

Коллективный труд составили статьи российских и зарубежных ученых, посвященные проблемам ценностных ориентиров в художественной практике авторов Центральной и Юго-Восточной Европы. Аксиологический аспект парадигмы автор–текст–читатель рассматривается на уровне биографии писателя, конкретного произведения, диалога и конфликта ценностных парадигм в условиях мультикультурной среды, феномена транслингвизма, полилингвизма, полиэтничности, проблем рецепции художественного слова и пр. Книга расширяет представления о ценностных основах национальной и культурной жизни региона, об эволюции ценностных критериев в литературе, их предпосылках и следствиях, о специфике иерархии этических и эстетических ценностей и способов их репрезентации, о ценностной детерминированности рецепции текстов и аксиологическом аспекте интертекстуальности.

Исследование адресовано литературоведам, культурологам, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также всем интересующимся современной гуманитарной мыслью.



ЛИТЕРАТУРА

в социокультурном пространстве современной Центральной и Юго-Восточной Европы: аксиологический дискурс

К 90-ЛЕТИЮ ГАЛИНЫ ЯКОВЛЕВНЫ ИЛЬИНОЙ

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия
*«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»*

Литература
в социокультурном
пространстве современной
Центральной
и Юго-Восточной Европы:
аксиологический дискурс

К 90-летию Галины Яковлевны Ильиной
(по материалам III Хоревских чтений)

Ответственный редактор
д. ф. н. И.Е. Адельгейм



МОСКВА
2021

УДК 82.0
ББК 83.3(4)
Л64

Серия
*«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»*

Редколлегия:

Н.А. Лунькова, д.ф.н. Н.Н. Старикова, к.ф.н. Е.В. Шатько

Рецензенты:

*д.иск. Н.В. Злыднева,
доцент, к.ф.н. П.В. Королькова*

**Литература в социокультурном пространстве современной
Центральной и Юго-Восточной Европы: аксиологический дис-
курс. К 90-летию Галины Яковлевны Ильиной** (по материалам III Хо-
ревских чтений) / Н.Н. Старикова, А.Н. Красовец, И.Е. Адельгейм
[и др.], под общ. ред. И.Е. Адельгейм (отв. ред.), Н.А. Луньковой,
Н.Н. Стариковой, Е.В. Шатько. — М.: Институт славяноведения РАН,
2021. — 436 с.: ил. (Серия *«Современные литературы стран Централь-
ной и Юго-Восточной Европы»*)

ISSN 2618-8554

DOI 10.31168/2618-8554.2021

Коллективный труд составили статьи российских и зарубежных ученых, посвященные проблемам ценностных ориентиров в художественной практике авторов Центральной и Юго-Восточной Европы. Аксиологический аспект парадигмы автор–текст–читатель рассматривается на уровне биографии писателя, конкретного произведения, диалога и конфликта ценностных парадигм в условиях мультикультурной среды, феномена транслингвизма, полилингвизма, полиэтничности, проблем рецепции художественного слова и пр. Книга расширяет представления о ценностных основах национальной и культурной жизни региона, об эволюции ценностных критериев в литературе, их предпосылках и следствиях, о специфике иерархии этических и эстетических ценностей и способов их репрезентации, о ценностной детерминированности рецепции текстов и аксиологическом аспекте интертекстуальности.

Исследование адресовано литературоведам, культурологам, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также всем интересующимся современной гуманитарной мыслью.

The collective work consists of articles by Russian and foreign scholars devoted to the problems of value orientations in the artistic practice of authors of Central and South-Eastern Europe. The axiological aspect of the author-text-reader paradigm is examined at the level of writer's biography, specific work, dialogue and conflict of value paradigms in a multicultural environment, the phenomenon of translanguaging, polylingualism, polyethnicity, problems of reception of fiction, etc. The book extends the reader's understanding of the value foundations of national and cultural life in the region, the evolution of value-based criteria in literature, their prerequisites and implications, the specific hierarchy of ethical and aesthetic values and methods of their representation, the value-based determinism of textual reception and the axiological aspect of intertextuality.

The study is addressed to literary scholars, culturalologists, undergraduate and graduate students of philology, as well as all those interested in contemporary humanitarian thought.

УДК 82.0
ББК 83.3(4)

ISSN 2618-8554
DOI 10.31168/2618-8554.2021

© Коллектив авторов, текст, 2021
© Институт славяноведения РАН, 2021

От редколлегии

В ноябре 2019 г. в Москве состоялись третьи Хоревские чтения — международная славистическая конференция, учрежденная в 2015 г. Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН как дань памяти замечательному российскому полонисту, любимому Учителю, Коллеге, Другу — Виктору Александровичу Хореву. Очередная научная встреча была посвящена также светлой памяти Галины Яковлевны Ильиной (1930–2018), одного из самых авторитетных отечественных специалистов по югославянским литературам. Тема последних Чтений: «Литература в социокультурном пространстве современной Центральной и Юго-Восточной Европы: аксиологический дискурс» с особым акцентом на проблемы полиэтничности и мультикультурализма органично соединила имена двух крупнейших российских ученых, которых на протяжении десятилетий связывала не только совместная работа в Институте, но и большая дружба, и горячее отношение к Делу. В знак любви и уважения к Галине Яковлевне авторы, среди которых много ее коллег, учеников, друзей, посвящают этот подготовленный по материалам третьих Хоревских чтений коллективный труд ее 90-летнему юбилею.

География участников конференции оказалась еще более расширена по сравнению с предшествующей встречей: Россия (Москва, Калининград, Санкт-Петербург), Польша (Варшава, Познань, Краков), Беларусь (Гродно, Минск), Хорватия (Огулин), Болгария (Велико Тырново), Япония (Токио). К сожалению, пандемия нарушила личные и научные планы исследователей, поэтому для публикации удалось собрать тексты не всех докладчиков.

Тем не менее, осуществленное научное исследование, фокусирующее внимание на ценностных ориентирах литературного процесса, естественно продолжает исследовательскую серию «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы», рассматривая аксиологический аспект парадигмы автор–текст–читатель

на материале литератур региона — польской, чешской, словацкой, болгарской, словенской, сербской, хорватской, македонской, белорусской, украинской, венгерской и румынской.

Находящийся в центре внимания авторов ценностный аспект неотделим от процесса творчества и рецепции постольку, поскольку неотделим от душевной и духовной жизни человека как таковой, это важнейший ориентир, опора, двигатель в непрерывной внешней и внутренней адаптации личности к условиям своего существования и себе как элементу мироздания. Культура оказывается полем одновременно проявления и формирования ценностей, которые, с одной стороны, служат ее фундаментом, с другой — ее посредством бесконечно закрепляются, видоизменяются, перерабатываются, транслируются. По словам М.М. Бахтина, «в абсолютной ценностной пустоте не возможно никакое высказывание, не возможно само сознание»¹.

Границы между пятью разделами книги, как и в предыдущих выпусках серии, являются в той или иной мере условными, поскольку — в силу многообразия связей текстовой и внетекстовой реальности, всепроникновения аксиологического фактора во все аспекты художественного процесса, а также многогранности и полиинструментарности современного литературоведческого анализа — неизбежно переплетение представленных в отдельных статьях ракурсов.

Открывающий книгу раздел «Этические ценности как смысло- и структурообразующая основа литературы», в который вошли статьи Н.Н. Стариковой, А.Н. Красовец, И.Е. Адельгейм, Е.В. Байдаловой, Л.Ф. Широковой, рассматривает проблемы очевидной аксиологической обусловленности как судьбы отдельного писателя, воплощения системы ценностей в фактах биографии, так и собственно художественных решений в конкретных произведениях. Затрагиваются вопросы ценностной работы с историческими травмами XX–XXI вв., аутопсихотерапевтических возможностей литературного творчества, воплощения в тексте неразрывной связи этического и эстетического.

Авторы статей, составивших раздел «Трансформация аксиологических критериев: предпосылки и последствия», — А. Грабовский, А. Легежинская, Н.М. Куренная, А.Г. Шешкен — анализируют устойчивость и подвижность ценностных ориентаций в художественной парадигме отдельных писателей, течений, периодов, национальных литератур.

Проблематика раздела «Полиэтничность и мультикультурализм: диалог ценностных и художественных парадигм», включающего работы В.В. Мочаловой, Л.А. Мальцева, Н.Е. Ананьевой, М.А. Ламм, Н.А. Луньковой, И.А. Герчиковой, связана со спецификой художественного воплощения диалога/конфликта ценностных парадигм в условиях мультикультурной среды, его имагологическим и экзистенциальным аспектами, феноменом транслингвизма и значением «мультикультурного воспитания», соотношением понятий полиэтничности и полилингвизма.

В разделе «Аксиология восприятия: репутация, интерпретация, канон» — в статьях Е.В. Сагалович, Е.В. Шатько, М. Трошинского, А. Менджецкой, С.Н. Мещерякова, Ю.П. Гусева — исследуется ценностный аспект различного рода и уровня рецепции художественного слова, вопросы, связанные, с одной стороны, со статусом автора и его произведения, с другой — с инструментарием (понятийным и технологическим) анализа и трансляции текстов, а также их встраивания в общекультурное поле.

Завершает коллективный труд раздел «Ценностный модус авторской поэтики», куда вошли статьи С.А. Кожинной, Д. Маравич, Н. Няголовой, А.В. Усачевой, посвященные аксиологическому анализу поэтики ряда романов.

Данное литературоведческое исследование существенно расширяет представления о ценностных основах национальной и культурной жизни региона, об эволюции ценностных критериев в литературе, их предпосылках и следствиях, о специфике иерархии этических и эстетических ценностей и способов их репрезентации, о ценностной детерминированности рецепции текстов и аксиологическом аспекте интертекстуальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. М., 1997–2012. С. 210.

Галина Яковлевна Ильина (1930–2018)

В минувшем 2020 г. одному из самых авторитетных в Российской Федерации и уважаемых за рубежом специалистов по югославянским литературам, профессору, доктору филологических наук Галине Яковлевне Ильиной, свыше 60 лет проработавшей в Институте славяноведения РАН, исполнилось бы 90 лет. В последние десятилетия она была ведущим научным сотрудником Отдела современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, во многом формируя стратегию и вектор его развития. Галина Яковлевна внесла выдающийся вклад в изучение и популяризацию литературы и культуры южных славян, в первую очередь литератур народов, проживавших в 1918–1991 гг. в едином государстве Югославия (сербов, хорватов, черногорцев, боснийцев, герцеговинцев, словенцев, македонцев). Благодаря ее подвижничеству, исследование литератур югославян приобрело в нашей стране глубокий и систематический характер, а подготовленные ею научные кадры позволяют говорить о сформировавшейся академической школе литературоведческой югославистики.

Галина Яковлевна родилась 24 января 1930 г. в Москве. Ее отец Яков Ильин* был писателем, работал журналистом в газетах «Комсомольская правда» и «Правда». Он умер, когда дочери было два года. От него Галина Яковлевна унаследовала интерес и вкус к художественному слову. Мать, по воспоминаниям Галины Яковлевны, тоже была прекрасной рассказчицей, хотя ее профессия была далека от литературы. Это легендарная директор «Трехгорки» Анна Алексеевна Северьянова (1908–1969), имя которой носит московская улица. На улице, названной в честь матери, в скромной квартире, главным богатством которой были книги, Галина Яковлевна прожила большую часть жизни.

* Ильин Яков Наумович (1905–1932) — советский писатель, редактор, журналист. Получил известность как автор романа «Большой конвейер» о Сталинградском тракторном заводе (опубликован посмертно в 1934 г.).



Галина Яковлевна Ильина, 2015 г.



Студентка кафедры славянской филологии, 1947 г.

После окончания школы Г.Я. Ильина поступила на филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, в 1952 г. закончила кафедру славянской филологии (группа сербскохорватского языка). Затем обучалась там же в аспирантуре (1952–1955), в 1956 г. защитила кандидатскую диссертацию о творчестве классика болгарской литературы «Сатира Алеко Константинова» и была зачислена в штат сотрудников Института славяноведения АН СССР. Это были сложные для отечественной славистики годы. Славистическая наука постепенно восстанавливала силы после разгрома в середине 1930-х гг.*, но именно в югославистике этот процесс происходил медленно, с серьезными препятствиями, причины которых крылись в остром межгосударственном и межпартийном конфликте СССР и СФРЮ (в 1948–1953 гг. дипломатические отношения между странами даже были разорваны). Существенные разногласия сохранялись еще долго и после восстановления отношений, вплоть до распада СССР, особенно отчетливо проявляясь в области гуманитарных наук. В литературе и культуре это касалось трактовки природы социалистического

* По известному «Делу славистов» (1934) было арестовано около 130 ученых, многие из которых были расстреляны или погибли в лагерях.

искусства. Литературы Югославии в начале 1950-х гг. отказались от социалистического реализма как эстетической основы и художественной практики (главенствующих в СССР) и обратились к западноевропейским нереалистическим течениям, что вызвало резкую критику официального советского литературоведения. Изучение литературного процесса Югославии XX в. было весьма сложным и даже небезопасным делом. Исследователь находился под пристальным взглядом блюстителей чистоты марксистско-ленинского учения. Кроме того, в самих литературах Югославии с середины 1950-х гг. шли



Начало научного пути

острые дискуссии о развитии художественного слова. Изучение литератур югославян требовало от молодого ученого не только знаний и кругозора, но и твердости, самостоятельности мышления и умения ориентироваться в противоречивых явлениях. Именно эти качества у Галины Яковлевны были. За внешней мягкостью и женственностью скрывался сильный характер, готовность отстаивать свою точку зрения, исследовательская смелость и принципиальность. Она была наделена работоспособностью и тонким художественным чутьем, которое помогало ориентироваться в сложных обстоятельствах стремительно развивавшихся литератур югославянских народов.

Круг научных интересов Галины Яковлевны был широк: это история южнославянских литератур в XX в., сравнительное изучение литератур Центральной и Юго-Восточной Европы, теория и методология литературоведческих исследований, русско-югославянские литературные и культурные связи. Ее перу принадлежит свыше двухсот работ, многие из которых сегодня можно назвать каноническими. Это, в первую очередь, фундаментальное исследование истории романа в югославянских литературах — монография «Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в.» (1985), легшее в основу ее докторской диссертации. Отличительной чертой этой книги явля-

ется то, что обширный материал сербской, хорватской и словенской литературы проанализирован в широком контексте художественных поисков межвоенной эпохи — не только в литературе, но и в живописи, театре, культуре в целом. Основное внимание уделено романному творчеству классика хорватской литературы Мирослава Крлежи, который был ключевой фигурой литературного процесса тех лет. Галина Яковлевна является автором ряда обобщающих работ по литературам народов Югославии. Ее труды отражают современный взгляд отечественной науки на историю и особенности развития славянских литератур, что по-прежнему остается весьма сложной, дискуссионной областью гуманитарных исследований. Она принимала деятельное участие в создании академических изданий «История литератур западных и южных славян в трех томах» (Т. 3, 2001), «История литератур Восточной Европы после второй мировой войны» (в двух томах: 1995, 2001), была автором глав «Хорватская культура» и «Сербская, боснийская и черногорская культуры» в коллективной монографии «История культур славянских народов (в трех томах; Т. 3, 2008).

Будучи выдающимся исследователем литературы, Галина Яковлевна пользовалась большим авторитетом среди коллег, ее отличали высокая эрудиция и культура, широта научных взглядов, литературоведческое чутье, увлеченность и крайняя добросовестность. Ее имя



Институт славяноведения и балканистики АН СССР, конец 1950-х гг.

хорошо известно в литературоведческих кругах России, стран СНГ и за рубежом, прежде всего в Хорватии, благодаря выступлениям на многочисленных международных конгрессах и конференциях, съездах славистов, сотрудничеству с крупнейшими европейскими учеными (например, А. Флакером), публикациям в совместных с литературоведами стран Восточной Европы трудах и иностранной периодике (хорватские журналы «Umjetnost i riječ», «Croatica», «Kronika»). Итогом многолетнего изучения литературы Хорватии стала монография «Хорватская литература XX века» (серия «Литература XX века», 2015). Это первое в отечественной славистике концептуальное научное исследование многообразного феномена хорватской литературы. Теоретической основой монографии стал историко-литературный подход в сочетании с принципами сравнительного литературоведения. Автор подчеркивала, что именно литература стала важнейшим проявлением национального самосознания хорватского народа, сохранившего свою идентичность в сложнейших исторических условиях многовекового отсутствия государственности. Богатство народных традиций, тесная связь с фольклором, значимость художественного опыта прошлых эпох придали хорватской литературе неповторимый национальный облик, что в сочетании с широкой опорой на художественные поиски европейской (и русской) литературы стало основой ее бурного роста и обогащения в XX в. В монографии отечественному читателю стал впервые доступен уникальный материал, собранный и заново осмысленный ученым. Важным дополнением к книге является опубликованная Галиной Яковлевной «Библиография переводов хорватской литературы на русский язык» (2016), которая охватывает более 400 единиц переведенных произведений поэзии, прозы и драмы, написанных хорватскими авторами с эпохи Возрождения до начала XXI в. Библиография дает представление об устойчивом интересе русских переводчиков к литературе Хорватии.

Энциклопедизм и аналитический ум Галины Яковлевны проявились при подготовке «Лексикона южнославянских литератур» (2012), инициатором создания и ответственным редактором которого она выступила. Эта книга стала первым в России и зарубежных славянских странах справочно-энциклопедическим изданием по семи южнославянским литературам: болгарской, боснийской, македон-



На даче, 1980-е гг.

ской, сербской, словенской, хорватской и черногорской — начиная с зарождения в них художественного слова до рубежа XX–XXI вв. Одной из самых сложных проблем, с которой пришлось столкнуться ученому, стал вопрос формирования национальных литератур в многонациональном регионе, народы которого говорят на близкородственных языках. В настоящее время «Лексикон» — одно из самых востребованных русскоязычных справочных славистических изданий.

Важное место в научной деятельности Галины Яковлевны занимало еще одно весьма трудоемкое направление — редакторская работа. В 1970–1980-е гг. она была членом редколлегии РЖ РАН по литературоведению, членом редколлегии «Библиотеки югославской литературы», в процессе своей активной научной деятельности выступила в качестве ответственного редактора шести авторских монографий* и члена редколлегии более пятидесяти коллективных

* *Витт В.В.* «Стефан Жеромский», 1961; *Богданов М.Б.* «Сербская сатирическая проза конца XIX — начала XX века и некоторые вопросы теории сатиры», 1962; *Пономарева Н.Н.* «Современная болгарская драматургия», 1974; *Кириллова О.Л.* «Между мифом и игрой: о поэтике Андрича», 1992; *Старикова Н.Н.* «Словенский

трудов. Ведущий специалист по литературам Болгарии и Югославии XX в., она являлась составителем, автором предисловий и примечаний к целому ряду переводов ведущих славянских писателей, среди которых М. Крлежа, Й. Йовков, А. Константинов, А. Цесарец, В. Калев и многие другие. Благодаря ее рецензиям в журналах «Художественная литература за рубежом», «Советское славяноведение» / «Славяноведение», «Вопросы литературы» русскоязычная читательская аудитория знакомилась с новыми именами и явлениями современных югославянских литератур.

Галина Яковлевна являла собой пример ученого, который не на словах, а на деле думал о перспективах развития славяноведения, о научной смене. На протяжении всей своей жизни она поддерживала тесные связи с *alma mater*: читала спецкурсы, руководила дипломными работами, была членом диссертационного совета по зарубежной литературе филологического факультета МГУ. Можно сказать, что большинство литературоведов-югославистов факультета со второй половины 1950-х гг. до самого последнего времени в той или иной степени являются ее учениками. Под ее руководством было подготовлено и защищено семь кандидатских диссертаций по четырем основным литературам Югославии: О.Л. Кирилловой по сербской литературе (1989), Е.В. Степановой по хорватской литературе (1992); Н.Н. Стариковой по словенской литературе (1993); А.Е. Евстратовой (2003) по македонской литературе, а также по проблемам русско-югославянских литературных связей: Е.Н. Авсюкевич (1994), В.В. Юнак (1996), Д. Маравич (2000). Галина Яковлевна выступила научным консультантом, оппонентом, рецензентом нескольких десятков диссертационных работ. В 2001 г. решением Высшей аттестационной комиссии ей было присвоено ученое звание профессора РАН по специальности «Литературы народов стран зарубежья». Она стала первым в Российской Федерации литературоведом-славистом, получившим это академическое звание. Ученики Г. Я. Ильиной продолжают благородное дело изучения, преподавания и продвижения южнославянских литератур в Москве, Санкт-Петербурге, Киеве, Минске, Белграде, Баку, Загребе. В ее лице они нашли истинного

исторический роман 1920–1930-х годов: Типология, генеалогия, поэтика», 2006; Старикова Н.Н. «Литература в социокультурном пространстве независимой Словении», 2018.



*Центр по изучению современных литератур
Центральной и Юго-Восточной Европы, 1990-е гг.*

Наставника, сумевшего дать путевку в самостоятельную научную жизнь. Сейчас многие из них передают исследовательскую эстафету своим ученикам, а это значит, что школа российской литературоведческой югославики, основанная Галиной Яковлевной Ильиной, продолжает жить и развиваться.

Галина Яковлевна была уникальным, «штучным» человеком, большое научное дарование сочеталось в ней с исключительными личностными качествами: настоящей интеллигентностью, душевной щедростью, огромным личным обаянием. Присущие ей жизнелюбие, доброжелательность, чувство справедливости, дар общения живы в памяти ее коллег, друзей, учеников.

Надежда Старикова

Этические ценности
как смысло-
и структурообразующая
основа литературы

«У времени в плену»: политическая и литературная судьба Э. Коцбека

Аннотация:

Статья посвящена поэту Эдварду Коцбеку, судьба и творчество которого оставили значительный след в словенском культурном сознании. Христианский социалист, приверженец персонализма, он принимал активное участие в антифашистской борьбе, был одним из лидеров Освободительного фронта Словении, занимал высокие руководящие посты. После войны открыто выступал за свободу творчества и право художника на индивидуальное, критическое отношение к действительности, чем заслужил репутацию диссидента. В своих художественных и документальных произведениях первым сделал попытку показать военную действительность с позиций христианского экзистенциализма и этической онтологической ответственности, за что подвергся массивной травле со стороны действующей власти. Был отправлен в отставку и находился под наблюдением спецслужб, в течение десяти лет оставался в общественной изоляции и на родине не публиковался.

Ключевые слова:

Эдвард Коцбек, словенская литература, лирика, метафизическая свобода, инакомыслие

Nadezhda N. STARIKOVA
(Moscow)

«In captivity of time»: E. Kocbek's political and literary fate

Abstract:

The article focuses on the poet Edvard Kocbek, whose real-life model and works left a significant mark in the Slovenian cultural consciousness. A Christian socialist, an adherent of personalism, he took an active part in the anti-fascist struggle, was one of the leaders of the Liberation front of Slovenia, occupied high-level positions. After the war, he openly advocated freedom of creativity and the right of the artist to an individual, critical attitude to reality, which earned him a reputation of a dissident. In his artistic and documentary works he was the first who

attempted to show the military reality from the standpoint of Christian existentialism and ethical ontological responsibility, for which he was subjected to massive harassment by the current government. He had been retired, was in public isolation under the supervision of special services, and for ten years was deprived of the opportunity to publish in the homeland.

Keywords:

Edvard Kocbek, Slovenian literature, poetry, metaphysical freedom, nonconformity

... Вся глубина проблемы не в достижении такой организации общества и государства, при которой общество и государство давало бы свободу человеческой личности, а в утверждении свободы человеческой личности от неограниченной власти общества и государства.

Н. Бердяев

*Поэзия — самое правдивое
и глубокое постижение реальности*

Э. Коцбек

Эдвард Коцбек (1904–1981) — знаковая и, увы, во многом трагическая фигура словенской литературы и культуры XX в., выдающийся поэт, политик, мыслитель, активный участник национально-освободительного движения, «одна из самых разносторонних творческих личностей словенского культурного пространства»¹. И едва ли не единственный словенский писатель второй половины XX в., чья общественно-политическая позиция оказала сильнейшее влияние на культурную жизнь Словении. Масштаб и многоплановость этой личности, духовные искания которой были во многом схожи с экзистенциальной диалектикой внутренней свободы Н. Бердяева, свободы как фундаментальной основы личностного бытия, взаимосвязанность антропологических метафизических открытий Коцбека с открытиями художественными, аксиологические составляющие его произведений до сих пор вызывают на родине интерес и споры². В период централизованной системы руководства культурой и контроля над литературной жизнью Коцбек открыто выступал за свободу творчества и право художника на индивидуальное, критическое отношение к действительности, чем уже в 1950-е гг. заслужил в социалистической Югославии репутацию диссидента,

борца с тоталитарным режимом. «Для молодого поколения современников [...] Эдвард Коцбек стал символом свободомыслия и независимой творческой и политической инициативы»³, его пример показал, что с провозглашенной компартией монополией на единственно разрешенный тип творчества можно бороться, этико-философская позиция и эстетические взгляды Коцбека оказали огромное влияние на писателей послевоенного поколения М. Рожанца, Й. Сноя, Д. Зайца, Д. Янчара, Т. Шаламуна и др., на тех, чья художественная практика определила вектор развития словенской литературы второй половины XX в. «Несгибаемость и бескомпромиссность, присущие Коцбеку и нашедшие отражение в его поэтике, снискали уважение и молчаливое восхищение современников и способствовали легитимации усилий следующего поколения словенских инакомыслящих от литературы»⁴, — пишет автор монографии «Словенский писатель. Эволюция роли творца-производителя в национальном литературном процессе» М. Дович (глава «Писатель-диссидент»). След, оставленный Коцбеком-художником в национальном культурном сознании, весьма значим, между тем, число его опубликованных при жизни книг сравнительно невелико: шесть поэтических сборников (первый, 1924 г., — юношеских стихов, последний, 1977 г., — избранных стихотворений), три книги дневников, один сборник новелл и два сборника эссе. Однако некоторые из этих изданий — поэтические «Земля» (1934) и «Ужас» (1963), прозаические «Товарищество» (1949) и «Страх и мужество» (1951), сразу же становились событием не только литературной, но и общественной жизни Словении и шире — СФРЮ, при том, что в публикационной истории автора вынужденная пауза длилась целое десятилетие. В течение почти полувека Коцбек вел дневник, в котором тщательно, с документальной точностью фиксировал факты, происшествия, встречи, свою интеллектуальную, нравственную и эмоциональную реакцию на них, подробно описывая и анализируя при этом и свои душевные состояния. Эта хроника — ценнейшее свидетельство времени, высвечивающее все его завоевания и катастрофы, изломы и противоречия, «личная история» эпохи, созданная ее свидетелем и отчасти творцом.

Мировоззрение и эстетические вкусы Коцбека складывались в межвоенный период и были обусловлены не только биографическими факторами, но и обстоятельствами национальной истории и

культурным контекстом. Оказавшись после Первой мировой войны осколком побежденной, развалившейся Австро-Венгрии, Словения, не имевшая своей государственности, попала в орбиту югославского интеграционализма и вошла составной частью в Королевство сербов, хорватов и словенцев (впоследствии Королевство Югославия), впервые в своей истории получив частичный суверенитет. Именно в это время в Любляне открылся первый университет (1919), где Коцбек учился, затем Словенская академия наук и искусств (1938) и другие учреждения общенациональной значимости. Межвоенная словенская литература развивалась в атмосфере напряженных философских и идеологических споров, свободного творческого поиска и эстетического плюрализма, следствием которых стали значительные художественные достижения. Идейный и духовный кризис, охвативший всю Европу после мировой войны, требовал новых философских обобщений, новой архитектоники духовных исканий. В 1920–30-е гг. на словенских писателей заметное влияние оказала экзистенциально-религиозная философия С. Кьеркегора, К. Ясперса, Р. Гвардини и М. Хайдеггера, Э. Мунье. Существенное влияние на обновительные процессы в искусстве начинает оказывать и поэтика авангарда, в первую очередь, экспрессионизма, в русле католического вектора которого складывалась творческая личность Коцбека. Как никакое другое авангардное искусство, экспрессионизм был созвучен состоянию людей, переживших потрясения Первой мировой войны и разруху послевоенного времени. Его появление на словенской почве было обусловлено не только переживаниями военной катастрофы и нестабильностью мирного времени, но и национальной судьбой: почти треть словенцев оказалась после войны на отторгнутых от родной земли территориях. Связанные сочувствием к бесправным слоям общества, революционное и католическое направления словенского экспрессионизма различались по идеологии, проблематике, выбору средств борьбы с несправедливостью. Одни видели выход в революционной борьбе, другие, в том числе Коцбек, — в свободе воли, нравственном самоусовершенствовании личности, всеобщем духовном обновлении.

Еще в школьные годы Коцбек, сын церковного органиста, участвовал в собраниях католической молодежи, затем поступил в Мариборскую духовную семинарию, которую бросил и перевелся

в Люблянский университет, где изучал романскую филологию (впоследствии, в период остракизма знание французского обеспечило его куском хлеба, результатом чего стали блестящие переводы Бальзака, Мопассана, Экзюпери). Начал печататься в двадцать лет в мариборской гимназической газете «Стражњи огњи» («*Stražnji ognji*»), первые «взрослые» публикации появились в 1929 г. в журнале католической ориентации «Дом ин свет» («*Dom in svet*»). В студенческие годы принимал активное участие в христианско-социалистическом движении, был редактором молодежного католического журнала «Криж» («*Križ*», 1928–30). «Студенческие годы для Коцбека — время неутомимого поиска, деятельного взаимодействия с представителями католической молодежи, начала редакторской работы и первого опыта эссеистики»⁵, — пишет И. Новак-Попов. В конце 1920-х гг. в Берлине Коцбек слушал лекции лидера движения католической молодежи Германии, влиятельного общественно-религиозного деятеля, автора книг по философии культуры Романо Гвардини. Во время стажировки в Лионе и Париже (1932) познакомился с одним из теоретиков персонализма Эмманюэлем Мунье, что окончательно определило его мировоззренческие ориентиры. «У философии персонализма, — отмечает Ф. Кумбатович, — Коцбек позаимствовал идею о революции в человеке, которая может без насилия привести общество к переменам. Эта революция опирается на христианские духовные и этические ценности, поэтому в дальнейшем Коцбек так и не принял идеологию и этику марксизма»⁶.

Идея революционного преображения внутреннего мира человека через этику христианства и философию абсолютной онтологической свободы находит выражение в дебютном поэтическом сборнике «Земля» (1934), названном критикой «магистральным текстом словенского “метафизического реализма”»⁷, где Коцбек впервые заявляет о себе как о поэте-мыслителе, который оперирует категориями Земля, Бог, Смерть, релевантными его пониманию сущности экзистенции. Лирический герой одновременно пытается слиться с изначальным ритмом мира и страстно вслушивается в собственные ощущения и духовные порывы. Предметы и особенно сама Земля в этих стихах мифологизируются, личное лирическое пространство расширяется до пределов Вселенной:

*Земля, я сам из тебя, я ко всему на тебе, земля, прикасаюсь,
и в тебя возвращаюсь....
... как ты, земля, прекрасна,
от твоей глубины я в смятенье...*⁸

(перевод А. Романенко)

Основой поэтического мировидения автора служит «метафизическая природа духовного начала жизни и самого ее предназначения»⁹, трансцендентальное отношение к человеку и истории; коцбековскому лирическому герою присуща рефлексия переживаний общественных потрясений, осознание сложности и неоднозначности исторических ситуаций, в которых у свободной личности всегда остается право выбора. Сборник получил высокую оценку критиков, увидевших в поэте «одного из самых одаренных авторов молодого поколения»¹⁰ (Б. Борко), в художественном почерке которого угадываются черты «человека Поля Клоделя»¹¹ (Ф. Коблар).

В конце 1930-х гг. окончательно формируется другое литературное амплуа Коцбека — он заявляет о себе как одаренный эссеист. Весной 1937 г. в журнале «Дом ин свет» вышло эссе «Размышления об Испании», посвященное разразившейся в этой стране гражданской войне, в котором резкой критике была подвергнута позиция испанской католической церкви, вставшей на сторону генерала Франко. По мнению автора, ее иерархи отказались от религиозных и этических основ христианства в пользу политической и социальной конъюнктуры. Публикация вызвала резкую негативную реакцию в словенских клерикальных кругах, писатель был обвинен в веротступничестве и скрытой симпатии к марксизму, журнал «Дом ин свет» отказался от сотрудничества с ним. «Наказанный» коллегами автор решил вопрос радикально — в 1938 г. учредил собственный ежемесячный журнал «Деянье» («Dejanje»), посвященный проблемам экономики, культуры и политики. Несмотря на то, что слово «политика» оказалось в подзаголовке издания на последнем месте, национальная политическая проблематика оставалась в центре внимания издания все три года его существования. Именно на страницах «Деянья» было опубликовано несколько важнейших политико-антропологических эссе Коцбека, направленных на мобилизацию национального политического сознания. Само название журнала («dejanje» значит «действие») призывает читателей к активной жиз-

ненной позиции. Современная эпоха, полагал Коцбек, требует от гражданина участия в политической и общественной жизни, но это участие может быть только результатом внутреннего раскрепощения и личного духовного роста. Выполнение своей общественной миссии — обязанность, а неотъемлемым правом человека при новом общественном устройстве должна стать духовная свобода, которой «не хватает современному словенцу вследствие многовекового отсутствия политической воли»¹², подчеркивает писатель в эссе «Словенский человек», опубликованном в первом номере «Деянья». После Аншлюса, когда в марте 1938 г. нацистский режим впервые вплотную приблизился к словенским границам, Коцбек со страниц своего журнала убеждал руководителей национальных политических партий в необходимости коалиции, чтобы совместно противостоять внешней угрозе и иметь возможность сознательно взять судьбу народа в свои руки.

В год начала Второй мировой войны писатель стал инициатором и одним из авторов проекта новой демократически ориентированной политической партии, стратегической задачей которой была заявлена политическая автономия Словении. Идею поддержали видные представители партии христианских социалистов А. Становник и Т. Фурлан. В ноябре 1939 г. вышел текст бюллетеня «Словенская политика», основная часть которого была предложена Коцбеком. В нем содержались новые задачи и принципы внутренней политики, направленные на обретение нацией суверенитета: «Мы хотим [...] достичь целостности словенских территорий и объединения всех словенцев, хотим установить такой социальный и экономический порядок, при котором каждый словенец будет находиться в полной безопасности [...]. Мы не хотим идеологических схваток и противоречий и выступаем за достижение полного взаимопонимания в экономической, социальной и политической сферах. Поэтому мы стремимся к координации со всеми теми политическими силами, которые также хотят преодолеть существующие в обществе противоречия и изменить нынешний политический режим»¹³.

Нападение на Югославию и оккупация словенских территорий оказались для Коцбека сильнейшим эмоциональным потрясением. Он без колебаний выбирает путь борьбы с оккупантами, становится одним из лидеров антифашистского движения, деятельным участни-

ком Антиимпериалистического фронта словенского народа (с 29 июля 1941 г. — Освободительного фронта словенского народа — ОФ), организации, объединившей представителей разных политических и общественных сил (коммунистов, христианских социалистов, представителей демократического крыла спортивного общества Королевства Югославии «Сокол», «Союза крестьянских юношей и девушек»*, группы «Старая правда»**, научно-технической и творческой интеллигенции) и начавшей борьбу за освобождение и будущее политическое переустройство Словении. Главными целями Освободительного фронта провозглашались изгнание захватчиков и консолидация словенцев в единое политико-административное сообщество. Коцбек был избран членом Исполкома ОФ, сначала находился в подполье, весной 1942 г. присоединился к югославским партизанам и участвовал в военных операциях в Нижней Крайне и Кочевском Роге.

