людоеда,  
перемальвая в ничто  
все, рожденное жизнью;  
здесь я,  
где слепота  
глядит в *пустое пространство*,  
где многие тысячи лет

*черная каплет капель  
и молчит лицо под маской  
чьего-то чужого лица.*

(«Оттиск» – Земля и мужество 1981, 117 – пер. Р. Сефа)

Подобный образ может быть использован и для характеристики прошлого. Дане Зайц в стихотворении «Мертвые образы» рисует картину покинутого хозяином дома. Здесь значимые фольклорно-мифологические символы дома как жилого пространства человека – очаг, печь, угол, стена (Плотникова, Усачева 1999; Невская 1999) – оказываются разрушенными; колодец высох, виноградная лоза одичала. И высохший колодец, и одичавшая лоза символизируют нарушение течения жизни:

*Камни вылизал дождь.  
На печке блестит вода.  
Дождь размывает печь.  
Песок засыпает клеть.  
Дикою стала лоза.  
Осевший колодец зачах.  
Последняя тлеет стена  
Репейник разросся в углу...  
Кто дикость лозы укротит?..  
Кто в печке огонь разведет?..  
Кто выкопает из тьмы и развалин  
Истлевшие образы мертвых лет?..*

(Поэзия Словении 1989, 207 – пер. Ю. Моршц)

Поэт акцентирует внимание на тяжелых, мрачных, мертвых годах, которые ушли, оставив воспоминание, они – умерли. Значит, время способно умирать и двигаться из будущего через настоящее в прошлое.

Образ будущего отражает индивидуальное восприятие поэта, но может также представлять и коллективное. Так, для поэтов Словенской модерна, как и для представителей словенского экспрессионизма, этот образ имеет социальное наполнение:

*...все, все, носящие цепей следы,  
и мореплаватель, чей взор отважно устремлен  
за горизонты будущих времен, –  
вот для чего куюм мы так упорно  
и чутко слушаем, склоняясь у горна,*

чтоб не прошел безвестно мимо нас,  
 когда наступит час,  
 родившийся под вещей звон сердец  
 кузнец могучий, исполин-кузнец!

(О. Жупанчич «Песня кузнецов» – Поэзия Словении 1989, 33 – пер. П. Семынина)

Мы куем: удар на удар.  
 И каждый удар – привет  
 свету грядущих лет...  
 Мы куем день за днем.  
 В этом горне ночи сгорают –  
 и проснется пролетариат...

(М. Клопчич «Удар на удар» – Поэзия Словении 1989, 122 – пер. Г. Ефремова)

Итак, оценка времени, которую дают словенские поэты, основана на индивидуальных чувствах и переживаниях человека, которые приписываются времени. Оно представлено в мифологическом освещении, в нем явно различаются смыслы ведущих онтологических категорий – жизни и смерти. Кроме того, тема движения времени также присутствует в их поэзии.

Неумолимый ход времени основан на метафорах движения. Время идет, бежит, ползет; течет («время как ртуть перетекает по жилам», У. Зупан), летит; проходят, бегут дни, «между пальцами дни скользят, словно семена» (Ф. Балантич). Это движение только вперед («но вспять заказан путь» – В. Тауфер, «Незримая стена»). У поэтов-экспрессионистов движение времени передается через движение самой земли: «я слышу, земля кружится, неподвижные взмахи / и беззвучные пульса удары нас отрезвляют...» (Э. Коцбек, «Опьяневший от перемен...»). В поэзии второй половины XX в. это движение чаще окрашено в мрачные тона: оно может «тащиться с костяным бряцанием» (Н. Графенауэр). Звуковая окраска движения заставляет вспомнить танцующие скелеты плясок смерти.

Но время может останавливаться. Так появляется тема начала и конца времени, которая напрямую связывается с оппозицией жизнь / смерть. В центре внимания поэтов, как правило, оказывается конечный рубеж, он несет в себе множество смысловых оттенков. Для создания образа конца времени вводятся привычные метафоры: «разбитые временем, остановившиеся часы» (Н. Графенауэр), «сравнявшаяся медная гиря часов» (М. Винцетич, «Песня женщин»). Так возникает образ остановившегося времени, которое становится мериллом пустоты и безысходности:

Эта расколотая жизнь и стесанная память  
с множеством лиц и скрытыми язвами в душе.  
Холодная игла отчуждения тклет  
коридорный коврик через пустоту....  
В нас ослепленная всеобъемлющая ночь,  
разбитые временем, *остановившиеся часы*,  
мерилом надежды промеренный горизонт,  
и застывшая слеза, как тромб безысходности...

(Н. Графенауэр «Эта расколотая жизнь...» – Из века в век 2008, 217 – пер. С. Гловюка)

Поэт и сам просит время остановиться, чтобы попытаться осознать происходящее, как и свое присутствие в нем:

Дай, Господи, пред тем, как в бой  
пойду, воскликнуть на прощанье,  
как Иисус: *О солнце, стой,*  
*Луна, останови сиянье!*  
*Ход времени прерви в тот час,*  
кровавый час освобожденья,  
дай благодатный свой приказ  
последнего преображенья!

(Э. Коцбек «Перед боем» – Поэзия Словении 1989, 105 – пер. В. Бурича)

Время имеет свой ритм. Ритмическое движение времени жизни передается через образ мерно тикающих в доме часов («и *гурия ходики тянет вниз*» – Э. Коцбек, «Кто бы ты ни был...») или звон колокола на башне храма, отмеряющего время дня. Но когда поэт слышит, что «*тяжко бьют часы на башне*» (И. Груден, «Ночные голоса»), этот звук отдается в его сердце, как «звон по другу похоронный в тишине». Иногда образ часов получает неожиданное наполнение:

И *тикает дятел* в чащобе окрестной.  
*Сгущает вечность* под синью небесной.  
И эти деревья огромного роста  
расти не устали. Все ясно и просто.

(М. Ярц «Три березы» – Поэзия Словении 1989, 82 – пер. Д. Самойлова)

Часто ритмическое движение времени вызывает образ дождя, капли которого словно отсчитывают минуты жизни: «глухой *барабан барабанит*, / и бьет он, и льет, ни предела ему, ни конца нет!» (Э. Коцбек, «Дождь»). Иногда этот образ наполняется трагическим смыслом («*кровью капает желоб*» – С. Косовел, «Вечер в предзи-



мье)), так передается мироощущение поэта предвоенных лет. Ощущение ритма времени рисуется в развернутых картинах, например, движения поезда с почти физически ощутимым постукиванием колес. Это может быть и ритм работы кузнецов (О. Жупанчич, «Песня кузнецов»; М. Клопчич, «Удар на удар») – так создается образ коллективного времени.

Время в поэзии «очеловечивается», например, оно может разговаривать с человеком, грустить и даже забавляться. Так, «время тяжело вздыхает» (О. Жупанчич), «часы болтают на стене» (А. Градник, «Ночной гость»), «ночь в лицо <...> бросает жгучий смех» (Ф. Балантич, «Напрасно»); «с каждым часом, / как время нам говорит, / цветок тяжелеет / и кривизна пространства растет» (Э. Коцбек, «Прямая линия»). Оно может сравниваться с поэтом, философом, исполняющим обязанности дежурного по планете (Я. Менарт «Время дежурит на какой-то планете»), или представляться как «дитя, играющее в камешки», как у Бориса А. Новака (Старикова 2008, 22).

Общее время жизни структурируется через оппозицию время / вечность. «Воплощенность времени в земном существовании заставляет различать конечное время и вечность. Конечное время наблюдаемо в изменениях, вечность их останавливает» (Арутюнова 1997, 53).

*Черта. Точка* в сгустке серых теней.  
Где-то там, у самого края...  
Дальше – бескрайность, куда навечно  
Звук возвратится в тишь изначальную,  
Мы скользим, невесомы, – легко, нечаянно  
Из бесконечности в бесконечность.  
В промежутке – лишь путь к той точке.

(Т. Павчек «Завершенность и вечность» – Из века в век 2008, 91 – пер. М. Рыжовой)

Образ вечности в словенской поэзии может обретать сакральные черты:

Хочешь, чтоб ношу ташил я ввысь,  
Где солнце, где сосны, где ты, предвечный,  
Сердцу прикажешь: «остановись!»  
Зачем поишь меня горечью млечной?

(Ф. Балантич «Нечистое время» – Поэзия Словении 1989, 155 – пер. Г. Ефремова)

Символами бесконечности, этого неостановимого потока времени, оказывается движение первичных природных элементов – воды

или воздуха.

Из обомшелых угрюмых скал, из разверстой земли,  
из глубин, которых представить себе невозможно,  
от озера к озеру бесятся воды  
и бесконечно падают в бесконечность.

(Т. Селишкар «Водопад» – Поэзия Словении 1989, 79 – пер. А. Суркова)

Метафорой вечности у словенских поэтов становится движение самой земли, которая *«миг не стоит на месте...»* (Э. Коцбек).

Так вечность оказывается противопоставленной мгновению как самому краткому отрезку жизненного времени. Иногда поэт передает стяжение мига и вечности в одно целое:

Солнца кружат над нами всеми  
невозмутимо,  
неколебимо  
ночью и днем отмеряют время.  
Под их круженьем – верченье наше,  
гаснем – и вновь горим,  
зло и добро творим,  
мед и яд вливаем в чаши,  
в космос влетаем наше стремленье,  
вечность втискиваем во мгновенье...