Весной 1941 г. он выступил перед соратниками по ОФ с докладом, в котором представил позицию христианско-социалистической партии в отношении текущей ситуации. Это один из главных сохранившихся документов, последовательно раскрывающих мировоззренческие принципы Коцбека-политика. В докладе была заявлена поддержка стратегии национально-освободительной борьбы и согласие с идеей социальной революции, содержался призыв к уважительному и равноправному сотрудничеству в рамках ОФ всех национальных антифашистских политических сил на основе принципа плюрализма. Докладчик отметил роль коммунистов в словенском антифашистском движении, уточнив, что христианские социалисты не являются их политическими конкурентами. Однако он не скрывал, что между партиями есть существенные идейные расхождения: «Мы не можем согласиться с утверждением Маркса о том, что все действительные отношения проистекают только из практической деятельности, однако разделяем тезис о том, что историей движут борьба и противоречия»¹⁴. При этом присоединение своей партии

* Одна из самых многочисленных молодежных организаций на словенских территориях в 1930-е гг., начала функционировать под эгидой Независимой крестьянской партии Словении. См.: *Mally E. Slovenski odpor. Osobodilna fronta slovenskega naroda od 1941 do 1945.* Ljubljana, 2011. S. 99.

** Группа либерально ориентированной антифашистски настроенной интеллигенции во главе с инженером Ч. Нагоде, членом общества друзей Советского Союза. См.: *Ibid.* S. 101.

к ОФ, который, как он думал, мог стать гарантом социальных и духовных трансформаций словенской нации, писатель аргументировал следующим образом: сотрудничество с антифашистским движением является реальной помощью в деле национального освобождения, дает возможность внести свой вклад в процесс объединения нации и в дальнейшем оказать воздействие на реформу словенской церкви¹⁵. О глубине и универсализме общественно-политических замыслов Коцбека свидетельствуют его разработки правовой основы национальной государственности. Так, в архиве писателя чудом сохранился черновик проекта декларации прав словенского народа, написанный в декабре 1941 г. для выступления на заседании Исполкома ОФ. В этом документе, впервые опубликованном историком Я. Прунком в 1986 г., было сформулировано право «суверенного словенского народа, который дружественно сосуществует с другими народами Югославии и всеми южными славянами, на самоопределение, включающее и право на отделение»¹⁶. По мнению Прунка, в начале своей деятельности в высшем эшелоне ОФ Коцбек попал под обаяние тогдашнего политического секретаря Исполкома ОФ, комиссара Главного штаба, коммуниста Б. Кидрича, на которого, как ему казалось, имел влияние¹⁷. В это время писатель всерьез задумывается о перспективах социалистического пути развития будущего государства, полагая, что его югославская модель может оказаться более либеральной, чем советская, и видит свою социально-политическую миссию в том, чтобы убедить в этом членов КПС. «Он думал, что с помощью коммунистов перевернет словенский мир с ног на голову, создаст нового человека»¹⁸. В январе 1943 г. Кидрич и член политбюро КПЮ и Главного штаба Народно-освободительной армии Югославии Э. Кардель выдвинули кандидатуру Коцбека на пост вице-председателя Исполкома АВНОЮ (Антифашистского веча народного освобождения Югославии), затем он занимал ряд других высоких должностей, в том числе был министром по делам Словении в федеративном правительстве, вице-председателем Президиума Скупщины НРСл. Однако, по мнению биографов писателя, в своих взаимоотношениях с партийной верхушкой Коцбек был «доверчивым фантазером»¹⁹ (А. Инкрет), «реальных политических функций и полномочий после 1945 г. у него не было, все решения принимали партийные функционеры Кидрич и Кардель»²⁰ (М. Долган).

Первое серьезное политическое разочарование Коцбек испытал в начале 1943 г., когда был вынужден поставить свою подпись под документом, получившим название «Доломитская декларация», согласно которому вся полнота власти в ОФ Словении переходила в руки КПС, что заложило основу дальнейшей однопартийной системы будущего государства. В появлении этого документа существенную роль сыграл ЦК КПЮ, в борьбе за лидерство ревниво следивший за национальными антифашистскими группировками, которому к тому же ОФ Словении был подотчетен. Христианские социалисты выступили против верховенства коммунистической партии, заявляя, что КПС опирается только на пролетариат и проводит неверную политику в отношении крестьян, что в дальнейшем может поставить под угрозу единство нации. Подобные разногласия неизбежно привели бы к расколу Фронта²¹. Чтобы избежать этого, был составлен документ, в котором члены «Сокола» и христианские социалисты, входившие в ОФ, официально признавали ведущую роль коммунистов и обязались не образовывать отдельных политических организаций.

Размышления, переживания, разочарования по поводу «Доломитской декларации» и других эпизодов и встреч военных лет были опубликованы в книге дневниковой прозы «Товарищество», вышедшей в 1949 г. (тираж в 4000 экземпляров был мгновенно раскуплен), ставшей одним самых откровенных и достоверных свидетельств национально-освободительной борьбы в Словении. Соединив фактографический материал с личными впечатлениями, философские рассуждения с лирическими отступлениями, автор показал всю трагическую для словенцев противоречивость военного противостояния, осложненного гражданской войной, поднял вопрос о свободе выбора индивидуума, роли национальной интеллигенции в антифашистском сопротивлении и объединении нации. Через два года под заголовком «Страх и мужество» увидели свет четыре новеллы о войне — «Темная сторона луны», «Блаженная вина», «Огонь» и «Черная орхидея», в которых с позиций христианского экзистенциализма поднимается проблема этической онтологической ответственности человека за свои поступки, по какую бы сторону фронта он ни сражался, говорится о том, какова была цена нравственного выбора участников антифашистского подполья и героев партизанского Сопротивления. Авторский угол зрения заявлен и в самом названии

сборника, и в выборе в качестве эпиграфа цитаты из книги пророка Исайи о мраке и страхе («Но не всегда будет мрак там, где теперь он ступел»²²). Названная впоследствии «важнейшим рубежом в развитии словенской прозы»²³ (Д. Рупел) эта книга «открыла новую главу новейшей истории национальной литературы»²⁴ (Ф. Берник). Герои новелл — молодые антифашисты, с оружием в руках защищающие родину от захватчиков. Они образованны, изучали философию, литературу, музыку, интеллектуальный уровень и культура выделяют их из ряда простых партизан. В отличие от последних, герои-интеллигенты способны сомневаться в безусловности исторической необходимости. Так, фельдшер Дамьян, которому поручено ликвидировать своего ровесника, обвиняемого в предательстве Штефана, волею случая этого избегает (новелла «Блаженная вина»); командир Грегор, подчинившись закону военного времени, без суда приводит в исполнение смертный приговор Катарине, девушке, подозреваемой в предательстве, которую он успел полюбить (новелла «Черная орхидея»). Грегор жертвует любовью ради долга и при этом чувствует, что существует нечто высшее, трансцендентное, то, что сильнее долга, революционных задач и текущих обстоятельств. Впервые после войны получает резонанс и одна из больших тем недавнего военного прошлого — роль католической церкви в расколе словенского общества в период оккупации (новелла «Огонь»). Страх, так же как и мужество, может быть одинаково присущ и героям-антифашистам, и врагам. Вера в Бога, свобода воли и абсолютный гуманизм — такова, по мысли автора, нравственная константа поведения человека. Очень показателен здесь авторский комментарий в новелле «Блаженная вина», обращенный к спящим героям — Дамьяну и Штефану, гипотетическим убийце и жертве, не ставшим таковыми: «Оба двигались над пропастью, лежащей между добром и злом, удерживая равновесие, и сохранили человечность. Их сознание опасно приблизилось к смерти, но они не погибли, потому что противопоставили злу любовь [...]. Теперь любовь тихо подседа к их изголовью и осеняла обоих своей благодатью»²⁵. Переживания, сомнения, напряженная мыслительная работа личности, оказавшейся перед необходимостью нравственного выбора, составляют главный содержательный пласт новелл. Художник большой эрудиции и культуры, Коцбек через прямые упоминания, отсылки, аллюзии, ассоциативный ряд, цитаты

вводит в свои произведения не только национальный, но и широкий мировой историко-культурный и литературный контекст, в котором соседствуют Ф. Достоевский и Р.-М. Рильке, Ф. Ницше и В. Ленин, И. Стравинский и М. Равель. Такая нарративная манера, тяготеющая к эссеизму, усложненная философским дискурсом и аллегориями, требует от читателя не только внимания, но и значительных интеллектуальных усилий. Коцбековский интеллектуальный посыл впоследствии взяли на вооружение прозаики-модернисты 1960–70-х гг. А. Хинг, Л. Ковачич, Д. Смоле, В. Зупан. По мнению Т. Вирка, четыре новеллы, вышедшие из-под пера Коцбека, — это самая ранняя в истории национального инакомыслия художественная акция, приведшая к «ослаблению навязанных как словенской культуре в целом, так и собственно литературе стандартов мышления»²⁶.

Выходу «Страха и мужества» предшествовал ряд привычных операций: рукопись успешно прошла процедуру рецензирования, автор учел замечания коллег, штатных сотрудников Госиздата А. Водника, Й. Удовича и Я. Градишника, касавшиеся художественной стороны текста. Свои рекомендации представил прочитавший рукопись друг и соратник Коцбека по партизанской борьбе литературный критик Й. Видмар, к мнению которого тот прислушивался. Тираж поступил в продажу в сентябре, книга пользовалась спросом, первые отклики в печати — Б. Пахора в «Приморском дневнике» («Primorski dnevnik») 22 ноября и А. Баланта в «Трибуне» («Tribuna») 8 декабря — были в целом благожелательными. Казалось, ничто не предвещало бури. Однако уже 20 декабря на заседании политбюро ЦК КПС книга была раскритикована Б. Кидричем, в то время уже членом Политбюро ЦК КПЮ, раскритикована, по мнению некоторых современных историков, по директиве из Белграда²⁷. В Словении начиналась кампания против нового, либерально ориентированного журнала «Беседа» («Beseda»), в редакции которого «расцвели сартровщина и клерикализм»²⁸. Глава Агитпропа Б. Зихерл на заседании 5 января 1952 г. поставил вопрос о борьбе с негативным влиянием западного декаданса на культурный климат республики. В этой обстановке Коцбек и его новеллы оказались идеальной мишенью. Кампания по дискредитации писателя отражала нарастающие в культурной политике СФРЮ противоречия. С одной стороны, «провозглашалась автономия научного и художественного творчества», с другой — «со-

хранялся партийно-административный контроль за искусством»²⁹, ибо «власть была склонна скорее смириться с его подчеркнутой аполитичностью, нежели с критическими замечаниями в адрес партизанского движения или социалистической действительности»³⁰. В травле, развернувшейся на страницах не только республиканских, но и федеративных изданий и вполне сопоставимой с той истерией, которая через несколько лет начнется в советской печати в связи с Б. Пастернаком, участвовали и официальные лица, и герои-партизаны, и, конечно, братья во литературе. Так, классик соцреализма М. Кранец в фельетоне «Куда ведет эта дорога?» назвал опус Коцбека «книгой, унижающей наших людей»³¹. Недавний соратник по партии, христианский социалист, после войны министр республиканского правительства Т. Файфар в газете «Людска правица» («Ljudska pravica») писал следующее: «Если бы речь шла о чистой лирике, я не сказал бы ни слова, это дело писателя. Но речь идет о событиях, которые живо касаются множества наших людей и трактуют недавнее прошлое, имеющее для каждого из нас свое личное значение. Настоящий образ освободительной борьбы останется в истории во всей своей этической ценности. И сегодня, и в дальнейшем мы должны позаботиться о том, чтобы этот светлый образ никто не осквернял»³². Несмотря на теплые отношения и высказанную ранее положительную оценку произведения, критическую заметку о сборнике в журнале «Нови свет» («Novi svet») явно под давлением сверху опубликовал и Видмар, охарактеризовав художественную манеру автора как «примитивную, неинтеллигентную мистику»³³. Коцбека обвинили в принижении роли партии в народно-освободительной борьбе, осквернении светлого образа героя-партизана, обесценивании коммунистических идеалов, религиозном мистицизме, публикация сборника была признана ошибкой. Коцбека вынудили уйти в отставку, назначив при этом унижительно низкую пенсию, и навсегда вычеркнули из политической жизни страны. До начала 1960-х гг. писатель был отлучен и от любой общественной деятельности, практически не публиковался, оказался в полной изоляции. Согласно данным, приведенным М. Довичем, всего в период десятилетней опалы Коцбеку удалось опубликовать на родине в журнале христианской тематики «Нова пот» («Nova pot») под псевдонимом Янез Голоб 22 стихотворения³⁴ и несколько текстов в словенских

журналах Италии и Аргентины³⁵. За писателем следили, на него доносили, в том числе и близкие друзья, особенно активен был известный писатель и публицист Й. Яворшек. В общей сложности на Коцбека было написано 523 доноса, авторами которых выступили 69 человек³⁶. В 1959 г. Коцбек случайно узнал, что его квартиру прослушивают (микрофон был вмонтирован в раму материнского портрета). Ответом на этот произвол стало стихотворение «Микрофон в стене» — пронзительный и гневный выкрик-речитатив, обращенный к «прогрессивному» орудию спецслужб, этой «твари без глаз и без языка // уроду, умеющему только подслушивать»:

*...ты будешь слушать мое молчание,
мое молчание красноречиво,
ты обречен на уйму фактов.*

[...]

*Мое молчание открывает книги
и опасные рукописи,
словари и пророков,
старые истины и законы,
истории о верности и муках,
так что отдохнуть ты не сможешь.*

[...]

*моя настоящая месть — это стих,
я язык-пламя,
огонь, который вспыхнул
и не перестанет гореть
и испепелять³⁷.*

К этому же времени, согласно дневникам писателя, относится встреча с курировавшими его сотрудниками секретариата внутренних дел, которым было поручено «наставить заблудшую овцу на путь истинный»³⁸. Однако о том, что досье на него было заведено еще в 1944 г., Коцбек так и не узнал. История жизни и политической голгофы первого словенского диссидента нашла отражение в биографическом труде публициста И. Омерзы «Эдвард Коцбек, личное досье № 584», вышедшем в Любляне в 2010 г. В нем, в частности, представлена подробнейшая хроника преследования писателя ком-

мунистической властью, следившей за каждым его шагом, собраны анонимные и подписанные доносы, выписки из решений партийных комиссий, отчеты агентов наружного наблюдения и осведомителей. Среди последних оказались и видные деятели словенской культуры, некоторые имена тех, кто в момент выхода книги был еще жив, Омерза счел этически правильным не называть.

Возвращение Коцбека-поэта в литературу начинается в 1961 г. в период словенской «оттепели». Его дневники и эссе публикует «вольный» журнал «Перспективе» («Perspektive») и более умеренная «Наша содобност» («Naša sodobnost»), сборник лирической поэзии «Ужас» (1963) критики называют «лучшей книгой года и вехой в словенской послевоенной лирике»³⁹, ее автор в 1964 г. удостоивается высшей национальной литературной награды — премии Прешерна*. В основу большинства стихотворений положен опыт Коцбека-политика, чего не наблюдается больше ни у одного словенского поэта. Как писал другой словенский диссидент, также разочаровавшийся в революции и пострадавший от нее филолог Д. Пирьевец: «... чего-чего, а поэзии у нас хватает, но в сравнении с Коцбеком все современные лирики — сущие дети»⁴⁰. С позиции «биоцентрической метафизики» поэт продолжает вести диалог с недавним героическим прошлым и драматическим настоящим, со своими оппонентами в политике и литературе, со всей «парадигмой партизанской поэзии»⁴¹. Здесь все отчетливее проявляется тяготение автора к поэтике парадокса, тревожная, полемически острая интонация, приближение стиха к афористичной прозе и авторское «амбивалентное отношение к таким важнейшим понятиям, как страдание и протест, страх и надежда, индивидуальное и коллективное»⁴². Таково, например, стихотворение «Руки», в котором воплощена вся двойственность экзистенциальной ситуации человека, судьба которого зависит от исторических катаклизмов XX в.

* Премия была разделена между четырьмя победителями: помимо Коцбека это были поэты И. Минагги и Г. Стрниша и — гримаса судьбы — М. Кранец, один из самых активных участников расправы над сборником «Страх и мужество» и травли его автора.

*Между двумя своими руками я жил,
как между двумя разбойниками, и ни одна
из них не ведала,
что затевает другая.
Левая была безумием заражена
от сердца, а правая была разумна вполне,
потому что умела ловчить.
одна все время брала,
а другая все время теряла*

*Но когда я сегодня от смерти бежал,
Спотыкался, и падал, и вновь подымался,
и продирался сквозь терн,
и карабкался по камням,
обе руки одинаково я окровавил.
Я раскинул их в стороны,
Как две ручки большого светильника
в храме
в одинаковом их усердии. Сомненье и вера
стали одним горящим огнем,
он взымался буйно и жарко⁴³.*

(перевод Г. Кружкова)

В конце 1960-х гг. отдельными изданиями выходят партизанские дневники, переводы, итоговый поэтический сборник «Избранное». К своему 70-летию Коцбек издает книгу эссе разных лет «Свобода и необходимость» (1974), в которой рассуждает о литературе, творчестве и роли художника в обществе («О поэзии», «О Кафке», «По случаю получения премии Прешерна»), о свободе и нравственном росте человека («Поэт и христианин», «Что такое свобода», «Культура и словенцы»). В это же время в Триесте выходит книга «Эдвард Коцбек — свидетель нашего времени», подготовленная прозаиками А. Ребулой и Б. Пахором. Помимо статей составителей, посвященных творчеству Коцбека, она содержит большое интервью, в котором «поэт эпохи» рассказывает о роли христианских социалистов в создании ОФ, о своих колебаниях перед принятием решения подписать «Доломитскую декларацию», предает гласности одну из запретных для югославского социалистического общества тем — массового

братоубийства — истребления коммунистами ополченцев-домобранцев в 1945 г.*: «Для партии это была запретная тема [...]. В последние два военных года и сразу после войны словенские коммунисты искренне подражали советским методам и сталинской практике»⁴⁴. Откровения Коцбека получают в республике и за ее пределами широкий отклик. К разбирательству подключается ЦК КПС, писателя вновь обвиняют в искажении правды о народно-освободительной борьбе, ОФ и социалистическом строительстве. В этот раз от расправы за «идеологическую диверсию» его спасает активное вмешательство интеллектуалов Запада, в частности поддержка Г. Бёлля. В знак солидарности с диссидентским движением в титовской Югославии стихотворения Коцбека в 1976 г. в переводах В. Бетаки публикует журнал «Континент», орган свободной русской мысли, российского и общеевропейского антикоммунистического освободительного движения представителей «третьей волны» русской эмиграции⁴⁵.

Эдвард Коцбек — уникальный для словенского социокультурного пространства пример соединения в одном лице поэта и мыслителя, его человеческая и творческая судьба зримо воплощает пастернаковскую формулу: «Не спи, не спи, художник // Не предавайся сну, // Ты вечности заложник // У времени в плену». Свое отношение к миру и своему месту в нем Коцбек достаточно точно выразил в интервью газете «Наши разгляди» («Naši razgledi»), которое дал после присуждения премии Прешерна. На вопрос «В чем ваша главная дилемма как творца, конфликт в вас самом или в вашем отношении к окружающей действительности?» писатель ответил так: «Прежде всего, эти разногласия не столько в моем сознании или связаны с поисками стилистического и языкового решения, сколько в моем остром отношении к обществу [...]. Мое несогласие с ним не носит политического характера [...], его причина связана с глубоким чувством озабоченности. Задача писателя была и остается в том, чтобы защитить бытие от небытия, правду от лжи, наполненность от пустоты. Эта его функция сегодня важна и необходима во всемир-

* Речь идет об одной из самых трагических страниц истории социалистической Югославии. В последних числах мая 1945 г. несколько десятков тысяч находившихся на территории Австрии беженцев, в том числе военнопленных, воевавших на стороне оккупантов, были переданы англичанами Югославской Народной Армии и массово расстреляны без суда. Среди них было свыше 10 000 словенцев.

ном масштабе [...], идентичность и аутентичность, присушие художнику значительно больше, чем политику и ученому, в наши дни продолжает быть самым устойчивым якорем человечности»⁴⁶. Коцбек стремился быть не просто свидетелем своей эпохи, но и ее творцом, он обретал себя как личность через деятельность — творческую и общественно-политическую. Им двигали поэтический дар и стремление к социальному прогрессу, интеллектуальное любопытство и духовная восприимчивость, он стремился к человечности, «получившей метафизическое значение»⁴⁷ (Н. Бердяев). Этический дискурс и эстетические новации его поэтики, писательская репутация и статус диссидента до сих пор, несмотря на все современные общественно-политические и социокультурные трансформации словенского общества остаются для определенных кругов национальной творческой интеллигенции своеобразным ценностным ориентиром.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Štuhec M.* Edvard Kocbek — umetnik in mislec // *Studia Historica Slovenica*. 2011. Let. 11. Št. 2–3. S. 698.
- ² См.: *Pibernik F., Kocbek J.* Edvard Kocbek: 1904–2004: dokumentarna monografija. *Celje, 2004*; *Omerza I.* Edvard Kocbek: osebni dosje št. 584. Ljubljana, 2010; *Inkret A.* In stoletje bo zardelo: Kocbek, življenje in delo. Ljubljana, 2011; *Miklič M.B.* Sredi krute sile nežno trajam: idejno-politična dediščina Edvarda Kocbeka in slovenski kristjani. Celovec, 2017; *Pahor B.* Brez Kocbekovega sodelovanja ne bi bilo Osvobodilne fronte. Ljubljana, 2018.
- ³ *Prunk J.* Mesto Edvarda Kocbeka v panoptikumu slovenskih osebnosti 20. stoletja // *Studia Historica Slovenica*. 2011. Let. 11. Št. 2–3. S. 357.
- ⁴ *Dovič M.* Slovenski pisatelj. Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu. Ljubljana, 2007. S. 216.
- ⁵ *Novak Popov I.* Izkušnja in pripoved. Ljubljana, 2008. S. 61.
- ⁶ Цит. по: *Prunk J.* Mesto Edvarda Kocbeka v panoptikumu slovenskih osebnosti 20. stoletja. S. 354.
- ⁷ *Zadravec F.* Edvard Kocbek, Zemlja (1934) // *Slavistična revija*. 2004. Let. Št. 4. S. 381.
- ⁸ Земля и мужество. Современная словенская поэзия. М., 1981. С. 32.
- ⁹ *Vodnik F.* Obrazi novega rodu, Edvard Kocbek // *Dom in svet*. 1935. Št. 1–2. S. 69.
- ¹⁰ *Borko B.* Jutro. 3.1.1935.
- ¹¹ *Koblar F.* Ob pesmi Edvarda Kocbeka // *Slovenec*. 22.12.1934.

- 12 Цит. по: *Prunk J.* Pot krščanskih socialistov v Osvobodilno fronto. Ljubljana, 1977. S. 162.
- 13 Ibid. S. 190.
- 14 *Kocbek E.* Osvobodilni spisi I. Uredil P.Kovačič Peršin. Ljubljana, 1991. S. 21.
- 15 Ibid. S. 22.
- 16 *Prunk J.* Slovenski narodni program. Ljubljana, 1986. S. 263.
- 17 *Prunk J.* Mesto Edvarda Kocbeka v panoptikumu slovenskih osebnosti 20. stoletja. S. 363.
- 18 *Omerza I.* Edvard Kocbek, osebni dosje št. 584. Ljubljana, 2010. S. 552.
- 19 *Inkret A.* In stoletje bo zardelo. Kocbek, življenje in delo. Ljubljana, 2011. S. 193.
- 20 *Dolgan M.* Ljubljana kot socialni in literarni prostor slovenskih književnikov // Primerjalna književnost. 2012. Let. 35. Št. 3. S. 347.
- 21 *Пилько Н.С.* Словения в годы оккупации (1941–1945 гг.) // История Словении. СПб, 2011. С. 346.
- 22 URL: <https://allbible.info/bible/sinodal/isa/8/> Дата обращения: 15.08.20
- 23 *Kocbek E.* Strah in pogum. Ljubljana, 1996. S. 236.
- 24 Ibid. S. 236.
- 25 Ibid. S. 119.
- 26 *Virk T.* Pod Prešernovo glavo. Ljubljana, 2021. S. 70.
- 27 *Gabrič A.* Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952. Ljubljana, 1991 S. 629.
- 28 Ibidem.
- 29 *Ильина Г.Я.* Литература Югославии // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Т.1. 1945–1960-е гг. М., 1995. С. 325.
- 30 *Старикова Н.Н.* Литература в социокультурном пространстве независимой Словении. М., 2018. С. 17.
- 31 *Kocbek E.* Strah in pogum. S. 235.
- 32 *Kocbek E.* Zbrano delo, 5. Ljubljana, 1994. S. 610.
- 33 *Kocbek E.* Strah in pogum. S. 235.
- 34 *Dovič M.* Slovenski pisatelj. S. 213.
- 35 Ibid. S. 214.
- 36 *Inkret A.* In stoletje bo zardelo. S. 344.
- 37 URL: <https://www.poetryinternational.org/pi/poem/5160/auto/0/0/Edvard-Kocbek/MICROPHONE-IN-THE-WALL/en/tile> (дата обращения: 15.08.20). Перевод сделан автором статьи.
- 38 *Kocbek E.* Zbrano delo, 2. Ljubljana, 1993. S. 424.
- 39 *Omerza I.* Edvard Kocbek, osebni dosje. S. 124.
- 40 *Pirjevec D.* Dnevnik in spominjanja // Nova revija. 1986. Let. 45. Št. 5. S. 26.
- 41 *Novak Popov I.* Paradoksi v Kocbekovi poezije // Slavistična revija. 1992. Let 40. Št. 4. S. 480.
- 42 *Novak Popov I.* Sprehodi po slovenski poezije. Maribor, 2003. S. 128.

⁴³ Земля и мужество. С. 41.

⁴⁴ *Pahor B., Rebula A.* Edvard Kocbek: pričevalec našega časa. Ljubljana, 2013 (2. izd.). S. 146.

⁴⁵ См.: *Старикова Н.Н.* Об одной русскоязычной публикации Э. Коцбека (словенский след в журнале «Континент») // *Slovenica. Российско-словенские отношения в XX веке.* Вып. 4. М., 2018 С.301–318.

⁴⁶ *Kocbek E.* Svoboda in nujnost. Ljubljana, 1989. S. 265.

⁴⁷ *Бердяев Н.Н.* Самопознание: опыт философской автобиографии. СПб., 2015. С. 257.

Роман Феликса Плохла «Все мои грехи» (Любляна, 2019) как автобиография преступника*

Аннотация:

«Все мои грехи» («Vsi moji grehi», 2019) — автобиографический роман Феликса Плохла (р. 1973), написанный в словенской тюрьме Доб, где автор отбывал наказание за совершенное в 1994 г. непреднамеренное убийство в боснийском городе Бихач. Среди описываемых событий: участие в войне на Балканах, жизнь в Северной Америке — Канаде и США, воровство, продажа наркотиков и сутенерство. Автор-герой рассказывает о совершенных им криминальных актах, представляя читателю аутентичную психологическую позицию без морализаторства и с большой долей гуманности. Особое внимание в статье уделяется анализу языка, который является неродным для писателя, отмечен транслингвизмом и элементами эксцессивного социолекта. Произведение также рассматривается через призму транскультурной теории и понятия «третьего пространства», раскрывающего гибридный характер области конфронтации, взаимодействия и переводческих процессов между различными культурными и языковыми моделями. Такое философское понятие Дж. Агамбена, как «голая жизнь» позволяет понять положение героя как маргинала и исключенного.

Ключевые слова:

Феликс Плохл «Все мои грехи», современная словенская литература, тема миграции в литературе, маргинальные социолекты, эксцессивные социолекты, транслингвизм, транскультурность, третье пространство

Aleksandra N. KRASOVETS
(Moscow)

Felix Plohl's novel «All My Sins» (Ljubljana, 2019) as an autobiography of a criminal

Abstract:

«All my sins» («Vsi moji grehi», 2019) is an autobiographical novel by Felix Plohl (b. 1973), written in the Slovenian prison Dob, where the author was serving a sentence for a culpable homicide committed in the Bosnian city of Bihać in 1994.

* Работа написана при поддержке гранта РФФИ № 18-512-00007 в рамках проекта «Эмоциональное и рациональное в литературе славянских народов».

The roman is about his participation in the war in the Balkans, his life in North America — Canada and the United States, theft, drug sales and pimping. The author-hero tells about the criminal acts he committed, presenting to the reader an authentic psychological position without moralizing, with humanism. Special attention is paid to the analysis of the language, which is not native to the writer, marked by translanguism and elements of an excess sociolect. The work is also viewed through the prism of transcultural theory and the concept of «third space», which reveals the hybrid nature of the field of confrontation, interaction and translation processes between different cultural and linguistic models. The philosophical concept of G. Agamben of «bare life» allows us to understand the position of the hero as a marginalized and the excluded.

Keywords:

Felix Plohl «All My Sins», Modern Slovenian literature, migration in literature, marginal sociolects, excess sociolects, translanguism, transculturalism, third space

Книга, в которой аксиологический аспект предстает крайне заостренным и нетривиальным образом, вышла весной 2019 г. в Любляне в издательстве «Белетрина», чьи редакторы называют ее счастливым «уловом», произведением, какие попадают им в руки раз в десять лет¹. Это роман-автобиография Феликса Плохла «Все мои грехи», которая в числе пяти книг была также номинирована на награду 35-го Словенского книжного сейма за лучший дебют 2019 г.

Автор книги родился в 1973 г. в боснийском городе Бихач в словенско-сербской семье: мама была сербкой, отец — словенец. Еще во время учебы в гимназии все говорят о нем как о перспективном, сверходаренном молодом человеке, с очевидным писательским талантом: его одноклассник — признанный боснийский писатель Нихад Хасанович вспоминает в одном из интервью 2008 г., что Феликс Плохл во многом повлиял на его решение посвятить себя литературному творчеству и на него как на писателя². Но жизнь Плохла оказывается охваченной чередой трагических событий: потеря матери в возрасте четырнадцати лет, решение остаться одному в родном Бихаче и закончить гимназию, начало войны, участие в ней в качестве добровольца в рядах боснийской, а затем хорватской армии в возрасте семнадцати лет, опыт, который растянется надолго, поскольку город Бихач оказывается в окружении в течение пяти лет. Эти годы — голод, холод, культурная и информационная изоляция военного времени, непреднамеренное убийство двух человек, приведшее к осуждению на восьмилетний срок тюремного заключения, и освобождение

спустя девятнадцать месяцев для участия в вооруженной борьбе в рядах защитников Боснии и Герцеговины. В хаосе послевоенных лет Плохл так и остается на свободе, но тогда начинаются другие непростые сражения в его жизни. По словам писателя Ленарта Зайца, распознавшего талант этого нестандартного автора, событий его жизни вполне хватило бы на несколько судеб, и это все равно показалось бы невероятным³, тогда как Йерней Мекуж из Института изучения словенской эмиграции и миграций на первой презентации книги справедливо отмечает, что ее сюжет мог бы стать предметом экранизации⁴. Так, Плохл в своей беллетризованной автобиографии помимо прочего описывает следующие события: переезд в Словению к отцу, безуспешные попытки найти работу на протяжении двух лет, в том числе из-за незнания словенского языка и сильного боснийского акцента, миграция в Канаду и затем в США, жизнь в афроамериканском гетто Лос-Анджелеса, продажа крэка и марихуаны. В Америке автор-герой влюбляется, у него рождается сын Джонатан, на своей избраннице — темнокожей Малекие он женится уже в Любляне; в романе подробно описываются их сложные отношения, полные манипуляций и раздоров. В тексте романа, однако, нет непосредственной предыстории написания самой книги, а сам контекст появляется лишь на последней странице. После депортации из США и возвращения в Словению Плохла в 2013 г. арестовывают в Австрии за нападение и мелкую кражу⁵, тогда же обнаруживается, что он находится в международном розыске из-за убийства, совершенного в Боснии в 1994 г., его отправляют в печально известную тюрьму города Зеница. Являясь гражданином Словении, он получает разрешение на перевод в словенскую тюрьму и отбывание заключения там. Так автор оказывается в тюрьме Доб, где его литературный талант открывает писатель Ленарт Зайц в рамках ателье креативного письма по программе Общественного агентства книги Республики Словения «Включаем и активируем!», являющейся частью более обширной программы ЕС. Именно там, в тюрьме, благодаря такого рода нацеленности на инклюзивность и социальную реабилитацию преступников, возник его автобиографический роман «Все мои грехи», вызвавший большой интерес у читателей*.

* Сегодня Феликс Плохл досрочно освобожден из тюрьмы, работает поваром и планирует написать новые книги.

Внимание к его дебютному роману, однако, вполне оправдано, поскольку книга написана талантливо, накал событий держит читателя в напряжении, стиль повествования живой и яркий, с чувством юмора. Автору удалось поймать тон разговорного языка различных более или менее маргинальных групп, в результате чего в языковую ткань романа оказываются мастерски вплетены американский, словенский и сербохорватский сленг. Повествование идет от первого лица и откровенно заявляет об отсутствии какого-либо разграничения между литературным «я» и автором. Произведение отчасти напоминает жанр криминального романа, однако элементы последнего здесь служат скорее своеобразным контекстом, на фоне которого разворачивается очень личная история. Это необычное сочетание жанров автобиографии и детектива представляет особый интерес, поскольку оба пользуются исключительной популярностью в словенской литературе в последние годы и представляют собой отдельное явление, о чем также свидетельствуют престижные награды и номинации на них*.

Роман состоит из девяти тематически завершенных глав (рядом с названием каждой указывается место и время описываемых событий)**, читатель наблюдает за жизненным путем героя, все глубже погружаясь в прошлое, в причины, которые привели его к тем или иным ситуациям, до первого посещения Канады и США. Перед повторным возвращением в настоящее повествователь всматривается в еще более ранние события, в период, когда он еще жил в Боснии. В центре всего находятся родной город и югославские войны, которые разразились в годы его молодости и которые наложили на него глубокий отпечаток. Такое эллиптическое расположение глав позволяет автору свободно вычленять из прошлого те или иные моменты, приближаясь и отдаляясь от главного травматического события своей жизни, обходя при этом и то, о чем бы он не хотел говорить.

* В 2019 г. премию «Кресник» за лучший роман года получил роман автобиографического характера писательницы Брони Жакель «Белое стирают при 90 градусах», среди номинантов было также несколько детективов, в частности романы «Медсочье» Мирта Комела и «Парк имени Ленина» Тадея Голоба.

** Последовательность глав является следующей: «Свадьба (Люблина, 2008/09)»; «Ниндзя (Голливуд — Vegas, 2007)»; «Грязноволосый (Лос-Анджелес, 2001)»; «О, Канада (Ванкувер, 1999)»; «Скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты (Бихач, 1993)»; «Тяжелая смерть (Бихач, 1993)»; «Головой вниз (Лос-Анджелес, 2002)»; «Граница (Тихуана, 2010)»; «Словенский язык».

Юмор, в особенности черный юмор, дает возможность затронуть трагичное, наиболее тяжелые темы; представленные в таком ключе, они могут наконец быть пережитыми и освобожденными от своего травматического груза.

Роман Плохла сравнивают с другим нашумевшим словенским романом «Чефуры вон!» (2008) Горана Войновича, однако единственной существенной точкой их соприкосновения можно считать попытку ближе познакомить рядового читателя с далеким от него миром маргинальных групп: у Войновича — это среда переселенцев из республик бывшей Югославии в Словении, у Плохла речь идет об афроамериканском гетто, своеобразной изнанке Голливуда, с его продавцами наркотиков, проститутками и мелким криминалом; оба автора обращаются к обширному пласту уличного сленга⁶. Стиль письма Плохла, по словам одного из критиков, напоминает Джека Керуака ускоренным темпом разворачивающихся событий, не дающих читателю «продохнуть», и тексты Чарльза Буковски своей смесью цинизма и агрессивности⁷. Неизменно возникают параллели с другим арестантом в словенской литературе — Витомилом Зупаном и его во многом автобиографическим романом «Левитан» (1982), отразившим писательский опыт тюремного заключения⁸.

Безусловно, роман Плохла заставляет задаться вопросами о промощи криминала и о том, что автор в результате за свои грехи получил вознаграждение в виде книги и вызванного ею интереса⁹. На что сам Плохл отвечает, что некоторое вознаграждение он все же заслужил, поскольку вместо литературы мог бы продолжать заниматься продажей наркотиков, очень распространенным в тюрьме видом деятельности¹⁰. Мы, однако, обращаясь к тексту Плохла, хотели бы рассмотреть вопросы социального, аксиологического и шире — экзистенциального характера.

Первой проблемной зоной, обращающей на себя внимание при чтении автобиографического романа Плохла, является соотношение автора и героя, которые якобы представляют одно лицо. Произведение написано искренним, предельно откровенным тоном, который претендует на отсутствие каких-либо попыток приукрасить происходящее или оправдать себя, и вместе с тем выразить сожаление или попросить прощения у читателей, что требует от автора некоторой смелости, поскольку он описывает не самые лестные для себя собы-

тия, по сути разбираясь где, когда и в чем он согрешил. Все это приводит к тому, что автор-герой рассказывает свою историю без морализаторства, лицемерия и политкорректности. «Это то, чем и должна быть литература», — выражает свое мнение редактор книги Урбан Вовк, вспоминая при этом немецкого писателя Карла Мая, также прошедшего через тюремный опыт¹¹. Редактора в свою очередь воодушевила «повествовательная амбиция» Плохла, нацеленная на то, чтобы в своей истории суметь понять и вычленить соответствующую психологическую подоплеку¹². Автор-герой действительно пытается осмыслить природу своих поступков, что заставило его действовать тем или иным образом, наряду с заявленной искренностью проявляют себя демонстративная самодостаточность, сугубо мужская позиция с неотъемлемыми элементами агрессивной «мужской культуры» — оборонительный тон (частью которого является юмор), постоянное доказывание своей силы, а также владение положением и преодоление сложных ситуаций. В роман, как мы уже отметили выше, при этом не попадают другие события, которые бы показали автора в еще менее выгодном для него свете. Так, симптоматичным является то, что в книге нет рассказа о совершенном двойном убийстве, как объясняет сам Плохл, это происходит именно потому, что в этом событии нет абсолютно ничего смешного, а кроме того, это является данью уважения к жертвам¹³. Нет в тексте и описаний жизни в тюрьме, по словам писателя: «Дело в том, что в тюрьмах на самом деле ничего особенного не происходит. Меньше, чем мы могли бы себе представить, смотря американские сериалы. Об исправительной колонии L.A. County Jail можно было бы много чего рассказать, в настоящей тюрьме в США я, к счастью, не был. Если бы я писал о том, что происходило в тюрьмах Бихача, Зеницы и Доба, то это была бы очень скучная книга»¹⁴. Так, уже сама эта нацеленность на увлекательность художественного текста, на его комическую составляющую, которая, как мы видим, выступает в качестве защитной стратегии героя, на избирательность тех или иных сюжетов все-таки позволяет нам рассматривать героя Плохла как самостоятельного литературного персонажа, созданного им таким образом собственного литературного двойника.

Плохл своей книгой при этом обращает внимание читателя на маргинальные сферы, которые в то же время существенным образом до-

полняют пазл нашей аксиологической картины мира. Речь идет о тех областях пограничья, положении на грани, которые раскрывают нам функционирование целостной системы, как в социальном, так и культурном плане.

Словенский философ Славой Жижек в своей работе «Возвышенные объекты идеологии» (1989), рассуждая о социальных «эксцессах», с отсылкой на Ж. Лакана и К. Маркса, рассматривает такое понятие, как «симптом». Оно показывает, что явления, представляющиеся повседневному сознанию всего лишь отклонением, случайной аномалией и сбоем в «нормальном» функционировании общества, тем, что может быть устранено в ходе улучшения системы, — на поверку оказываются неизбежным продуктом самой системы, той точкой, в которой прорывается «истина» — внутренне противоречивый характер системы¹⁵. В этой связи, согласно Жижеку, «идентифицироваться с симптомом» значит распознавать в «эксцессах», в нарушениях «нормального» положения вещей то, что дает нам доступ к их истинному устройству¹⁶. Так, первые возникающие у нас мысли при обращении к книге Плохла — прежде всего о том, что все представленное в ней есть маргинальная сфера иммигрантского и криминального мира, социальные девиации, далекие от нормального хода вещей, однако именно эти отклонения и нарушения, как оказывается, проливают свет на всю структуру в целом, в частности на человеческую природу как таковую и на то структурное насилие общества, которое проявляется в отношении ко всему маргинальному. Однако же, без принятия во внимание данных маргинальных составляющих, вся остальная правда об обществе и человеке теряет свою силу. Герой книги представляет собой практически парадигматическую фигуру исключенного — вырванный из нормы сперва военными событиями, затем непреднамеренным убийством и как следствие исключением из родной среды Боснии, большую часть времени он на нелегальном положении, в результате чего действительно не принадлежит ни одному пространству, весь его дальнейший путь — это путь чужого, скитальца, мигранта, нелегала, бездомного, человека без гражданства, вынужденного выживать при помощи продажи наркотиков, таким образом насильственно ввергнутого в уголовную среду. С позиции остроумного маргинала он преподносит нам опосредованную критику властных механизмов общества, чья репрес-

сивная сила направлена на его уязвимое положение. Вопреки его криминальным и аморальным актам, таким как кража, сутенерство, продажа наркотиков, глубоко интимная и личная призма повествования неизменно вызывает чувство эмпатии в адрес героя.

Понять положение и область культурного функционирования протагониста, выявить то особое поле, в котором ему приходится обитать, помогает нам также теория транскультурности или транснациональная теория в литературоведении. Последняя уделяет особое внимание таким понятиям как гибридность, гибридная (фрагментарная) идентичность, плюрализм культурных и лингвистических кодов, игра с культурными стереотипами, экстерриториальность, билингвизм, метарефлексия, диалогизм, транслингвизм и пр.¹⁷ Теория транскультурности разрабатывалась такими философами как Вольганг Вельш¹⁸ и Хоми Бхабха¹⁹, которые начали пристально всматриваться в поля, образующиеся между культурами, чья значимость также возросла в последней четверти прошлого века ввиду интенсивных экономических, глобализационных и миграционных процессов. Возникло такое понятие как «третье пространство» («third space») или «меж-пространство» («space-in-between»), разработанное в работах Бхабхи²⁰, а также Эдварда Соджи²¹. Речь идет о пограничной области контакта, конфронтации, наложения и смещения противоречивых и сложных по своей структуре культурных пластов, именно в этом пространстве «между» ведутся диалоги, переговоры, разворачиваются процессы взаимопроникновения, межсемиотического перевода между различными культурными, литературными и языковыми моделями. Данные явления также не имеет смысла рассматривать с точки зрения бинарных и дихотомизирующих идентификационных конструкций, поскольку они позиционируют субъект новым, «перемещенным», «децентрализованным» образом, благодаря чему и могут быть осознаны голоса преследуемых, изгнанных и маргинализованных²². В транснациональной литературе, которая отражает специфику такого рода «между-миров», особая роль принадлежит явлению транслингвизма, к которому намеренно обращаются авторы в желании включить в текст гетерогенные языковые пласты, зашифровать иную языковую реальность, ряд иных смыслов, полностью понятных лишь читателям, знакомым с той или иной традицией, пересечение и слияние которых неминуемым образом дестаби-

лизирует язык доминирующего большинства²³. Роман Плохла также открывает дверь в это особое межкультурное пространство во всей его неоднозначности, противоречивости, изменчивости и конфликтности. Его герой обитает в поле пересечения многочисленных культур, будучи уже изначально погружен в транскультурную среду боснийского города Бихач, существуя между боснийской, сербской, хорватской и словенской культурами. Уже тогда его идентичность не имеет четких самоопределений, что, в частности, позволяет ему сперва воевать на стороне боснийцев, а затем хорватов, после приезда в Словению считать себя словенцем, а в США органично влиться в плавильный иммигрантский котел, где он становится носителем крайне обобщенной идентичности европейца. А положение вне закона, того, кто нарушает его нормы, делает из него человека вне границ, того, кто не столько физически, сколько психологически и ментально их преодолевает. Прочитируем пассаж из романа: «Когда я вернулся в Словению, я вообще не чувствовал себя хорошо. Я чувствовал себя как растение, которое вырвали вместе с корнями и пересадили куда-то, где ему не нравится. Некоторые будут сейчас умничать и говорить, что мои корни в Боснии, а я им отвечу, что я оттуда вырвал себя сам и никогда по этому поводу не испытывал сожаления. Словения была ОК, Канада тоже, но ни одну, ни другую я не оплакивал так, как Америку. Я скучал по всему — по друзьям, врагам, американской еде, 110-ваттовому электричеству; мне не хватало даже американских полицейских и окружного суда в Лос-Анджелесе. Но больше всего я скучал по своему сыну» (С. 13)²⁴.

Особенно поразительным образом это положение функционирования в «третьем пространстве» получает воплощение в языке, с такими сопутствующими явлениями как билингвизм и транслингвизм. Автор-герой говорит о себе, что словенский — лишь его третий язык после сербохорватского и английского, что не мешает ему написать на нем книгу в 367 страниц. После нескольких лет пребывания в Северной Америке он действительно почти забыл как свой родной язык, так и словенский: «После двух лет Канады и семи с половиной Америки я вернулся в Словению и должен был снова выучить словенский и сербохорватский, особенно произношение, так как некоторые звуки я больше не умел выговаривать» (С. 366). Таким образом, мы наблюдаем диффузный характер его языковой и личной идентич-

ности, которой свойственно постоянное адаптирование и изменение, то есть номадизм²⁵, который является особой формой существования «вне центра», непрекращающимся процессом миграции из языка в язык и из культуры в культуру. Так и словенский, на котором написан роман, также своеобразен и выдает тот факт, что это не родной язык автора: в текст романа активно вклиниваются сербохорватские выражения, американский сленг и жаргон афроамериканского гетто, цитаты из песен и рэп-композиций как на сербохорватском, так и на английском (а также на испанском) языках, что отражает личный «между-мир» автора-протагониста, его обитание в «третьем пространстве». Речь идет о форме транслингвизма, то есть о таком применении языка в тексте, когда в нем получает отражение другая лингвистическая и культурная реальность. Данные гетерогенные языковые пласты даже если и производят впечатление ошибочных, а словенский язык может порой отличаться лексической скромностью, последнее компенсируется присутствием элементов других языков, живостью и непосредственностью повествования, эффективного в своей простоте, а также авторской выраженной индивидуальной дикцией. В романе автор-герой пишет об усилиях как можно лучше освоить язык своего отца, а также о том, что его текст был подвергнут неоднократной редактуре, но при этом отмечает: «Все еще и с вершины Триглава видно, что эту книгу написал именно я, так как некоторые вещи, которые приходят из моей головы, вообще не поддаются редактированию» (цС. 367). В качестве иллюстрации приведем отрывок из романа, в котором автор-герой говорит о своей жене и который демонстрирует, как функционирует транслингвизм в языковой ткани книги:

«Za svojo baby-mamo ne morem reči, da je slaba oseba, ker to res ni. V življenju jo jebe nekaj drugega — luda je ko strujal! Pri tem ne mislim luda v prenesenem pomenu, ampak dobesedno — zadosti nora za v norišnico... Okej, mogoče ne prav za v norišnico, za močnejše terapije pa vsekakor. Pravzaprav ima predpisano terapijo, ki pa se je niti slučajno ne drži. Moja baby-mama je namreč hudo

«О своей бейби-маме я не могу сказать, что она плохой человек, так как это вовсе не так. В жизни ее парит нечто другое — она совсем чокнутая! При этом я не имею в виду чокнутая в переносном смысле слова, но буквально — ей бы в психушку... Окей, может, не прямо сразу в психбольницу, но более сильная терапия нужна по-любому. Фактически ей предписана

bipolarna. Za tiste, ki ne vedo, kaj to je, naj dodam, da se ji razpoloženje lahko spremeni v sekundi – v stanju evforije jo brez razloga nenadoma popade bes, začne se zaganjati, razbijati, uničevati stvari, že naslednjo sekundo pa je lahko spet *happy-happy*. [...] sem se velikokrat spraševal, zakaj se obnaša, kot se. *Koji joj je kurac?»* (С. 8).

терапия, которой ей и в голову не приходит придерживаться. У моей бейбимамы на самом деле серьезная форма биполярного расстройства. Для тех, кто не знает, что это такое, добавлю, что ее настроение может поменяться в одну секунду — в состоянии эйфории на нее без причины нападает бешенство, она начинает метаться, крушить, ломать все вокруг, а уже через секунду снова *happy-happy*. [...] я много раз задавался вопросом, почему она себя так ведет. *Какого хрена?»*

В тексте оригинала курсивом выделяются слова и выражения из других языков, которые внедряются в текст, производя при этом переклечение языковых кодов.

Роману присущи и элементы так называемого «эксцессивного социолекта», если мы обратимся к классификации социолектов (наравне с культивированным и маргинальным социолектами), представленной словенским писателем и исследователем Андреем Е. Скубицем²⁶. К последним он причисляет социолекты городских молодежных субкультур, а также групп с особо суровым стилем жизни, которые ставят себя выше «мягкотелого» общества (военные, каскадеры, шахтеры, уличные банды)²⁷. Носители данного социолекта стремятся выйти из преобладающего социального соотношения сил и занять дистанцированную или критическую позицию. Поскольку речь идет о языке ресоциализации, согласно своим альтернативным ценностям он релексикализирует пласты существующих маргинальных и культивированных социолектов, его символические приемы нацелены выразить провокацию, чрезмерность и нередко обретают агрессивную форму, все это при помощи активного использования языковых инноваций и вульгаризмов (последние также отражают связь данных групп с физическим трудом и как следствие их нацеленность на гедонизм и плотские удовольствия). Главным правилом эксцессивного социолекта, согласно Скубицу, становится интертекстуальность: активное смешение высокого и низкого, старого и нового, родного и чужого²⁸. Эти составляющие, а также элементы городского маргинального социолекта и социолекта иммигрантов, мы находим и

в романе Плохла. О том, каково это быть переселенцем из южных республик бывшей Югославии в Словении и о языковой дискриминации из-за «южного акцента», по причине которого автору-герою отказывают в службе, он говорит: «После этого эпизода я пришел к выводу (правильно или нет), что для меня в Словении никогда не будет будущего, и я могу как угодно ассимилироваться, но все равно всегда буду южным братом. Мать их, в Боснии я всегда буду словенац, а Словении босанц, и ничего не поделаешь. Малые народы навсегда останутся малыми народами, одновременно гордящимися и ревниво защищающими свое культурное наследие, язык и все то, чем они отличаются от других малых народов» (С. 365).

В связи с персонажем книги Плохла нам также представляется существенным обратиться к понятию «голая жизнь», выработанному итальянским философом Джорджо Агамбеном в книге «Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь» (1995)²⁹. Речь идет об основополагающем отношении между биологической жизнью человека и суверенной властью как основной формой политической организации. Понятие отражает ту голую (биологическую) жизнь, которая оказывается исключенной из закона таким образом, что ее можно безнаказанно отнять, но нельзя принести в жертву, поскольку жертва всегда уже кодифицирована. Последнее возможно в ситуации чрезвычайного положения, когда утрачивают силу существующие законы о защите человеческих прав. Согласно Агамбену, с ситуацией чрезвычайного положения оказываются сходны концентрационные лагеря, положение беженцев, «зоны ожидания» аэропортов и периферии современных городов. Лагерь, согласно философу, — не исторический факт или аномалия, относящаяся к прошлому, а, напротив, скрытая матрица политического государства. А о городских гетто Агамбен говорит, что это «лагерь, глубоко укоренившийся в Городе», «новый биополитический *номос* планеты»³⁰. Саму же «голую жизнь» разум не в состоянии помыслить без изумления и ужаса.

Герой Плохла — пример существования на грани голой жизни в ее литературном воплощении. Однажды столкнувшись лицом к лицу со смертью, его восприятие окружающей действительности существенным образом меняется, наряду с невероятной волей к жизни проявляется желание получать от нее наслаждение. Одним из первых описываемых им опытов подобного рода становятся эпи-

зоды военного конфликта, когда смерть является чем-то вездесущим. В одном из интервью автор говорит о пережитом: «Ты уже мертв, так что каждый новый день, который ты переживаешь, — бонус, ты можешь быть счастлив, что ты жив. Если тебя убьют, но... ведь убили столько людей — одним больше, одним меньше, все равно, это ничего не меняет»³¹. Так, глава под названием «Тяжелая смерть (Бихач, 1993)» с невероятной пронизательностью и человеческой теплотой, в жанре черного юмора и не без гротеска рассказывает о том, как во время войны солдаты хоронят своего товарища, который, напившись, утонул в неглубокой речке. Здесь и попытки героя стянуть с покойника, лежащего в гробу, добротные ботинки, поскольку сам он вынужден ходить в лыжных. И долгий путь к могиле во время похорон с воинскими почестями, когда у того же героя, несущего вместе с другими гроб, скользят ноги и немеют руки, он вынужден напрячь все свои силы, чтобы не упасть, но гроб все равно падает в вырытую могилу из-за пьяных гробокопателей. Крышка гроба открывается, покойник принимает сидячую позу, его мать от шока падает в обморок и сваливается в могилу к сыну. Поминая умершего товарища, один из офицеров произносит пронизательную речь, с которой про себя соглашаются все присутствующие: «По-своему ему повезло, что он умер и что его больше нет на этом свете. Я ему даже немного завидую. [...] Посмотрите, что у нас за жизнь! Если ты в городе, на тебя весь день сыплются гранаты, и знать не знаешь, что и когда упадет тебе на голову. Если ты на поле боя, тебя обстреливают из автоматов, из снайперских винтовок, из зениток, чего только нет... Никогда не знаешь, не предназначается ли следующая пуля тебе. Ты можешь наступить на мину, тебя может разорвать на части, оторвать тебе руки, ноги, всю оставшуюся жизнь ты инвалид. У нас нет денег, нечего есть, нечего курить... Единственное, что у нас всегда в достатке, это ракия. Мы стоим в очереди за гуманитарной помощью, будто мы где-нибудь в Африке. [...] Я не боюсь смерти, так как все равно однажды умру, я боюсь такой жизни. Не тяжела смерть, тяжела жизнь!» (С. 239–240).

Другой из подобного рода сильных и захватывающих моментов в романе, представляющих пребывание в состоянии голой жизни — это описание нелегального перехода границы между Мексикой и США (в главе «Граница (Тихуана, 2010)»), когда героя задерживает

полиция на американской стороне, что, по сути, становится для него спасением. Арестовав его лишь с двумя бутылками воды и одной бутылкой кока-колы в рюкзаке, полицейские смеются над ним и говорят, что, если бы они его не поймали, то он бы умер днем в пустыне от жажды. Взятая им веревка, с помощью которой он якобы желал перебраться через стену, также вызывает насмешки американских полицейских, поскольку они знают, что это сделать невозможно, по стене пущен электрический ток, все попытки заканчиваются смертью, и рядом со стеной большое количество крестов в память о тех, кто здесь погиб: «Фонари были сейчас всего в каких-нибудь десяти метрах от меня, и я слышал, как они разговаривают. Я подождал, пока тот, кто шел спереди, приблизился, и сдался сам: „Эй, я здесь!“ Обе руки я, конечно же, держал в воздухе и вертел всеми десятью пальцами, чтобы они видели, что я безоружен. Это вам не шутка, эти тебя пристрелят как зайца, и глазом не моргнут... Я видел как-то, как шериф в Западном Голливуде застрелил шестидесятисемилетнюю женщину со старческой деменцией, когда она *напала* на него с отверткой. Бабушка весила не больше сорока килограммов и не сказать, чтобы успела его сильно достать, что уж говорить о том, чтобы на него напасть, он же успел опорожнить содержимое своего глока ей в грудь. [...] Я подошел и ожидал, что меня сперва отдубасят в отместку за то, что были вынуждены заниматься мной, и уж потом только арестуют. Ладно, не могу сказать, что именно этого я ожидал, но меня бы это не удивило» (С. 333). Так, мы видим, что пограничная зона — область, в которой привычный порядок вещей фактически упразднен, и то, происходят там страшные события или нет, зависит не от наличия прав, а только от моральных качеств полицейских, выступающих в роли вершителей верховной власти.

Жизнь в афроамериканском гетто в Голливуде также пронизана насилием на фоне проблем с наркотиками и проституцией: герой рассказывает о проститутках, которые живут на улице и продают себя за трубку крэка — сам автор-герой оказывается втянутым в эту спираль насилия, во власть ничем не контролируемых аффектов, сам становится агрессивным и прибегает к жестокости, в том числе в отношении женщин. Автор таким образом приблизил читателю эту маргинальную среду, однако криминальный характер ее деятельности отходит на второй план, в фокусе оказываются сами люди,

их личные переживания и попытки выжить в непростых условиях. Порой арест героя и его заключение в тюрьму представляется тем вступлением закона в силу, тем установлением нормы и прав, которое спасает его от голой жизни в гетто, становится выходом из мучительного насильственного положения.

Сексуальность, сексуальная жизнь здесь также становятся аватаром голой, биологической жизни, представляя собой экономику удовольствия тела, реализацию права на счастье, на удовлетворение потребностей. Согласно Фуко, это право по ту стороны всех и всяческих притеснений и «отчуждений», стало также своего рода репликой на процедуры власти³². В романе мы видим, что телесные удовольствия — секс, наркотики, алкоголь — являются той необходимой сферой наслаждения голой жизнью, той областью непосредственной личной свободы, которая делает сносным положение исключенного и тем самым становится одним из редких способов противостоять насильственным обстоятельствам. Гедонизм, как мы уже отметили выше, говоря об эксцессивном и маргинальном социолектах, присущ данным группам населения также ввиду природы их занятий, связанных с физическим трудом и экономикой тела; привязанность к плотским удовольствиям — ценность, противопоставленная нормам доминирующей культуры, также находит свое выражение в виде чрезмерности (отсюда же любовь к китчу, которая проявляет себя в выборе музыки и одежды).

Анализируя роман Плохла, нельзя исключать и эффект автотерапии, исцеляющую составляющую литературного творчества. Об акте письма как реабилитации говорят организаторы писательских ателье в тюрьме Доб, подчеркивая, что при помощи креативности заключенным удастся преодолеть многие страхи и предрассудки, открыть для себя новый мир и лучше интегрироваться в общество³³. Плохл также считает, что его книга поспособствовала его социальной и внутренней реабилитации, работа над ней позволила ему плодотворно занять время в период отбывания тюремного срока³⁴. Само же преступление в данной перспективе метарефлексии предстает как момент необдуманности, возникающий под действием алкоголя или наркотиков и тем самым полностью и безвозвратно меняющий жизнь личности; тогда как мелкий криминал — лишь способ уцелеть на краю общества. Плохл говорит в одном из интервью о том, что занимался не самыми хорошими вещами, но многие в таких же обстоя-

яательствах сделали бы что-нибудь куда хуже³⁵. Так, существование на грани выживания, на пределе психических возможностей, которое пробуждает в человеке работу инстинктов и реакцию на уровне аффектов, смещает границы нормы, позволяет предпринять попытку осознать порог человеческого внутри него самого. Автор-герой в романе Плохла подходит вплотную к этой разделительной линии, творческое воплощение пережитого опыта, его смещение в область созидания позволило отчасти переболеть травматическое. Книга также дает возможность заглянуть в гибридное пространство промежуточного мира между различными культурами и социумами, которое помимо прочего подрывает гегемонные взгляды и позволяет услышать голоса маргинализованных.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Zlobec M.* Romaneski prvenec Feliksa Plohla kot knjiga desetletja? // Wordpress. 22.04.2019. URL: <https://marijan.zlobec.wordpress.com/2019/04/22/romaneski-prvenec-feliksa-plohla-kot-knjiga-desetletja/> (дата обращения: 20.08.2020).
- ² An interview with Nihad Hasanović. Blog Jasmin's Heart. 07.10.2008. URL: http://www.nihadhasanovic.com/t/fid_int/en_int1.php (дата обращения: 20.08.2020).
- ³ *Milek V.* «In kaj ste naredili, da ste tukaj?» Literatura za zidovi: Na ustvarjalni delavnici v zaporu na Dobu // Delo. 09.04.2019. URL: <https://www.delo.si/kultura/knjiga/in-kaj-ste-naredili-da-ste-tukaj-169079.html> (дата обращения: 20.08.2020).
- ⁴ *Jurc A.* Vsi grehi Feliksa Plohla: prostodušna izpoved nekdanjega zapornika. Predlog za poletno branje: roman Vsi moji grehi Feliksa Plohla // RTV SLO. 22.06.2019. URL: <https://www.rtv.slo.si/kultura/knjige/vsi-grehi-feliksa-plohla-prostodusna-izpoved-nekdanjega-zapornika/494944> (дата обращения: 21.08.2020).
- ⁵ *Žišt D.* (INTERVJU) V zaporu bi lahko dilal drogo, a sem raje pisal // Seniorji. 19.08.2019. URL: <https://www.seniorji.info/v-zaporu-bi-lahko-dilal-drogo-a-sem-raje-pisal-10054422> (дата обращения: 20.08.2020).
- ⁶ *Korljan A.* Od zapora do knjige // Primorske novice. 17.05.2019. URL: <https://www.primorske.si/2019/05/17/od-zapora-do-knjige> (дата обращения: 20.08.2020).
- ⁷ Ibidem.
- ⁸ Ibidem; *Milek V.* «In kaj ste naredili, da ste tukaj?» Literatura za zidovi.
- ⁹ *Kos M.* Nekdanji zapornik na Dobu izdal svojo knjigo // 24ur. 18.04.2019. URL: <https://www.24ur.com/novice/slovenija/feliks-plohl.html> (дата обращения: 20.08.2020).

- ¹⁰ Ibidem.
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Jurc A. Vsi grehi Feliksa Plohla: prostodušna izpoved nekdanjega zapornika.
- ¹³ Kos M. Nekdanji zapornik na Dobu izdal svojo knjigo.
- ¹⁴ Jurc A. Vsi grehi Feliksa Plohla: prostodušna izpoved nekdanjega zapornika. Перевод сделан автором статьи.
- ¹⁵ Жижек С. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 134.
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ См., напр.: Рубинс М.О. Литература в контексте транснациональной теории // XLII Международная филологическая конференция, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г.: Избранные труды. СПб., 2014. С. 275–283.
- ¹⁸ Welsch W. Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen // Hybridkultur: Medien, Netze, Künste. Köln, 1997. S. 60–90.
- ¹⁹ Bhabha H.K. The Location of Culture. London, New York, 1994.
- ²⁰ Bhabha H.K. The Third Space. Interview with Homi Bhabha // Identity. Community, Culture, Difference / Ed. J. Rutherford. London, 1990. P. 207–221.
- ²¹ Soja E.W. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge (MA), 1996.
- ²² Jurič Pahor M. Transkulturalnost: vpogledi v »slovensko« manjšinsko književnost // Družba in družbena gibanja 50 let po 1968 / Slovensko sociološko srečanje 2018, Piran, 18.–20. oktober 2018. Ljubljana, 2018. S. 59.
- ²³ Рубинс М.О. Литература в контексте транснациональной теории. С. 277–278.
- ²⁴ Здесь и далее роман «Все мои грехи» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: Plohl F. Vsi moji grehi. Ljubljana, 2019.
- ²⁵ Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Тысяча плато. Екатеринбург, М., 2010.
- ²⁶ Skubic A.E. Sociolekti od izraza do pomena: kultiviranost, obrobje in eksces // Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem — Členitev jezikovne resničnosti. Obdobja 22. Ljubljana, 2004. S. 297–320.
- ²⁷ Ibid. S. 303.
- ²⁸ Ibid. S. 303–304.
- ²⁹ Агамбен Дж. Номо Сасер. Суверенная власть и голая жизнь. М., 2011.
- ³⁰ Там же. С. 223.
- ³¹ Pelko T. Od odličnjaka do kriminalca in pisatelja // Obrazi. 2019. 8. URL: <https://odkrito.svet24.si/clanek/govorice/od-odlicnjaka-do-kriminalca-in-pisatelja-732870> (дата обращения: 22.08.2020).
- ³² Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 249–250.
- ³³ Milek V. «In kaj ste naredili, da ste tukaj?» Literatura za zidovi.
- ³⁴ Jurc A. Vsi grehi Feliksa Plohla: prostodušna izpoved nekdanjega zapornika.
- ³⁵ Žišt D. (INTERVJU) V zaporu bi lahko dilal drogo, a sem raje pisal.

Они, мы, я...
**Реконструкция семейной идентичности
и процесс нравственной самоидентификации
в текстах Моника Шнайдерман
и Елены Чижовой**

Аннотация:

«Продавцы поддельного перца» Моника Шнайдерман и «Город, написанный по памяти» Елены Чижовой рассматриваются в статье с точки зрения эмпатической реконструкции в них семейной памяти, восстановления чувства целостности рода, компенсации урона, нанесенного им как историческими катаклизмами XX в., так и замалчиванием травм. Особое внимание уделено анализу использования Чижовой и Шнайдерман личных местоимений как средству оценочной интерпретации действительности, упорядочения этически размытых ситуаций.

Ключевые слова:

семейная память, Чижова, Шнайдерман, блокада Ленинграда, Холокост, местоимения, семейные расстановки, Хеллингер

Irina J. ADELGEYM
(Moscow)

They, we, me...
**Reconstruction of family identity
and the process of moral self-identification
in Monika Sznajderman's
and Elena Chizhova's texts**

Abstract:

«The sellers of fake pepper» by Monica Sznajderman and «The City Written from Memory» by Elena Chizhova are analyzed in the article from the point of view of empathic reconstruction of family memory, restoration of a sense of the integrity of the clan, compensation for the damage caused by both historical cataclysms of the XX century, and silence injuries. Particular attention is paid to the analysis of the use of personal pronouns as a meaning of evaluative interpretation of reality, ordering ethically vague situations.

Keywords:

family memory, Chizhova, Sznajderman, blockade of Leningrad, Holocaust, pronouns, family constellations, Hellinger

Дискурс «семейного альбома» — так можно определить специфику повествований Моника Шнайдерман и Елены Чижовой — питает самые разные литературные жанры: от беллетристических и документальных форм до всевозможных гибридов. По прошествии XX в. с его историческими катаклизмами, безжалостно ломавшими ветви семейных деревьев, литературная реконструкция и реинтерпретация фамильного опыта — в частности, наррация, опирающаяся на художественную каталогизацию уцелевших предметов и документов повседневной жизни как единственных носителей памяти о сметенных историей звеньях цепи рода, вынужденная подкреплять и скреплять себя чужими воспоминаниями — становится бесценным инструментом «реставрации», «штопки», а порой и строительства заново личной и семейной идентичности.

С точки зрения цели и структуры, такое повествование оказывается подобно психотерапевтическому методу семейных расстановок Хеллингера¹, помогающему обнаружить «выпавшие» из семейной памяти фигуры и сюжеты. «Продавцы поддельного перца» (2016) Шнайдерман и «Город, написанный по памяти» (2019) Чижовой представляют собой воплощение в слове «мемориального усилия», эмпатическую реконструкцию судьбы предков, восстановление ощущения целостности рода, преемственности фамильной истории. Это тексты-расследования, призванные компенсировать урон, нанесенный семейной и личной памяти сначала историческими катаклизмами, а затем «двойным запором», т.е. заговором и обетом молчания в семье и в обществе — «временем, заматающим следы»².

Повествование Шнайдерман и Чижовой имеет болевые точки, к которым последовательно отсылают все его элементы. Воронка, поглотившая предков, мельница, перемоловшая их судьбы — Холокост и антисемитизм в оккупированной и послевоенной Польше у Шнайдерман и блокада и сталинский террор у Чижовой. Разрушившие жизнь и нарушившие преемственность поколений и семейной памяти, они становятся «нервом» наррации: «Они уцелели только на этих фотографиях»; «Но вас, тебя, Алека и Амелии, тогда уже там не было. И твоего отца [...]. Он не видел, как в 1942 году убивали душевнобольных [...]. Все это было позже»; «Перед тобой семь лет счастливого детства»; «Но все это было в прежнем мире. В новом будет иначе»³; «По маминим словам, бабушка „очень переживала,

расстраивалась, что не мальчик” [...] (тут [...] она, что называется, дала маху, не распознав замысла судьбы, уже строившей на мальчиков свои, далеко идущие, планы) [...]. Мне, доподлинно знающей, что станется с этими чистыми мальчиковыми телами, слышится слово: напоследок. Из мальчиков, отправленных на фронт летом 1941-го, в живых останется 3% от общего числа»; «Война — рубеж»; «... пока — преддверие ада: за стенами, в городе творится что-то неладное. Носится в воздухе, крадется по лестницам, срывает чугунные крюки. [...] ни дать ни взять бешеная корова — будет носиться по площадям и улицам, мотая железным боталом. Слизывая соль земли моего города наждачным, не знающим ни пощады, ни жалости, языком»⁴).

Память об одной ветвей генеалогического древа Шнайдерман — еврейской — долго время была «запечатана» молчанием отца, потерявшего во время Холокоста всех родных. «Немота» подобных ему имела причины как субъективно-психологические (неспособность человека вместить опыт смерти в сознание и повседневную жизнь), так и связанные с социологией, макропсихологией, государственной политикой. В той или иной степени молчал весь послевоенный мир, «не желавший более слышать о страдании»⁵, однако в разных странах молчание это было разным и, в свою очередь, различным образом и на протяжении различного времени воздействовало как на травмированную психику Выживших, так и на психологию следующих поколений. «Эмоциональная коннотация Холокоста зависела от дискурса социума»⁶, т.е., на деле, от позиции и иерархии ценностей того или иного национального большинства, вынуждавшего или не вынуждавшего еврейское меньшинство вновь испытывать страх и/или стыд, и, как следствие, от возможности или невозможности вербализации травмы Выжившими и их окружением не только в узком кругу, от возможности или невозможности сохранения четкой самоидентификации, национальных традиций, преемственности памяти и пр. Послевоенный антисемитизм в ПНР никак не способствовал культивированию и структурированию семейной памяти: уцелевшие евреи зачастую продолжали жить «по арийским документам», скрывая свое происхождение — в том числе и от собственных детей. Шнайдерман знала, что отец — еврей, однако он никогда не рассказывал о своих погибших родных: «... опустил занавес молчания не только на военную — чудовищную — главу своей био-

графии. Не упоминал также о [...] счастливом довоенном времени. Хотел полностью избавиться от прошлого. Хотел, в определенном смысле, родиться заново. [...] Такая защитная реакция характерна для тех, кто пережил Холокост. Им необходимо забыть о своем прошлом, чтобы иметь силы создать жизнь заново, выстроить собственное будущее. [...] Мы не разговаривали о его прошлом. [...] В детстве я чувствовала, что его молчание что-то означает, [...] что нельзя его безнаказанно нарушать. Но, конечно, ничего не понимала»⁷, — говорит в интервью автор «Продавцов поддельного перца». «Мне пришлось просто перевернуть ту страницу, чтобы как-то адаптироваться к тому, что происходило позже, — объясняет отец Шнайдерман. — Эти два мира было совершенно невозможно состыковать. А потом я уже не смог к этому “раньше” вернуться. [...] Наверное, я просто закрыл — может, подсознательно — дверь в прошлое. Что-то вроде защитного механизма. И позже не сумел ее снова открыть»⁸. Так возникал «заговор молчания, двойная стена безмолвия»⁹ — родители не говорят, а дети не спрашивают.