(О. Жупанчич «Пробуждение» – Жупанчич 1978, 89 – пер. Б. Слуцкого)

Подобную нерасторжимость мгновения и вечности ощущает и Ф. Балантич:

Окоченел я, и драгоценная дрема  
капает мне на тело с расцветших лип,  
тишина – это не только удивительный миг,  
но и вечный свет и его трепетанье.

(Ф. Балантич «Венок сонетов», X – Balantič 1991, 60)

Цорой возникает метафорический оборот, в котором происходит стяжение образа вечности (капля воды) и его короткого временного отрезка:

Пусть же минуты бьют!  
Падайте, капли минут.

(О. Жупанчич «Пробуждение» – Жупанчич 1978, 91 – пер. Б. Слуцкого)

Как разбиваются о мраморные плиты,  
 о плиты мраморные – капли дождевые,  
 так разбиваются мгновенья краткой жизни.  
 Кто соберет расколотую каплю?  
 Пьет ее песок.

(Д. Зайц «Хоры» – Поэзия Словении 1989, 209

– пер. Ю. Мориц)

В словенской поэзии XX в. можно отметить различие линейного однонаправленного движения времени и его циклического движения по кругу. У поэтов Словенской модерна, поэтика которых опирается на фольклорную традицию, замкнутый годовой цикл природного времени с его традиционными фазами (весна – лето – осень – зима) ярко передан в стихотворении Й. Мурна-Александрова «Песня о гречихе»: от первых весенних всходов до жатвы и приготовления земли к зимнему сну:

Зацвела она,  
 словно грудь бела,  
 в юной радости,  
 словно кровь тепла.  
 .....

Стужа зимняя  
 рвется снова к нам,  
 и уснет земля,  
 заколдована.

(Поэзия Словении 1989, 46–47 – пер. Н. Павлович)

Годовой цикл, его отрезки служат созданию поэтического образа психологического времени, они используются и для самоописания, и для самооценки лирического героя. Тогда в определенных точках годового, календарного, суточного циклов происходит пересечение между «своим» и «чужим» пространством. «Разные циклы времени воспринимаются как изоморфные: весна как единица годового цикла приравнивается к рассвету или утру (суточный цикл), всходам посевов (вегетативный цикл) и – рождению, началу человеческой жизни (жизненный цикл). Летнее солнцестояние соответствует полуденному времени и полнолунию, а зимнее солнцестояние – полночи, нулевой фазе луны (безлунию) и смерти» (Толстая 1997, 62–63). Это соотнесение, характерное для традиционной культуры, активно осваивает поэзия. В творчестве словенских авторов мы находим немало

красочных и образных описаний природы:

Вечер ал и губы алы,  
ой, девица, и виноградные лозы кровавы,  
небо и горы в цветах утопают,  
*осень подпалила вершины спящие.*

(Ф. Балантич «Вечер алый» – Balantič 1991, 105)

Но с ними соседствуют произведения, где художественное описание наступающей весны несет иную смысловую нагрузку.

Ты прав. Не даст ни тепла ни света  
весна изможденному сердцу поэта.  
*Весна – это новая боль и тоска,*  
Волшебный замок в мечтах бедняка.

(О. Жупанчич «Радостное весеннее послание...» – Жупанчич 1978, 73 – пер. М. Ваксмахера)

Черной ладьей мертвых идет зима...

(Г. Стрниша «Одиссей» – Поэзия Словении 1989, 213 – пер. О. Чухонцева)

Иногда возникают явные антитезы, нарушающие изоморфный характер разных временных циклов. Тогда весна оценивается не как время цветения или пора юности человека, а как время смерти. Пронзительное отчаяние от осознания близящейся смерти на фоне расцветающей природы так передает лирик военной поры Ф. Балантич:

*Я умираю... Дождь весенний* в метушемся переплетении запахов  
сегодня ночью выполоскал окна, теперь их солнце лижет.  
Закрепили гнезда птицы на оголенных ветвях,  
распустился наполненный жизнью цветок.

(«Я умираю...» – Balantič 1991, 39)

Следует отметить, что словенские поэты основное внимание сосредотачивают на суточном цикле. Его дробление не оригинально, поэты предпочитают антитезу: ночь – день. День оказывается показателем текучести времени: «текут дни». Но он же становится равным жизни: «...и *день* над заброшенными могилами / вскоре склонится к *вечному заходу*» (Ф. Балантич, «Напрасно»). Ночь может быть описана как время любовного свидания или поэтического вдохновения, а может стать картиной, в которой соединены годовой, суточный и вегетативный циклы природного времени, когда смерть уподобляет-

ся жатве. Так возникает образ магического круга времени:

Я осторожно как бы вступаю  
в молчаливый ваш круг,  
мертвые мои предки.  
Распрягли вы коней и волов  
и какой-то осенней ночью  
стали так тяжелы,  
что плодами легли  
в божьи кладовые и погреба.

(А. Водник «Отчего я возвращаюсь» – Поэзия Словении, 86 – пер. Е. Винокурова)

Часто в поэтическое описание суточного времени включаются дополнительно маркированные: сумерки, вечер (вечерняя заря), полночь – утро (утренняя заря). Так, вечер – это время одиночества, когда «кружится у виска тоска, сомнений рой» (В. Тауфер, «Ветер»). Полночь и полдень, эти значимые в традиционной народной культуре границы суточного цикла, которые воспринимаются как «время разгула нечистой силы <...>, “перерыв” в жизненном времени, разрыв цикла, промежуток между смертью и новым рождением» (Толстая 1997, 65), в словенской поэзии не воспринимаются в фольклорно-мифологическом ключе. Полночь может быть преддверием утра или весны:

Полночь. Окна провал.  
Трепетный вздох земли.  
Чую весну вдали.  
Светел ее накал.

(В. Тауфер «Ветер» – Поэзия Словении 1989, 89 – пер. Н. Горской)

Заря, ее поэтический образ, несет с собой надежду на будущее после тяжелого прошлого, которое ассоциируется с ночью:

Заря, дай ей славу венца золотого!  
Я в полночь к тебе взываю,  
Взываю я голосом часового,  
Часы уходящие ночи считая.  
Дай ей пурпур лучей,  
Окутай одеждой алой,  
Ведь она так долго страдала  
В трауре безнадежных ночей.

(О. Жупанчич «В поезде» – Жупанчич 1978, 63 – пер. М. Зенкевича)

Если образ утренней зари, как предвестницы начала нового дня

и как метафора начала новой жизни, чаще связывается с весной, то вечерняя заря, сумерки, ночь – это метафора увядания или конца жизни, она соотносится с осенью или зимой. В поэтическом сознании ночь – это мороз и мрак, но это и «мрак на дне души» (Й. Мурн-Александров «Как знать кому грустнее...»), «волчьи дни», «горький час» (Й. Мурн-Александров «Зимняя песнь»). Таким образом, опасное время может описываться как время мифологическое<sup>1</sup>.

Для описания отрезков суточного цикла часто используется прием антропоморфизации. У Д. Зайца («Пальцы рассвета») возникают образы «ночи-покойницы с темными веками, за которыми заперты скрытые мысли»; утренней зари, что «по самому краю тьмы ползет муравьем, малюсеньким, красным» и «рассвета-кукловода», который «золочеными пальцами водит закоченелые куколки дня на ниточках золотых».

*Рассвет-кукловод золочеными пальцами водит  
закоченелые куколки дня.  
Водит на ниточках на золотых.  
Ночь – покойница с темными веками,  
за которыми заперты скрытые мысли.  
День приходит под шарканье лап собачьих на улице.  
Приходит и жадно обнюхивает ночные останки:  
этот письменный ворох исчерканных лент.  
(Мы зубами опять раздевали ночь.)  
Где же они, все наши слова.  
Кто их вырвет теперь из когтистой тьмы,  
Когда по самому краю тьмы  
ползет муравьем, малюсеньким, красным,  
утренняя заря.*

(Поэзия Словении 1989, 209 – пер. Ю. Морци)

Заря может также уподобляться «кровоному бычьему оку», которое «распахнулось настезь на востоке», а рассвет и восход солнца – «блестящему топору мясника» (Д. Зайц, «Черный огромный буйвол»).

В словенской поэзии начала XX в. ночь не просто сменяется утром, рассветом. Эта смена отрезков суточного цикла напрямую связывается с представлениями об историческом времени: про-

<sup>1</sup> Так, «волчьи дни» у южных славян посвящены ритуалам, дающим защиту от волков (Кабакова 1995, 427–428; Мелсеп 2001, 192–196).

шлом, настоящем и будущем, при этом всегда национально окрашенном, – возникает метафорический образ прошлого и будущего словенского народа.

Если «ночь глубокая, черная» (О. Жупанчич «Пробуждение»), несущая с собой мрак, хаос, становится выразителем образа настоящего, обретает достаточно четкие очертания (до утренней зари), то образ будущего всегда имеет пространственную протяженность:

Встает *рассвет*, глашатай дня,  
прочь тени *прошлого* гоня.

(О. Жупанчич «Наше слово» – Жупанчич 1978, 119 – пер. М. Ваксмахера)

Будущее – это и то, что идет за рассветом, – «завтрашняя даль» (О. Жупанчич, «Наше слово»). Одновременно образ утра, наполняется дополнительными смыслами: он часто связывается не только со светом, но и с огнем («горит пожар зари»), а, значит, может быть прочитан как угроза, опасность. Этот образ (будущего) наполняется идеей борьбы человека со временем:

Но *будущее* подает свой голос,  
волнует кровь и пульсом бьется в нас,  
и *борется*, как *прошлое* боролось,  
за право жить, и победит в свой час».

(О. Жупанчич «Наше тело» – Жупанчич 1978, 97 – пер. К. Богатырева)

Образ будущего обретает и трагические ноты; он бывает представлен и как конец жизни, и тогда, утверждает поэт, «*время вечного молчания* станет принадлежать нам» (Ф. Балантич, «Когда-нибудь будет прекрасно»). Поэт смотрит в прошлое и видит в нем будущее:

С сердцем тигриным сидит он на берегу.  
Вздыхается море и рушится с шумом на рифы.  
В прошлое глядя и видя смерть впереди...

(Г. Стрниша «Одиссей – Поэзия Словении 1989, 213 – пер. О. Чухонцева)

Тема начала и конца жизни, неразрывно связанная с темой времени, также находит свое отражение в словенской поэзии XX в. Она актуализируется при поэтическом обращении к важным историческим событиям. Так, у О. Жупанчича время начала войны передается через библейский образ дня Божьего гнева. Поэт использует для создания картины грядущего Апокалипсиса оппозиции: черное / белое, свет / мгла; через включение мотива немилосердного зеркала, отражающе-

го человеческие грехи. Оппозиция молодость / старость подчеркивает вселенский характер людских бедствий. В финале историческое событие дополняется образом крестного знамения на небе (которое призвано выразить мысль о спасении) – так происходит сакрализация образа времени, оно становится космическим: Господь парит над всем, и его крестное знамение обещает спасение. В «Детской молитве» О. Жупанчича возникает мотив вечного повторения событий земной жизни Спасителя, но этот образ в восприятии ребенка оказывается осовремененным. Он рядом с людьми, но:

У него простреленное сердце,  
у него проколотые руки,  
обнимает нас он через горы,  
Отче наш!

(Жупанчич 1978, 112 – пер. Л. Мартынова)

Человек по-разному воспринимает время. Он может бояться его («знаешь ты, что башенные часы бьют / и для вас, и для нас» – А. Дебеляк; «боишься коварства чернеющей ночи. / Ты чувствуешь ее, и как тихо крадется она под окном / шагами кошачьими...») – Д. Зайц («Глаза»). Он может ощущать его импульсы как борение (оно «волнует кровь и пульсом бьется в нас» – О. Жупанчич), порой хочет скрыться от времени («Я перелез через забор действительности и спрятался от самого себя» – Ц. Злобец). Часто звучит тема отчуждения, когда лирический герой ощущает себя странником в чужих краях, гостем на брэнной земле. И тогда звучат «мотивы гостя <...>, пребывания среди чужих, топос дороги», которые «способствовали созданию картины человеческой жизни как путешествия, образа человека как путника» (Софронова 1981, 98):

Длинна череда – в ней дни и годы,  
там юность – во сне светает, не грея  
и слов для сердца не находя...  
Как гостя, меня привечает время!

(Ф. Баланчич «Нечистое время» – Поэзия Словении 1989, 155 – пер. Г. Ефремова)

В стихотворениях разных лет звучит тема памяти времени, чаще всего это память сердца, которая переносит лирического героя из «растяжимой («бегущей») точки настоящего в прошлое. Оно связано с памятью детства и образами родного дома (А. Водник «Отчего



я возвращаюсь»). Память времени несут в себе предметы (Э. Коцбек «Предметы»), свет далеких звезд, которые давно погасли, или звон колокола, сброшенного с колокольни во время войны, — а он все звучит в ушах глухой старухи (Э. Коцбек «Кошачьи глаза»).

Несмотря на порой возникающий страх перед временем или его неприятие, человек может идти в потоке времени. Любовь к жизни, способность творить придает ему силы не бороться со временем, а принять его.

Пусть же *минуты бьют!*  
 Падайте, *капли минут,*  
 в душу мою!  
 Вы пробудили меня ото сна,  
 бейте меня,  
 стучите в меня,  
 не трепещу — пою!»

(О. Жупанчич «Пробуждение» — Жупанчич 1978, 91 — пер. Б. Слуцкого)

Краткий, не претендующий на полноту и исчерпанность, анализ словенской поэзии XX в., творчества представителей разных направлений все же, на наш взгляд, позволяет сделать некоторые выводы. Он показывает, что, несмотря на разнообразие тем и мотивов, в их стихах явственно проступает тема времени, стремление осознать время и оценить свое присутствие в нем.

Восприятие времени неотделимо от представления о том, что оно неумолимо движется вперед, его ритм поэты передают через пространственные образы и культурные коды, например, включают код звука: бой часов, звон церковного колокола, размеренную работу кузнецов, шум приливов и отливов или картину движущегося поезда. Даже стук дятла в лесной чащобе сравнивается с тиканьем часов («тикает дятел в чащобе лесной»), отмеряющих время жизни.

В этом движении времени лирический герой, находясь в растяжимой точке настоящего, в точке «Теперь» (Н.Д. Арутюнова), соединяет уходящее прошлое и грядущее будущее. Прошлое он сохраняет в памяти сердца, а будущее воспринимает, опираясь на желания и надежды, страхи и предчувствия. Эти условные временные этапы, которые формируют психологическое, индивидуальное восприятие времени, оцениваются через оппозицию свет / тьма («сумрак прежних лет» — «будущего свет»). Но прошлое может нести и светлые воспоминания о поре юности, первой любви, отчем доме и родине, будущее же — передаваться с помощью яркого метафори-

ческого образа, восходящего к пласту народных мифологических представлений, – «будущее-вамфир». Когда поэт смотрит в прошлое, он видит будущее – так возникает тема слияния прошлого с будущим, «вечного возвращения» (М. Элиаде), «магического круга времени» (Н.И. Толстой).

В словенской поэзии XX в. нашли отражение представления о постоянном преобразовании линейного исторического времени в циклическое, которое характерно для традиционной культуры многих народов. Отсюда внимание к малым циклическим временам, годового и суточного циклов. При этом красочные описания весны, осени или зимы, дня или ночи явно уступают стремлению передать изоморфный характер восприятия природного и жизненного времени. Иными словами, в стихах происходит постоянное сопоставление, переключки отрезков природного времени с временными этапами жизни человека. Так, весна (веселая, крылатая, пора юности и любви, время возрождения природы) оказывается противопоставленной зиме (мрачная пора, приравниваемая к ночи и смерти).

Наибольшее внимание авторов обращено к членению суточного времени, в котором актуализируются весьма значимые для поэтов представления о сумерках, утренней и вечерней заре, о полночи (реже о полдне), восходящие к народно-мифологическим представлениям. Например, утро в поэтическом мировосприятии оказывается временем рождения и нового дня, и новой жизни. Утренняя заря рождается с щебетом птиц, но может гореть пожаром. Этот образ («горит пожар зари») может иметь смысл очищающего и преобразующего огня перед рождением нового мира, а может нести в себе угрозу, ощущение опасности. Скрытая антитеза природного и жизненного времени лежит в стихах военных лет. Имеется в виду образ смерти на рассвете, также разрушающий традиционные народные представления.

Время в своем движении противопоставлено вечности, которая его останавливает. Время бежит, идет, скользит, но есть и поток вечности. Поэт, воспринимая время как свое, не может не пытаться оценить свое участие и в этом потоке. Иногда ему необходимо остановить время на миг, мгновение, минуту, и тогда он возвращается в прошлое, перемещается в будущее или вдруг ощущает себя каплей потока вечности. Так возникает метафорический оборот «капля минут».

Поэтическое восприятие времени представляет его игру. Оно коварно: «играет с песочком – с блестками глаз – / то их лаская, то

кровью грозя им» (Ф. Балантич). Оно невидимо, но подает человеку знаки, помогая настроиться на его ритм и поверить, что «все от вечности ключи в тебе самом, а не в ночи» (О. Жупанчич).