Подлинная, не деформированная советской идеологией блокадная память (и память о «Большом терроре») в книге Чижовой также «заперта двойным запором: снаружи и изнутри»: «То, что со стороны государства — заговор молчания, со стороны блокадников — обет. Где заканчивается одно и начинается другое — уже невозможно различить...»; «Из памяти выживших блокаду ничем не выкуришь. Но [...] живым приказано молчать. Этим тайным, не облеченным в прямые слова, приказом государство пыжится доказать себе и другим: прошлое мертво. О нем, как о покойнике. Либо хорошо, либо ничего»¹⁰. «Совместными усилиями [...] живая блокадная история стремительно двигалась в тупик»¹¹, — констатирует повествовательница. По словам Т. Ворониной, «... язык рассказа об этом событии, созданный в недрах советской культуры и идеологии, был призван маркировать лишь те стороны повседневности, которые оказывались пригодны для героического нарратива об успехах и достижениях, но оставлявшего за рамками травматический опыт. [...] пристальный взгляд изнутри даже очень лояльных властям авторов не давал оптимистичной перспективы и не позволял интерпретировать блокаду как исключительно позитивное для советской истории и идентичности событие»¹².

Наррацией Шнайдерман и Чижовой движет механизм эмпатии, позволяющей постфактум противостоять насилию и забвению. Повествовательницы «воскрешают» предков и хронотоп их бытия. Они скрупулезно реконструируют детали взрослого и детского быта: «В этом году, сообщает пресса, не следует ожидать вспышки скарлатины, что не могло не обрадовать Амелию, ведь в августе, перед самым твоим рождением, было зарегистрировано двадцать пять случаев»; «Благодаря словам и фотографиям, мы знаем, что 12 октября 1932 года ты очень сосредоточенно рисовал карандашами на медзешинской веранде. Мы знаем, какая на тебе была пижама. Знаем, как ложились прощальные лучи октябрьского солнца»¹³; «Выстиранное белье сушили на чердаке, разгороженном на отдельные секции — по числу квартир. В сентябре, после первой бомбежки, дощатые перегородки разобрали [...]. [...] песком взрослые [...] тушили зажигалки. Однажды она тоже затушила. За это ей влетело от матери: зачем ходила на чердак! [...] Главная детская жизнь протекала во дворе или в Польском саду»; «В эвакуацию уезжали вместе. [...] Готовиться к отъезду начали заранее. Шили клеенчатые конверты — детям казалось, огромные»; «Передо мной встала и другая картина: той же ночью, дождавшись, пока все доставленное наконец распакуют, Сергей Тимофеевич...»¹⁴. Одинаково бережно воссоздают как физические реалии («Ты родился ночью с воскресенья на понедельник. К счастью, было не жарко — днем температура от десяти до семнадцати градусов»); «И так они шли, твой отец с твоим братом, в горячий летний день через все гетто»¹⁵; «... в маминой памяти снега уже нет, но их пронизывает, подирает холодом — так дает знать о себе крайняя истощенность»; «Сохранилась фотография: маме 16. Лицо одутловатое, следствие нездорового питания...»¹⁶), так и психологические («Но ты еще об этом не думаешь. Ты думаешь больше о дне рождения»); «Он отрекся от семьи, религии и традиции, стал ассимилированным евреем, стыдящимся своего происхождения. И, как следствие, особенно после развода, одиноким»¹⁷; «Блокадная должность управхоза — „золотое дно“»; «В твоей детской памяти осталось воспоминание, что она болела долго и тяжело»; «Капитолина наворачивает тряпку на швабру: троцкисты — понятно. Они враги. С теми-то расправились, теперь эти замышляют. Она думает: те, эти... В ее голове чечевичная каша из врагов»; «То, что видит бло-

кадная девочка, похоже на лица — с них будто огромным чугунным крюком содрали кожу»¹⁸).

Вычерчиваются гипотетические линии передвижения предков по давно изменившемуся или разрушенному пространству: «Шли одни или в толпе [...] Пересекли [...] Что сказал Игнаций Алеку? Знал ли он, куда они идут?»; «Потом я вижу, как вы идете вместе за свежими овощами на базар на Сосновую улицу. Или отослать открытки на почту на улице 11 ноября»¹⁹; «Мне, исходившей Ленинград вдоль и поперек, не нужна карта, чтобы представить ее горький маршрут...», «Из окна моего сегодняшнего дня я вижу, как по Измайловскому проспекту [...] движется грузовик с дровами. Мои глаза различают каждое расколотое полешко. Все — вплоть до годовых колец»; «... в марте, собравшись с силами и взяв с собой внучку [...] отправилась к себе на Забалканский. Проверить, как они там. Словно впав в невроз навязчивого повторения, история семьи двоится. Маме без малого одиннадцать — ровно столько было ее матери, когда бабушка Дуня вела ее по пустому городу. [...] Петроград, к которому девочка Капа приглядывалась в 1922-м, не пострадал. Теперь, через двадцать лет, глаза ее дочери то и дело натываются на обгорелые остовы»²⁰.

Повествовательницы стремятся заглянуть в прошлое, задавая вопросы, на которые чаще всего нет ответов: «Я не знаю, и ты тоже не знаешь, кто выстроил этот дом. [...] Я не знаю точно, когда и почему...»; «Наверное, иногда вы ездили...», «Возможно, на самом деле...»; «Порой, догадываюсь я...»; «Что они делали в Архангельске в 1907 году...»²¹; «... отдала [...] золотые часы. [...] В обмен получила буханку хлеба, 200 грамм сала, брикет горохового супа. Прежде чем отдать часы, бабушка их поцеловала: в крышку, как в губы. С кем она в этот миг прощалась, уже не узнать...»²².

Пытаются подробно пережить в тексте мгновения гибели или на грани ее: «Я надеюсь, что Шмуль Хаим погиб сразу, от первого выстрела, а не задохнулся в вагоне для скота по дороге в Треблинку или потом, в газовой камере»²³; «Как он погиб? Как все. Солдаты, погибавшие под Ленинградом. И все-таки я хочу видеть, как он упал. Раскинул ли руки или сжал винтовку? Была ли у него винтовка или только связка гранат? Или не связка, а одна-единственная? Что он крикнул в последний миг, пока губы не сомкнулись...»; «... мама начала умирать. [...] Мысль о хлебе отступает. Умереть — снять

с себя изорвавшееся тело, сбросить, точно камень с души. Вот она снимает. Аккуратно расправив, вешает на спинку стула... Теперь оно больше не мешает: выйти в коридор, из коридора на лестницу — чугунный крюк услужливо откинут, — спуститься вниз по горбатым, в леденелых фекалиях, ступеням. Ах, как же это просто, если нет никакого тела. Бывшие ноги не оскользают, слушаются»²⁴. При рассказе о трагических финалах Шнайдерман использует то прошедшее время глагола («Там, а может раньше, где-то по дороге, умер Селим, твой дедушка»), то настоящее — оно словно бы стирает границу между эпохами и воспоминаниями («Хенрик *погибает* во время Варшавского восстания, случайно, на улице, от шальной пули»), то будущее, которое воплощает «избыточное» знание повествовательницы о том что будет — оно отравляет сам процесс воспоминания («Осенью 1940 года твой дедушка Селим Розенберг *окажется* в гетто...»; «Дом на Мурановской 40, *сгорит* 28 апреля 1943 года, но моего дедушки уже *не будет* тогда на свете. Но это *случится* позже»²⁵). Чижова использует трагические в своей простоте перечисления: «Счет мальчиковых смертей на этом не останавливается. Сын соседки Муси умер зимой сорок первого. [...] Мамин двоюродный брат Алик годом позже — в блокаду. [...] Она умерла перед самой войной. [...] После блокады в живых осталось трое: Валя, Лиля, Вера»; «Другие ее мальчики погибли. Все» (далее следует «список безвозвратных потерь» — фамилии, имена, даты гибели, места захоронения²⁶). Однако порой эта память, слишком болезненная, словно бы заставляет отшатнуться: «А я не пытаюсь даже себе представить, как в чудесный июльский день 1941 года, должно быть, боялась моя молодая, полная жизни, бабушка»; «Да, я не могу себе представить, что ты пережил. [...] Не могу себе представить, как ты пережил [...]. Не могу себе представить...»²⁷.

Поскольку в фотографии поистине само время извлекается и в целостности и сохранности «переносится в сегодняшний день зрителя»^{*28}, воссозданию биографической реальности предков, «топо-

* Неслучайно фотографии и разговор о них оказываются «как раз тем, что позволило переломить молчание [отца Шнайдерман. — И. А.]. Потому что эти фотографии говорят о жизни, а не о смерти. Мы разговаривали о деталях — кем был Мауриций, где стоял стол, какие газеты читали за утренним кофе. [...] Потому что для него — тогда ребенка — это был рай, идиллия. Тем более по сравнению с тем, через что он прошел во время Холокоста — осиротевший, поскольку сначала

логии обжитого пространства и нагруженного смыслом времени»²⁹ способствуют снимки — включенные в повествование как изображение и как текст. Повествовательницы «оживляют» их: «... что-то в другой газете, разложенной на большом столе, прикрытом белой клеенкой. [...] Что в этой газете заинтересовало твоего деда? Я просматриваю ее, пытаюсь это вообразить. Это мой способ воскресить их или войти в их мир, единственный, который у меня есть»; «Эти несколько черно-белых фотографий, эти несколько архивных документов — в моей ситуации очень много, и — поскольку другого выхода нет — можно выстроить из них повествование»; «Я запоминаю их лица и фигуры, собираю детали и предметы, каталогизирую одежду и переодевания, выхватываю мгновения и наблюдаю за чувствами, внимательно высматриваю солнечные пятна, собираю крупички бесследно исчезнувшей жизни. Потому что больше ничего от них всех у меня не осталось»; «Фотография [...] дает мне вещественные доказательства, позволяющие поверить, что они существовали. Таким вещественным доказательством будет также фотография, сделанная [...]. Таким вещественным доказательством является также фотография, подписанная...»³⁰; «Сохранились три бабушкиных фотографии. На первой [...]. На второй она уже [...]. На мой взгляд портнихи с многолетним стажем, глазком и подгонкой дело не обошлось. [...] Вглядываясь в бабушки-Дунино лицо, я пытаюсь найти следы времени»; «Но меня, когда я смотрю на эту фотографию, не оставляет тягостная мысль...»³¹.

Для повествования Шнайдерман неожиданно «всплывшие» — вернувшиеся из Америки фотографии еврейских родственников — дедушки, бабушки, маленького отца и его младшего брата (подробно подписанные и посланные за океан перед войной) — имеют сюжетобразующее значение, становятся катализатором переживаний, размышлений и порожденного ими повествования. Родные, погибшие во время Холокоста, никогда не виденные (или увиденные уже

его мать погибла при погроме в Злочове, а потом отец с братом при — ликвидации гетто» (Monika Sznajderman: jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinki? Wywiad // Magazyn O!Kultura. 2016. №13 URL:<http://ksiazki.onet.pl/monika-sznajderman-jak-pogodzic-sie-z-tym-ze-dziesiecioletni-chlopiec-jedzie-do/hwl2xz> (дата обращения: 14.09.2020)). Подобным образом и у Чижовой в процессе работы над книгой «тайный блокадный союз» взрослых свидетелей исторической травмы дает трещину — «мама начала потихонечку рассказывать» (Чижова Е. Город, написанный по памяти. М., 2019. С. 259).

навсегда осиротевшими — как отец писательницы, единственный выживший из всей семьи), обретают лица и контекст — бережно реконструируемые сцены из навеки утраченной реальности. Все это «... сохранилось только на фотографиях. [...] Фотографиях, чудом уцелевших»³², «полных радости, тепла, покоя», запечатлевших предков «гуляющими, смеющимися, разговаривающими, обнимающимися»³³.

Чижова и Шнайдерман словно бы осуществляют в слове процесс, именуемый М. Лэнгфорд «устным перформансом»³⁴: семейный фотоальбом подразумевает процесс совместного просмотра, просмотр спонтанно порождает диалог, а диалог в свою очередь формирует коммуникативную память. Отсюда потребность в ностальгическом не просто описании, но специфически подробном *описывании*, «глубоком прочтении» снимков (фотография словно бы стремится стать текстом, а текст — фотографией). Так рождается не просто повествование, но зачастую и собственно его герои — незнакомые или почти незнакомые повествователю предки или участники их жизни.

Фотографическое мировоззрение как таковое «придает каждому моменту или явлению некую таинственность и многозначительность»³⁵, снимки обостряют ощущение преходящести и неумолимости времени и Истории, которые видятся сконцентрированными в конкретной судьбе, словно в линзе. Созерцая довоенные фотографии, повествовательницы одновременно переживают прошлое и будущее: то, что для них (и до них) уже *было*, более того (сталинский террор, война, Холокост, блокада и пр.), для изображенных на фото предков еще только *будет*. В «Продавцах поддельного перца» Шнайдерман картины беззаботного отцовского детства на снимках, «говорящих громким и радостным» голосом, тем не менее, наполняют повествовательницу «печалью и страхом», поскольку она «знает больше»: «Да, все эти фотографии пережили войну физически целыми, не изуродованными Холокостом. [...] Но и на этих вроде бы целых снимках возникает тень [...] Это тень приближающихся времен, ведь нам известен финал. Поэтому они также запятнаны смертью»³⁶. Практически каждый снимок заставляет задуматься о «будущем в прошедшем» — сюжето- и смыслообразующих болевых точках наррации: «Ты еще не знаешь, что скоро тебе придется стать совсем взрослым. И что ты останешься в полном одиночестве»; «Сегодня

нет забора, нет Амелии [...]. Нет твоего дедушки [...] его жены [...] и их сыновей, твоих дядьев», «Пока еще Алек, прижавшись к матери, едет летним солнечным днем не в Треблинку, а в Медзешин»³⁷. Чижова, описывая предвоенные фотокарточки, на которых снята ее мама, вынуждена вести трагический счет: «... все девочки кроме мамы умерли в блокаду»; «После блокады в живых осталось трое [...]». Из девяти детей умерло шестеро»³⁸.

По Хеллингеру, главным источником психологических проблем у последующих поколений является исключение (т.е. забвение) из «семьи» кого-либо из участников травмы, нарушающее функционирование системы, образующее «затор», который позже будет болезненно переживаться потомком. Метод расстановок помогает обнаружить подобные «исключенные» фигуры и истории, человек получает возможность признать их, включить в свою собственную историю, а система — свободно развиваться. Согласно философии системных расстановок, в истории семьи всегда рано или поздно появляется тот, кто возвращает память об исключенном (точнее, память о том, за что тот был исключен), — неосознанно проживая мотивы его жизни. Согласно принципу расстановок, вклад в семейную систему каждого ее члена должен быть увиден и признан. «Расстановка становится исследованием того, где жизнь идет полным потоком от родителей к детям и далее в свободном обмене между всеми, а где она остановилась, обращена вспять, заблокирована. В расстановке можно освободить этот блок, застой или уменьшение жизни. Освобождение происходит единственным способом — через внутреннее позволение *быть* тому, что раньше не имело такого позволения в этой системе»³⁹, — путем отделения своей истории и своего времени от истории и времени предков или, напротив, путем приятия их аналогии и пр. Эти задачи непроизвольно всплывают и решаются в процессе повествования Шнайдерман и Чижовой.

Ощущение белых пятен, пробелов в фамильной истории мучит повествовательницу «Города, написанного по памяти»: «Лишь по прошествии десятилетий, взглядевшись в перипетии и контуры нашей общей семейной истории, я пойму, а вернее, почувствую: что-то в ней не бьется. Будто все, что мне известно об их далеком прошлом, — своего рода водопроводный кран. А труба — она там, в глубине»⁴⁰. Чижова, по ее собственным словам, «безрассудно [...]

умножает догадки и домыслы — лишь бы заштопать малюсенький клочок ткани, протершийся до дыр задолго до моего рождения»⁴¹.

Повествование направлено на то, чтобы освободить память о предках — и память предков — от печати страха и унижения: «Это не она, это я ропщу на ее судьбу»⁴², — говорит Чижова, а Шнайдерман признается, что муж, писатель Анджей Стасюк, сказал ей: «... если в какой-то момент нужно принять чью-либо сторону, то это обязательно должна быть сторона тех, кто слаб, кто проиграл, кто не выжил, *от имени которых кто-то должен говорить* [курсив мой. — И. А.]. Это было для меня очень важно»⁴³. Текст восстанавливает подвергшиеся забвению звенья рода, восполняет утраченные в процессе исторических катаклизмов связи (неслучайно Чижова пользуется понятиями «стволовых клеток», из которых «выращивает историю своей семьи»⁴⁴), объединяет поколения: «Собственно, в этот миг он и становится дедом: моим и моей сестры, и прадедом наших дочерей — когда, подняв руку [...], дает отмашку водителю. [...] Машина дров — блокадная мера жизни. Сложив маленькую печку и снабдив ее дровами, мамин отец эту меру наполнил. „Если бы не те дрова... В блокаду у нас всегда было тепло. Иначе нам бы не выжить“, — это не мои, это мамини слова. Мой дед [...]. Мы, потомки, обязаны ему жизнью [...]. Кроме двух его фотографий и заверенной копии похоронки [...] здесь, на земле, больше ничего не сохранилось. Разве что глаза — дедово наследство, которое досталось мне. У нас с дедом разные профессии [...]. Мне нечем отдать ему долг — кроме слов»; «Ты меня не знаешь. Меня растили, учили, воспитывали другие. О, если бы не ты, ничего бы у них не вышло» (помимо родных, повествовательница также отдает долг соседке, спасшей маме жизнь стаканом муки, который был немислимыми усилиями тайком вынесен из пекарни, — разрушая, наконец, обет молчания: «Об этой муке, пронесенной через проходную, мама молчала семьдесят пять лет. Боялась бросить тень...»⁴⁵, и подтверждая идею Хеллингера о том, что к семейной системе относятся не только родственники, но и люди, связанные с человеком отношениями «масштаба жизни и смерти»).

«Среди многочисленных преступлений, совершенных гитлеровской Германией по отношению к своим жертвам, одним из важнейших следует считать разрыв родственных связей»⁴⁶, — утверждает

Л. Лангер. Наполняя ограбленную Историей и вытеснением травматических воспоминаний память потомков реальным содержанием, текст позволяет автору встроить себя в семью, род и одновременно семью, род — в свое сознание («... моей, а значит, и нашей семейной судьбы»⁴⁷).

У Шнайдерман, которой большая польская семья со стороны матери позволила долгое время не ощущать отсутствие принадлежности к роду и отсутствие семейного «тыла», острое чувство неполноты возникает лишь во взрослом возрасте: «Моя бабушка, которой я никогда не знала, и мой дедушка, которого я никогда не знала»; «... странная фантомная боль, которая наваливается на меня время от времени, когда я обо всех них думаю»; «... есть всё, нет только одного — осязаемого следа тех, кто жил в этом городе веками и незаметно ушел. Довоенных евреев. Моих еврейских предков»⁴⁸. «Все детство я считала себя прежде всего наследницей Ляхертов (со стороны матери), — признается автор «Продавцов поддельного перца». — Никогда в этом не сомневалась. Однако когда до меня дошли сведения о „медзешинско-варшавской” ветви семьи, довольно обеспеченной, полностью ассимилированной, я была удивлена. А потом оказалось, что мои корни также — в бедных радомских лавочках, магазинчиках, швейных мастерских. Это очень забавно: все детство считаешь себя наследницей поместья, а потом выясняется, что другие твои предки работали приказчиками, портнихами... Забавно, интересно и поучительно. Я почувствовала себя гораздо богаче. Со временем некоторые радомские предки стали настоящими предпринимателями, одного из них мы называли бы сегодня девелопером. Может, это от него я унаследовала предпринимательскую жилку [подобный мотив есть и у Чижовой: «... мне она оставила в наследство то, что называется вкусом к предпринимательству. И твердую руку — в такого рода делах»⁴⁹. — *И. А.*] [...] Я познакомилась со своими предками»⁵⁰. Это новое ощущение близости, подаренное процессом повествования, столь сильно и реально, что способно причинить боль: «Однако одновременно это открыло во мне новые раны, которым трудно будет зарубцеваться. Пока я писала свою книгу, воспроизводя жизнь моих предков, я слишком долго с ними общалась. Как потом смириться с тем, что десятилетнего мальчика увозят в Треблинку?»⁵¹

«Тень, лежавшая на моей памяти, уходит»⁵², — констатирует Чицова. Она визуализирует встречу с выпавшим из семейного нарратива персонажем: «Ее лица я не вижу — там, где полагается быть лицу, лежит густая тень (когда вырасту, я узнаю: такими, окутанными вуалью времен, становятся фотографии, не попавшие в семейный архив). [...] В зеркале моей памяти остается образ руки. Но мне довольно и этого, чтобы вспомнить свою прабабушку [...], которую я никогда не видела — даже на фотографиях. И восстановить — точно перпендикуляр из точки, вспухшей на оси моего воображения, — всю ее в высшей степени и в полной мере удавшуюся жизнь»; «Сквозь мамини, измененные временем черты проступает другое лицо. Лицо моей прабабки. [...] Руки лежат на столешнице, пальцы едва заметно вздрагивают. Мы — сообщающиеся сосуды: я чувствую дрожь. [...] Сидя за дубовым столом, я, ненадежная наследница, вслушиваюсь в ход ее мыслей: словно не только стол, но и мысли моей прабабки достались мне»⁵³.

Процесс обретения семьи, воссоединения разорванных звеньев рода происходит и от имени родителей. «Мой отец так и не узнал своих радомских родственников, он не знал также, как звали его дедушку и бабушку. [...] В каком-то символическом измерении я вернула отцу его семью. [...] Благодаря книге, мы оба обратились к воспоминаниям, к прошлому. [...] Я вернула отцу память, сделала ее нашей общей памятью, и это, пожалуй, самое главное. [...] Книга позволила ему отчасти вернуться к истории своих родных, а с некоторыми и познакомиться заново. С тех пор как я начала возвращать к жизни его близких и дальних родственников, отец почувствовал себя — мне кажется — менее одиноким»⁵⁴, — говорит Шнайдерман.

Повествование также позволяет построить историю семьи и в Историю страны, а Историю страны — в историю семьи: «Но что же мне делать, если сквозь их личную историю проступают изнаночные смыслы, важные для истории страны»; «... в основе моей жизни лежат разные нити. Но именно бабушка Дуня [...] проложила ту, единственную, держась за которую, я [...] выбралась из лабиринта советской жизни»⁵⁵. Шнайдерман видит своей задачей вписать в Историю судьбы своих предков — «людей без истории», «обычных людей, живших в необычные времена»: «... я не вижу другого пути. Во мне течет их кровь, во мне их гены, их судьбы. Пользуясь остатками сохранившегося, я пишу свою приватную „Книгу Радомы” и

возвращаю память о них»⁵⁶. Трагическим посредником в этом неумолимом единстве Чижова делает родной город, подтверждая мысль Джеффри К. Хасса о том, что «ленинградцы соотносили собственные страдания со страданием всего города: Ленинград превратился в якорь психологических установок, идентичностей и практик, страдая бок о бок с самими ленинградцами»⁵⁷: «Смерть, где твое жало? Год за годом задаваясь этим неотвратимо-мучительным вопросом, я оглядывалась по сторонам, пока не догадалась: оно здесь — в моей бедной, в моей загубленной стране. В моем прекрасном, в моем несчастном городе. В моей семье. Так сложилось ходом истории — общей, семейной, личной»; «Маминой семьи этот жесткий, в кровавых трещинах язык коснулся самым краем — но мне хватает и „общей памяти”, чтобы понять, что пережили ленинградцы, когда — в ожидании неизбежного — обмирали за квартирными дверями, заложенными на чугунные крюки»; «... я останусь, буду сидеть, перебирая их имена, как карточки, — только тогда я пойму: эти три женщины, тихо угасшие в Ленинграде, они — воплощение Петербурга, знак его, уже непоправимой, судьбы»; «Мне, правнучке и дочери тайного ордена...»; «... кто мы, жители Ленинграда, и какие узы связывают нас с теми, кто жил в этом городе до нас»; «Ведь, пройдя сквозь ленинградские испытания, львиная доля которых досталась не нам, а нашим родным и близким, мы, потомки их скромных династий, не ноем и не жалуемся, а, засучив рукава, беремся за дело»⁵⁸.

Обе книги также имеют сверхзадачу, не решаемую без описанного выше обретения, восстановления, очищения, демистификации фамильной памяти. Это процесс нравственной самоидентификации повествователя, механизмы которого оказываются тесно связаны со структурой повествования. Будучи актом коммеморации, «семейные альбомы» неизбежно стремятся к высвечиванию ценностных ориентиров. Здесь проявляются возможности, которыми обладают личные местоимения: подобно прочим общезыковым единицам и категориям, они могут быть использованы «для выражения как субъективно-личных, так и общекультурных, общенациональных или общечеловеческих оценочных смыслов», становиться смыслообразующими ориентирами, «маркировать мотивационную сферу, комплекс мотивационно-прагматических установок говорящего [повествователя], определенную систему убеждений и ценностей»⁵⁹.

Для Шнайдерман это попытка усвоения двойной оптики, осознания двойственности своего происхождения — польских и еврейских корней, стремление через слово адаптироваться к присутствию в своей *личной* истории драматически сплетенных, полных недоговоренностей судеб поляков и польских евреев в XX в. Это не просто проблема происхождения, не только восстановление ощущения связи с «выпавшей» из семейной памяти и не включенной в память личную еврейской ветвью генеалогического древа — наряду со знакомой автору с детства материнской родней, линией польской шляхты, предпринимателей, интеллигенции, варшавской довоенной элиты с ее страстным патриотизмом, а зачастую и национализмом, переходящим в антисемитизм. Судьбы поляков и польских евреев оказались связаны столь трагично, что автор испытывает сложности с самоидентификацией не в смысле национальной «классификации», а именно с *нравственной* точки зрения («Мне понадобилось много времени, чтобы освоиться с националистическими симпатиями моей польской родни, хотя о них не говорили прямо»⁶⁰).

Этот сюжет колеблется между абстрактным и конкретным. С одной стороны, — *абстрактное* знание (которое маркируется третьим лицом) о характеризовавших значительную часть поляков безразличии («В тот день лошади вообще были главной темой разговоров. [...] В тот день с Умшлагплац вывезли шесть тысяч четыреста пятьдесят восемь человек [...]. Игнаций с Алеком [т.е. дед Шнайдерман с младшим сыном. — *И. А.*] были среди них»), неприязни («вспоминает уцелевшая во время погрома [...]: „Я слышала разговор Янковских: — Ну, теперь, по крайней мере, этих евреев проучили. — Янковская [...] радостно перечисляла фамилии тех, кого гнали наверх. [...] наверху расстреляли, как потом оказалось, более трех тысяч человек, и она из-за стрельбы и стонов ничуть не переживала, только напоминала дочери [...], чтобы та впустила кота, а то, мол, простудится”. Неужели Янковская [...] смотрела, как умирает мать двух маленьких мальчиков [...] — моя тридцатисемилетняя бабушка Амелия — и радовалась этому? И тревожилась лишь из-за кота? Как поверить, что такое возможно?») и алчности («12 апреля 1941 года оба гетто были закрыты, а в августе 1942 года началась ликвидация [...]. На опустевшие улицы гетто въехали подводы. На них грузили все, что только можно было уместить: мебель и зеркала, кастрюли и

тазы, ковры и белье, одежду и обувь. Вещи отправятся в новые, христианские дома, начнут новую, христианскую жизнь»⁶¹. С другой, — неотступная память о *конкретных* польских *родных*, чей патриотизм нередко граничил с национализмом. Здесь на первый план выходят местоимения «вы» или «мои» (родственники), словно бы сталкиваемые/сопоставляемые с абстрактным «поляки», «соседи», «представители интеллигенции», «жители»: «Интересно, как складывались *ваши* [здесь и далее курсив мой. — И. А.] отношения с польскими соседями. Поддерживали ли вы их вообще? Сомневаюсь. *Поляки* редко дружили с ассимилированными еврейскими семьями, но если да, то мне бы очень хотелось верить, что не *ваши* знакомые и соседи спешили на подводах грабить дома в 1942 году после ликвидации гетто в Отвоцке, Фаленице и Медзешине. Что это не *ваши* знакомые и соседи выламывали окна и двери, расхватывали одежду, столовое серебро, белье и мебель. [...] Среди грабителей, пишут в газете “Новы Дзень” за 27 августа 1942 года, были и *представители* так называемой интеллигенции»; «Несмотря на долгие и порой вполне дружелюбные отношения, *мои* польские родственники, как и *жители* окрестных поместий, во время оккупации не слишком переживали из-за судьбы еврейских соседей»; «Пока *мои* польские родные и их *соседи* зачитывались статьями о битвах на морях и в воздухе, а повседневная жизнь в имениях близ Люблина, несмотря на войну, шла почти довоенным чередом, в нескольких километрах от Цеханек, в Ленчне ситуация приобретала трагический оборот»⁶². В 1941 г. *польская* бабушка, «красивая, элегантная», позирует художнику среди буйной зелени раннего лета, и «в это же самое время или неделей-двумя ранее среди такой же зелени раннего лета в двухстах пятидесяти километрах погибла во время погрома [...] столь же красивая и столь же полная жизни [...] *еврейская* бабушка Амелия»⁶³. Повествовательница даже пытается визуализировать встречу родственников с обеих сторон: «Теоретически они могли столкнуться летом 1941 года на дороге в Варшаву — [...] польский помещик и два перепуганных еврейских мальчика, переживших смерть матери и возвращающихся из Злочова в варшавское гетто. Однако если бы это случайно произошло, они бы, вероятно, не заметили друг друга — прошли бы мимо, так же равнодушно, как уже давно жили — бок о бок — в Польше. Два уклада жизни при оккупации —

еврейский и польский — почти не имели точек соприкосновения⁶⁴. Повествовательница осознает, что зимой 1941-42 гг., когда «еще нет речи о ликвидации гетто, окончательном разрушении Муранова» и «еврейский дед все еще живет на Сенной 41», ее польский двоюродный дед «вместе с другими архитекторами и урбанистами тайно проектирует новую, восставшую из руин Варшаву»⁶⁵, и главным элементом этого проекта является застройка *еще* живого еврейского района — как *уже* пустого пространства. Пустого и лишённого памяти.

Повествование о «них» постепенно приводит автора к местоимениям «мы» и «наши» как знаку идентификации с обеими, столь трагически отстоящими друг от друга ветвями генеалогического древа и польской истории: «*Наша* помещичья семья не наживалась на истреблении евреев. Нет, *наша* помещичья семья никак не могла на этом нажиться. *Мы* ведь не были антисемитами. У *нас* были „свой“ евреи, и *мы* их любили, а они были чрезвычайно к нам привязаны. *Мы* никогда ничего плохого им не сделали [...]. *Мы* ведь были и остаемся добрыми, заботливыми, полными эмпатии людьми. [...] Вот только почему я не могу перестать думать о *нас*, сидящих в 1941 году за сытым обедом, и о *нас*, голодающих в гетто? О *нас*, играющих в бридж, и о *нас*, молящих о куске хлеба? О *нас*, играющих на скачках, и о *нас* предстоящих смерти? О *нас*, проектирующих новый Муранов в, наконец, освобожденной от евреев стране, и о *нас*, идущих по улицам Муранова к Умшлагплац? О *нас*, позирующих художнику в жаркий летний день, и о *нас*, под тем же солнцем умирающих от жажды в вагонах для скота и убиваемых выстрелом в голову во дворе замка?»⁶⁶ Так обостренно нравственная реконструкция параллели «они» / «они» превращается в проживание параллели «мы» / «мы».

Третье и второе лицо единственного и множественного числа незаметно превращаются в первое множественного, ретроспективно излагаемая перспектива деда-поляка — в пропущенную через совесть и душу автора личную перспективу, в которую, однако, «задним числом» вовлекаются и предки: «Чем дольше я наблюдаю сложный расклад чувств, которые вызывало уничтожение евреев в Ленчне, чем внимательнее смотрю на то, как мой польский дед оплакивал “своего” Лейба Зильберштейна [т.е. как раз такого «свое-

го еврея». — *И. А.*] [...], тем более не могу отделаться от впечатления, что не страдания еврейского народа *мы оплакивали*, а собственное страдание, не об уничтоженном еврейском мире *мы плакали*, а о *нашем* собственном утраченном мире, неотъемлемой частью которого, несмотря на свою чуждость, были евреи*»; «Почему события в Ленчне он лишь пару раз *упоминает* в своем дневнике, в котором столько места занимают описания далеких битв и большой политики? Отчего Ленчна не занимает все страницы дневника, отчего не заслоняет грандиозностью своей трагедии описания изысканных ужинов, охоты и бриджа? Почему *мы были безразличны?*»⁶⁷.

А затем Шнайдерман обращается к «нам» словно бы извне, здесь «мы», «вы», «они» сменяются, как в некоем калейдоскопическом, беспорядочном полилоге, включающем внутреннего прокурора: «*Мы искренне сожалели о наших еврейских соседях, искренне оплакивали их участь. Тогда почему мы все живы, а они все погибли? Мы недостаточно горько плакали? Но что мы могли сделать? Мы никого не убили, ни в кого не бросили камень. Ничьими кастрюлями не воспользовались, ни за чьим золотом не протянули руку. В чем мы виноваты? Вы говорите: равнодушие. Вы говорите: мы были для них, а они для вас чужими. [...] Мысленно я без конца веду такие разговоры и по-прежнему не знаю, могло ли что-то получиться иначе. Я также не знаю, как мне все это разложить и уместить в себе*»⁶⁸.

Чижова в «Городе, написанном по памяти» также последовательно акцентирует местоимения «мы» и «они», однако их наполнение и вектор иные — разделение, а не объединение.

Прежде всего, повествовательница сразу вводит противопоставление «мы» и «они». Эта жесткая двоичная система отсылает к праценностному сознанию: по словам И. Ю. Граневой, «Мы как неопределенный круг „своих“, „наших“, очерчивающее границы „своего“ мира, восходит к древнейшим моделям семантического представления значимого для человека, освоенного и присвоенного им фраг-

* Заметим, что художественная «меланхолизация» польско-еврейской истории, элиминировавшая или сглаживавшая чувство вины, позволявшая вписать уничтожение еврейского социума в национальный траурный ритуал таким образом, чтобы подлинным объектом траура оказался не Другой, а сам поляк, в силу *внешних* обстоятельств утративший привычного соседа, были характерны для прозы второй половины 1980-х — 1990-х гг. («Начало» А. Щипёрского, «Вайзер Давидек» П. Хюлле, «Творки» М. Беньчика и др.)

мента действительности»⁶⁹. В комментарии к собственному тексту Чицова определяет это умение — «отвечать на главный вопрос: свой или чужой?» — как «важнейшее для советской жизни»⁷⁰, т.е. экзистенции идеологизированной, в повседневности которой различие взглядов определенного рода являлось, в конечном счете, этически маркированным.

Географическое, историческое и этическое пространство, определяющее «наше» и «их» сознание, для Чицовой — Петербург-Ленинград, представляющий собой, как уже говорилось, огромную силу «как материальный и символический якорь идентичности и индивидуального достоинства»⁷¹.