## Библиография к главе 4

- Ашкерц 1987* – Ашкерц А. Избранное. М.
- Жупанчич 1978* – Жупанчич О. Лирика. М.
- Земля и мужество 1981* – Земля и мужество: Сборник / Пер. со словен., сост. и предисл. А. Романенко. М.
- Из века в век 2008* – Из века в век. Словенская поэзия. М.
- Из века в век. Литературное содружество* – Из века в век. Литературное содружество (общественно-литературный, культурологический журнал): Поющие письма (по материалам международных поэтических фестивалей славянской поэзии) – Тверь, 2010, 2011, 2012.
- Крик раздвоенной души 2009* – Крик раздвоенной души. Два поэта Словении: По разные стороны огня. Франце Балантич (1921–1943). Карел Дестовник-Каюх (1922–1943) / Пер. со словен. СПб.
- Поэзия Словении 1989* – Поэзия Словении. XX век / Пер. со слов.; предисл. Т. Павчек; сост. и справки об авторах А. Романенко. М.
- Поющие письма 2010* – Поющие письма. II Международный поэтический фестиваль славянской поэзии. Литературное содружество «Из века в век» (общ.-лит., культурологический журнал). Тверь.
- Прешерн 1901* – Стихотворения Франца Преширна. М.
- Цанкар 1961* – Цанкар И. На улице бедняков. М.
- Прешерн 1971* – Франце Прешерн. Лирика. М.
- Цанкар 1981* – Цанкар И. Избранное: в 2-х т. М.
- Цанкар 1987* – Цанкар И. Чужие. На улице бедняков. Мартин Качур. М.
- Цанкар 2003* – Цанкар И. Обитель Марии Заступницы. М.
- 
- Balantič 1991* – Balantič F. Zbrane pesmi. Ljubljana.
- Cankar 1948* – Pisma I. Cankarja. T. I–III. Ljubljana.
- Cankar 1966* – Cankar I. Bela krizantema. Kritični in polemični spisi. Ljubljana.
- Cankar ID* – Cankar I. Izbrano delo. Zv. I–X. Ljubljana, 1951–1954.
- Cankar ZD* – Cankar I. Zbrano delo. Zv. I–XXX. Ljubljana, 1967–1976.
- Jenko. Gregorčič 1969* – Simon Jenko. Simon Gregorčič. Izbrano delo. Ljubljana.
- Makarovič 2002* – Makarovič S. Samost. Ljubljana.
- Mencinger ZD* – Mencinger J. Zbrano delo: v 4 zv. Ljubljana, 1961–1966.
- Murn 1954* – Murn J. Zbrano delo. Knj. I. Ljubljana.
- Pesmi partizanov 1971* – Pesmi partizanov. Izbrano delo. Ljubljana.
- Prešeren 1982* – Prešeren F. Poezije doktorja Franceta Prešerna. Ljubljana.
- SBL* – Slovenski biografski leksikon: v 25 zv. Ljubljana, 1925–1991.
- Stritar 1954* – Stritar J. Zbrano delo. Kn. 4. Ljubljana.
- Štrekelj 1895–1923* – Štrekelj K. Slovenske narodne pesmi. Zv. 1–IV. Ljubljana.

- Trdina ZD* – Trdina J. Zbrano delo: v XII zv. / ur. J. Logar. Ljubljana, 1946–1959.
- Župančič 1968* – Dela Otona Župančiča. Zv. I. Ljubljana, 1968.
- Župančič ZD* – Dela Otona Župančiča: v 5 zv. Ljubljana, 1973–1976.
- Аинса 1999* – Аинса Ф. Реконструкция утопии. М.
- Арутюнова 1997* – Арутюнова Н.Д. Время: модели и метафоры // Логический анализ языка и время. М.
- Бартминьский 2011* – Бартминьский Е. Место ценностей в языковой картине мира // Эволюция ценностей в языках и культурах. М.
- Бодрова 2010* – Бодрова А.Г. Автобиографическая проза Ивана Цанкара. СПб.
- Бодрова 2012* – Бодрова А.Г. Роман Ивана Цанкара «Обитель Марии Заступницы» в контексте западноевропейского fin de siècle // Slovenica II. Славянский межкультурный диалог в восприятии русских и словенцев. К юбилею И.В. Чуркиной. М.
- Брагина 2009* – Брагина Н.Г. Время сквозь призму памяти (анализ языковых употреблений) // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М.
- Гранда 2010* – Гранда С. Краткий очерк истории словенцев // Словенская литература (от истоков до рубежа XIX–XX веков). М.
- Гуревич 1977* – Гуревич А.Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. Выпуск VIII. Тарту.
- Гусев 2011* – Гусев Ю.П. Имре Мадач и его «Трагедия человека» // Мадач И. Трагедия человека. М.
- Кабакова 1995* – Кабакова Г.И. Волчьи дни // Славянские древности. Энциклопедический словарь. Т. 1. М.
- Левкиевская 2009* – Членение исторического времени в устной культуре восточных славян XX века // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М.
- Лескинен 2009* – Лескинен М.В. История и память: новое прошлое и «забытое старое». Историографический аспект // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М.
- Невская 1999* – Невская Л. Г. Печь в фольклорной модели мира // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст 2. М.
- Нечак, Репе 2012* – Нечак Д., Репе Б. Перелом: 1914–1918. Мир и словенцы в Первой мировой войне. Любляна.
- Никольский 1970* – Никольский С.В. Драма Чапека «R.U.R.» // Зарубежные славянские литературы. XX век. М.
- Плотникова, Усачева 1999* – Плотникова А. А., Усачева В. В. Дом // Славянские

- древности. Этнолингвистический словарь. Т. 2. М.
- Рыжова 1987* – Рыжова М. Предисловие // Ашкерц А. Избранное. М.
- Свирида 2002* – Свирида И.И. Искусство и утопия: год 2440 // Утопия и утопическое в славянском мире. М.
- Свирида 2009* – Свирида И.И. Метаморфозы в пространстве культуры. М.
- Софронова 1981* – Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. М.
- Софронова 1990* – Софронова Л.А. Еще раз о проблемах истории культуры // Славяноведение. № 2.
- Софронова 2006* – Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. М.
- Софронова 2008* – Софронова Л.А. Введение // Категории и концепты славянской культуры. Труды Отдела истории культуры. М.
- Софронова 2009* – Софронова Л.А. Введение // Знаки времени в славянской культуре: от барокко до авангарда. М.
- Софронова 2010* – Софронова Л.А. Мифопоэтика раннего Гоголя. СПб.
- Старикова 2006* – Старикова Н.Н. Словенский исторический роман 1920–1930-х годов. Типология, генеалогия, поэтика. М.
- Старикова 2008* – Старикова Н.Н. У подножия Триглава // Из века в век. Словенская поэзия. М.
- Старикова 2011* – Старикова Н.Н. Тема Реформации в словенской исторической прозе: роман И. Тавчара «Хроника усадьбы Высокое» // Славянский альманах 2010. М.
- Толстая 1997* – Толстая С.М. Мифология и аксиология времени в славянской народной культуре // Культура и история. Славянский мир. М.
- Топоров 1991* – Топоров В.Н. Функции границы и образ «соседа» в становлении этнического самосознания (русско-балтийская перспектива). Материалы круглого стола «Проблемы культурного пограничья» // Советское славяноведение. № 1. М.
- Топоров 1992* – Топоров В.Н. Модель мира / Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. М.
- Топоров 1997* – Топоров В.Н. «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры (к происхождению функций) // Культура и история. Славянский мир. М.
- Топоров 1997a* – Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ московского семиотического круга. М.
- Флоренский 1993* – Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М. (или UPL: philologos.narod.ru / florensky/fl\_space.htm (дата обращения 04.01.2013 г.)
- Формозов 2012* – Формозов А.А. Классики русской литературы и историческая наука. М.

- Цивьян 1990* – Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. М.
- Цивьян 1999* – Цивьян Т.В. Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.
- Чепелевская 2000* – Чепелевская Т.И. Франце Прешерн (К 200-летию со дня рождения) // Славянский альманах 1999. М.
- Шацкий 1990* – Шацкий Ежи. Утопия и традиция. М.
- Шиллих (рук.)* – Игорь Шиллих. Франце Прешерн - словенский Орфей. Перевод на русский язык (личный архив И.В. Чуркиной).
- Элиаде 1987* – Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) // Элиаде М. Космос и история. М.
- Ferkonj 1978* – Ferkonj Z. Utopija v slovenski prozi 19. stoletja // Slavistična revija. Ljubljana, l. 26. Št. 4.
- Grabnar 1978* – Grabnar B. Utopije in antiutopije v slovenski literaturi 19. stoletja // Mavrična krila, izbor slovenskih znanstvenofantastičnih zgodb. Ljubljana.
- Gspan 1978* – Gspan A. Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX stoletja. Zv. 1. Ljubljana.
- Jakac 1932* – Jakac B. Odmevi Rdeče Zemlje / Po pismih iz Amerike priredil M. Jarc. Ljubljana.
- Kos 1991* – Kos J. Čas in zgodovina v romantični poeziji: Novalis, Hölderlin, Prešeren // Kos J. Prešeren in njegova doba. Študije. Ljubljana.
- Mahnič 1889* – Mahnič A. Indija Komandija... // Rimski katolik. U Gorici. 1889. Prvi tečaj.
- Mencej 2001* – Mencej M. Gospodar volkov v slovanski mitologiji. Ljubljana.
- Slodnjak 1968* – Slodnjak A. Slovensko slovstvo. Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov. Ljubljana.
- Štopar 1998* – Štopar I. Likovno snovanje v 19. stoletju // Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes. Ljubljana.

## Заключение

*«Все народы потому только и образуют свою жизнь один общий аккорд всемирно-исторической жизни человечества, что каждый из них представляет собою особенный звук в этом аккорде, ибо из совершенно одинаковых звуков не может выйти аккорд».*

(В.Г. Белинский. Статьи о Пушкине. Статья пятая)

Представив словенскую литературу в историко-культурном освещении, показав, как перекликаются между собой ее отдельные эпохи и периоды, как в них на долгое время остаются неизменными некоторые концепты и ключевые слова, как сохраняются и продолжают оказывать влияние не только на литературу, но и на все словенское культурное пространство смысловые оппозиции, мы – хотелось бы это предположить – выполнили свою основную задачу. Прежде всего, она сводилась к тому, чтобы выяснить, как происходит взаимодействие между литературой и культурой, как художественные произведения вбирают в себя культурные смыслы и как они преобразуются, оказавшись в новых контекстах.

Представить словенскую литературу как часть культурного пространства также входило в нашу задачу. Благодаря ее решению удалось по-новому показать отношение литературы Словении и фольклора, на который она всегда остро реагировала и охотно использовала его формы, что происходит и до сих пор. Народное искусство слова – как мы старались показать – не воспринималось и не воспринимается как нечто давно ушедшее и подлежащее реконструкции. Мифологические сюжеты и в настоящее время эксплуатируют многие писатели. Так создается особый фольклорно-мифологический код словенской литературы, обеспечивающий активное взаимодействие с читателями, находящимися не только в пределах страны, но и в эмиграции. Они могут не знать литературных новинок Слове-



нии, но слово фольклора для них определенно хорошо известно. Также язык художественного примитива значительно повлиял на словенскую литературу, авторы использовали его как срединную форму между фольклором и литературой и добились значительных успехов в его адаптации. Эстетика художественного примитива также питает современное искусство.

Соответственно, культурное пространство, а также географическое, элементы которого становятся сигналами национальной идентичности, детально исследовалось в нашей работе. Колебания между двумя его видами, превращение географического пространства в культурный концепт – вот процессы, которые интересовали нас более всего.

В пространствах разного вида – им может быть вся страна или глухое село, долины, горы – существует человек. Став литературным героем, он по-разному ведет себя в прозе и поэзии, появляется в самых разных ипостасях. Его характеристики во многом зависят от его отношения с пространством – с родной землей, с природой, со страной. Тема глубинной связи человека и пространства, а также его отчуждения от «своего» мира, проходит через всю словенскую литературу. Он явно характеризуется двойственностью: то человек внешний, то внутренний привлекает словенских писателей. Очевидно, что, используя различные коды культуры, они представляют человека внешнего, иногда метонимически, сосредотачивая внимание читателя, например, на головном уборе. Также с помощью этих кодов возможно создание и психологического портрета человека, хотя для этого используются и другие средства, в первую очередь, внутренний монолог героя.

Человек вписан во время, неразрывное с пространством. Он переживает его, и эти переживания, прежде всего, отражаются в поэзии. Он живет в них, стремясь к будущему и вспоминая прошлое, идеализируя их и критикуя. Тема «время и человек» – одна из важных в нашей работе. Отношения человека со временем определяют и некоторые литературные жанры, в первую очередь, утопии.

В монографии (предлагаемой читателю книге) мы старались представить как общие для всего славянского мира черты словенской литературы, так и особенные. Можно надеяться на то, что она в ка-

кой-то степени поможет решить одну из важнейших проблем современной культуры и взаимоотношений между разными народами, «проблему толерантности или терпимости в отношениях между людьми и группами людей (расовыми, этническими, национальными, классовыми, партийными, кастовыми, религиозными)...», о которой пишет Вяч.Вс. Иванов, подчеркивая, что в эпоху глобализации «рассмотрение возможности успешной коммуникации при общении разных культур представляется одной из главных проблем, решение которых необходимо для понимания основной тенденции развития современного человечества» (Иванов 2011, 23). Ведь литература, как и наука о литературе, способствуют пониманию «другого» как представителя иной культуры, а также проникновению в глубинные смыслы «другой» культуры, которая всегда является часть целого ее универсума.

### **Библиография к Заклучению**

*Иванов 2011* – Иванов Вяч. Вс. Толерантность и ее значимость для XXI века // Эволюция ценностей в языках и культурах. М.

## Именной указатель

### А

- Аарне Антти Ааматус (Aarne Antti Amatus) 57  
Абрамов Федор Александрович 31  
Авсеник-Набергой Ирена (Avsenik Nabergoj Irena) 56, 59, 60, 62, 66, 68, 69  
Агапкина Татьяна Алексеевна 161  
Аинса Фернандо (Ainsa Fernando) 241  
Александр I, император Российской империи 1801–1825 гг. 89  
Альбрехт Иван (Albrecht Ivan) 27  
Андреев Михаил Леонидович 105  
Андрейчков Йоже (Andrejčkov Jože) 151  
Андреш Миша (Andrejaš Miha) 75, 79  
Аругюнова Нина Давидовна 13, 244, 265, 267, 272, 280  
Арьес Филипп (Ariès Philippe) 165  
Ахачел Матия (Ahacel Matija) 74, 75  
Афанасьева Эльмира Маратовна 111  
Ахматова Анна Андреевна 112, 113  
Ашкерц Антон (Aškerc Anton) 36, 37, 169, 185, 247, 254, 256

### Б

- Бавчар Евген (Bavčar Evgen) 67  
Байбурин Альберт Кашфуллович 160, 163  
Байрон Джордж Гордон (Byron George Gordon) 36  
Балантич Франце (Balantič France) 6, 17, 120, 124, 130–137, 268, 270, 272, 273, 275, 278, 279, 282  
Баратынский Евгений Абрамович 112  
Бартминьский Ежи (Bartmiński Jerzi) 214  
Бахтин Михаил Михайлович 3  
Баш Ангелос (Baš Angelos) 197, 210  
Бевк Франце (Bevk France) 27  
Бежек Виктор (Bežek Viktor) 172  
Белинский Виссарион Григорьевич 287  
Беличич Винко (Beličič Vinko) 66  
Беллами Эдвард (Bellamy Edward) 236  
Белов Василий Иванович 31  
Бенедиктов Владимир Григорьевич 114  
Беркопец Отон (Berkopec Oton) 66  
Бернекер Франц (Berneker Franc) 40

- Берник Франце (Bernik France) 64, 156, 158, 188  
Бернштейн Борис Моисеевич 57  
Бескова Дарья Александровна 196  
Бескова Ирина Александровна 208  
Бильц Янез (Bilc Janez) 157  
Битов Андрей Георгиевич 197, 198  
Блейвейс Янез (Bleiweis Janez) 13, 19, 251  
Блок Александр Александрович 112  
Богатырев Константин Петрович 149, 278  
Богатырев Петр Григорьевич 48, 71  
Богемская Ксения Георгиевна 71  
Бодлер Шарль Пьер (Baudelaire Charles Pierre) 254  
Бодрова Анна Геннадиевна 158, 172, 190, 228, 254  
Бодуэн де Кургенэ Иван Александрович 32  
Бонфини Антонио (Bonfini Antonio) 145  
Бор Матей (Bor Matej) (наст. фам. Павшич Владимир – Pavšič Vladimir) 18, 127  
Борко Божидар (Borko Božidar) 25  
Борут, князь Карантании, VIII в. 14  
Бохорич Адам (Bohorič Adam) 15, 72  
Брагина Наталья Георгиевна 245  
Брест Вида (Brest Vida) (наст. фам. Петерлин Майда – Peterlin Majda) 127  
Брнчич Иво (Brnčič Ivo) 25  
Бродский Иосиф Александрович 112  
Будал Андрей (Budal Andrej) 27  
Бунин Иван Алексеевич 112  
Бурич Владимир Петрович 271  
**В**  
Вагнер Йозеф (Wagner Joseph) 217  
Ваксмахер Морис Николаевич 152, 220, 275, 278  
Вальвасор Янез Вайкард (Valvasor Janez Vajkard) 44, 46, 105  
Великоня Нарте (Velikonja Narte) 27  
Весел (Косеский) Иван (Vesel (Koseski) Janez) 49, 251  
Виндакевич Станислав (Winda-kiewicz Stanisław) 100  
Винокуров Евгений Михайлович 276  
Винцетич Милан (Vincetič Milan) 270  
Водник Антон (Vodnik Anton) 220, 276, 279  
Водник Валентин (Vodnik Valentin) 15, 23, 74, 75, 80, 81, 117, 215, 245  
Водник Франце (Vodnik France) 17  
Водовник Юрий (Vodovnik Jurij) 75, 82, 83  
Вошняк Йосип (Vošnjak Josip) 61, 62  
**Г**  
Габсбурги, династия европейских монархов 44, 74, 77, 100  
Гамзатов Расул Гамзатович 115

- Гамсун Кнут (Hamsun Knut) (наст. фам. Педерсен Кнуд – Pedersen Knud) 26
- Гаспари Максим (Gaspari Maksim) 219
- Гейне Антон (Heine Anton) 217
- Гельдерлин Иоганн Христиан Фридрих (Hölderlin Johann Christian Friedrich) 246
- Геновефа (Женевьева) Брабантская 89
- Гитович Александр Ильич 249
- Глинка Федор Николаевич 112
- Гловюк Сергей Николаевич 271
- Глушич Хельга (Glušič Helga) 23
- Гнилшак Ида (Gnilšak Ida) 85, 88
- Говекар Фран (Govekar Fran) 64, 150, 151, 172
- Гоголь Николай Васильевич 24, 177, 198, 244
- Голар Цветко (Golar Cvetko) 66
- Голеж-Каучич Марьетка (Golež Kaučič Marjetka) 43, 44, 45, 49, 156
- Гольбейн Ганс (Младший) (Holbein der Jüngere Hans) 165
- Горская Натэлла Всеволодовна 276
- Гортнар Франца (Gortnar Francka) 120
- Горький Максим (наст. фам. Пешков Алексей Максимович) 64, 185
- Грабер Георг (Graber Georg) 144
- Грабнар Борис (Grabnar Boris) 235, 238, 240, 241
- Градник Алойз (Gradnik Alojz) 17, 18, 23, 66, 118, 122, 272
- Гранда Стане (Granda Stane) 256
- Графенауэр Иван (Grafenauer Ivan) 19, 56, 73, 100, 144, 145, 146, 148, 153
- Графенауэр Нико (Grafenauer Niko) 130, 270, 271
- Грегорчич Симон (Gregorčič Simon) 19, 23, 215, 218, 247
- Григорьев Аполлон Александрович 112
- Грохар Иван (Grohar Ivan) 40, 219
- Груден Иго (Gruden Igo) 66, 267, 271
- Гспан Альфонс (Gspan Alfonz) 72, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 109, 147, 213
- Губец (Губец-Бек) Матия (Gubec/Gubec-Bek Matija) (наст. имя Gubec Ambroz) 256
- Гутнин Александр Александрович 44, 62
- Гумилев Николай Степанович 112
- Гуревич Арон Яковлевич 4, 237
- Гусев Юрий Павлович 239
- Д**
- Дайнко Петер (Dajnko Peter) 147
- Далматин Юрий (Dalmatin Jurij) 15, 72, 116
- Данченко Светлана Ивановна 9
- Даркевич Владислав Петрович 77
- Дебеляк Антон (Debeljak Anton) 25, 279
- Дебеляк Тине (Debeljak Tine) 22, 27, 28, 29, 69, 130, 131, 133, 134, 135
- Дев Феликс (Dev Feliks) 213
- Дестовник-Каюх Капел (Destovnik-Kajuh Karel) 6, 124, 128–130, 136, 137, 144, 153