Ощущение физических уз города и «нас» («... мысль об их разрушении непереносима: ведь каждая, пусть даже самая маленькая, утрата рвет мои мозговые связи. Взорвите дом на углу Невского и Малой Морской — и взрывной волной снесет целый квартал моих мозгов») заставляет повествовательницу антропоморфизировать город: «... другой канал, мой родной Крюков. Взяв его себе в провожатые, я направлялась [...]. Держась за руки (его чугунная ладонь была жестковатой, но даже сквозь варежку теплой), мы шли мимо [...], а он, мой тихий спутник, отправлялся дальше [...]. Махнув рукой на прощанье, я поворачивала...»; «Пробегая мимо угловой парадной [...], когда что-то, чему ты не знаешь названия, касается щеки»⁷². Ленинградские дома видятся принадлежащими тем, кто не выжил в блокаду, а не только лишь современным жителям: «И уж если по справедливости, все эти комнаты, кухни и прихожие, которые мы опрометчиво называем своей юридически неотторжимой собственностью, принадлежат не только *нам*. В координатах блокадной истории мы — маленькие валтасары, не ведающие того, что однажды может проступить на наших стенах [...], в переводе с арамейского на ленинградский это будет означать: исчислил Бог собственность твою: она взвешена на весах и найдена легкой; разделено жилье твое между *ними* и *тобой*»⁷³ (характерно, что подобный сюжет распространен в современной польской прозе о бывшем еврейском районе Варшавы⁷⁴). Но и Город хранит «нас», верных его памяти «последних „петербургского текста“, или, по мнению чужаков, его запоздалых данников»: «Присваивая почетное звание хранителя, я отдаю себе отчет в том, что совершаю психологический перенос. На са-

мом-то деле Петербург хранит меня. [...] Много месяцев маявшаяся тревожной бессонницей, здесь я в первую же ночь заснула сном младенца: под защитой своего города, под его покровом, непроницаемым для страхов, мучений и бед. В любую темную подворотню или подслеповатую парадную я вхожу без тени страха: здесь, в этом городе, на этом пятачке вселенной, мой страх не отбрасывает тень»⁷⁵.

Неслучайно взросление героини-повествовательницы определяется моментом, когда «имя города» начинает занимать «отдельную клеточку [...] памяти»⁷⁶. Осознание своей причастности к пространству и истории *освященного смертью* петербургско-ленинградского города-текста, себя — частью «нас» («Город, где я встретила смерть, назывался Ленинград»; «Сюжет самый что ни на есть ленинградский: „Сошествие во ад“. Не пройдет и трех лет, как, приняв форму блокады, он воплотится в жизнь»; «Я, родившаяся в городе, в котором все переводится на язык хлеба...»; «А уходя, [души. — *И. А.*] остаются ленинградскими, потому что привыкли жить в городе, где едва ли не в каждой квартире кто-то умирал с голоду...»; «... мы родились и выросли в городе, где смерть — явление не отвлеченного, а самого что ни на есть реального порядка»; «Здесь, где по улицам ходят бесплотные тени, живые неотделимы от умерших, умершие — от живых») — своего рода инициация: «... блокадный трагизм, пронзивший мою детскую память»; «... впервые в жизни ощутив себя действующим лицом экзистенциального сражения, я поняла, что отныне и до века стою на „ленинградской“ стороне»; «... [петербургский. — *И. А.*] текст — предвосхищение „нашей“, ленинградской истории, которая выплеталась на тех же трагических коклюшках. Думаю, они, пребывающие в вечности, и сами это знали. Но испытывали меня прежде, чем привлечь на свою сторону, сделать своим верным союзником»⁷⁷. Хотя повествовательница и называет «нас» «царедворцами» и утверждает, что «всякая ленинградская душа рождается петербургской; всякая петербургская — ленинградской», этот полумистический процесс включает и мгновения сомнений в своем праве наследовать подлинному петербургскому тексту — здесь «мы» на мгновение накладывается на «они»: «... различить тонкие черты знакомого по фотографиям из школьных учебников лица. Рядом с ним [Блоком. — *И. А.*], идущим мне навстречу, все местные лица тушевались, словно уходили в тень. Тень неизбывного прошлого де-

лала их — *наше* — присутствие неуместным, будто мы, пользуясь сомнительным правом настоящего времени, вторглись в другую, но в сравнении с *нашей*, эфемерной, — подлинную жизнь. Это ощущение себя — лишней я с тех пор испытывала не раз и не два»⁷⁸.

Чицова внимательно прослеживает момент срастания тех предков, кто был выходцем из деревни, с городом: «... шаг за шагом, новые горожане теряют связь с деревней. Как и многое в жизни, эта кровная потеря осознается не вдруг. Со временем она станет обретением: кровной связью с Ленинградом, которую мало кто из них ощущал до войны. После блокады эта связь стала неразрывной. Переходящей из поколение в поколение. „Город, который мы отстояли” — даже в XXI веке этой трагической связью можно многое объяснить»; «Город сам следит за тем, чтобы новые жители превращались в его преданных адептов. И не прощает измены: предавший его, считай, пропал»⁷⁹.

Неслучайно (и этот психологически-художественный прием оказывается едва ли не за гранью этически допустимого) используется параллель вынужденных переездов на окраину Ленинграда — и эвакуации («... когда мы вернулись наконец из *эвакуации* (полгода не дотянувшей до своего военного прообраза)»; «... между девочкой, уехавшей с Театральной, той, что через полтора года переехала по новому адресу, лежал опыт купчинской жизни: во двор-колодец я вышла во всеоружии — *выковыренные* [эвакуированные. — И. А.] городские дети взрослеют быстро»; «... вернувшись из второй в моей жизни *эвакуации*, когда, унося ноги с Комендантского аэродрома (районы спальной застройки — не Петербург)...»⁸⁰).

«Они» (иногда заменяемое словом «ларвы», т.е. привидения, маски, личины) у Чицовой — это «бесы, перетянутые кожаными портупелями», которые выходят в город по ночам «с той, обратной, стороны». «Вместо лиц — личины. [...] Изнаночное советское время всецело их: лестницы, сведенные ужасом; проспекты и улицы; стогна града, вздернутые, повисшие в пустоте»; «После победных, отгремевших реляций ларвы торопятся взять свое. Для них, орудующих с изнанки человечества, война не закончилась — перешла во внутреннюю стадию»⁸¹. «Нас» от «них» отличает в первую очередь, память: «... ступая по их словам, как по цепочкам смыслов, я впервые осознала: мы и они существуем в разных мирах. Не в ми-

стическом смысле (это само собой). А в том, что у нас разная память»; «... „мы” и „они” служим разным богам»⁸².

«Мы» — хранители города: «... мы, оставшиеся, делали общее дело»; «Словно именно во мне, заранее, задолго до рождения, собрался опыт их прежнего существования — своего рода конденсат, выпавший на мою душу. Однажды [...] я вдруг подумала: а что, если я — та самая [...] девка [...], которая, впрягшись в соху времени, должна „опахать” этот город, изнемогший от повальной болезни — не то морового поветрия, не то моровой язвы. С тех пор я смотрела на Ленинград иначе. На эти улицы, дома, переулки — мне казалось, они собрались [...], чтобы, ёжась [...], просить защиты от варваров. Их тихие и скромные просьбы — самое достоверное из всего, что открылось мне в тинейджерской юности, вошло в мою память как нечто незыблемое»; «Они, эти вещи, пришедшие ко мне из прошлого, делают петербургское время пронизываемым: я и здесь, и там. Не представляю, что такого может случиться, чтобы я, временный хранитель, решила отдать их в чужие руки. Отказаться от них. Продать. Да какое там! — предать»; «... втемяшившись в наши петербургские мозги всей своей ленинградской историей, он сам обеспечил себя защитниками, готовыми кинуться ему на выручку по первому зову. [...] Теперь здесь все родное и беззащитное. Требующее нашего постоянного присутствия и догляда. Стоит нам, его хранителям, отвернуться, и варвары — вот они, тут как тут. С ломami, кирками, лопатами, со своими обрюзгшими душами. Им, пришлым, только дай волю...»⁸³.

Вместе с городом «мы» — также и жертвы «их» («Бедный, бедный мой Город, ненавидимый ларвами!»; «Там, в глубине зазеркалья, маленькие фигурки, отданные им на откуп... Судьба, горше которой не представить. Да горше и нет»⁸⁴.

«Их» оружие и «их» союзники — «беспамятство и страх» («Реанимировать страх — не фокус. В этом деле ларвам нет равных. С беспаятством сложнее. Но „работать” они умеют. Им, людоедам, не привыкать»⁸⁵). «Мы» же — хранители в том числе и памяти, борцы за нее, за преодоление заговора молчания и прерывание обета молчания («... тайные золотники памяти, которые я скопила по крупичам, не то что не имеют свободного хождения — их и за золото не держат. Предпочитают „самоварное”...»⁸⁶). Это — выйти за пределы «порос-

шего советскими будыльями поля» памяти — одна из задач как данного конкретного текста, так и всей жизни: неслучайно повествовательница прибегает к военной терминологии и военным аналогиям, акцентируя местоимение «мы» («... принимая это решение, становлюсь (подобно моему отцу) ополченцем. Ухожу на войну»; «... нас, тайных ополченцев, было много...»; «... мгновенно, по принципу свой-чужой, лежащему в основе любых партизанских действий...»; «Скорее, отряд — небольшой не слишком хорошо экипированный, состоящий из молодых-необстрелянных, только-только закончивших какие-нибудь краткосрочные военные курсы [...] и вступавших в бой вместо перемолотой в жестоких боях регулярной армии. Влекомые самомнением юности, мы были готовы сражаться...»; «Вот причина, по которой нам — в обход блокпостов вооруженных до зубов [...] оккупантов — пришлось выходить из окружения. В надежде добраться до не занятой врагами Большой земли. То пригнувшись, короткими перебежками, то горелым лесом [...], то прокладывая путь сквозь будылья, разросшиеся соцреалистической дурниной, то ползком по колкому, даже сквозь плотную гимнастерку, идеологическому жнивью; то и дело ранив руки острым, точно лезвия опасной бритвы, осотом страха — мы шли по пересеченной местности, по которой в военную пору хаживали наши героические деды и отцы...»; «... в нашем мобильном партизанском отряде...»; «У каждого из нас, рядовых бесшумного войска...»; «... острым наслаждением от новых, отвоеванных у врага, книг. [...] Так мы и шли, стремясь вперед, краем глаза отмечая, как нашего полку то прибывает, то убывает — время от времени от него отделяются маленькие мобильные отряды...»⁸⁷ и т.д.).

Повествовательница анализирует превращение невинного «я» («Я, четырехлетняя девочка, от всего от этого в стороне. При мне родители ничего *такого* не обсуждают») в обремененное памятью и долгом «мы»: «Попытку стать непосторонней я предприняла лет пяти. Помню испуг в мамином, обернувшемся в мою сторону, голосе, когда, вдруг осознав, что ребенок что-то понимает, она дала первый попавшийся ответ: не проясняющий, а, скорее, уводящий в сторону, — и красноречиво глянула на бабушку. А бабушка отвела глаза. Спыхватившись, они обе *замолчали*. [...] Их тактику я раскусила довольно скоро. А потому знала: никуда им от этих слов не деться. Надо просто загaitься, дожидаться, пока они опять *заговорят*. С моей

стороны тут проглядывали начатки стратегии, которой с этих пор я неукоснительно придерживалась, что — не сразу, а в свой срок — принесло плоды»⁸⁸.

Этот процесс ощущается именно как долг — долг роста от «я» к «мы» (подлинные петербуржцы и ленинградцы), долг принятия на себя памяти предков и долг отделения их от «чужаков» — «мы» от «они». Неслучайно мама и бабушка не навязывают девочке бремя своей блокадной памяти, «осознавая себя членами какого-то тайного ордена, чьи статут и ритуал зиждутся не столько на общепринятых моральных нормах [...], но и на своих собственных, особых, к которым потомки вроде бы и могут приобщиться, однако не безусловно и не задаром. А предприняв для этого известные усилия. [...] О том, что у меня какой-никакой, но шанс есть, я догадалась после одного, памятного мне, разговора [...]. Мне до сих пор чудится, будто, говоря о четвертом поколении, она имела в виду нечто большее — теперь я сказала бы: четвертое измерение, — изломанное, тайное, куда я имею право проникнуть»⁸⁹. Этот процесс включает в себя физическое измерение: девочка «(до дрожи в деснах) пристрастилась грызть затверделые хлебные корки [...], жмурясь и воображая, будто черная корка [...] не завалилась в эмалированной хлебнице, а иссохла под половицей или же за шкафом», «однажды, глядя на сковородку с остывшим жареным мясом [...] не осознала, скорее, ощутила истинное значение того, что скрывается под словом *мягкиечастии*, и, пережив спазм никогда прежде не испытанного отвращения, надолго отвратилась от мяса, распространив этот нечеловеческий ужас на безвинные рыбные консервы с „отпугивающим” названием „Мелкий частик”»⁹⁰. Это необходимость прислушиваться и присматриваться, вслушиваться и вглядываться: «У меня в голове завелась отдельная полочка, куда я складывала их неизбежные проговорки, порой вербальные, но чаще интонационно-мимические»; «Меня, семилетнюю, поразили не столько слова, сколько мамина интонация: сильная и решительная, за которой я расслышала что-то другое, тайное, хотя и не совсем блокадное [...], но все-таки каким-то невнятным образом связанное с блокадой. Каким?.. Снова мне пришлось наострить уши»; «Не могла же я не замечать, как бабушка выключает радио, стоит ему заикнуться про блокадников, про их „особую стойкость и героизм”»⁹¹.

Помимо «осознанной» памяти, согласно повествовательнице, «мы» обладают также памятью врожденной (или же это она постепенно выходит в поле сознания). Именно она оказывается одним из аксиологически, психологически значимых признаков, позволяющих очертить маркированный трагедией города круг «наших»: «Это говорю не я, а они, мои блокадные гены»; «Память о непрожитом, о том, что случилось до моего рождения, стала источником глубокой и неосознанной печали, которая преследовала меня, сколько я себя помню. С самых первых лет»; «У нас, детей и внуков блокадников, особая память. Как, впрочем, и судьба»; «Такой же неколебимой была и моя связь с Ленинградом. О том, что эта связь существует, я знала так же непреложно, как щенок знает свой поводок»; «... в моем сознании между мной и Ленинградом так и так наличествовала неразрывная связь»; «... „блокадный наказ“, сформированный во мне ранним детством, который я ощущала как что-то иррациональное, охотно откликаюсь на звук его трагической трубы. На жизнь — текущую во мне, рядом со мной, мимо меня — я смотрела с этим, трагическим уклоном. Там, где “нормальный” человек, не тронутый семейной памятью о войне и блокаде, находил повод пригорюниться, я горевала вовсю. Жизнь без горя и горечи [...] представлялась мне лишенной важнейшего фермента, определяющего не столько модус самого по себе существования [...], но его постоянного и неотступного осмысления»; «С ним [Петербургом. — И. А.], с его генетическим кодом, можно только совпасть»; «... как блаженная душа Августина родилась христианкой задолго до христианства, так и наши становятся петербургскими задолго до появления на свет»⁹². Определяющие «мы» память и нерушимая связь с пространством здесь синонимичны.

Ситуация с «мы» и «они» у Чижовой — не менее сложная этически (хоть и иначе), чем у Шнайдерман с «мы» и «мы». Уровни реальности двоемыслия неизбежно соприкасаются, образуя «тонкий лед», на который в какой-то момент ступает и история родных, заставляя повествовательницу спустя десятилетия пережить ужас и стыд от «генетической» сопричастности к деятельности «их» («Постой-постой... Что-то я не пойму. Этот дядя Саша. [...] Он-то кем работал? — Разве я не сказала? Сперва на заводе. Рабочим. Потом охранником. На зоне. — В смысле... вертухаем? „Дядя Саша“ приходится мне двоюродным дедом, седьмая вода на киселе — но все равно

жмет сердце. Трудно дышать, будто окунули в грязную воду времени. Меня — с головой. [...] Я пытаюсь примерить на себя безумную коллизию: один брат в бегах, другой — подался в вертухаи»⁹³.

Двойная реальность страны («лицевое время» — глянцево-советское бытие, изнанка — сталинский террор и неоднозначность памяти о прошлом) определяет повседневность, ее ритуалы: «Уходя с Забалканского, мама снимала нарядное платье и надевала свое. Ситцевое или штапельное. Так, возвращаясь в мир видимых, она превращалась обратно в дворовую девочку [...]. В счастливом, лицевом, мире эта девочка ведет счет по “летам”»; «Гости пели тихими голосами. Мама говорит: светлыми. Приникнув ухом к стене, она вслушивалась, но не могла разобрать слов. На 1-й Красноармейской песни совсем другие. [...] Плясали, распевали песни из фильмов. На московском прекрасном просторе...»⁹⁴. Тень этой изнанки маленькая повествовательница видит во сне: «... я видела темный город. По улицам идут люди. Другие, не похожие на нас»⁹⁵. Эта двойственность формирует в ребенке (маленькой маме повествовательницы, а затем и в ней самой) привычку к «взрослым» разговорам и обетам молчания («Что-то, о чем взрослые молчат: и здесь, на Забалканском, и там, на 1-й Красноармейской. Только [...] мамина бабушка по отцу, год от году чернеет лицом. Неладное творится втайне, в мертвой тишине»; «Если мать не готова к играм в отшибленную память, тогда ее ответ: „Молчи. Вырастешь — поймешь”»: «Знаешь, я ведь тоже молчала. Дома — о том, что видела и слышала у бабушки. У бабушки — о том, что слышала дома...»; «А в семье они это обсуждали? [...] Наверное. Только не при мне. Когда я спрашивала, Гриша говорил: [...] Потом мы все тебе расскажем, это совсем не интересно... Потом, обещанное Гришей, так никогда и не наступило»; «— Подожди, — я перебиваю. — Тайная церковь, о которой ты не рассказывала дома. А у бабушки — ты о чем молчала? — О чем? [...] Дядя Андрей, брат моего отца, дружил с Кировым... [...] Разве я не рассказывала? [...] — Нет, ты мне не рассказывала. О „Деле Кирова” я узнала сама»; «... если мы семья — где же мой дед? Трудно понять, почему, споткнувшись об этот вопрос, я не задала его родителям — быть может, чувствовала таящуюся за ним опасность»; «Думаю, сказался и домашний опыт сугубого „молчания”, привычку к которому я незаметно для себя переняла»⁹⁶.

Таким образом обеспечивается непересечение разных миров и иллюзия их чистоты, незапятнанности друг другом: «В сознании шестилетнего ребенка две жизни — „дома” и „у бабушки” — не пересекаются, идут параллельными курсами. [...] детское незамутненное сознание отражает двойную реальность, в которой живет страна. Два мира, лицевой и изнаночный, меж ними зияет дыра молчания — стволовая клетка нашего будущего двоемыслия. Граница соприкосновения неопределима. Она везде и нигде»⁹⁷. В 1930-е гг. между домом родителей и бабушки для ребенка «лежала пропасть. По сути непреодолимая. Не два различных уклада — а две цивилизации. Две формы жизни»; «Перво-наперво полагалось переодеться: здесь, у бабушки, негоже ходить в том, в чем привыкла там, у себя. Нарядные платья, достойные здешней жизни, [...] бабушка шила ей сама»; «... выростала картина лицевого мира — не дай бог глянуть с изнанки»⁹⁸. Но и в послевоенное детство повествовательницы проникает эта грань между видимым и невидимым, знанием официальным и сокровенным, таящимся, хранимым семейной памятью: «В мире, где я живу, таких слов нет. Они остались только на открытках и на бабушкиных губах. Между тем и этим миром стоит невидимая преграда, похожая на занавеску»; «расширение» [мира. — И. А.] прорастало из загадочных слов: *больницанаконаяшина, комнатаназабалканском, мягкиечастии, мальчикинеживут*. Делая вид, что разговариваю с куклой, я повторяю эти слова, шепчу. Мои губы учатся шелестеть: как бабушкины. В жизни, которую я знаю, этим словам нет соответствий. Но, если мама с бабушкой их понимают, значит — так я рассуждала, — под ними что-то есть. Тайное, от которого и картинок не осталось. Так — хорошенько — оно скрыто от посторонних глаз»⁹⁹.

Следует отметить, что повествовательница хотя формально и восстанавливает в семейной истории историю своего двоюродного деда, служившего «им» («... дядю Сашу [...] перевели на Дальний Восток. Разумеется по службе. Сделал ли он мало-мальски видную карьеру в органах — неизвестно»; «У Александра была дочка Женя. Перед войной он уволился с завода и перешел на новую работу. Охранником на зону. Вскоре его перевели. В Сибирь, на восток. Больше о них не вспоминали. Даже про Женю. Потом, уже после войны, Лиля, моя двоюродная сестра, говорила: никакой Жени не было. Дескать, я перепутала»), но все же решительно отделяет его от «я» и «мы»:

— «По мне — да и черт с ним! Что мне этот, двоюродный. У меня есть родной»¹⁰⁰ (в отличие от процесса заполнения других «белых пятен» семейной истории — включаемых в собственную предысторию судьбы родного и другого двоюродного деда, с которыми повествовательница акцентирует и укрепляет через повествование свою генетическую общность — чувство «мы»).

Другими словами, у Чижовой «мы» имеет значение отождествления себя с ценностно значимой группой, выделения множества «своих людей» («твой народ — ленинградцы», — слышит девочка в детстве) в противоположность другим, ненастоящим, неподлинным петербуржцам — «им» («На место прежних жителей, пущенных в расход и распыл (ленинградской жилплощади пустовать негоже), оперативно завезли новых — их, точно кукушат, подложили в опустелое городское гнездо»)¹⁰¹.

Одним из лейтмотивов, способствующих разграничению «мы» и «они», оказывается у Чижовой воспоминание о языковом «лото с семейными картонками». С его идеально-выверенной схемой — «Папа (father, Vater, père) читает газету „Правда“; мама (mother Mutter, mère) с бабушкой накрывают на стол; сын-пионер мастерит модель аэроплана (о, эта вечная поза правильных советских мальчиков: голова слегка откинута, в правой руке крылатая бумажная „птица“, глаза, подернутые мечтательной поволокой, устремлены в светлую коммунистическую даль); дочь-октябренок с неопределенной улыбкой на устах готовит школьные уроки; дедушка, сидя в кресле, любителю внуками...» — повествовательница иронически сопоставляет состояние и рецепцию реальных семейных отношений и фамильной памяти: «В отличие от картонной бабушки, носившей аккуратненькую кичку, голова покрыта белым платком [...]. Если судить по внешнему облику, никаких иностранных аналогов. На обороте этой карточки значится: babushka — на всех без исключения языках. [...] могу проследить еще одно отличие от бабушки с картонки. Та [...]. *А моя* [...]. *Та-то*, картонная, небось [...]. Впрочем, что мне до нее! У меня была *своя* бабушка. Которая *не имела ничего общего* с правильной, советской, во всех ее — расставим точки над *i* — существительных-ипостасях: ни с картонной бабушкой, ни с самой властью»; «Отчество неизвестно — эта карточка потеряна, вместо нее в маминой памяти зияет пробел»; «Даже в этом частном вопросе они

с эталонной советской бабушкой не нашли бы общего языка»¹⁰²). За «нами» и соответствием верной схеме бдительно наблюдают «они» («в моем случае методистам было не о чем беспокоиться. [...] я слышу их бензиновые голоса [...], но их, потирающих нечистые ручки в надежде на хитрый замысел, ждало разочарование»¹⁰³), пытающиеся навязать единственно правильную версию истории. «Я» же, обращаясь к памяти «мы», словно к камертону, оспаривает ее, вычерчивая собственную — подлинную, ибо отсылающую к живой реальности травматического опыта: «Эту горбатую идеологему [...] развенчивает история моей семьи»¹⁰⁴.

Повествовательницами, т.о., движет жажда упорядочения этического хаоса истории/реальности/памяти.

Повествование Шнайдерман направлено на соединение двух не общавшихся прежде ветвей генеалогического древа («Два нарратива, которые идут параллельно, не встречаясь и не пересекаясь. И может показаться, что их ничего не связывает, если не помнить о том, что люди, о которых идет речь, жили под одним небом и дышали одним воздухом»¹⁰⁵). Точкой соприкосновения на биографическом уровне оказывается история любви родителей, о которой словно бы зримо свидетельствует появление на свет автора), на этическом — принятие ответственности за националистический эгоцентризм предков. С этой перспективой связано само заглавие книги — «Продавцы поддельного перца». В начале августа 1942 г. в одной из газет, издававшихся в оккупированной Варшаве, было опубликовано объявление фирмы «Сатурн», предостерегавшее от покупки поддельного перца. «Такого рода статьи были призваны отвлекать внимание жителей столицы от драмы евреев, — говорит писательница. — А мы смотрели, но не знали»¹⁰⁶.

Эту ответственность Шнайдерман, пропуская через себя и отказываясь от алиби, которое дает принадлежность к другому поколению («Неужели только благо позднего рождения может снять с нас бремя истории и снова сделать безгрешными?»), возлагает и на себя, и, задним числом, на своих предков, окончательно объединяя «они», «мы» и «я» в единое целое: «Мы жили неподалеку как ни в чем не бывало. Могли ли мы об этом не знать? Могли ли мы что-нибудь сделать?»; «Потому что я смотрю через двойные очки, и они смотрят вместе со мной. [...] я утратила безгрешность и тем самым отобрала

ее также и у *них*. И теперь *мои* польские предки *вместе со мной* берут на себя ответственность за судьбу *моих* еврейских предков»¹⁰⁷.

Чижова в своем упорядочении этического хаоса также действует и в настоящем, и в прошлом, «задним числом» отделяя «нас» (и собственно предков, и всех, кому она — потомственная петербурженка-ленинградка — наследует) от «них», словно бы защищая первых от вторых. Это воплощается, в частности, в воображаемых разговорах и гипотетических репликах. Так, повествовательница говорит об уничтоженном «ими» предке: «Я знаю, что Володя ответит. Скажет: теперь-то я понимаю, ты пошла правильной дорогой. Не им, ларвам, пускавшим под откос наши молодые жизни, пришлось за все ответить. А тебе [...] искупить [...] незавершенность моей судьбы. [...] Вот именно, я снова кивну, и знаешь, ежели моя догадка верна, если им мало было твоей безвременной смерти, если на нашей с тобой семье еще оставалась [...] дебиторская задолженность — пусть подавятся моими потерянными годами»¹⁰⁸. Или, в диалоге с отцом: «Единственное, что осталось от той, на грани гибели, истории, — пожизненный страх, который отец скрывал до последнего, до самой больничной палаты, где он лежал после тяжелой операции, отходя от наркоза. Когда я вошла, отец открыл глаза. Узнал меня, назвал по имени. И сразу, перемогая наркотический морок, приказал встать у двери: „Берия... уже выслал своих людей... Стой и не пускай”. „Не бойся, — я ответила твердо. — Они не пройдут, я их не пушу”. Отец кивнул: „Хорошо”. Поверил мне. Задремал. Прошло немало лет, но я и теперь стою у этой двери. До сих пор стою»¹⁰⁹.

Следует отметить, что этическая проблема принадлежности к другому поколению появляется и у Чижовой — однако рождение в другое время воспринимается ею не как сомнительное алиби, а как постыдная невозможность если не предотвратить преступление по отношению к широко понимаемым предкам, то хотя бы разделить их судьбу: «Всякий раз, выбираясь на берег, с которого советская власть видится болотом, исходящим гнилыми пузырями, я чувствую глухой стыд: за то, что родилась в другое время. За то, что ничем не могу им помочь»; «„Блокады на вас нет”, — слова, заставившие меня [...] отпрянуть, отдались в моем сердце печалью и тоской. [...] я пошла дальше, чувствуя, как тоска перетекает в жгучую боль за мой бедный, истерзанный унизительно-трудной советской жизнью город,

и в этом плотно закупоренном сосуде створаживается, вступая в реакцию с остатками стыда»¹¹⁰.

В первом случае, у Шнайдерман, этот процесс упорядочения этического хаоса сродни гештальтподходу, помогающему преодолеть невротические механизмы с помощью изменения структуры коммуникации, языковых средств. Здесь также речь идет о персонификации местоимений, позволяющей принять ответственность *на себя* — но не о лежащей в одной временной плоскости замене обобщенной перспективы «мы» личной перспективой «я» (как в психотерапии), а о замене также освобождающей от ответственности оптики «они» (предки) — оптикой «мы» (включающей в себя сегодняшнее «я» повествовательницы). Взяв на себя ответственность за действия предков и обременив ею их, автор таким сложным и болезненным образом объединяет себя с ними (и — одновременно — с жертвами их гипотетических действий или реального бездействия).

Повествовательница Чижовой в своем четком разграничении «нас» и «их» берет на себя ответственность за память «нас» и «о нас», осознаваемую как единственно подлинную и этически ценную, словно бы в значительной степени снимая с «нас» историческую ответственность. В этом смысле обращает на себя внимание случай непосредственного обращения к «ним» — во втором лице: «... я скажу [...] глядя в *их* черные, мерцающие абсолютным Злом глазницы: — Наш семейный „долг“ погашен. Но вы, листающие свои разбухшие от крови гроссбухи, не надейтесь на нулевое сальдо»¹¹¹.

Вектор движения повествования Шнайдерман — объединяющий, связующий, Чижовой же — разъединяющий, разделяющий. У Шнайдерман движение совершается от «они» через «мы» к «я», у Чижовой — от «я» — к «мы». Характерны в этом отношении финалы. У Шнайдерман это фотография маленькой повествовательницы с родителями, реальная точка соединения двух миров: «... благодаря ей [матери. — *И. А.*] случилось то, что казалось невозможным, судьбы Липских, Ляхертов, Чисьвицких и Моти соединились с судьбами Розенбергов, Вайсбаумов, Фламенбаумов и Шнайдерманов. Благодаря ей, в 1959 году, ровно через сто лет после рождения моих еврейских прадедушки и прабабушки, Файги Фламенбаум и Израила Мошека Шнайдермана, некая история замкнулась, описала круг, и я появилась на свет. [...] Благодаря ей, эта история вовсе не обречена

на печальный финал»¹¹². У Чижовой же в финале — не рождение, а гипотетическая смерть, также воплощающая воссоединение фамильной памяти, слияние с судьбой предков, пазл, сложенный до конца: «... маленькие кривые кусочки; если сложить их правильно, получится картинка. [...] Зарывшись лицом в бабушкину подушку, я успею подумать: какое счастье, господи, какое счастье... И тогда умру»¹¹³.

Ценностно ориентированное употребление местоимений в повествовании Шнайдерман и Чижовой оказывается средством выражения аксиологической позиции повествователя, который пытается осмыслить проблему того, как сопрягается личная и семейная память с официальной версией исторической травмы. Таким образом, грамматическая категория становится важнейшим инструментом работы с травматическим опытом прошлого.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее см: *Адельгейм И.Е.* Психология поэтики. Аутопсихотерапевтические функции художественного текста. М., 2018.
- ² *Чижова Е.* Город, написанный по памяти. М., 2019. С. 306.
- ³ *Sznajderman M.* Fałszerze pieprzu. Historia rodzinna. Wołowiec, 2016. S. 26, 36–37, 53, 94.
- ⁴ *Чижова Е.* Город, написанный по памяти. С. 68–69, 70, 83, 92.
- ⁵ *Tulli M.* Włoskie szpilki. Warszawa, 2011. S. 23.
- ⁶ *Cyrulnik B.* Ratuj się, życie wzywa. Warszawa, 2014. S. 170.
- ⁷ *Sznajderman M.* Wywiad. Jak pogodzić się z tym, że dziesięcioletni chłopiec jedzie do Treblinky? // Magazyn O!Kultura. 2016. № 13. URL: <http://ksiazki.onet.pl/monika-sznajderman-jak-pogodzic-sie-z-tym-ze-dziesiecioletni-chlopiec-jedzie-do/hwl2xz> (дата обращения: 14.09.2020).
- ⁸ *Sznajderman M.* Fałszerze pieprzu. S. 19–20.
- ⁹ *Szwajca K.* Rodziny po Zagładzie // Midrasz. 2011. № 6. S. 13.
- ¹⁰ *Чижова Е.* Город, написанный по памяти. С. 156, 200.
- ¹¹ Там же. С. 200.
- ¹² *Воронина Т.* Помнить по-нашему. Соцреалистический историзм и блокада Ленинграда. М., 2018. С. 8, 202.
- ¹³ *Sznajderman M.* Fałszerze pieprzu. S. 37, 53.
- ¹⁴ *Чижова Е.* Город, написанный по памяти. С. 73–74, 135, 263.
- ¹⁵ *Sznajderman M.* Fałszerze pieprzu. S. 37, 100.
- ¹⁶ *Чижова Е.* Город, написанный по памяти. С. 133, 151.
- ¹⁷ *Sznajderman M.* Fałszerze pieprzu. S. 58, 86.

- 18 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 71, 93, 103, 133–134.
- 19 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 34.
- 20 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 54, 112, 133.
- 21 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 27, 66.
- 22 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 103.
- 23 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 121.
- 24 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 116, 126.
- 25 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 94, 88, 94, 82.
- 26 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 69–70, 89, 310.
- 27 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 95, 140–141.
- 28 *Baer U.* Ku spojrzaniu demokrytyjskiemu // *Antologia studiów nad traumą.* Kraków, 2015. S. 177.
- 29 *Рождественская Е.Ю.* Биографический метод в социологии. М., 2012. С. 26.
- 30 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 40, 128, 43, 51, 52–53.
- 31 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 59–64, 96–97.
- 32 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 26.
- 33 *Sznajderman M.* Wywiad.
- 34 *Langford M.* *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in a Photographic Album.* Montreal, 2001. S. 20. Цит. по: *Саркисова О., Шевченко О.* В поисках советского прошлого: Любительская фотография и семейная память // Новое литературное обозрение. 2015. № 1. URL: <http://www.plobooks.ru/node/5828> (дата обращения: 14.09.2020).
- 35 *Зонтаг С.* Взгляд на фотографию // *Мир фотографии.* М., 1998. URL: <http://www.photographer.ru/cult/theory/401.htm> (дата обращения: 14.09.2020).
- 36 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 26, 40.
- 37 *Ibid.* S. 58, 26, 27.
- 38 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 89.
- 39 *Веселаго Е.В.* Системные расстановки по Берту Хеллингеру: история, философия, технология // *Психотерапия.* 2010. № 7; 2011, № 1 URL: <http://www.constellations.ru/paper.html> (дата обращения: 14.09.2020).
- 40 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 284.
- 41 Там же. С. 311.
- 42 Там же. С. 129.
- 43 *Sznajderman M.* Wywiad.
- 44 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 30.
- 45 Там же. С. 115–116, 131, 127.
- 46 *Langer L.* Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holocaustu // *Literatura na Świecie.* 2004. № 1–2. S. 127.
- 47 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 196.
- 48 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 86, 109, 104.
- 49 *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 293.

- ⁵⁰ *Sznajderman M.* Wywiad.
- ⁵¹ Ibidem.
- ⁵² *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 306.
- ⁵³ Там же. С. 291–292, 306–307.
- ⁵⁴ *Sznajderman M.* Wywiad.
- ⁵⁵ *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 97, 66.
- ⁵⁶ *Sznajderman M.* *Falszerze pieprzu.* S. 120–121.
- ⁵⁷ *Хасс Д.К.* Выживание и страдание в годы блокады Ленинграда: блокадные нарративы как акциональные модели, город и его жители как акторы // Блокадные нарративы. М., 2017. С. 115.
- ⁵⁸ *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 8–9, 92–93, 135, 198, 239, 282.
- ⁵⁹ *Гранева И.Ю.* Местоимение мы и проблема языковой концептуализации мира // Вопросы когнитивной лингвистики. 2009. № 2. С. 83, 87.
- ⁶⁰ *Sznajderman M.* *Falszerze pieprzu.* S. 199.
- ⁶¹ Ibid. S. 100, 97, 116.
- ⁶² Ibid. S. 35, 217, 214–215
- ⁶³ *Sznajderman M.* *Falszerze pieprzu.* S. 167.
- ⁶⁴ Ibid. S. 209–210.
- ⁶⁵ Ibid. S. 210.
- ⁶⁶ Ibid. S. 235–236.
- ⁶⁷ Ibid. S. 228, 226.
- ⁶⁸ Ibid. S. 236.
- ⁶⁹ *Гранева И.Ю.* Местоимение мы и проблема языковой концептуализации мира. С. 83.
- ⁷⁰ *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 189.
- ⁷¹ *Хасс Д.К.* Выживание и страдание в годы блокады Ленинграда: блокадные нарративы как акциональные модели, город и его жители как акторы. С. 116.
- ⁷² *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 230, 223–224, 241.
- ⁷³ Там же. С. 242–243.
- ⁷⁴ См. подробнее: *Адельгейм И.Е.* «Подвальные истории, скользкие повести, блуждающие вдоль стен...». Освоение опыта исторической вины в современной польской прозе // Память vs история. Образы прошлого в художественной практике современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы (по материалам II Хоревских чтений). М., 2019 С. 224–251.
- ⁷⁵ *Чиждова Е.* Город, написанный по памяти. С. 281, 245–246.
- ⁷⁶ Там же. С. 13.
- ⁷⁷ Там же. С. 13, 83, 226, 242, 312, 115, 202, 219–220, 239.
- ⁷⁸ Там же. С. 247, 314, 241.
- ⁷⁹ Там же. С. 86–87, 245.
- ⁸⁰ Там же. С. 187, 188, 245.
- ⁸¹ Там же. С. 84, 154.