Долган Марьян (Dolgan Marjan)

137

Достоевский Федор Михайлович

172, 174, 175

Дулар Йоже (Dular Jože) 26

Душечкина Елена Владимировна

70

Дюма-сын Александр (Dumas

Alexandre fils) 61

Дюрер Альбрехт (Dürer Albrecht)

165

## **Е**

Евникар Мартин (Jevnikar Martin)

23

Еглич Антон Бонавентура (Jeglič

Anton Bonaventura) 35

Енко Симон (Jenko Simon) 23, 218

Ефремов Георгий Исаакович 270,

272, 279

## **Ж**

Житник Яня (Žitnik Janja) 23

Жупанчич Отон (Župančič Oton)

40, 66, 82, 109, 117, 118, 127, 144,

148, 149, 152, 218, 219, 220, 229,

267, 270, 273, 275, 276, 278, 279,

280, 282

## **З**

Заблатник Павле (Zablatnik Pavle)

73

Здравец Фран (Zdravec Fran)

168

Зайц Дане (Zajc Dane) 269, 273,

277, 279

Замятин Евгений Иванович 143,

234, 237

Запольская Наталья Николаевна

16

Збашник Франц (Zbašnik Franc)

151

Зенкевич Михаил Александрович

276

Злобец Цирил (Zlobec Ciril) 279

Знидарчич Аста (Znidarčič Asta)

66

Зупан Урош (Zupan Uroš) 270

Зупан Янез (Zupan Janez) 213

Зупанц Лойзе (Zupanc Lojze) 26

## **И**

Ибсен Генрик (Хенрик) (Ibsen

Henrik) 61

Иванов Анатолий Степанович 31

Иванов Вячеслав Всеволодович 6,

15, 81, 222, 289

Иванов Никита 121, 137

Инголич Антон (Ingolič Anton) 27

Иосиф II, император Священной

Римской империи 1780–1790 гг.

74, 108

Иоффе Иеремия Исаевич 165

## **К**

Кабакова Галина Ильинична 277

Калан Филипп (Kalan Filip) (наст.

фам. Кумбатович Филипп – Kum-

batovič Filip) 100, 103, 106, 107

Канн Рихард (Kann Richard) 24

Карамзин Николай Михайлович

258

Карпова Василина Валерьевна

197, 198

Кведер Зофка (Kveder Zofka) 36,

37

Келемина Якоб (Kelemina Jakob)

144

Кермаунер Тарас (Kermauner Ta-

ras) 23

Керсник Янко (Kersnik Janko)

150, 169, 185, 215

- Кетте Драготин (Kette Dragotin) 64, 148, 149, 151, 256  
 Кидрич Франце (Kidrič France) 102  
 Кирилина Любовь Алексеевна 14, 19, 24, 117, 124, 126  
 Кирсанова Раиса Мардуховна 197  
 Клопчич Миле (Klopčič Mile) 127, 269, 272  
 Кмецл Матьяж (Kmecl Matjaž) 19, 20, 21, 34, 129, 130, 136, 137  
 Книфиц Боян (Knifec Bojan) 197  
 Кнобел Павел (Knobel Pavel) 75, 78  
 Кобал Франце (Kobal France) 188, 189  
 Коблар Франце (Koblar France) 107  
 Ковач Е. Петер (Kovács E. Péter) 145  
 Ковачич Лойзе (Kovačič Lojze) 92  
 Козина Юрий (Kozina Jurij) 104  
 Козлов Иван Иванович 112  
 Козловский Яков Абрамович 115  
 Коллин Генрих Йозеф фон (Collin Heinrich Joseph von) 80  
 Копитар Ерней (Kopitar Jernej) 15, 34  
 Корнилов Виктор 18  
 Корошеч Иван (Korošec Ivan) 127  
 Корш Федор Евгеньевич 250  
 Коротко Эмиль (Korytko Emil) 144  
 Кос Янко (Kos Janko) 57, 64, 246  
 Космач Франце (Kosmač France) 27, 127  
 Космач Цирил (Kosmač Ciril) 27  
 Косовел Сречко (Kosovel Srečko) 23, 267, 271  
 Котник Франце (Kotnik France) 72, 106, 144  
 Котник Янко (Kotnik Janko) 73  
 Коцбек Эдвард (Kocbek Edvard) 66, 220, 267, 270, 271, 273, 280  
 Коципер Станко (Kociper Stanko) 22, 27, 28, 29  
 Кралевич Марко (Королевич Марко Мрнявчевич, сын сербского короля Вукашина, 1335–1395) 45, 145  
 Кранец Мишко (Kranjec Miško) 26, 27, 29, 68, 130  
 Кремжар Франц (Kremžar Franc) 131, 133  
 Крефт Братко (Kreft Bratko) 102  
 Кржичник Эрмин (Kržičnik Ermin) 13  
 Кривец Йозе (Krivec Jože) 136  
 Кривых Лидия Викторовна 197  
 Кристан Этбин (Kristan Etbin) 189  
 Кузеля Зенон Францискович 144, 145  
 Кукушкина Елена Юрьевна 163  
 Кумер Змага (Kumer Zmaga) 90  
 Кумердей Блаж (Kumerdej Blaž) 15  
 Куральт Мартин (Kuraljt Martin) 15, 213  
 Курет Нико (Kuret Niko) 90, 100, 101, 104, 105, 106, 108, 109  
 Курц Франц (Kurz Franc) 217  
 Кюзмич Штефан (Küzmič Štefan) 15, 213  
 Кюнл Павел (Künl Pavel) 217  
**Л**  
 Лайер Леопольд (Layer Leopold) 87

- Лаку-Лабарт Филипп (Lacoue-Labarthe Philippe) 111
- Лампе Франчишек (Lampe Frančišek) 28
- Лампел Герберт (Lampel Herbert) 217
- Лаусеггер Герта (Lausegger Herta) 77
- Лак Иван (Lah Ivan) 187
- Лебедев Алексей Валентинович 71
- Левец Петер (Levec Peter) 128
- Левец Фран (Levec Fran) 37, 55, 148, 257
- Левкиевская Елена Евгеньевна 155, 162, 180, 258
- Левстик Фран (Levstik Fran) 19, 37, 50, 70, 150, 247
- Ледер-Лисичьяк Фран (Leder Lisičjak Fran) 75
- Ленчек Ладислав (Lenček Ladislav) 22, 136
- Лепяхин Валерий Владимирович 112
- Лермонтов Михаил Юрьевич 112
- Лескинен Мария Войттовна 245
- Лёффлер Амалия (Малчи) (Löffler Amalija) 190
- Лёффлер Штефка (Löffler Štefka) 190
- Линхарт Антон Томаж (Linhart Anton Tomaž) 15
- Липовец Милан (Lipovec Milan) 29
- Липовецкий Алексей 113
- Лихачев Дмитрий Сергеевич 214
- Логар Тине (Logar Tine) 32
- Лотман Юрий Михайлович 70, 91, 92, 123
- Лушин Анна (Lušin Ana) 225, 254
- Людовик XVI Бурбон, король Франции в 1774–1792 гг. 78, 79
- М**
- Мадач Имре (Madách Imre) 239
- Макарович Горазд (Makarovič Gorazd) 86
- Макарович Мария (Makarovič Marija) 197, 199, 207
- Макарович Светлана (Makarovič Svetlana) 214
- Максимилиан I, эрцгерцог Австрийский, император Мексики (1832–1867) 89
- Максимов Сергей Васильевич 24
- Малешич Матия (Malešič Matija) 26
- Маловрх Мирослав (Malovrh Miroslav) 257
- Мамин-Сибиряк Дмитрий Наркисович 24
- Мантуани Йосип (Mantuani Josip) 106
- Мануэль Дойч Никлаус (Manuel Deutsch Niklaus) 165
- Мария-Терезия, императрица Священной Римской империи в 1740–1780 гг. 74, 85
- Маркс Карл Генрих (Marx Karl Heinrich) 241
- Мартынов Леонид Николаевич 118, 220, 249, 279
- Марьянович Милан (Marjanovič Milan) 39
- Матиаш I Корвин (Матиаш Хуньяди), слов. Матьяж (Matjaž), король Венгрии в 1458–1490 гг. 45, 143, 145, 146, 147, 153, 259



- Матичетов Милко (Matičetov Milko) 144, 156, 157
- Матичич Иван (Matičič Ivan) 26
- Маусер Карел (Mauser Karel) 22
- Махнич Антон (Mahnič Anton) 233–237, 241
- Маяковский Владимир Владимирович 128, 143
- Маяр (Зильский) Матия (Majar-Ziljski Matija) 16, 24, 143
- Менарт Янез (Menart Janez) 266, 272
- Менцей Мирьям (Mencej Mirjam) 277
- Менцингер Янез (Mencinger Janez) 37, 142, 238–241, 243
- Мережковский Дмитрий Сергеевич 113
- Мерсье Луи Себастьян (Mercier Louis-Sepastien) 236
- Мерхар Борис (Merhar Boris) 144, 257, 260
- Мерхар Иван (Merhar Ivan) 189
- Метастазιο Пьетро (Metastasio Pietro) (наст. фам. Trapassi Pietro Antonio Domeniko) 103
- Метерлинк Морис (Maeterlinck Maurice) 64
- Миклавчич Эмил (Miklavčič Emil) 66
- Миклошич Франц (Miklosich Franz Xaver Ritter) 34
- Минатти Иван (Minatti Ivan) 127
- Минготти Пиетро (Mingotti Pietro) 103
- Михайлов Александр Викторович 70, 83
- Михайлов Николай Михайлович 157–158
- Михелич Янез (Mihelič Janez) 213
- Модер Янко (Moder Janko) 66
- Модриняк Штефан (Modrinjak Štefan) 117
- Можаев Борис Андреевич 31
- Моравец Душан (Moravec Dušan) 158
- Мориц Юнна Петровна 269, 274, 277
- Морозов Александр Антонович 71
- Мурн (Мурн-Александров) Йосип (Murn Aleksandrov Josip) 64, 218, 274, 277
- Мусич Францек (Musič Francek) 32
- Мухелишвили Николай Львович 110, 115
- Мэмфорд Льюис (Mumford Lewis) 243
- Н**
- Наль Анна Анатольевна 128
- Наполеон I Бонапарт, император Франции 79, 82, 89
- Невская Лидия Георгиевна 163, 269
- Нефедов Филипп Диомидович 24
- Нечак Душан (Nečak Dušan) 261, 262
- Никитина Серафима Евгеньевна 163
- Никольский Сергей Васильевич 141, 143, 234
- Новак Борис А. (Novak Boris A.) 272
- Новак Вилек (Novak Vilek) 44, 45, 101

Новалис (Novalis) (наст. фам.

Гарденберг Фридрих фон –  
Hardenberg Friedrich von) 246

Нови Лили (Novy Lili) 119

## О

Облак Ватрослав (Oblak  
Vatroslav) 73

Оген Март (Ogen Mart) 66

Одило, герцог баварский, VIII в.  
14

Оконь Ян (Okoň Jan) 105

Окуджава Булат Шалвович 115–  
116

Опекушин Александр Михайло-  
вич 20

Оруэлл Джордж (Orwell George)  
238

Островский Григорий Семенович  
87

## П

Павлович Надежда Александров-  
на 274

Павчек Тоне (Pavček Tone) 272

Папез Франце (Papež France) 135,  
136, 137

Патерну Борис (Paternu Boris) 60,  
83, 150

Паулич Герберт (Paulitsch  
Herbert) 73, 77

Пахор Борис (Pahor Boris) 66–68

Пеньковский Александр Борисо-  
вич 70

Пернхарт Марко (Pernhart Marko)  
216

Пертот Бруна (Pertot Bruna) 66

Петрарка Франческо (Petrarca  
Francesco) 36

Петре Франце (Petrè France) 169,  
170, 195

Петров Алексей Владимирович  
114

Пиберник Франце (Pibernik  
France) 130, 134

Пивоваров Александр Борисович  
198

Пилько Надежда Сергеевна 14,  
19, 24, 117, 124, 126

Платон 241

Плестеняк Ян (Plestenjak Jan) 26

Плотникова Анна Аркадьевна 269

Плотникова Ольга Сергеевна 101

Погачник Йоже (Pogačnik Jože)

12, 23, 28, 29, 49, 50, 51, 59, 61,  
63, 70, 222, 238, 240

Подгорник Франц (Podgornik  
Franc) 16

Полидор Вергилий (Polydorus  
Vergilius) 103

Потрч Иван (Potrč Ivan) 27

Похлин Марко, о. Марко (Pohlin  
Marko, о. Marko) 15, 150, 213

Прежихов Воранц (Prežihov  
Voganc) (наст. фам. Кухар Ловро  
– Kuhar Lovro) 27

Премрл Станко (Premrl Stanko)  
251

Прешерн Франце Ксаверий  
(Prešeren France Ksaverij) 5, 8, 23,  
27, 36, 49, 53, 57–60, 61, 63, 64,  
65, 67, 69, 74, 120, 134, 137, 144,  
148, 150, 151, 165, 214, 215, 238,  
244, 246, 247–254, 255, 264

Прешерн Юрий (Prešeren Jurij)  
247

Прешерн Янез Крсник (Prešeren  
Janez Krsnik) 247

Примиц Юлия (Primic Julija) 53

Примиц Янез Н. (Primic Janez N.) 80

Прокофьев Владимир Николаевич 71

Прунч Эрих (Prunč Erich) 73

Пушкин Александр Сергеевич 20, 112, 258, 287

## Р

Равникар-Поженчан Матевж (Ravnikaar-Poženčan Matevž) 147, 148

Радич Степан (Radić Stjepan) 39

Рамовш Фран (Ramovš Fran) 32, 73

Реймонт Владислав Станислав (Reymont Własysław Stanisław 26

Ремец Янез (Remec Janez) 135

Репе Божо (Repe Božo) 261, 262

Риявец Сречко (Rijavec Srečko) 66

Робида Иван (Robida Ivan) 188

Рожман Григорий (Rožman Grigoriј) 126

Розман-Роза Андрей (Rozman-Roza Andrej) 66

Романов Константин Константинович (К.Р.) 112

Ромуальд о. (Romualdus o.) (наст. фам. Марушич Ловренц – Marušič Lovrenc) 106

Ронин Владимир Карлович 6, 15, 81

Ругель Юст (Rugel Just) 137

Рудолф Бранко (Rudolf Branko) 87, 89

Руссо Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques) 232

Рутар Симон (Rutar Simon) 57, 143, 144

Рыжова Майя Ильинична 65, 256, 272

Рябова Евгения Ивановна 27, 158, 263

## С

Само (король VII в.) 14, 246

Самойлов Давид (наст. фам. Кауфман Давид Самуилович) 252, 267, 271

Санд Жорж (наст. имя Аврора Дюпен) (Sand George) 61

Салогов Вячеслав Александрович 113

Свирида Инесса Ильинична 11, 211, 216, 236

Селишкар Тоне (Seliškar Tone) 127, 273

Семьнин Петр 270

Сеф Роман Семенович 269

Симчич Зорко (Simčič Zorko) 22, 69

Сирин Ефрем 112

Слодняк Антон (Slodnjak Anton) 52, 130, 158, 235, 236, 237, 238, 240

Сломшек Антон (Slomšek Anton) 74, 75

Слущкий Борис Абрамович 229, 266, 273, 280

Смоле Андрей (Smole Andrej) 148

Смоле Вера (Smole Vera) 32

Смолей Виктор (Smolej Viktor) 18

Созина Юлия Анатольевна 23

Сонькин Виктор Васильевич 25, 27, 28

Софронова Людмила Александровна 3, 4, 7, 9, 11, 58, 99, 105, 108, 110, 111, 112, 122, 141, 142,

143, 234, 235, 237, 244, 245, 254,  
264, 279  
Срезневский Измаил Иванович 32  
Станоник Янез (Stanonik Janez) 23  
Старикова Надежда Николаевна  
4, 23, 26, 29, 144, 251, 255, 272  
Стернер Матей (Sterner Matej) 40  
Стефан Йозеф (Stefan Jožev) 34  
Стритар Йосип (Stritar Josip) 26,  
144, 150, 231–233, 235, 236, 240,  
241, 243  
Стрниша Грегор (Strniša Gregor)  
275, 278  
Сурков Алексей Александрович  
127, 128, 267, 273  
Сыченкова Лидия Алексеевна 165

**Т**

Тавчар Зора (Tavčar Zora) 23  
Тавчар Иван (Tavčar Ivan) 20, 23,  
169, 185, 236–238, 241, 255  
Тауфер Вено (Taufar Veno) 270,  
276  
Тирген Петер 197  
Титова Людмила Николаевна 102  
Толстая Светлана Михайловна  
244, 268, 274, 276  
Толстой Никита Ильич 281  
Томпсон Стив (Thompson Stith)  
57  
Томшич Марьян (Tomšič Marjan)  
29–31, 214  
Топоров Владимир Николаевич  
12, 13, 70, 153, 154, 211, 212, 220,  
222, 223, 248  
Топорков Андрей Львович 160  
Трдина Янез (Trdina Janez) 5, 37,  
49–55, 144, 148, 157, 169, 185,  
214, 215, 235–236, 237, 240, 256