-
- 82 Там же. С. 232, 245.
83 Там же. С. 278, 229, 242, 244–245.
84 Там же. С. 84.
85 Там же. С. 154.
86 Там же. С. 199.
87 Там же. С. 267, 268, 269, 271, 272.
88 Там же. С. 160, 166.
89 Там же. С. 167–169.
90 Там же. С. 170.
91 Там же. С. 166, 177, 201.
92 Там же. С. 108, 171, 177, 201–202, 239, 242.
93 Там же. С. 48, 94.
94 Там же. С. 83, 82.
95 Там же. С. 164.
96 Там же. С. 83, 36, 94, 91, 35.
97 Там же. С. 83.
98 Там же. С. 68, 79, 261.
99 Там же. С. 163, 165.
100 Там же. С. 94, 305.
101 Там же. С. 138, 94.
102 Там же. С. 33–38.
103 Там же. С. 36–37.
104 Там же. С. 45.
105 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 7.
106 *Sznajderman M.* Wywiad.
107 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 235, 227, 213.
108 *Чижова Е.* Город, написанный по памяти. С. 265–266.
109 Там же. С. 204.
110 Там же. С. 241, 275.
111 Там же. С. 266.
112 *Sznajderman M.* Falszerze pieprzu. S. 270.
113 *Чижова Е.* Город, написанный по памяти. С. 315–316.

Захар Прилепин и Сергей Жадан: произведения о войне в Донбассе (аксиологический вектор)

Аннотация:

Статья посвящена произведениям о вооруженном конфликте на востоке Украины, принадлежащим перу известных писателей, отмеченных многими литературными премиями как у себя на родине, так и за рубежом, пишущих об этих трагических событиях с двух разных сторон фронта — Сергея Жадана и Захара Прилепина. В центре исследовательского внимания — аксиологический вектор сборника эссе «Не чужая смута. Один день — один год», романа-фантазмагии «Некоторые не попадут в ад», сборника рассказов «Ополченский романс» Прилепина, «Луганского дневника», романа «Интернат», а также сборников стихотворений и пьесы «Хлебное перемирие» Жадана.

Ключевые слова:

война в Донбассе, Сергей Жадан, Захар Прилепин, Украина

Ekaterina V. BAYDALOVA
(Moscow)

Zahar Prilepin and Sergey Zhadan: the works on the Donbass war (the axiological vector)

Abstract:

The article is devoted to the works on the armed conflict in the east of Ukraine by famous writers Sergey Zhadan and Zakhar Prilepin who gained a lot of literature rewards on their motherland and around the world. They write about these tragic events from the different sides of the frontline. In the focus of the researcher's attention is the axiological vector of collection of essays «Not Someone Else's trouble. One Day — One Year», novel-phantasmogoria «Some Won't Fall into Hell», storybook «Militia Romance» by Prilepin, «Lugansk Diary», novel «Boarding», books of poems and play «Bread armistice» by Zhadan.

Keywords:

the Donbass war, Sergey Zhadan, Zakhar Prilepin, Ukraine

*Сильней глаза раскрой,
не нужно звать провидца:
все чувствуют, что кровь
вот-вот должна пролиться.
Нас, может, то спасет
в борьбе живого с мертвым,
что с киевских высот
мы в поднебесье смотрим.*

1990-е

Б. Чичибабин

*Усни на моем плече посреди страны,
в которой мы все заложники той шпаны,
что напрочь забыла про детскую боль и грусть —
усни поскорей, я так за тебя боюсь.
Усни на моем плече посреди беды,
В которой мы так бесславны и так тверды,
Что только вдвоем сумеем ее прожить —
Усни поскорей, нам утроем опять тужить.*

2010-е

М. Яснов

С апреля 2014 г. на востоке Украины ведутся боевые действия, получившие в российском информационном пространстве название «война на Донбассе». Несмотря на относительно небольшую временную дистанцию, к настоящему моменту написано немало книг о трагических событиях, разворачивающихся на территориях Луганской и Донецкой областей. Это публицистические очерки и эссе, дневники и мемуары участников происходящего, травелоги, хроники событий, поэтические произведения, рассказы, повести, романы. Книги выходят как по одну, так и по другую сторону границы. Большинство из них вполне предсказуемо политически ангажированы и манипулятивны. Произведения украинских авторов «не только описывают события войны, но и демистифицируют через войну советские стереотипы, развенчивают культы славянского братства, Великой отечественной войны, советского героизма и т.д.»¹ Основная цель таких текстов — переосмысление постсоветской культурной памяти. Прямо противоположные задачи, соответственно, стоят перед писателями, находящимися по другую сторону границы. В настоящее время наиболее заметными литературными явлениями стали ро-

ман «Дочка»* Горихи Зерня (наст. имя — Тамара Дуда) — волонтера в зоне АТО**, — ставший в 2019 г. украинской книгой года Би-би-си и получивший специальный приз литературной премии «Литакцент года», роман «За спиной» Гаськи Шиян (наст. имя — Галина Шиян), удостоенный премии «Литакцент года» в номинации «Проза», а также произведения Захара Прилепина (наст. имя — Евгений Прилепин) и Сергея Жадана. Отдельный, довольно значительный массив составляют произведения, написанные украинскими комбатантами, или посвященные им².

«Бывают странные сближенья»

Прилепин и Жадан — одни из ведущих писателей у себя на родине и одни из самых переводимых на европейские языки литераторов постсоветского пространства. Симптоматично, что именно в Европе, в Германии, на одном из литературных фестивалей в 2015 г. им было предложено провести публичную дискуссию о ситуации на востоке Украины***. Однако Жадан от дискуссии отказался³, и она частично перетекла как в интернет-пространство, так и в творчество самих писателей, находящихся, по выражению Жадана, в состоянии «длительной заочной полемики»⁴. Очевидно, что сейчас они занимают противоборствующие позиции, хотя в интервью украинскому изданию в 2013 г. Прилепин отзывался о Жадане следующим образом: «Очень люблю, отличный писатель... [...] Мускулистые тексты. Очень спокойная, сильная и внятная интонация. Не тяготят. Говорит ровно то, что хочет сказать»⁵, — и утверждал, что тот входит для него в топ десять лучших современных писателей, свою оценку повторял и в 2019 г.: «Я уважаю. Он хороший писатель», невзирая на нежелание украинского автора продолжать общение⁶.

Несмотря на явную антагоничность и в мировоззренческих установках, и в эстетике художественных произведений, у Прилепина и Жадана есть довольно много общего. Прежде всего, в фактах их личной и творческой биографии.

* Действие романа разворачивается в 2014 г. в Донецке.

** Зона АТО (Антитеррористической операции) — название, принятое на Украине для обозначения области вооруженного конфликта в Донбассе.

*** Первоначально участвовать в дискуссии было предложено другому известному украинскому писателю — Юрию Андруховичу, но он отказался.

Они практически ровесники: Прилепин родился 7 июля 1975 г. в селе Ильинка Скопинского района Рязанской области, Жадан — 23 августа 1974 г. в городе Старобельске Ворошиловоградской области*. Оба получили филологическое образование**. Практически одновременно они выступили как прозаики (хотя в литературу украинский писатель пришел почти на десять лет раньше***): в 2003 г. Жадан опубликовал сборник рассказов «Биг Мак», в 2004 г. — роман «Депеш Мод». Прилепин в 2004 г. — роман о чеченской войне «Патологии», в № 1–2 журнала «Север».

Оба писателя отличаются активной жизненной позицией: являются участниками и организаторами разнообразных проектов. Это работа в кино, в театре, на телевидении, участие в литературных акциях, перфомансах, составление литературных сборников и антологий, собственные колонки в периодических изданиях, постоянные выступления на различных мероприятиях. С конца 2017 г. у Прилепина выходит авторская передача на канале НТВ «Уроки русского», в ходе которой он комментирует и анализирует актуальные события и темы****. Жадан с 2020 г. ведет передачу на радио «НВ» «Говорит Жадан», в которой в прямом эфире встречается со знакомыми для Украины людьми*****. По произведениям Прилепина и Жадана сняты художественные фильмы, причем оба писателя исполнили эпизодические роли в картинах по своим книгам (Прилепин — в «Восьмерке» (2013) Алексея Учителя по одноименному сборнику повестей, Жадан — в фильме «Дикое поле» (2018) Ярослава Лодыгина по роману «Ворошиловград»), а также снимались и в других лентах.

Для обоих литераторов крайне важными оказались совместные проекты с музыкальными группами. Прилепин записал несколько

* С 1990 г. — Луганская область.

** Прилепин закончил в 1999 г. Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Жадан — в 1996 г. Харьковский национальный педагогический университет им. Г. Сковороды. Однако Жадан стал еще кандидатом филологических наук, защитив диссертацию.

*** Его первый поэтический сборник появился в 1995 г.

**** До этого писатель вел программу «Чай с Захаром» на Царьград ТВ и музыкальную передачу «Соль» на РЕН ТВ.

***** Его гостями, в частности, были музыканты Олег Скрипка и Тарас Чубай, писатели Юрий Андрухович и Андрей Кокотюха, бывший министр здравоохранения Украины Ульяна Супрун и др.

альбомов со своей рок-группой «Элефанк» (год создания — 2011) и рэпером Ричем, сотрудничал с одной из наиболее интересных российских групп, продолжающей и переосмысливающей традиции русского рока, «25/17»*. Нашумевшей композицией, вызвавшей неоднозначную оценку в обществе, стал трек, записанный совместно с рэперами Ричем и Хаски, «Пора валить тех, кто говорит: “Пора валить”». Интересно, что Прилепин даже посчитал необходимым объяснить по поводу этой песни у себя в Живом Журнале: «...это песня, а не приказ по армии. То есть, она несет смысл метафорический. [...] клип не является иллюстрацией к тексту песни. Он несет ярко выраженный саркастический и во многом пародийный смысл. [...] Перед нами, в известном смысле, то, что называется трэш и осмысленный китч»⁷. Жадан записывает альбомы и выступает с группой «Собаки в космосе» (год создания — 2000, начало сотрудничества с Жаданом — 2008), является одним из членов рок-группы «Линия Маннергейма» (год создания — 2017). Кроме того, он исполнял свои стихи с джазовым музыкантом Ефимом Чупахиным, которого называют в числе лучших современных пианистов Украины.

Произведения Жадана и Прилепина переведены на множество иностранных языков. Они являются обладателями литературных премий как внутри собственной страны, так и за границей, одними из самых читаемых и продаваемых авторов у себя на родине**. О каждом из двух писателей уже вышли книги. О Прилепине — написанная в комплиментарном ключе к сорокалетнему юбилею писателя его другом, критиком и журналистом Алексеем Колобродовым⁸. Это, как указывает автор, не биография, время которой не пришло, а литературный портрет. Книги писателя в ней рассматриваются как часть его судьбы. Издание снабжено справочным аппаратом: в нем есть библиография, дискография, перечень экранизаций и театральных постановок

* В 2002–2009 гг. носила название «Иезекиль 25:17».

** Так, например, в 2017 г. Прилепин разделил первое место с Донцовой и Акуниным в рейтинге самых продаваемых писателей. Несколько лет подряд Прилепин оказывался самым упоминаемым в СМИ писателем, в 2011 г. его сборник рассказов «Грех» был назван книгой десятилетия по версии литературной премии «Национальный бестселлер». Произведения Жадана устойчиво входят в двадцатку самых продаваемых украинских изданий, причем в разные годы Жадан поднимался до пятого места рейтинга. В 2014 г. Жадан занял первое место в рейтинге журнала «Forbes» «10 самых значительных писателей Украины».

вок по произведениям Прилепина, а также выдержки из интервью и личных бесед с писателем. Книгу о Жадане* написал титулованный литературовед Иван Дзюба, в багаже которого — большое биографическое исследование о Т.Г. Шевченко. К сожалению, маститого автора есть в чем упрекнуть: в книге имеются фактические неточности, многое свидетельствует о том, что она писалась несколько «наспех», когда критику оказалось некогда разбираться с датами выхода произведений Жадана, и потому допущены досадные ошибки**. В целом, Дзюба довольно критично оценивает творчество Жадана, особенно его прозу («В ней — как мне кажется — житейское и локальное, тогда как в его поэзии — сущностное и мировое»⁹), но при этом считает должным отметить, что «в антологии украинской поэзии (наверное, и мировой) ему место уже гарантировано»¹⁰. Эта книга — не научное исследование и не биография писателя, а размышления автора совершенно другого поколения над произведениями молодого и очень популярного литератора, размышления очень личные, в которых часто проявляется непонимание эстетики такой современной литературы, ее этики и аксиологии.

И тот, и другой писатель не скрывают свою политическую позицию. У Прилепина это национал-большевизм. Одно время он был членом партии Эдуарда Лимонова «Другая Россия». В 2010 г. подписал обращение российской оппозиции «Путин должен уйти», но после украинских событий 2014 г. и присоединения Крыма к России переосмыслил свое отношение к современной российской власти и даже вошел в состав «Общероссийского народного фронта». С 2016 г. Прилепин является членом Общественного совета при Министерстве культуры Российской Федерации, в 2019 г. он стал одним из организаторов и председателем национал-патриотической партии «За правду». Жадан всегда подчеркивал, что ему близко мировоззрение, находящееся в границах левого дискурса, и практически всегда пребывал в оппозиции к украинской власти. Разные политические партии много раз приглашали его как публичное лицо присоединиться к ним, но Жадан ни к одной из них не примкнул, хотя не скрывал своих политических

* «Черный романтик Сергей Жадан» (2017).

** Такие, например, как упреки, что книга «Anarchy in the Ukr» написана как будто не сорокалетним автором, а десять лет назад (так и есть на самом деле, а в руках у Дзюбы просто оказалось переиздание этого произведения).

симпатий*. На последних выборах президента Украины он открыто поддержал кандидатуру П. Порошенко, поскольку считал и считает, что В. Зеленский в качестве президента страны не компетентен¹¹.

Актуальная политическая позиция писателей в отношении происходящего на востоке Украины и определенный жизненный опыт — это то первое и главное, что бросается в глаза, если говорить об их различии. Прилепин в 2016–2018 гг. в качестве добровольца воевал в Донбассе, с декабря 2015 г. являлся советником главы ДНР** Александра Захарченко, а до начала писательской карьеры был бойцом ОМОНа, принимал участие в боевых операциях в Чечне и Дагестане. Жадан никогда не брал в руки оружия, но восточные районы с украинской стороны линии фронта посещал тогда, когда там шли бои, и продолжает приезжать туда в настоящее время. Один из его долгосрочных проектов, пропагандирующих современную украинскую литературу, называется «Восток читает»***. И у Прилепина, и у Жадана есть свои благотворительные фонды, с помощью которых они активно оказывают гуманитарную помощь жителям прифронтовых территорий, только, естественно, с разных сторон. Именно от этих двух писателей очень ждали художественного высказывания о войне в Донбассе, однако первые отклики были публицистическими. В конце 2014 г. Жадан выпустил сборник путевых очерков «Луганский дневник»¹², в 2015 г. Прилепин — сборник эссе «Не чужая смута. Один день — один год»¹³.

Публицистика

«Луганский дневник» Жадана — записки о поездке в зону начинающихся военных действий. Они были помещены под одну обложку с другим сборником его рассказов «Anarchy in the Ukr»****,

* Во время последних выборов Жадан отдавал их партии «Голос», главой которой на тот момент являлся лидер музыкальной группы «Океан Эльзы» Святослав Вакарчук. Партия эта правоцентристская, так что и политические воззрения Жадана со временем претерпели изменения.

** ДНР — Донецкая Народная Республика. Была провозглашена 7 апреля 2014 г. на территории Донецкой области Украины.

*** В рамках проекта многие современные писатели Украины совместно с Жаданом посещают восточные районы, проводят там творческие вечера, презентации новых книг, встречи с читателями.

**** Эта книга в русском переводе вошла в «лонг-лист» российской литературной премии «Национальный бестселлер» в 2008 г.

вышедшим в 2005 г.¹⁴ Первая книга — приключения и рефлексии героя в ходе поездки по местам боевой славы одного из самых известных анархистов Нестора Махно. Путешествие героя «Дневника» пролегает почти по тем же местам, только теперь совсем рядом начинается война. Это короткие заметки: всего шесть записей — шесть дней от 27 апреля до 3 мая 2014 г. (запись от 2 мая отсутствует) и пространное эссе о свободе, датированное 8–9 мая того же года. Автор описывает встречи с разными людьми: украинскими милиционерами* на блокпостах, с удивлением слышащими от спутницы писателя «Слава Украине!» и ничего не отвечающими в ответ, активистами-«майдановцами», пригласившими писателя на творческую встречу, работягами, празднующими рождение ребенка и выступающими «против всех», «сепаратистами», которые оказываются «очень славными и приятными людьми, несмотря на то, что играют хеви-метал»¹⁵. Однако стоит разговору повернуть в сторону политики, зыбкое равновесие тает: «Мы удивляемся друг другу так, будто не в одной стране жили все это время, не в одном пространстве пребывали. Как будто нас всех чем-то обделили, как будто нам всем чего-то не хватает. Казалось бы, у нас столько общего, что не должно быть проблем. Но проблема в том, что общего у нас ровно столько, сколько и различного, и про это так или иначе надо помнить. Хотя бы для того, чтобы потом не братья за оружие»¹⁶. Почти все люди, с которыми встречается писатель, продолжают жить своей жизнью: отмечают праздники, репетируют концерты и спектакли, выпивают на обочине, стоят на посту. Они как будто и не участвуют в тех глобальных событиях, которые происходят на их родине. Здесь впервые появляется важная для Жадана в произведениях о войне в Донбассе тема выбора, точнее его отсутствия. В пространном эссе о свободе, которым завершается «Луганский дневник», писатель рассуждает об абстрактных понятиях — свободе, равенстве и братстве — и о реальной жизни, о подростковой тяге к независимости и рациональной необходимости, о правах и обязанностях, о непреодолимом желании сделать свой свободный выбор и ответственности за него: «Любой выбор с нашей стороны предполагает такой же неминуемый выбор с другой стороны, любой шаг, любой жест предполагает отбрасывание тени, смещение расста-

* Украинская милиция была переименована в полицию осенью 2015 г.

новки сил, ответную реакцию, дальнейшее эхо, которое невозможно предвидеть, но и проигнорировать тоже невозможно. Особенно когда речь идет о необходимости ответственности»¹⁷.

Книгу Прилепина «Не чужая смута. Один день — один год» корреспондент «Российской газеты» назвал «одним из важнейших событий литературного года»¹⁸. Биограф писателя А. Колобродов рассматривает ее как единое высказывание с предыдущим сборником эссе «Легучие бурлаки»¹⁹. Тематические векторы разные: внутренний (страна и семья, либерализм и неоконсерватизм в «Бурлаках») и внешний (Украина, Новороссия, Крым, полемика с «прогрессивной общественностью» в «Не чужой смуте»), а «линия фронта едина, идеи и чувства одинаковы»²⁰. Основой данного издания стали интернет-заметки писателя, сделанные по горячим следам того, что происходило на Украине, и реакции российского общества на свершившееся. Это была публицистика, «иногда обжигающе горячая»²¹. Значительную часть книги составляет во многом опирающаяся на исторические аналогии полемика с той частью российской интеллектуальной элиты, которая безоговорочно приняла сторону «европейского выбора» украинского государства. Основной пафос «Не чужой смуты» — неприятие двойных стандартов в отношении действий России и других государств. Сборник эссе состоит из семи «книг», записи в которых расположены в хронологическом порядке, начиная с 1 декабря 2013 г. Три из них («Война», «Военкоры и сепаратисты», «Новороссия продолжается») посвящены непосредственно войне в Донбассе. Две последние — это по большей части путевые очерки Прилепина о поездках в Луганскую и Донецкую области с гуманитарной помощью. Народные волнения в Крыму и на юго-востоке Украины для писателя «проимперские по сути своей и во многом “левые” по риторическому содержанию»²². Писатель подчеркивает, что в соседней стране были предпосылки для раскола задолго до событий 2014 г., о чем «все и всё, конечно, знали и сами сто раз об этом писали в прессе». Прилепин отмечает: «За несколько лет до Майдана мне мои львовские товарищи, западенцы в чистом виде, говорили, что их страна может разломиться надвое, так как здесь живут люди, чужие друг другу»²³.

Для автора одним из важнейших является понятие рода: «Потому что есть непрерывная линия: рождение — род — Родина»²⁴. С жи-

телями Украины он чувствует родственную связь, поэтому для него вопрос Крыма и Новороссии «родственный»²⁵, от которого он не может быть в стороне. На территориях Донецкой и Луганской областей Прилепин оказывается тогда, когда там уже идет война. Описываемые им пейзажи — соответственные: «...убитая дорога и горит поле. Апокалиптический вид. Тьма вокруг — и поле горит»²⁶. Для людей, живущих на этой территории, мир раскололся на до и после начала войны.

Тема выбора — одна из центральных в «Не чужой смуте». Выбор, сделанный ополченцами, видится писателю как свободный и жертвенный, а оттого радостный, поэтому «в Новороссии все время ощущение какого-то праздника, ярмарки, доверия друг к другу»²⁷. Люди, с которыми встречается автор, главным образом, ополченцы (причем ими оказываются не только местные разных национальностей, но и представители многочисленных народов, приехавшие из России), иногда военкоры, знакомые или случайные прохожие: все с восточной стороны. Противник не персонализирован: это лишь силуэты на блокпостах или смутные фигуры в окопах на «той» стороне, где находятся «люди, которые хотят убить людей, которые с этой стороны. Они там ходят, смеются, разговаривают. Точно так же, как и здесь. Сложно это осознать в какой-то ясности и простоте»²⁸. Ополченцы же приобретают черты мифологизированных героев, «на глазах превращаются в былинных персонажей»²⁹, либо являют собой идеальную формацию рабочего человека. С такими выпущенными из плена ополченцами в возрасте 45–65 лет автор едет в «газели», а затем подробно описывает этот тип настоящих рабочих, который является «не деклассированным типом работяг — из убитых моногородков, а тем прежним, советским. Когда работяга с завода записан в библиотеку, у дивана всегда лежит книжка, заложенная согнутым уголком страницы, а порой в театр с женой, и так далее. [...] принципиальный, упрямый, правильный, читает “Науку и технику”, лоджию сам обустроил, плитку в ванной сам положил, отлично отгадывает кроссворды, но не потому, что нахватался ответов в других кроссвордах, а потому, что твердо знает многие штуки на свете. Сыну объяснит ответ по истории или географии. Патриот, естественно. [...] За четыре часа в машине никто не выругался матом»³⁰.

Если для Жадана «проблема в том, что очевидных вещей на самом деле не существует. И простых решений тоже»³¹, то в публицистиче-

ском запале диалектическая сущность происходящего для Прилепина выражается, пожалуй, только в предложении одной из своих оппоненток, которая пишет, что она, находясь во Львове, пребывает «в восторге от нашего народа», — внимательно посмотреть на Донбасс, на противоположную сторону АТО, где мира «гораздо меньше, чем во Львове» и где точно так же можно сказать: «Я в восторге от нашего народа»³². Прилепин признает, что примеры героизма, доброты и отзывчивости могут быть также с другой воюющей стороны, и предлагает: «... пусть писатель Жадан и писатель Андрухович поедут и зафиксируют. Я не настаиваю, что это имеется только здесь. Но то, что здесь имеется, — я настаиваю»³³.

«Большая проза». Ожидание

Предчувствие не только публицистики, но и «большой прозы» именно от этих двух писателей витало в воздухе. От Жадана, поскольку он уроженец востока Украины (его родной город Старобельск Луганской области остался на украинской стороне); от Прилепина как от участника военного конфликта*; и от обоих — как одних из значимых фигур в современных национальных литературах. В очередной раз и тот, и другой автор оказались в схожей литературно-биографической ситуации: у каждого из них романы о войне в Донбассе — первые крупные прозаические произведения после романов, безоговорочно считающихся у них лучшими. У Жадана — это «Ворошиловград» (2010), у Прилепина — «Обитель» (2014). Обе книги были отмечены крупными наградами**. «Обитель» была очень хорошо принята критиками. Так, Галина Юзефович, не являющаяся безоговорочной поклонницей Прилепина, писала: «Новый роман Прилепина “Обитель” с большим запасом компенсирует все выданные ему ранее авансы без малейших сомнений и перемещает его в главные писатели современности. [...] И дело тут совершенно не в политических взглядах и не в брутальной маскулинности, а в вещах сугубо

* С декабря 2015 г. Прилепин был советником главы ДНР Александра Захарченко; с октября 2016 г. по июль 2018 г. — заместителем командира батальона спецназа по работе с личным составом армии ДНР.

** «Ворошиловград» победил в конкурсе «Книга года Би-би-си», в 2014 г. был объявлен «Книгой десятилетия Би-би-си»; произведение Прилепина было удостоено национальной литературной премии «Большая книга», сам автор — в 2017 г. премии Правительства Российской Федерации в области культуры.

практических, простых и измеримых — литературной одаренности и масштабе личности»³⁴. Романы Жадана и Прилепина экранизированы: фильм «Дикое поле» (реж. Я. Лодыгин, 2018), восьмисерийный сериал «Обитель» (реж. А. Велединский, 2021).

Критики часто замечают, что проза обоих писателей — настоящая «мужская» литература, некоторый недостаток которой к моменту появления данных романов ощущался читателями как России, так и Украины. Вместе с тем именно эти произведения выпукло демонстрируют различия, которые существуют в поэтике двух авторов. Если ограничиться очень краткими характеристиками, то роман Прилепина — неореалистическая проза в духе полотен Босха, а проза Жадана — мифопоэтическая фантазмагория, построенная на реальных социальных контрастах и противоречиях постсоветского пространства востока Украины. Необходимо отметить, что проза Жадана, поскольку он в первую очередь поэт, очень метафорична и поэтична, что, к сожалению, не в полной мере отражают ее переводы на русский язык. В интервью после публикации «Ворошиловграда» Жадан говорил, что у него есть задумка написать о гражданской войне, о тех исторических событиях, когда Махно хотел сделать в Старобельске свою столицу: «...плохо, что в нашей литературе очень мало Харькова, Донбасса, Крыма. Наши писатели не воспринимают эти территории, как будто не считая их своими. А это неправильно, нужно вводить эти территории в украинский литературный контекст»³⁵. В итоге Жадану пришлось писать о другой гражданской войне. При этом невозможно пройти мимо пророческих строк из «Ворошиловграда»: «Всё очень просто: держаться друг за друга, отбиваться от чужих, защищать свою территорию, своих женщин и свои дома. И все будет хорошо. А даже если не будет хорошо, то будет справедливо»³⁶.

Романы о войне в Донбассе

Роман Сергея Жадана о войне в Донбассе «Интернат» (2017) получил приз «Лучшая книга» на 24-ом Форуме Издателей (Украина, Львов) в номинации «Современная украинская проза» и стал первым романом про эту войну «в чистом виде»: «без ссылок на то, что персонажи списаны с реальных людей, без топонимов, которые можно проверить по карте, без каких-либо примесей замаскированной пу-

блицистики, популярной политологии и документальных вставок»³⁷. Это книга о трех днях зимы 2015 г., которые проживает в Донбассе, где активно ведутся боевые действия, главный герой — учитель украинского языка Паша. Основные темы произведения — метафизическое одиночество и сиротство. Некоторые критики считают интернат метафорой Донбасса, утратившего связь с большой Родиной и ставшего собранием никому не нужных людей, однако в романе Жадана интернат прочитывается и как метафора онтологического мироощущения недолюбленного, потерянного, оставленного, богооставленного человечества, хотя сам автор предлагает более узкую ее трактовку: «...это взаимоотношения не только с Донбассом, а со всем нашим постколониальным обществом, где есть определенная неукорененность, настороженность, определенная оторванность от общества, от страны как таковой. Когда есть ты, есть страна, и ваши интересы не совпадают, а более того — конфликтуют. Очевидно, что это не совсем здоровая ситуация, когда ты в своей стране чувствуешь себя лишним элементом. Очевидно, что это неправильно»³⁸.

Герой романа отнюдь не героичен: он обычный обыватель, неудачник по жизни, которого бросила девушка, не уважают ученики и который с безразличием воспринимает окружающую действительность. Будучи инвалидом (увечье одной из рук), сердечником и соответственно непригодным к военной службе, он имеет вполне законное основание не участвовать в военных действиях. Однако Паша и сам по себе равнодушен к политике и к тому, что происходит вокруг, не принимает ни одну из сторон, не разбирается во флагах и военных знаках отличия. «Его хата в буквальном и метафорическом смысле “с краю”»³⁹, как писал один из критиков романа. Паша отправляется через линию фронта в соседний город, находящийся в эпицентре боевых действий, за своим племянником, живущим в интернате. Это путешествие туда, а затем обратно, уже с племянником, и составляет сюжет романа. Если попасть туда оказывается довольно легко, хоть и опасно, то вот выйти из города, покинутого украинскими военными и постепенно заполняющегося другими силами, которые в романе так и не называются, оказывается не так-то просто: герой кружит по городу три дня, попадая в одни и те же места, проходя их по кругу, каждый раз понимая нечто новое для себя. Город становится сталкерской зоной, в которой нельзя оставаться: «Паша смотрит

на город и совсем его не видит. Видит лишь черную яму, над которой, точно воздушные змеи, поднимаются огромные черные столбы дыма с длинными хвостами. Так, будто кто-то высасывает из города души»⁴⁰.

Это история про гражданского, случайного человека на войне, который все время пытается убедить себя, что ему «никого не жалко, никого»*, про человека, который, переживая смертельный, животный страх, в итоге договаривается со своей собственной смертью, «пахнущей мокрой псиной», и «бежит, не останавливаясь, не оглядываясь, сколько есть сил, сколько есть времени». И тогда «света становится все больше, он заливает собой все вокруг, его становится так много, что он заполняет собой все. Так, будто жизнь состоит только из света, так, будто в этом мире совсем нет места для смерти»⁴¹.

Пространство текста крайне физиологично, наполнено запахами крови, железа, грязи, «кишками и внутренностями»⁴² войны. Роман насыщен оппозициями: *холод / дым, тепло, огонь* («Разбитая будка, вырытые рядом траншеи — также обгоревшие и засыпанные мерзлым песком. Белая, как кость, сталь холодных рек. [...] Но главное не это, главное — что за будкой, по ту сторону насыпи стоит “урал”, нагруженный темными ящиками. Кабина сгорела, и от колес остались только паленые ошметья, а вот ящики почему-то не горят, только тлеют, и дым от них поднимается, будто из крематория, неторопливо заполняя собой зимнее небо»⁴³); *тишина и внезапно раздающиеся резкие звуки* (как в сцене возвращения военных после поражения в бою: «Чем ближе они подходят, чем отчетливее становятся их лица, тем тише становится вокруг. [...] И вот первый подходит к укреплениям и вдруг выбрасывает вверх кулак и начинает кричать, как будто ругает богов за плохое поведение. Проклинает, угрожает, злится...»⁴⁴); *молчание / звуки разрывающихся снарядов; цветовые контрасты* (черный / красный, черный / белый: «черные деревья в снегах, ветки на фоне красного неба»⁴⁵; «черные от грязи лица, яркие белки глаз»⁴⁶ солдат, черные псы на белом снегу⁴⁷). Критики отмечают хемингуэвскую простоту стиля: «минимум рефлексий, максимум простых, но необходимых, физических действий», при этом «фактически нет ничего лишнего, а текстовые периоды короткие и

* По-видимому, аллюзия на припев песни группы «Ленинград» «Никого не жалко»: «Никого не жалко, никого, ни тебя, ни меня, ни его».

звучные, как выстрелы в наэлектризованном воздухе»⁴⁸. Очень часто употребляется эпитет «пустой» («пустой туман», «пустая улица», «тихо и пустынно»⁴⁹ и т.д.), но вместе с тем много снега и неба, таким образом воссоздается донбасский степной ландшафт — огромное пустое зимнее пространство.

В городе и окрестностях совсем нет птиц, но зато есть бродячие собаки. Они словно преследуют главного героя, напоминая о себе и тяжелым запахом псины от шубы случайной попутчицы, и хриплым лаем. Собак в романе очень много, они вновь и вновь возникают вплоть до финала романа то в одной, то в другой сцене, в прошлом и настоящем героя. Такое настойчивое появление собак было в другом произведении о другой войне — в первой прозаической книге Захара Прилепина «Патологии», с которой у «Интерната» много общего*. Однако если в «Патологиях» собака — символ домашнего очага, уюта, мирной жизни и вместе с тем жертва войны**, у которой надо просить прощения***, то в «Интернате» собаки могут представлять угрозу для человека, являться посланниками смерти: они «выворачивают лапами снежные ошметки, надвигаются, все острее чувствуя запах жертвы. Все ближе и ближе, все злее и азартнее, понимая, что жертва никуда не убежит, никуда не денется, что вот она, впереди, на расстоянии нескольких сильных рывков, еще немного, еще какое-то мгновение — и ее можно будет накрыть в прыжке, можно будет вгрызться зубами в горло, вот она, пытается вырваться, пытается перехитрить судьбу»⁵⁰. В финальной сцене романа возвращаются птицы, они сидят

* Сравнительный анализ этих произведений требует отдельного исследования.

** Почти в начале романа при въезде в Грозный бойцам встречается собака с розовой проплешиной на спине, «как у паленого пороса. Мелькает проплешина, мелькает раскрытая пасть, серый язык, дурные глаза. Кажется, что от собаки пахнет гнилью, гнилыми овощами. Движения ее становятся все медленней, она садится, потом ложится. Из пасти ее начинает течь что-то бурое, розовое, серое — собака блюет. Она блюет, и рвотная жижа растекается возле головы собаки, забивает ее ноздри. Собака пытается поднять голову, и жижа тянется за мордой, висит на скулах, сползает по шерсти. Псина испуганно вскакивает, будто чувствует, что легла на то самое место, где должна встретить смерть. [...] Шея неожиданно вскидывает ствол и стреляет собаке в голову, трижды, одиночными, и каждый раз попадает. Кажется, что черепная коробка открывается, как крышка чайника. Голова собаки заполнена рвотой. Ее рвало внутренностями головы» (*Прилепин 3. Патологии. М., 2018. С. 22*).

*** «Мне казалось, что я плачу и собаку обнимаю. Что шепчу: “Сученька моя, прости меня, сученька... пусть меня все простят... и ты, сученька моя”» (Там же. С. 351).