Трубар Примож (Trubar Primož)  
15, 72, 116  
Трубецкой Николай Сергеевич  
41, 42  
Тун Иоханн Эрнст (Tun Johann  
Ernst von) 247  
Тютчев Федор Иванович 112

**У**

Уайлд Оскар (Wilde Oskar) 64  
Уварова Татьяна Иосифовна 114  
Удович Йоже (Udovič Jože) 127,  
216, 268  
Усачева Валерия Васильевна 269

**Ф**

Фанцев Франьо (Fancev Franjo)  
100  
Феллингер Йоханн Георг (Fellin-  
ger Johann Georg) 80  
Ферконь Зденка (Ferkonj Zdenka)  
235, 236, 238, 240, 242, 243  
Фет Афанасий Афанасьевич 112  
Филипич Франце (Filipič France)  
135  
Финжгар Салешки Фран (Finžgar  
Saleški Fran) 48  
Филарет (Дроздов), митрополит  
Московский и Коломенский  
(1826–1867) 198  
Фишер Филипп (Fišer Filip) 66  
Флоренский Павел Александрович  
253  
Фогельвальде Вальтер фон де  
(Vogelweide Walter von der) 81  
Фолкмер Леопольд (Volkmer Leo-  
pold) 80, 147  
Формозов Александр Александрович  
258  
Франц I, первый Австрийский  
император в 1804–1835 гг. 89

Фридрих II Штауфен, король Германии, император Священной Римской империи в 1220–1250 гг. 146

Фридрих III Габсбург, император Священной Римской империи в 1452–1493 гг. 147, 259

Фридрих Вильгельм III, король Пруссии 1797–1840 гг. 89

Фришлин Никодем (Frišlin Nikodem) 102

## Х

Хейнко Михаэл (Heinko Michael) 85

Хейзинга Йохан (Huizinga Johan) 165

Хладник Миран (Hladnik Miran) 23, 25, 26

Ходасевич Владислав Фелицианович 110

Хомяков Алексей Степанович 113

Храбак Йозеф (Hrabák Jozef) 100

Храдецкий Янез Непомук (Hradecky Janez Nepomuk) 251

Хрен Томаж (Hren Tomaž) 102

Хрибовшек Иван (Hribovšek Ivan) 135

## Ц

Цанкар Иван (Cankar Ivan) 5, 7, 8, 11, 17, 20, 35–41, 55, 60, 63–65, 141, 142, 143, 144, 148, 149–152, 155, 156, 158–168, 169–186, 187–207, 214, 218, 219, 222–230, 244, 254–264.

Цанкар Изидор (Cankar Izidor) 28, 190

Цанкар Йозеф (Cankar Jožef) 172

Цанкар Карло (Cankar Karlo) 37, 225, 257

Цветасва Марина Ивановна 112

Цветко Драготин (Cvetko Dragotin) 107

Цевц Эмилиан (Cevc Emilijan) 85, 88

Цельские графы (Celjski grofje) 44, 247

Цивьян Татьяна Владимировна 163, 206, 222, 224, 225

Циглер Янез (Cigler Janez) 50

Цойс Жига (Сигизмунд) (Zojš Žiga) 15, 150

## Ч

Чампа Иван (Čampa Ivan) 127

Чапек Карел (Čapek Karel) 143, 234

Чепелевская Татьяна Ивановна 23, 91, 248

Чоп Матия (Čop Matija) 150, 248, 251

Чуркина Искра Васильевна 14, 19, 24, 117, 124, 126

Чухонцев Олег Григорьевич 275, 278

## Ш

Шаламун Томаж (Šalamun Tomaž) 121

Шали Северин (Šali Severin) 122

Шаротар Душан (Šarotar Dušan) 32

Шацкий Ежи (Szacki Jerzy) 233, 236, 242, 243

Швайцнер Янез (Švajcner Janez) 27

Швентнер Лавослав (Schwentner Lavoslav) 151, 159, 187

Шервинский Сергей Васильевич 58, 246

Шёнлебен Янез Людвиг (Schönleben Janez Ludvik) 44

Шиллих Игорь Иван 247, 248

Шмит Йоже (Šmit Jože) 135

Шмитек Змаго (Šmitek Zmago) 56, 156

Шопенгауэр Артур (Schopenhauer Arthur) 239

Шрейдер Юлий Анатольевич 110, 115

Штопар Иван (Štopar Ivan) 218

Штрекель Карел (Štrekelj Karel) 55, 101, 144, 212

Шубиц Симон (Šubic Simon) 240, 241, 243

Шулер Кристина (Šuler Kristina) 120

Шустер-Драбосняк Андрей (Šuster Drabosnjak Andrej) 76, 81–83, 108

## Щ

Щепанская Татьяна Борисовна 180, 181

## Э

Элиаде Мирча (Eliade Mircea) 244, 281

Эмерсон Ральф Уолдо (Emerson Ralsh Waldo) 254

Эрцегович Романа (Ercegović Romana) 122, 123

Эрьявец Фран (Erjavec Fran) 19

## Ю

Юричич Юрий (Juričić Jurij) 213

Юрчич Йосип (Jurčič Josip) 19, 26, 44, 61, 62, 150, 151, 247

## Я

Якац Божидар (Jakac Božidar) 263

Якименко Сергей Николаевич 196

Яклич Фран (Jaklič Fran) 26

Якопич Рихард (Jakopič Rihard) 40

Ялен Янез (Jalen Janez) 26

Яма Матия (Jama Matija) 40

Ямник Лука (Jamnik Luka) 104

Янез из Каства (Janez iz Kastva) 107

Янез Светокрижский (Janež Svetokriški) (наст. фам. Лионелли Тобий – Lionelli Tobia) 57

Яницкий Леонид Сергеевич 116

Янша Антон (Janša Anton) 85

Япель Юрий (Japelj Jurij) 15

Ярник Урбан (Jarnik Urban) 117, 213, 214

Ярц Миран (Jarc Miran) 66, 216, 271

# Оглавление

Вступление .....	3
<b>Глава 1. Пространство словенской культуры .....</b>	<b>11</b>
1.1. Знаки национальной идентификации: язык, пространство, ритуал .....	12
1.2. Региональные литературы Словении: искусство разрушения границ .....	22
1.3. Интеграционные и национальные процессы в Словении на рубеже XIX–XX вв. глазами писателя .....	34
1.4. Фольклор. Словенские народные песни и легенды .....	43
1.5. Взаимодействие литературы и фольклора .....	48
1.5.1. Литературная сказка (на примере произведений Я. Трдины) .....	48
1.5.2. «Прекрасная Вида» в словенской литературе .....	55
1.6. Словенские буквники о времени и о себе .....	72
1.7. Народная роспись по дереву у словенцев .....	85
<i>Библиография к главе 1</i> .....	94
<b>Глава 2. Оппозиция сакральное / светское .....</b>	<b>99</b>
2.1. Духовная драма и паратеатральные формы в словенской культуре XVII–XIX вв. ....	100
2.2. Жанр поэтической молитвы в русской и словенской культуре .....	110
2.3. Два поэта – две судьбы: сакрализация и идеологизация (Ф. Балантич и К. Дестовник-Каюх) .....	124
<i>Библиография к главе 2</i> .....	138

Глава 3. <b>Человек в пространстве словенской культуры</b> .....	141
3.1. Человек – не-человек. Мифологические образы в творчестве И. Цанкара .....	142
3.1.1. Легенда о короле Матьяже в фольклоре и литературе Словении .....	143
3.1.2. Темы жизни и смерти в повести И. Цанкара «Курент» (1909) .....	156
3.2. Типы героев в творчестве И. Цанкара (чужаки, аутсайдеры, бродяги и другие) .....	169
3.3. Человек внешний / человек внутренний. Способы их изображения .....	187
3.3.1. Телесный код и его функция в романе И. Цанкара «Нина» .....	187
3.3.2. Код одежды в прозе И. Цанкара .....	196
<i>Библиография к главе 3</i> .....	208
Глава 4. <b>Художественное пространство и время</b> .....	211
4.1. Ландшафт в словенской культуре .....	211
4.2. Концепты дома и дороги/пути у И. Цанкара .....	222
4.3. Утопическое время в словенской литературе XIX в. ....	231
4.4. Художественное историческое время (Ф. Прешерн, И. Цанкар) .....	244
4.5. Образ времени в словенской поэзии XX в. ....	266
<i>Библиография к главе 4</i> .....	283
Заключение .....	287
Именной указатель .....	290



**Научное издание**

Т.И. Чепелевская

***Очерки словенской литературы  
в историко-культурном освещении***

Ответственный редактор:

**Л.А. Софронова**

Обложка: А.А. Улыбиной

На обложке: *Антон Гейне*. Панорама Краня со Стражишча. 1844 г.  
(Любляна, Национальный музей)

Оригинал-макет: Ю.А. Созиной, А.А. Улыбиной

---

Подписано в печать 06.08.2013. Формат 60×90 1/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл.-печ. л. 19,0. Тираж 300 экз. Заказ № 3469

Издательство «Нестор-История»  
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7  
Тел. (812)235-15-86  
e-mail: nestor\_historia@list.ru  
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии «Нестор-История»  
198095 СПб., ул. Розенштейна, д. 21  
Тел. (812)622-01-23