около остановки: «Целые стаи. Сонные, мокрые, неподвижные. Так, будто ждут автобус. Возможно, прилетели из города, ближе к своим, чувствуют себя тут более безопасно»⁵¹. Вместо взрослых собак, представляющих угрозу для героя, появляются щенки «рыжие, с пятнами. Один уже окоченел. Другой тоже сейчас умрет»⁵². Племянник уговаривает Пашу взять еще живого щенка, прячет его за пазуху, где тот сразу же мочится, но успокаивается и больше не пищит, по-видимому, выживет. Из символа угрозы, казалось бы, собака превращается в символ домашнего очага (герои уже почти на пороге родного дома), но последние слова о щенке, сказанные племянником («Вырастет — всех порвет»⁵³), возвращают читателей к страстному внутреннему монологу Паши о том, что как бы всем этого сильно ни хотелось «никто ничего не забудет, никто ничего не оставит в прошлом, и мелкий [племянник. — Е. Б.], хоть бы что с ним дальше ни происходило, будет тащить за собой все эти воспоминания, как сумы с камнями, и этот запах рваной кожи и соленых мужских слез будет преследовать его до конца его дней, и тень интерната будет стоять за его спиной, где бы он ни был, в каких бы солнечных местах ни очутился»⁵⁴.

Любовь племянника и дяди друг к другу проводит их сквозь «зону» и возвращает домой. В романе есть и кровь, и гробы с катафалками, и трупный запах, и мертвые, захороненные офицеры, и умирающие на операционном столе «зеленые» солдатики, но есть и надежда на спасение — *сберечь свой род, сохранив как семью, так и историю народа*. Почти в конце пути Паша и его племянник встречают военного, вынесшего из разбитого, сторевшего музея отпечаток папоротника на древнем минерале. Происходит символичная передача этого кусочка истории учителю для школьного музея или кабинета географии, для сохранения и передачи его следующим поколениям.

Сам автор книги в интервью Би-би-си объяснял, что писал о мирном населении, о простых людях, об «их выборе и отсутствии у них выбора, об их позиции и отсутствии этой позиции, о необходимости брать на себя ответственность и отсутствии привычки брать на себя ответственность. Весь этот комплекс очень сложных и болезненных вопросов, которые многих беспокоят и тревожат. [...] Хотелось показать эту ситуацию необходимости выбора, смены твоего отношения к миру. Может быть, это не связано напрямую с войной. Когда человека ставят перед необходимостью выбора, когда он вынужден

делать выбор, иначе рискует потерять себя»⁵⁵. В романе герой событиями и ситуациями, в которые он попадает, навязчиво подводится к необходимости делать этот выбор: словно, не сделав его, он останется незначим, словно, лишь приняв ту или иную сторону, он оправдает свое существование. Сугубо человеческое (без выражения определенной гражданской позиции) оказывается недостаточным для признания ценности его жизни: «Будто никто никого не обвиняет, но все же если ты не помнишь, когда в последний раз ходил на выборы, ты — виновен»⁵⁶.

Книгу Прилепина «Некоторые не попадут в ад» (2019), названную автором романом-фантаσμαгорией, роднит с произведением Жадана мотив богооставленности, экзистенциального одиночества человека. Жанр романа гибридный, на стыке мемуарно-публицистической и художественной литературы. Примечателен его подзаголовок, вынесенный на обложку: «Кто-то романы сочиняет — а я там живу». Прилепин говорит о своем романе следующее: «Эта книга слишком сиюминутная. В этом ее большой плюс и огромный минус. Никакая реакция не должна быть немедленной. Как говорят, месть нужно подавать холодной, так и любое блюдо литературное, культурное нужно подавать холодным, надо отступить на некоторое расстояние. Как в стихах Есенина: “Большое видится на расстоянии”. Но у меня не было ни желания, ни возможности пережить. Потому что мне хотелось тем людям, которые были причастны к каким-то событиям, дорогим людям сказать “спасибо”, а умершим людям сказать “прощай”. А отворотительным людям сказать: “я все знаю про вас”»⁵⁷.

Описывая подлинные факты и существовавших на самом деле людей, Прилепин меняет реальность, спрессовывает события нескольких лет в один год, ускоряя и концентрируя происшедшее. С одной стороны, он прячется за определение романа «фантаσμαгория» (как сам Прилепин говорил в интервью, это для того, чтобы никто не мог подать на него в суд, когда узнает себя в романе⁵⁸), с другой — фантаσμαгория позволяет создать многослойность происходящего в тексте, когда реальность сменяется сном, а сон — видением, прошлое вторгается в настоящее, а будущее известно уже в начале романа. Плотность текста такова, что потенциально из многих эпизодов «можно было бы сделать несколько рассказов»*, как из сцены

* Книга Т. Прохасько «Из этого можно было бы сделать несколько рассказов» (2005).

в ресторане: «Официант — безупречные балетные движения, белые брюки, белая рубашка — собирал посуду с непроницаемым лицом. Он тоже когда-то служил в ополчении, я знал. Был грязный, контуженный, с ошалевшими глазами; теперь сменил ампулу; вот мельком, навскидку, судьба — для рассказа, для кинофильма по этому рассказу. Можно в этой точке остановиться, свернуть, и прожить целую чужую жизнь, пойдя боковой тропкой»⁵⁹.

У многих явлений и людей в романе есть прототипы, у людей и мест есть кодовые имена. Так, постоянно упоминается «страна на севере» и ее властитель «северный император», «который смотрит на мир прозрачными глазами, и мир тоскует»⁶⁰, противники по ту сторону фронта практически всегда именуется «нашим несчастным неприятелем»⁶¹ и никак иначе. Происходящее в романе словно погружено во тьму: с ее описания начинается роман («...Многие месяцы проползали как ночные поезда — вроде, шум был, но тьма же вокруг, ничего толком не разглядишь, только тревога, запах мазута, плохой сон»⁶²), все основные посиделки и задушевные философские разговоры случаются ночью, а текст заканчивается словами «Черным-черно»⁶³.

Большинство героев книги — это ходячие мертвецы («пристылыми мертвецами»⁶⁴ называет герой романа бойцов своего батальона при первом знакомстве): кто-то, как многие боевые товарищи повествователя, действительно погиб к моменту создания романа, а кто-то умер в метафорическом смысле после всего, что с ним произошло и что довелось пережить. В самом начале книги один из бойцов ведет воображаемый разговор с будущим внуком: «Командир погиб, дедушка? — Да, внучок, мы все погибли, я тоже погиб»⁶⁵. И в конце книги после похорон Захарченко герой говорит о себе: «Я не пью больше. Я неживой, зачем мне пить. Открываешь рот — сразу течет сквозь костяные челюсти прямо на ребра: выглядит так себе»⁶⁶. Текст романа плотно населяют не только мертвецы и убийцы («“Надо же, — размышлял я по дороге, любуясь на прозрачную, тишайшую, нежнейшую донецкую погоду: — все мои друзья — убийцы; что-то я никогда об этом не задумывался”. [...] убийцы, а я не знаю лучше людей»⁶⁷), но и публичные фигуры, с которыми встречается повествователь во время своих отъездов с линии фронта. Среди них Эмир Кустурица, Моника Белуччи, Эдуард Лимонов,

Никита Михалков. Их портреты поданы несколькими точными выразительными штрихами. Так, у Кустурицы «собачьи глаза», «одна бровь как-то ниже другой подвисла, щетина чуть седая, улыбается не то чтоб на одну сторону лица, а на, скажем так, полторы стороны, рост огромный, весь такой добрый, как медведь»⁶⁸, но главное, что он — «исключительный случай, когда человек ростом со свои работы, а не мельче, ниже, нелепей их»⁶⁹. Один из самых экспрессивных портретов — портрет рэпера Хаски, приехавшего выступить на концерте в Донбассе: он «словно подранок, метался по сцене. У него минутно будто бы отваливалась голова, и ее надо было придерживать руками. У него явственно болело все: внутри и снаружи»⁷⁰. Рядом с ним почти сказочные портреты комбатов: «Среди них были сбежавшие на час-другой из детской книжки герои — пока их не убили, загнав обратно под обложку: небывалые, красивые, покоряющие»⁷¹. С пронзительно трогательной нежностью писатель создает образ боевого братства, а на его фоне — портреты своих ярких, незаурядных соратников, товарищей-идеалистов, романтиков, воюющих плечом к плечу за идею, а не за материальное вознаграждение, словно хочет каждого из них сохранить хотя бы таким образом, потому что некоторые из них «находились в первой половине жизни и до второй могли не добраться»⁷². Все они, на страницах книги обретающие черты мифологизированных героев, — Тайсон, Граф, Шаман, Злой, Араб — «вышколенные бойцы без страха и упрека, стреляющие без рассуждений, на самом деле — ласковые дети; в каждом хлопал глазами ребенок, которому однажды были обещаны тепло, защита, любовь навсегда, справедливость, верность»⁷³.

Война, изображенная в этом романе, существенно отличается от войны в «Патологиях»*. Там главный герой постоянно находился в состоянии страха и напряжения, а здесь он может сидеть с друзьями в кафе, смеяться, потом запрыгнуть в машину, уехать, пострелять, «погубить кого-то», «лучше, если нет, но могли и погубить», а потом вернуться обратно за стол на те же места и опять сидеть. «Такая война странная»⁷⁴. В «Патологиях» был изображен один чеченец, воевавший на стороне федеральных войск, всего один. Среди врагов

* Сравнение этих романов, хоть оно и не находится в фокусе нашего исследовательского внимания, неизбежно, поскольку их центральная тема — изображение человека, принимающего участие в гражданской войне.

были немногочисленные «хохлы», воевавшие на стороне чеченцев, но все же основная масса врагов в книге — чеченцы, «чичи». В романе о войне в Донбассе гражданская война — внутринациональная, потому что «многие в батальоне считали себя украинцами и воевали за Ковпака против Шухевича, за Махно против Петлюры, за Богдана Хмельницкого против Ивана Выговского»⁷⁵. Если в «Патологиях» в образах врагов всегда есть нечто неприглядное, звериное: оскал, цепляющаяся за сетку черная лапа, «с крепкими ногтями в грязной окаемке», «обильно бородастое лицо»⁷⁶, — и по отношению к ним есть только страх и ненависть, то в романе «Некоторые не попадут в ад» противник пробуждает, скорее, сочувствие. Это «наш несчастный неприятель», с которым герою, планирующему наступательную операцию, хочется «как-то ближе сойтись, по-приятельски, крепко»⁷⁷. Несмотря на явно иронический контекст этой фразы, те, кто находится по ту сторону фронта, не вызывают у героя ни страха, ни ненависти.

Однако главное в этом романе то, что война дана глазами бойца, командира, соратника Александра Захарченко*. В романе не анализируются причины и истоки войны, но есть твердая убежденность, на чьей стороне правда. В тексте показаны взрывы, окопы, замерзшие бойцы, детские гробики и искалеченные двадцатилетние мальчишки с перебитыми позвоночниками, но единственная жизнь, которая по-настоящему чего-то стоит, это лишь жизнь Захарченко, или Бати, как его нежно называют его бойцы, «цезаря, полубога, которому положено передвигаться на колесницах»⁷⁸. Для повествователя он становится, несмотря на то, что они ровесники, фигурой, замещающей отца, фигурой, крайне важной для всего творчества Прилепина, все время настойчиво «прорабатывающего» травму собственной потери: в раннем возрасте он лишился отца. Портрет Захарченко создан мощными, яркими красками. При этом в его образе очень много детского, что для писателя является признаком истинного, искреннего, витального: «Еще на подходе услышал его голос и неподражаемый смех: заливаешь как ребенок. Ей-богу, так только дети могут смеяться»⁷⁹; «Захарченко хохотал больше всех, откашливая остатки

* Захарченко Александр Владимирович (1976–2018) — глава Донецкой Народной Республики. Погиб в результате теракта, получив несовместимую с жизнью черепно-мозговую травму.

смеха, и снова заливаясь, как самый голубоглазый и лобастый ребенок, которого щекочут. Жизнь щекотала и веселила его»⁸⁰. В центре романа Прилепина не маленький человек, как в «Интернате», который ничего не решает в маховике истории, а вершитель судеб. С первых страниц понятно, что роман закончится тогда, когда прогремит взрыв, убивший главу ДНР («На улице начиналось лето, его последнее, а мое нет»⁸¹), и оттого все эпизоды, связанные с его появлением, оставляют щемяще тревожное чувство, особенно, когда он играет со своим сыном, а герой романа думает, запомнит ли тот, как «отец подкидывал его на шею, причем сын не садился, свесив ножки, а вставал, как бы находясь теперь на корабле, на палубе, и пошатывался там, замерев»⁸².

Каждый из романов вносит свою лепту в строительство памяти о событиях периода вооруженного противостояния на востоке Украины, которые будут помнить, как это происходит в современной действительности, не по учебникам истории, а по знаковым художественным текстам, каковыми уже являются оба произведения. Несмотря на трагичность того, что происходит в обоих романах и, казалось бы, сознательное противопоставление прилепинского текста «Интернату»*, и там, и там человеческая жизнь сама по себе не является ценностью. В романе Жадана Паша с его равнодушной и ничемной довоенной жизнью становится сколько-нибудь значим, когда ему приходится совершать поступки, погружаться в войну и постепенно приходит к пониманию, что надо что-то делать и становиться на чью-то сторону. Цепен оказывается не человек, а гражданин. В романе Прилепина четко прослеживается мысль, которую он высказывал и в своем ЖЖ, и в интервью, что человеческая жизнь (если только это не жизнь такого выдающегося человека, как Захарченко) сама по себе не представляет ценности: «Нас не жалко, вас не жалко, никого не жалко», — будто вторит герой из романа «Некоторые не попадут в ад» Паше из «Интерната». «Просто для меня республика — это он [Захарченко. — *Е. Б.*]⁸³, поэтому его жизнь и имеет ценность. Прилепин утверждает, что есть нечто большее, чем жизнь человека, — семья, страна, Бог. С этим трудно не согласиться, однако тогда возникает главный вопрос: кто и как решает, что в данный мо-

* Свидетельство этому можно увидеть в эпизоде несостоявшейся, но планируемой атаки на интернат в романе «Некоторые не попадут в ад».

мент важнее жизни конкретного человека? В какой момент человек из субъекта, принимающего решения о ценности собственной жизни, превращается в объект, решения в отношении которого принимаются Другим? И не видим ли мы на примере двух романов как аксиологический сдвиг в отношении значения человеческой жизни имплицитно является индульгенцией на убийство?

Новое измерение. Прилепин

Большая часть произведений, написанных Прилепиным после начала вооруженного противостояния в Донбассе, так или иначе связана с этими событиями. Это и публицистические сборники «Все, что должно разрешиться. Хроники идущей войны» (2016), «Истории из легкой и мгновенной жизни» (2019), «Имя рек. 40 причин поспорить о главном» (2020), и биографическое исследование «Взвод. Офицеры и ополченцы русской литературы» (2017), которое «встраивает» выдающихся русских литераторов в ряд тех, кто с оружием в руках воевал за свою Отчизну, в том числе в ходе захватов чужих территорий (естественным продолжением этого ряда является, как понимают читатели «Взвода», и сам Прилепин — писатель, офицер и ополченец).

Однако новое, сугубо художественное осмысление получает тема войны в Донбассе в вышедшей в сентябре 2020 г. книге Прилепина «Ополченский романс», чей первый тираж был стремительно раскуплен, что в очередной раз говорит о большой популярности писателя, несмотря на явную полемичность его фигуры. В ней содержится 14 рассказов, связанных между собой персонажами и местом действия, как легко догадаться, — Донбассом, где уже идут военные действия (события только двух рассказов происходят на «большой земле»). Это очень узнаваемая, «прилепинская» проза с яркими образами, афористичными фразами, свежими сравнениями, увлекательными, неожиданными сюжетами, живыми персонажами, искренней, честной, страстной интонацией.

Открывает книгу рассказ «Жизнь», по тональности очень схожий с ранними рассказами Прилепина из сборника «Ботинки, полные горячей водкой». Главный герой «Жизни» вовсе даже и не ополченец (по крайней мере пока), а не очень состоявшийся в жизни мужчина среднего возраста, чья жизнь начинает обретать смысл и контуры только после начала войны. Он кажется во многом воплощением

донбасского характера: терпеливого, неповоротливого, но вместе с тем «не ищущего своего» и надежного.

Шаг за шагом, рассказ за рассказом читатель все глубже и глубже погружается в войну: от зачистки диверсионной группы («Шахта»), перехода границы и чудесного спасения от гибели нового ополченца Востряцова («Дорога») к военным будням рассказов («Холод», «Одни», «Заправка» и др.), к кульминационной сцене расстрела пленных в одноименном рассказе и следующим за ним рассказом «Дитя», полным нежности к дочери. Как и положено романсу, главное место уделено настроению, лирической составляющей этой совсем не лирической темы.

Герои «Ополченского романса» оказываются на войне потому, что им нравится воевать. Они не осуждают тех, кому не нравится, но сами не являются жертвами обстоятельств, судьбы, фатума, высшей силы (как герои произведений Жадана), это их осознанный выбор. Каждый из них — будь то вполне успешный менеджер среднего звена Вострецов, или бывший зек и наркоман Худой, или ветеринар Абрек, или разочаровавшийся в семейной жизни капитан Лесенцов — нашел себя настоящего именно на этой войне, вырвавшись из «мертвящей болтовни»⁸⁴ обыденной жизни. Они истово верят, что сражаются за Родину и за добро, «за все хорошее против всего плохого», «хорошие» против «плохих». Эта вера дает им право убивать людей с другой стороны фронта без серьезных душевных терзаний и рефлексий, которые, конечно же, не могут проявиться на поле боя, иначе этого поля просто не было бы, но на возможное будущее появление таких рефлексий нет даже и намека: ополченцы по-евангельски «не ведают, что творят». И только бабка из рассказа «Работяги», молясь о каждом боевом товарище внука по отдельности и ставя за них свечки, продолжает задаваться вопросом, как отомстить и спасти тех, чья работа была убивать. Этот рассказ, самый пронзительный во всей книге, предлагает несколько иное видение и измерение войны, понимание того, что война закончится, а жить героям и собирать себя нужно будет и дальше. Однако неслучайно не он становится завершающим, а рассказ «Домой», в котором герой — капитан Лесенцов — остается жив и спасает своих товарищей от гибели на минной полосе, оставленной когда-то им же, благодаря самостоятельному сочиненному детскому стишку, последние слова

которого «Я родину люблю» становятся практически последними словами «Ополченского романса». В них сливаются вся наивность, чистота и детскость героев рассказов и искренняя, неизбывная любовь к родине, освещающая и освящающая все, что они делают.

Иное измерение. Жадан

Совсем по-иному раскрывается тема войны в Донбассе в поэтических сборниках Сергея Жадана и пьесе «Хлебное перемирие» (2020)⁸⁵. Необходимо отметить: все, что украинский автор пишет после 2014 г., так или иначе связано с этой войной. По-другому для него быть не может. На вопрос о своей мечте писатель ответил в интервью 2018 г.: «У меня есть конкретная мечта, связанная с тем, что у нас происходит в стране: чтобы как можно скорее закончилась война, чтобы как можно скорее вернули себе границы, наши территории, чтобы Украина начала жить нормальной, полноценной жизнью». Когда журналистка поинтересовалась, о чем Жадан мечтает лично для себя, тот добавил следующее: «Как это пафосно ни прозвучит, я эти вещи не разделяю. Я этим живу. То есть [нельзя. — Е. Б.] сказать, что тут есть моя прекрасная квартира, машина Volkswagen, а тут — война, что я с утра занимаюсь квартирой, а в обед думаю о войне... Это все — наша жизнь, разделять эти вещи мне лично очень сложно»⁸⁶.

Пьеса «Хлебное перемирие»*, дебют писателя в этом жанре, — трагикомедия. События в ней происходят летом 2014 г. на восточной территории, где идут военные действия, во время первой попытки перемирия, предпринятой для того, чтобы люди смогли собрать урожай. Главные герои — два брата: один вызвал другого домой на похороны матери. Все действие пьесы происходит в доме, отрезанном от «цивилизации» рекой, мост через которую взорвали. В нем нет воды и электричества, зато в холодильнике есть неиссякаемый запас пива; на втором этаже лежит незахороненное тело матери, которое непонятно, как и где хоронить. Постепенно в доме собираются знакомые и соседи, между которыми возникают подозрения и недоверие: никто точно не знает, кто на чьей стороне. «Слов не хватает. Слова первыми закончились. Сломалось все, все говорят по-своему, никто

* Премьера пьесы состоялась в конце декабря 2020 г. в Киеве в Театре драмы и комедии на левом берегу Днепра.

никого не слышит, никто никого не понимает»⁸⁷. В конце пьесы все, кроме одного из братьев, покидают дом, но в итоге возвращаются обратно, потому что идти некуда: поля, с которых нужно собирать урожай, горят, перебраться через реку невозможно. Перемирие без мира оказывается для людей мышеловкой, из которой нет выхода.

Одна из наиболее важных, а возможно, самая важная книга о войне, уже разошедшаяся на цитаты и лишенная какой-либо ангажированности, — сборник стихотворений Жадана «Жизнь Марии» (2015), содержащий 60 стихотворений самого автора и 20 переводов поэтических текстов Чеслава Милоша. Вступление — перевод «Благовещения» из цикла «Жизнь Марии» Райнера Марии Рильке. Эта книга, действительно, как благая весть в страшные времена, говорит о любви среди ненависти, о надежде среди отчаяния, о попытке понимания среди вражды, о чаянии спасения среди всеобщей гибели. В сборнике нигде не назван Донбасс, есть только некий Город: «Город жалко [...] Уничтожат его, // Как Содом Гоморру»⁸⁸. Это название придает поэтическим строкам иную оптику, обращенную в вечность. Беженцы, дезертиры, списки погибших у комендатуры, разрушенные города, брошенные дома — это все не только про войну в Донбассе, но и про любую войну, нарушающую естественный, нормальный ход жизни. Метафизическое одиночество, состояние вражды и войны оказывается выбором самих людей, как в одном из самых известных стихотворений сборника «Наши дети, Мария»: «...враги появляются среди нас потому лишь, // что мы сами ведем себя, как враги*»⁸⁹. Однако главное, что есть в этих стихах и во всем сборнике, — это все же надежда на спасение, «если не нас, то хотя бы наших детей»⁹⁰.

Надежда, любовь, вера остаются ценностными стрелками всех последующих поэтических сборников Жадана, будь то «Тамплиеры», содержащие «39 стихотворений про войну, которую никто не объявлял, про боль, с которой никто не может справиться, про любовь, от которой никто не может отказаться, и надежду, на которой все держится»⁹¹, «Антенна», где «дневниковые записи могут оказаться военной хроникой, а библейские истории — утренними новостями»⁹², или «Список кораблей», который становится списком тех, кто ушел,

* Перевод Б. Херсонского.

но о ком нельзя забыть, и где «поэзия жизни идентична поэзии смерти»⁹³. Тексты в этих книгах — «про то, что жизнь должна продолжаться даже тогда // когда продолжается война»⁹⁴.

В итоге

Для публицистических произведений и романов писателей, посвященных войне в Донбассе, главной ценностью является выбор, совершаемый человеком, решение, на чьей он стороне. Такой выбор получает статус онтологического. При этом у каждой из сторон «своя правда», каждая считает, что находится на стороне добра, а тех, кто воюет по другую сторону фронта, полагает воплощением зла и неправды. В водовороте исторических событий жизнь обычного человека не представляет никакой ценности; если он не осуществил свой выбор, то как бы и не существует, поэтому его смерть, так же, как и смерть «врагов», изображается хоть и трагической, но необходимой и неизбежной. Единственными настоящими заложниками ситуации оказываются только дети, от которых не требуется совершать выбор, чтобы иметь право на жизнь.

Этот же аксиологический вектор, несмотря на лишенное пафоса и бравады книги «Некоторые не попадут в ад» реалистическое изображение военных будней, сохраняется в «Ополченском романсе» Прилепина, чьи герои обретают себя по-настоящему лишь на войне, безоговорочно считая себя носителями добра и правды, освящаясь этим знанием, приобретая черты «положительно прекрасных людей», в чем-то юродивых, непонятых и не признанных на «большой земле», но по-детски настоящих, ангелоподобных в среде боевого братства.

В поэтических сборниках Жадана и пьесе «Хлебное перемирие» война представлена как метафизическое зло, которое может произойти (и происходит) в любой части земного шара. Беженцы из сборника «Жизнь Марии» — не только беженцы из восточной части Украины, это любые люди, лишенные крова и родной земли, которые уже «никогда не увидят свои города»⁹⁵. В поэтических произведениях о войне главной ценностью становится не выбор человека, не решение, на какой он стороне баррикад, а способность в разрушаемом войной мире найти в себе веру, любовь и надежду на спасение «если не нас, то хотя бы наших детей».

Федор Михайлович Достоевский, для которого вопрос спасения человека и человечества был одним из центральных в творчестве, признавая в определенных случаях необходимость войны (если эта война освободительная), о гражданском противостоянии высказывался однозначно: «Один только вид войны ненавистен и действительно пагубен: это война междоусобная, братоубийственная. Она мертвит и разлагает государство, продолжается всегда слишком долго и озверяет народ на целые столетия»⁹⁶. Два по-настоящему выдающихся современных писателя, находящиеся и физически, и существенно по разные стороны фронта, предлагают каждый свой вариант художественного осмысления идущей гражданской войны, рецепция которой следующими поколениями будет зависеть в том числе и от аксиологического вектора рассмотренных в статье произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Пухонська О.* Літературний вимір пам'яті Київ, 2018. С. 247. Здесь и далее, если специально не указано, перевод сделан автором статьи.
- ² В нашем исследовании эти произведения рассматриваться не будут. На русском языке можно познакомиться со следующей статьей, посвященной им: *Герасимов В.* Эмоциональные матрицы украинских комбатантов в художественной литературе об АТО // Неприкосновенный запас. 2020. № 1. С. 180–184.
- ³ На диалог не способны: украинские писатели отказались общаться с Прилепиным. URL: <https://www.vesti.ru/doc.html?id=2645169> (дата обращения: 29.05.2020).
- ⁴ Между Платоном и Платоновым. С писателем, поэтом и певцом Сергеем Жаданом беседует Улдис Тиронс. URL: <https://www.rigaslaiks.ru/zhurnal/besedy/mezhdu-platonom-i-platonovym-18786> (дата обращения: 03.02.2021).
- ⁵ *Калашников В.* Захар Прилепин: «Я абсолютно убежден, что о базе НАТО в Ульяновске Путин договорился именно тогда» // Остров. 04.06.2013. URL: <https://www.ostro.org/general/society/articles/420205/> (дата обращения: 30.05.2020).
- ⁶ Захар Прилепин: за поправки в Конституцию, за Донбасс и «За правду». URL: <https://rtvi.com/na-troikh/zakhar-prilepin-za-popravki-v-konstitutsiyu-zadonbass-i-za-pravdu/> (дата обращения: 18.01.2021).
- ⁷ URL: <https://prilepin.livejournal.com/167683.html> (дата обращения: 18.06.2020).
- ⁸ *Колобродов А.* Захар. М., 2015.
- ⁹ *Дзюба І.* Чорний романтик. Сергій Жадан. URL: https://royallib.com/read/dzyuba_van/chorniy_romantik_sergy_gadan.html#163840 (дата обращения: 10.06.2020).

- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Куда приводят мечты. Сергей Жадан дает оценку Зеленскому и рассуждает, кто может стать следующим президентом. URL: <https://nv.ua/ukraine/politics/sergey-zhadan-o-zelenskom-vostoke-ukrainy-i-novoy-pese-intervyu-novosti-ukrainy-50093559.html> (дата обращения: 05.01.2021).
- ¹² *Жадан С.* Anarchy in the Ukr. Луганський щоденник. Харків, 2014.
- ¹³ *Прилепин З.* Не чужая смута. Один день — один год. М., 2015.
- ¹⁴ Вышла в переводе на русский в 2008 г.: *Жадан С.* Anarchy in the Ukr. СПб., 2008.
- ¹⁵ *Жадан С.* Луганський щоденник. URL: https://royallib.com/read/gadan_sergy/anarshy_in_the_ukr_luganskiy_shchodennik.html#593920 (дата обращения: 05.06.2020).
- ¹⁶ Там же.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ *Сосновский Д.* «Не чужая смута»: книга Захара Прилепина об Украине // Российская газета. 13.04.2015. URL: <https://rg.ru/2015/04/13/ne-chuzhaya-smuta-site.html> (дата обращения: 03.06.2020).
- ¹⁹ *Прилепин З.* Летучие бурлаки. М., 2015.
- ²⁰ *Колобродов А.* Захар. С. 411.
- ²¹ *Балуева А.* Захар Прилепин «Не чужая смута. Один день, один год» // Комсомольская правда. 01.04.2015. URL: <https://www.kp.ru/daily/26362.3/3242783/> (дата обращения: 07.06.2020).
- ²² *Прилепин З.* Не чужая смута. С. 252.
- ²³ Там же. С. 318.
- ²⁴ Там же. С. 344.
- ²⁵ Там же. С. 343.
- ²⁶ Там же. С. 371.
- ²⁷ Там же. С. 445.
- ²⁸ Там же. С. 440.
- ²⁹ Там же. С. 636.
- ³⁰ Там же. С. 430–431.
- ³¹ Жадан С. Луганський щоденник.
- ³² Прилепин З. Не чужая смута. С. 610.
- ³³ Там же. С. 387.
- ³⁴ Захар Прилепин. Новый роман «Обитель». URL: <http://svpressa-nn.ru/2014/323/zahar-prilepin-novyi-roman-obitel.html> (дата обращения: 24.06.2020).
- ³⁵ Интервью А. Чаленко с С. Жаданом. URL: <https://www.obozrevatel.com/society/zhadan-anarho-kommunist-a-ne-gomoseksualist.htm> (дата обращения: 07.04.2020).
- ³⁶ *Жадан С.* Ворошиловград. Харьков, 2011. С. 406.
- ³⁷ *Жежера В.* Перший і останній роман про війну. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-42054730> (дата обращения: 23.06.2020).

- ³⁸ *Куришко Д.* Жадан про «Інтернат»: приводячи війну у дім, ти ризикуєш втратити багато. BBC. News. Україна. 6 грудня 2017 року. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/features-42185504?ocid=socialflow_facebook (дата об'ращення: 26.06.2020).
- ³⁹ *Генкина М.* Никого не жаль: новый роман Сергея Жадана «Інтернат» // Сноб. 18.09.2017. URL: https://snob.ru/profile/8353/blog/129118#comment_867239 (дата об'ращення: 06.06.2020).
- ⁴⁰ *Жадан С.* Інтернат. Чернівці, 2017. С. 115.
- ⁴¹ Там же. С. 325.
- ⁴² *Кухар А.* З нами стався «Інтернат». URL: <http://litakcent.com/2017/09/05/z-nami-stavsuja-internat> (дата об'ращення: 26.06.2020).
- ⁴³ *Жадан С.* Інтернат. С. 272.
- ⁴⁴ Там же. С. 21.
- ⁴⁵ Там же. С. 9.
- ⁴⁶ Там же. С. 20.
- ⁴⁷ Там же. С. 323–324.
- ⁴⁸ *Стасіневич Є.* «Інтернат» Жадана: дорога до тихого дому. URL: <http://archive.chytomo.com/news/internat-zhadana-doroga-do-tixogo-domu> (дата об'ращення: 21.06.2020).
- ⁴⁹ *Жадан С.* Інтернат. С. 15.
- ⁵⁰ Там же. С. 324.
- ⁵¹ Там же. С. 334.
- ⁵² Там же.
- ⁵³ Там же С. 335.
- ⁵⁴ Там же. С. 307–308.
- ⁵⁵ *Куришко Д.* Жадан про «Інтернат».
- ⁵⁶ *Кухар А.* З нами стався «Інтернат».
- ⁵⁷ Захар Прилепін о новой книге, войне на Донбассе и отношениях с другими писателями. Телеканал «Санкт-Петербург». 23 апреля 2019 г. URL: <https://topspb.tv/programs/stories/475059> (дата об'ращення: 28.06.2020).
- ⁵⁸ Там же.
- ⁵⁹ *Прилепін З.* Некоторые не попадут в ад: роман-фантазмагория. М., 2019. С. 30.
- ⁶⁰ Там же. С. 33
- ⁶¹ Там же. С. 36.
- ⁶² Там же. С. 6–7.
- ⁶³ Там же. С. 383.
- ⁶⁴ Там же. С. 11.
- ⁶⁵ Там же. С. 6.
- ⁶⁶ Там же. С. 374.
- ⁶⁷ Там же. С. 300.

-
- 68 Там же. С. 165.
- 69 Там же. С. 170.
- 70 Там же. С. 150.
- 71 Там же. С. 112.
- 72 Там же. С. 29.
- 73 Там же. С. 124.
- 74 Там же. С. 79.
- 75 Там же. С. 121.
- 76 *Прилепин* З. Патологии. С. 271.
- 77 *Прилепин* З. Некоторые не попадут в ад. С. 91.
- 78 Там же. С. 154.
- 79 Там же. С. 17.
- 80 Там же. С. 21.
- 81 Там же. С. 16.
- 82 Там же. С. 86.
- 83 Там же. С. 236.
- 84 *Достоевский* Ф.М. Дневник писателя. М., 2010. С. 559.
- 85 *Жадан* С. Хлібне перемир'я. П'єса. Чернівці, 2020.
- 86 *Жадан*: Мы должны относиться к людям по ту сторону фронта не как к предателям, а, скорее, как к заложникам. URL: <https://gordonua.com/publications/zhadan-my-dolzhny-otnositsja-k-ljudjam-po-tu-storonu-frontane-kak-k-predateljam-a-skoree-kak-k-zalozhnikam-333876.html> (дата обращения: 10.07.2020).
- 87 *Жадан* С. Хлібне перемир'я. П'єса. Чернівці, 2020. С. 114.
- 88 *Жадан* С. Життя Марії. Книга вершів і перекладів. Чернівці, 2015. С. 62.
- 89 Там же. С. 8.
- 90 Там же. С. 9.
- 91 *Жадан* С. Тамплієри. Нові вірші, 2015–2016. Чернівці, 2016. С. 4.
- 92 *Жадан* С. Антена. Чернівці, 2018.
- 93 *Жадан* С. Список кораблів. Чернівці, 2020. С. 142.
- 94 *Жадан* С. Життя Марії. С. 41.
- 95 *Жадан* С. Мы с тобой беженцы. Перевод с укр. А. Цветкова. URL: <https://emarinicheva.livejournal.com/285826.html> (дата обращения: 09.02.2021).
- 96 *Достоевский* Ф.М. Парадоксалист // Русские философы о войне. М., 2005. С. 11.

В поисках смыслов и ценностей: двойная оптика как сюжетообразующий принцип в современной словацкой прозе

Аннотация:

В основе ряда современных словацких романов лежит потребность в более объемном стереоскопическом видении проблем современного человека. Двоичность, заложенная в литературу самой действительностью, воплощается в разных формах и часто выступает как основа для построения сюжета. В качестве примеров использования тех или иных сюжетных конструкций рассматриваются произведения трех ведущих словацких прозаиков — П. Виликовского, О. Штефаника и М. Компаниковой. Двойная оптика в восприятии и художественном отражении духовных исканий и повседневных проблем современников реализуется у них в двойничестве автора, героя и читателя, в развитии двух параллельных фабул в рамках одного сюжета, в символическом осмыслении точек их пересечения.

Ключевые слова:

словацкая проза, фабульные линии, нравственные ценности

Liudmila F. SHIROKOVA
(Moscow)

In search of meanings and values: double optics as a plot-forming principle in modern Slovak prose

Abstract:

A number of modern Slovak novels are based on the need for a broader stereoscopic vision of the problems of modern man. The duality inherent in literature by reality itself is embodied in various forms and often acts as the basis for fabular construction. The works of three leading Slovak prose writers P. Vilikovsky, O. Štefaník and M. Kompaniková are considered as examples of the use of certain plot constructions. The dual optics in the perception and artistic reflection of the spiritual quest and everyday problems of contemporaries is implemented in the duality of the author, the hero and the reader, in the development of two parallel plots within the same plot, in the symbolic understanding of the points of their intersection.

Keywords:

Slovak prose, plot lines, moral values

Значительная часть произведений словацкой прозы последнего десятилетия сосредоточена на ценностных факторах жизни современного человека, частной и социальной. Это, с одной стороны, семейные ценности, желание наполнить жизнь дополнительными смыслами, стремление к творчеству и личностному развитию и, с другой стороны, их противоположности — эгоцентризм, отчуждение, безразличие, духовная скудость и обезличенность будней. Двоичность, заложенная в литературу самой действительностью, воплощается в современном словацком романе в разных формах и в ряде случаев выступает основой построения сюжета. Так, в произведении могут проследиваться две параллельные сюжетные линии, которые пересекаются лишь изредка, в значимые для их смысла моменты; далее это будет показано на примерах романов Моники Компаниковой (р. 1979) и Ондreja Штефаника (р. 1978). В другом случае в построении сюжета используется прием двойничества: в критической точке происходит расхождение судьбы и личности центрального героя на две линии их вероятного фабульного развития, как это показывает Вильям Климачек (р. 1958) в романе «Водка и хром» (2013). Варианты такого рода стереоскопического видения проблем современного человека лежат и в основе произведений Павла Виликовского (1941–2020). Это, в частности, его «двойные романы» «Автобиография зла» (2009) и «Первая и последняя любовь» (2013) с двумя автономными по фабуле частями, связанными между собой идейными и едва уловимыми образными точками соприкосновения.

В одном из последних романов П. Виликовского, «Прекрасная машинистка, жестокая герцогиня» (2017) в образной форме реализуются встречающиеся почти во всех его книгах размышления о роли в творчестве и в его конечном продукте — произведении — автора (как нематериального фактора), его посредника — писателя, героя (вымышленного, или по повторяющемуся определению Виликовского, «думаемого» и живущего только при участии читателя) и самого читателя (очень, по авторскому убеждению, немногочисленного).

Ценность, в понимании повествователя — мнимая, творческого процесса рассматривается на фоне бытовых проблем двух семей, которые включаются в сюжет по очереди, сменяя друг друга в середине романа. Первым на страницах книги появляется глава первой

семьи — Иван, заведомо не наделенный фамилией. Это «креативный менеджер» в рекламном агентстве, который не слишком удачлив в своем прикладном «творчестве» (создании рекламных слоганов и фирменных логотипов), в попытках эротических развлечений с финансовым консультантом магистром Окаловой и одновременно — в поддержании должного уровня семейных отношений с женой и сыном-первоклассником; он постоянно прибегает к обману, идет на компромиссы, на многое закрывает глаза и пр.

В начале романа персонажи и события показаны через восприятие, а, точнее — мысли этого героя. На тайном свидании в парке он видит вдали мальчика, карабкающегося в группе школьников по крутому склону, и женщину, стоящую рядом с ним, воспринимая их посредством «думанья», а собственные действия и переживания — как «думанье себя»: «Настоящую женщину он не знает, он ее только думает. [...] И мальчика он тоже только думает, причем в данный момент — растроганно. [...] Думает и себя, что и он часто бывал в школе последним, [...] Мужчина думает себя, как он оказался в таком дурацком положении»¹.

Постепенно в сюжет (или цепочку «событий», по определению повествователя) вмешивается некий чуждый элемент — «автор», раздваивающийся со временем в собственно «автора», нематериального, бестелесного, и его «посредника»-писателя — человека с придуманным именем Обычан*. С появлением Обычана сюжетная линия выдуманного Ивана прерывается. Он возникает лишь эпизодически, уже оторвавшись от своего создателя и, материализовавшись, обращается с претензиями к писателю, якобы искажившему в уже опубликованном романе факты его частной жизни. Вместе с тем отношения в семействе самого Обычана становятся все более похожи на неурядицы в семье Ивана, обнаруживая еще один уровень двойничества. Неоднозначен и автор: «Оба Ивана — и тот очевидный, осязаемый, который, будь он настоящим, мешал бы вам в дверях, и второй, лишь думаемый настоящим Иваном, и магистр Окалова [...] — все они в действительности думаемы автором, который, конечно же, не представляет исключения и тоже только думаем самим собой»².

* Каламбур из слов — *obуsajnú občan* (обычный гражданин); повествование П. Виликовского вообще пестрит каламбурами, придающими смысловые оттенки «обычным» словам.

Словацкий исследователь современной прозы В. Микула, размышляя о характере такой двойственности, приходит к выводу: «Мне было бы интересно узнать, почему Виликовский вдруг оставил одну фабулу и принялся развивать две другие. Дотошные литературоведы наверняка разгадают эту загадку, я же предположу, что здесь — каприз виртуоза, мастер заупрямился и сказал себе, что ему плевать на ожидания и запросы читателей, а раз уж так необходимо пойти кому-нибудь навстречу, то лучше — навстречу самому себе. А пойти навстречу самому себе — тут без раздвоения никак не обойтись, потому и раздвоенностью персонажей мы насладимся в этой книге вдоволь»³. А один из упомянутых Микулой литературоведов, Ю. Мойжиш, делает иной вывод: «Многозначность Виликовского соткана без орнаментов, без привычных статистов, зато с изощренным повторением ситуаций, в которых размываются очертания определенности и ее (предполагаемого) смысла»⁴.

Необходимым компонентом произведения, по убеждению Виликовского, высказываемому во многих его книгах, выступает читатель, благодаря которому и оживают литературные герои. В романе «Жестокая машинистка, прекрасная герцогиня» читатель незримо присутствует (вернее, даже подразумевается возможность его отсутствия) в каждой главке; они обрамляются словами-рефреном «Кого бы это могло интересовать» в начале и «Но кого бы это могло интересовать» — в конце. Этот воображаемый читатель, как и автор, находит в романе материальное воплощение — своего рода двойника в комической сценке встречи писателя с единственным читателем опубликованной им книги в магазине бытовой химии. «Это была женщина неопределенного среднего возраста, со светлыми крашеными волосами, под которыми виднелось лицо без особых отличительных черт. [...] „В этой последней книжке вы так поддели этих современных молодых людей, просто чудо! Этот ваш главный герой, Иван, кажется, — ну, прямо вылитый наш зять!” [...] Так все-таки есть один читатель, подумал он, едва опомнившись. Читательница. Значит, Иван — действительно живой, хотя бы иногда»⁵. Обособившийся от писателя Иван живет своей самостоятельной жизнью уже где-то за горизонтом текущей фабулы и, позвонив писателю-Обычану по телефону, высказывает ему недовольство тем, что книга, в которой он описан, не раскупается, залеживается

на полках: «Зачем вы, собственно, вообще пишете, если ваши книги никто не читает?»⁶

Рефреном служит и регулярно встречающаяся в романе, в финалах самых значимых эпизодов, фигура «прекрасной машинистки, жестокой герцогини» — персонажа параллельной фабулы, реальная история которого раскрывается лишь к середине книги. В отдельных главках она с видом оракула или голоса судьбы произносит сентенции — некую мораль к рассказанному. Например, после сцены спора Ивана с отцом о ценностях современной жизни следует ее высказывание: «Сегодня уже не только некуда спешить, но даже некуда идти, — сказала жестокая герцогиня и махнула рукой официанту. — Караваны стоят, а собаки продолжают лаять»⁷. Ее история слегка стилизована в романе под словацкую народную сказку. Амбициозная красавица, первая в Словакии женщина-машинист локомотива Маришка Шлагорова, становится женой французского герцога левых взглядов, а затем и великосветским фотографом. Приехав на родину, герцогиня пытается соблазнить миловидного юношу Яничка, чтобы сделать серию порнографических снимков, но оказывается жертвой собственных интриг: Яничек в приступе ревности убивает ее тяжелым фотоаппаратом и освобождается от ее колдовских чар. И в этой сцене, и в финале книги Виликовский реализует еще один ее рефрен — повторяемую несколько раз цитату из Э. Хемингуэя: «Все истории, если рассказывать их достаточно долго, заканчиваются смертью»⁸.

В конце книги, в кафе, где по сюжету происходят разного рода встречи, сталкиваются участники творческого процесса. Невидимый «автор» упрекает «материального» писателя Обычана в бесталанности и поверхностности, а тот в пылу спора хватается за горло и душит (другие посетители кафе видят при этом только его странную жестикуляцию), но сам вскоре гибнет под колесами лимузина, неожиданно выехавшего навстречу, «так что и эта история, как и все прочие длинные истории, пришла к своему логическому концу»⁹.

Роман изобилует приметам столь близкого автору постмодернизма; он «порожден иронией [...], балансированием на грани стратегий разных литературных жанров, прощупыванием возможностей языка»¹⁰. Интертекстуальность в романе реализуется в намеках и ссылках на широкий литературный контекст, в том числе и на свой

собственный: в названии содержится аллюзия на сборник рассказов «Жестокий машинист» (1996); в сцене интервью с Обычным упоминается его недавний роман «Как загоралась даль» — якобы аллюзия на классический советский роман (намек на одну из последних книг Виликовского — «Повесть о стоящем человеке», 2014).

Роман О. Штефаника «Я — Паула» (2017), получивший в свое время самую престижную в Словакии литературную премию «Анасофт литера», состоит из двух частей — «Паула и писатель» и «Паула и будущее». Его сюжет построен на параллельном развитии двух фабульных линий в чередующихся главах под названиями «Паула» и «Писатель» (по 14 «парных» главок разного объема). Повествование ведется попеременно то от третьего лица (история молодой, внешне успешной в карьере и семейной жизни журналистки Паулы), то от первого (события из жизни мужчины средних лет, привлекательного и амбициозного сотрудника пиар-агентства, называемого в книге «писатель»). Штефаник, который сам работает в качестве копирайтера в рекламном агентстве, изображает обстановку, служебные и межличностные отношения в этой среде весьма верно и живо.

Семья и карьеры обоих героев рушатся, а сами они пытаются найти выход из тупика и исподволь тянутся друг к другу, мимолетно пересекаясь на улицах города. Персонажи показаны в процессе нарастания внутреннего кризиса, связанного с усталостью от офисной рутины, от формализованных отношений в семье и давних детских травм, от эмоционального выгорания и опустошения. Оба они, по замечанию И. Тараненковой, «существуют в состоянии какой-то отрешенности, окружающие кажутся им одинаковыми, безликими и неискренними»¹¹. А В. Петрик характеризует их как антигероев, в сознании которых «не только современность, но и вообще весь населенный людьми мир выглядит весьма мрачно»¹².

Стремясь вырваться из замкнутого круга обыденности, Паула отдаляется от мужа, подмечая в нем все больше раздражающих черт: «Он стал эгоистом, и что еще хуже — скучным человеком, [...] в нем нет ни к кому эмпатии. Даже к книгам. Он читает их слишком быстро, просто залпом»¹³. Повторяющийся мотив в романе — общение героев через социальные сети, электронную почту, погружение в гаджеты как способ спрятаться от проблем: «Кристиан достал из кармана мобильник, пробежался по электронной почте, открыл

Фейсбук, прочитал название поста, поставил „лайк” и добавил комментарий к публикации Паулы»¹⁴. «Она открыла второе окно, чтобы проверить электронную почту, скачала материалы для интервью, потом проверила „лайки” под фотографией сына, Кристиан ее тоже „лайкнул”»¹⁵. Паула будит среди ночи ребенка, чтобы опубликовать его фотографию в Фейсбуке: «Вставай. Потом можешь еще поспать. Разбуженные дети такие чудесные»¹⁶, а потом долго мучается угрызениями совести. Она повторяет, уговаривая себя: «Я — ответственная, любящая мать. [...] Ребенок — не проект для самореализации»¹⁷, но даже собственные мысли воспринимает как бесконечный пост, который не в силах завершить: «Остановите кто-нибудь этот блог!»¹⁸

Все более болезненным становится ее отношение и к маленькому сыну, и к излишне экспансивному, неуравновешенному отцу, который живет в своем мире причудливых фантазий. Он старается приобщить к нему внука Давида, как раньше, в детстве, вовлекал в него Паулу: «Простые факты он облекал в многослойность метафизического китча [...], заранее программировал даже сны Паулы [...], организовывал и воспитывал ее фантазию, полагая, будто ребенок — это пустой сосуд, не способный сам наполниться даром воображения. То же самое он делает сейчас и с Давидом»¹⁹. Опасения за сына и боязнь огорчить отца еще более усиливают комплексы Паулы: «Чувство вины было у нее сильнее, чем попытки создать свой независимый внутренний мир»²⁰.

Свои надежды на обновление чувств, избавление от ощущения безысходности Паула начинает связывать со случайно увиденным за соседним столиком в кафе мужчиной, громко рассуждавшим о литературе. Он возбуждает в ней интерес, но остается на расстоянии, лишь изредка Паула замечает его на улицах города, называя про себя «харизматичный», «писатель-неудачник», «чужой мужчина», «самовлюбленный болван», «ее тип»²¹.

Второй главный персонаж, герой параллельно развивающейся фабулы так и остается анонимным, автор называет его просто «писатель». Он также знакомится с Паулой заочно, видит ее издали, наблюдает за ее отцом, своим соседом, часто гуляющим с внуком. Писатель, как и Паула, переживает духовный упадок; безразличие окружающих, шаблонность служебных обязанностей подавляют в нем личность: «Люди и моя работа специалиста по маркетингу ли-

шили меня самого себя [...] Я чувствовал себя никем»²². Выход он видит в литературном творчестве: «Я должен что-то сделать. Что-то написать. Книгу. Создать мир, в котором я живу или не живу. Виртуальную реальность [...], которая меня вылечит»²³. Взяв длительный отпуск, герой пытается сочинить роман-антиутопию, однако и здесь терпит крах, переживает вслед за психологическим еще и творческий кризис: «Моя голова была словно неисправный процессор, не способный к обработке данных»²⁴. Он надеется на контакт с Паулой, верит в ее способность вдохновлять.

Эпизоды из жизни писателя и Паулы мелькают, сменяя друг друга. В определенной точке фабульные и жизненные линии героев, наконец, пересекаются; чему посвящена глава с отличающимся от остальных названием «Контакт». К этому моменту Паулу уволили с работы («Ты нервируешь коллег и клиентов [...] они жалуются на твоё токсичное поведение»²⁵), а писатель в прострации удалил в компьютере «вручную, страницу за страницей свой неудавшийся роман [...] и достиг самого дна»²⁶. Инициатором «контакта» стала более решительная героиня: «„Я — Паула”, представилась Паула и протянула писателю руку, мягко схватив ее, чтобы болтун-писатель не вздумал снова обойти ее стороной»²⁷. Однако плодотворного союза от этой встречи не получается, отрицательная энергия каждого еще более нарастает, подавляя душевные силы писателя и психическое здоровье Паулы.

Вторая, меньшая по объему часть романа — «Паула и будущее». Это новелла-антиутопия, написанная самой Паулой и присланная вернувшемуся к нормальной жизни рядового клерка писателю. Желание Паулы повернуть свою жизнь вспять трансформируется в сюжет, где персонажи — ее уже взрослый сын, постаревшие Паула и Кристиан и все окружающие — общаются посредством биологических дронов, способных сворачивать время («Цифры стремглав полетели вниз»²⁸). В финале описана ее первая встреча с будущим мужем Кристианом, которому она представляется, еще раз повторяя фразу из названия романа: «Я — Паула». Тем самым и завершается сюжет романа, основанный на параллельности событий и возможностях схождения.

Еще один пример использования своего рода двоичности в изображении схожих по судьбам, жизненным ценностям и устремлениям персонажей видим в романе «На слиянии» (2016) М. Компаниковой.

Автор прослеживает несчастливые истории двух женских персонажей с похожими именами. Повествование от первого лица ведет взрослая женщина, которая одна растит сына, ухаживает за больным отцом и едва сводит концы с концами; ее имя — Ганка — читатель узнает лишь к середине книги. Вторая героиня — восьмилетняя школьница с похожим именем Аничка (повествование от третьего лица, выделенное в книге другим шрифтом), растет без матери и вынуждена заботиться не только о себе, но и о пьющем отце, и обо всем хозяйстве. Героини живут по соседству, не замечая друг друга, в унылом депрессивном городке неподалеку от крупного центра, куда ездит на работу Ганка. В описании этого пространства нагнетается атмосфера серости, грязи, полумрака как вне дома — ноябрь, голые деревья, холод, глубокие лужи, так и внутри — осыпающаяся штукатурка, ржавчина, просроченные продукты в старом холодильнике. По верному замечанию рецензента «в книге вы не найдете ни исторических поворотов, ни больших трагедий — только те маленькие личные трагедии, которые возникают из банальных на первый взгляд недоумений, из страха и неспособности что-то изменить»²⁹.

Бедность и неустроенность обеих семей усугубляется отсутствием близких контактов, понимания. Отец Анички «за восемь лет так и не мог к ней привыкнуть [...], предпочитал избегать ее, всегда находя отговорки. Он много спал и много работал»³⁰. Ганка винит себя в неустроенности своего быта, поскольку «кроме мальчика здесь нет никого, кто бы меня в этом упрекал»³¹. Потребность в заботе, участии, защите воплощается у обеих героинь одинаково, в виде некоего тотема — полуфантастического, полуреального оленя. Он словно оживает на картине в доме Анички, когда та заглядывает с тревогой в комнату отца: «Олень пошевелил ушами, одно ухо округлое, другое напоминает стрелу, ноздри широко раздуты»³². Ганке олень является в сцене ее любовного свидания: «Я открываю глаза и вижу в окне машины голову оленя. Он смотрит прямо на меня, спокойно, как старый знакомый, который все знает и понимает. [...] Олень прядает ушами, одно ухо округлое, второе формой напоминает стрелу, широко раздутые ноздри выдыхают горячий воздух»³³.

Монотонность жизни, одиночество и неустроенность угнетают героинь, каждая пытается найти в серых буднях светлый момент для самовыражения и признания. Аничка находит его в школьном

спектакле, где она играет главную роль в красивом, настоящем театральном платье, Ганка — в мимолетных встречах с обаятельным, но непостоянным мужчиной.

События небольшого романа укладываются в один день, на протяжении которого героини проходят по одним улицам, иногда мельком видя, но не узнавая друг друга в эпизодах параллельно развивающихся фабул. Так, утром по дороге в школу Аничка, решив вернуться домой, «обошла одиноко стоявшую женщину, но заметила только ее туфли»³⁴, а Ганка, проводив сына и остановившись на тротуаре, увидела: «Дети бредут дальше, лишь одна девочка решила повернуть назад»³⁵. Обе фабулы построены на постоянном движении героинь. Аничка целый день бежит по городу в тщетных попытках разыскать ушедшего из дома отца, а Ганка проделывает привычный ежедневный путь до школы — на работу — в санаторий к умирающему отцу — домой — в школу. Символична сцена воображаемого бега Ганки по заснеженному, грязному полю, с чувством освобождения и одновременно тяжести от налипшей на каблуках земли, с сознанием одиночества: «Я думала, что ощущение счастья придет в полной мере, когда исчезнут все препятствия, останется лишь открытое пространство, но оказалось, что это не так. Свобода в одиночестве не наполняет человека счастьем»³⁶. Героини в своем движении реально пересекаются друг с другом лишь в финале, после спектакля школьного драмкружка, где роль Герды исполняла Аничка, а Кая — маленький сын Ганки: «Вид у нее более чем жалкий, но в глазах — искрящаяся радость. [...] Ты играла замечательно, — говорю я и слегка касаюсь ее плеча»³⁷. Финал романа остается открытым: Ганка с сыном уходят домой, а Аничка остается на пороге школы, тщетно ожидая отца. З. Белкова в рецензии на роман М. Компаниковой подчеркивает и безуспешность попыток героинь выйти из замкнутого круга жизненных неудач: «Читатель воспринимает эту книгу как драму, которая может затронуть его душу, однако не оставляет шансов на завершающий действие катарсис»³⁸.

«Двойной сюжет» сконструирован в трех рассмотренных романах по-разному. У П. Виликовского это чередование событий в условной жизни сначала придуманного героя, а потом сменившего его в сюжете «материального» писателя и реализация принципа двойничества в парных персонажах при разнонаправленности их ценност-

ных понятий, постмодернистское осмысление проблемы взаимодействия автора и читателя.

В книге О. Штефаника, тяготеющего к показу характеров в аспекте, близком к психоанализу, прослеживаются две параллельно развивающиеся линии жизни неудовлетворенных собой и окружающим миром героев, чья встреча в сюжете происходит в момент душевного кризиса, разрушения их ценностей.

В романе М. Компаниковой две фабульные линии существуют в одном пространстве и времени, но до самого финала не пересекаются в динамичном развитии сюжета; героини со схожими представлениями о ценностях, стремлением к самореализации и защищенности встречаются лишь в конце романа.

Двойная оптика в художественном осмыслении духовных исканий и повседневных забот современного человека придает произведениям современной словацкой прозы особый объем и резкость образного видения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Vilikovský P.* Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa. Bratislava, 2017. S. 10–11.
- ² Ibid. S. 48.
- ³ URL: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/duchaplnou-parou-vpred> (дата обращения: 29.09.2020).
- ⁴ URL: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/434481-myslene-skutocnosti-krasnej-strojvodkyne-krutej-vojvodkyne-pavla-vilikovskeho> (дата обращения: 29.09.2020).
- ⁵ *Vilikovský P.* Krásna strojvodkyňa, krutá vojvodkyňa. S. 137.
- ⁶ Ibid. S. 156.
- ⁷ Ibid. S. 94.
- ⁸ Ibid. S. 182.
- ⁹ Ibid. S. 183.
- ¹⁰ URL: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/434481-myslene-skutocnosti-krasnej-strojvodkyne-krutej-vojvodkyne-pavla-vilikovskeho> (дата обращения: 29.09.2020).
- ¹¹ URL: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/skepticke-vizie-doby-v-neosuchanom-zanrovom-ruchu> (дата обращения: 28.09.2020).
- ¹² URL: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/433460-kniha-tyzdna-stara-laska-hrdzavie> (дата обращения: 28.09.2020).
- ¹³ *Štefánik O.* Som Paula. Bratislava, 2017. S. 48.
- ¹⁴ Ibid. S. 32.

-
- ¹⁵ Ibid. S. 17.
- ¹⁶ Ibid. S. 72.
- ¹⁷ Ibid. S. 71.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ Ibid. S. 19.
- ²⁰ Ibid. S. 20.
- ²¹ Ibid. S. 51.
- ²² Ibid. S. 38.
- ²³ Ibidem.
- ²⁴ Ibid. S. 67.
- ²⁵ Ibid. S. 126.
- ²⁶ Ibid. S. 122.
- ²⁷ Ibid. S. 129.
- ²⁸ Ibid. S. 259.
- ²⁹ URL: <https://www.aktuality.sk/clanok/364733/monika-kompanikova-na-sutoku-citov> (дата обращения: 28.09.2020).
- ³⁰ *Kompaniková M.* Na sûtoku. Bratislava, 2016. S. 17.
- ³¹ Ibid. S. 12.
- ³² Ibid. S. 8.
- ³³ Ibid. S. 105.
- ³⁴ Ibid. S. 48.
- ³⁵ Ibid. S. 50.
- ³⁶ Ibid. S. 142.
- ³⁷ Ibid. S. 148.
- ³⁸ URL: <https://www.litcentrum.sk/recenzia/na-sutoku-monika-kompanikova> (дата обращения: 28.09.2020).

Трансформация
аксиологических
критериев: предпосылки
и последствия

Два проекта «европейского человека». Хенрик Эльзенберг и Константин Нойка

Аннотация:

В статье представлены взгляды на европейскую духовность двух философов: польского, Хенрика Эльзенберга, и румынского, Константина Нойки. Творчество обоих пришлось на весь XX в., а его восприятие — на вторую половину и конец его. Сравнивая «аксиологический идеализм» и «этику долга» Эльзенберга с «онтологией становления» и «этикой стремления» Нойки, автор предполагает, что взгляды двух философов образуют двуединый образ «европейского человека» как некой личностной модели, являющейся плодом европейской культуры, которая, в свою очередь, рассматривается обоими философами как «духовная среда», необходимая для создания и развития специфически понимаемого «человечества». Понятие «культура», повторяющееся в трудах этих центрально-европейских мыслителей, относится не столько к традициям, институтам или когнитивным категориям, сколько, прежде всего, к горизонту ценностей, трактуемых как заставляющее человека действовать чувство долга, которое стоит выше биологических, психологических или социальных детерминант. Представляется, что подобная «идеалистическая» трактовка культуры является идеей, характерной для центрально-европейской ментальности, сформированной общей для народов этого региона историей.

Ключевые слова:

Нойка, Эльзенберг, европейская культура, европейская философия, Центральная Европа

Artur GRABOWSKI
(Cracow)

Two projects of «The European». Henryk Elzenberg and Constantin Noica

Abstract:

The article presents the views on European spirituality by two philosophers: Polish, Henryk Elzenberg, and Romanian, Constantin Noica. They were active during the entire 20th century, and their reception falls on the second half and the end of the last century. Comparing Elzenberg's «axiological idealism» and «ethics of obligation» with Noica's «ontology of becoming» and «ethics of endeavour», the author claims that the concepts of both philosophers constitute a two-facet-

ed image — the ideal of a «The European» as a certain personal model, created by the Culture, where culture is defined as a «spiritual environment» necessary for the emergence and development of a specifically understood «humanity». Therefore the term «culture», recurring in the writings of both Central European intellectuals, concerns not so much conventions, institutions or cognitive categories, but above all the horizon of values, treated as an obligation to act, exceeding biological, psychological or social determinants. It seems that such an «idealistic» treatment of culture is a product typical of the Central European mentality, shaped by the history common to the peoples of this region.

Keywords:

Noica, Elzenberg, European culture, European philosophy, Central Europe

Хенрик Эльзенберг и Константин Нойка не были ровесниками: Эльзенберг был на двадцать лет старше, а Нойка умер ровно на двадцать лет позже. Тем не менее интеллектуальная активность обоих, в Польше и в Румынии, приходится примерно на одно время: период межвоенного двадцатилетия, немецкой оккупации и коммунистического режима.

Польский философ покинул родину в ранней юности, получал образование в Швейцарии, а затем во Франции (в основном в области античной философии и современной европейской литературы), вступил в легионы Пилсудского, участвовал в войне с большевиками и, наконец, стал профессором в университетах в Вильно и в Торуне. Румынский мыслитель, хоть и поступил в университет, был, по большому счету, бессистемным самоучкой, почти не покидал родную страну, почти никогда не имел постоянной работы. Эльзенберг оставил после себя подробные, методически разработанные исследования в области этики, эстетики и аксиологии и уникальный интеллектуальный дневник, который вел всю свою восьмидесятилетнюю жизнь и который был издан незадолго до его смерти под названием «Проблема с существованием»¹; у него не было учеников, кроме студентов, а единственным наследником его философии, вошедшим в историю, стал Збигнев Херберт, выдающийся поэт, умерший более двадцати лет назад. Нойка писал гораздо больше, в разных жанрах, от фельетонов и политических статей, свободных эссе о проблемах, которые он сам же и создавал, до систематического исследования в области онтологии. У него не было студентов, зато были преданные ученики, последователи и подражатели, многие из которых ста-

ли крупными писателями, учеными и политиками в уже демократической Румынии последних тридцати лет.

Итак, мне придется сравнивать эстета с педагогом, академика и историка с создателем эссе на отвлеченные темы и фундаментальной философии, преподавателя с воспитателем, аскета с анахоретом. Это последнее сопоставление могло бы привести к мысли, что у них все-таки было что-то общее, но отнюдь не материальная бедность (хотя оба родились в зажиточных семьях), а своего рода самодисциплина, придававшая смысл их жизни и труду и послужившая также основой для своего рода культурного или, может, скорее антропологического проекта... Если мы согласимся с тем, что философская антропология может быть областью долга, не умаляя значения аналитической мысли.

Я хотел бы — в силу ограниченности объема статьи очень кратко и обобщенно — представить главные черты этих двух концепций, чтобы в заключение своих рассуждений сделать вывод, касающийся их общего — я бы сказал, геокультурного — значения, трактуя его как синтетическое предложение придать форму европейской идентичности, форму, специфически отмеченную центрально-европейским характером.

Обязанность существования

Хенрик Эльзенберг не создал онтологического трактата, зато его создал Константин Нойка. Польский философ упорно придерживался практической философии — этики — которую был вынужден встраивать в некую действительность, для чего и воспользовался аксиологией. Теория ценностей заменила теорию бытия, теорию существования, потому что именно ценности оказались сущностями, как он сам — возможно, не слишком удачно — выражался, совершенными. Эльзенберг имел в виду неоспоримую реальность того, что скрывается под оценочными прилагательными, реальность эту он доказывал не традиционным методом, то есть орудиями метафизической спекуляции, а методом архаичным, ибо эмпирическим, через признание реальности чувства «долга».

Обращаясь к элементарному, а значит, и всеобщему опыту, он подчеркивал, что именно долг инициирует акты принятия решений, касающихся действий, направленных на реализацию ценностей.

Если, размышлял он, долгу мы подчиняем собственную свободу, значит, признаем его реальность наиболее убедительной из всех прочих. Долг же сам реализуется на практике — как устранение всего того, чего мы не должны, главным образом потому, что это не соответствует критериям акта свободной воли, будучи, например, необходимостью или желанием. Таким образом, долг на самом деле определяет наши позитивные действия путем высвобождения своеобразного сопротивления действиям, которые желала бы реализовать наша безвольность. Эльзенберг четко следует здесь путем Сократовского *даймона*, который подсказывает человеку (добродетельному!) свое: «Не делай этого!»; латинская теология выведет из этого источника концепцию совести. Долг как дух, направляющий к добру, действует не сам по себе из внутренних побуждений (например, таких, как похоть), но в ответ на призыв Добра. Понимаемое таким образом Добро реализуется посредством человеческих поступков, поэтому само оно должно быть трансцендентным и одновременно в некоторой степени авторитетным для субъекта, не отнимая, однако, у этого субъекта свободы выбора, а, следовательно, наделяя его достоинством ответственного творца. Сама сущность поступка не имеет значения, она исключительно инструментальна по отношению к сопутствующей ему ценности. Лучшим доказательством конкретности подобной абстракции является жертвование во имя ее своей жизнью, в том числе в форме самоубийства. Готовность умереть во имя ценностей свидетельствует о полном отказе от «жизненной» выгоды.

Таким образом философ приходит к этике отречения, которая, в свою очередь, приводит его к области человеческой духовности. Под «духовностью» тут понимается автономная сфера внутренней жизни, которую невозможно разделить с другими людьми, но реальность которой можно взаимно передавать друг другу в форме разнообразного содержания и предметов духовной деятельности. Аксиология, этика и онтология субъекта касаются жизни индивидов, общества, существуют только в форме структуры взаимодействия личностей. Этически мы действуем только как индивиды, сообщая — осуществляем политику, но в ее рамках мы должны оставаться собой, то есть этическими субъектами. В самом деле: не будучи этическим, человек не существует вовсе... в человеческом обличье.

Действия, предпринятые из побуждений долга, утверждает философ, относятся к области этики не потому, что характеризуют от-

ношения между людьми, но потому, что они фактически реализуются на территории индивида, а следовательно, в сфере духовности, а то, что мы воспринимаем как добро, совершаемое по отношению к другим, есть не более чем практическое следствие этического внутреннего действия. Поэтому в мире Эльзенберга нет иной «духовности», кроме аксиологии; всякий прочий внутренний опыт — это обычная эмоциональность. Только бескорыстные действия, совершаемые из чувства долга, свидетельствуют о реальности духовной жизни личности. Этика подтверждает аксиологию, а та раскрывает свою онтологическую реальность. Каждый, кто отвечает на призыв к бескорыстному действию, становится тем, что определяет его / ее решения. Лишь этически мотивированное действие делает личность человеком. Посредством этичности человеку открывается то, что является духовной сущностью, но не постоянно, а только в те моменты, когда он/она ориентируется на ценности. Таким образом, человеком (в полной мере) мы являемся постольку, поскольку в тот или иной момент являемся теми, кем должны быть.

Этот тождественный и в то же время спасительный характер этических поступков мы видим хотя бы в том, что чувство долга как экзистенциальный симптом этики как бы определяет качества индивида; так, мы говорим: «Такой человек, как он, не должен так поступать»², имея в виду: «Делая это, он не был собой». В то же время акты долга принадлежат к тайной сфере тождества, и поэтому не являются и даже не должны быть рационализированы*. Рационализация релятивизирует долг, тем самым лишая его своей эссенциальной и аксиологической мотивации. Это не исключает возможности осознания источника долга, но тогда мы имеем дело скорее с «откровением» (констатация присутствия), чем с объяснением. Таким образом, этическое действие не является волевым, а происходит как бы в обход воли (нейтрализует ее влияние на сам поступок), благодаря чему происходит активизация свободы как таковой. Не желание и решение, а действие является симптомом присущей человеку свобо-

* Эльзенберг, который считался восприимчивым к области религиозного, хотя и неверующим, использовал в этом случае (возможно, непреднамеренно) язык христианства: «... самым большим грехом моей жизни было то, что я верил (в вопросе ценностей) недостаточно сильно, что хотел обосновать свою веру» // *Elzenberg H. Kłopot z istnieniem. Kraków, 1994. S. 407.*

ды*. Воля, которая мотивирована только и исключительно, а следовательно бескорыстно долгом, является уже не волей власти, а волей самоограничения в подчинении своих возможностей чему-то, что по отношению к ней является внешним — тому, что ее влечет, как своеобразная суверенная власть, приносящая в жертву индивидуальной экзистенции достоинство, то есть формулу максимального согласования жизни (по-своему) с существованием (собой), приспособления экзистенции к эссенции. Поэтому этика Эльзенберга оказывается практикой аскетической и аристократической одновременно, а может, даже квазирелигиозной.

Таким образом, этический экзистенциализм Эльзенберга как жизненная практика, пожалуй, ближе светской версии «деяний любви» Кьеркегора, чем «выбору» Сартра. Или, в других категориях, можно было бы сказать, что не самосознание Гегеля, объективирующее субъективные обусловленности, и не личная самость Хайдеггера, границы которой открыты небытию, делают нас людьми, но способность к трансцендированию собственной субъективности за пределы единичного существования посредством действий, мотивированных долгом, который является симптомом контакта с чем-то реальным и выходящим за границы какой-либо экзистенции. Этим чем-то является ценность, потому что именно она заставляет долг подняться из темных глубин бытия на поверхность экзистенции. Чувство долга само по себе не имеет духовной природы, а является лишь видимым следствием духовной жизни. Поэтому долг не отчуждает нас от земного мира, не относит личностную идентичность к какому-то альтернативному по отношению к экзистенции способу бытия (как, например, мистический опыт), а позволяет каждому осуществиться здесь и сейчас. Благодаря этому трансцендированию себя в этически мотивированных практиках человек достигает ре-

* С перспективы сегодняшнего дня тут можно заметить явные аналогии с определением «политической свободы», сформулированным позже Ханной Арендт в ее знаменитой работе «Что есть свобода». См.: *Arendt H. Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*. Warszawa, 2011. В обоих случаях очевидно, что обывательская этика выводится тут из этики рыцарской, в которой этическим поступком считается действие, совершенное не «по причине» или «с целью», но «во имя» или «из-за» авторитета безликого суверена. Такой акт не позволяет полагаться на человеческую свободу (а вместе с ней и субъективность), в отличие от мешанской этики, которая определяет ее как способность к критическому скептицизму.

лизации собственной идентичности, а значит, своего рода спасения. Это совершается при жизни и даже как бы по отношению к жизни; потому что в обязательствах жизнь не только реализуется, но и отражается в них. Ощущение реализованности, которое дарит следование чувству долга и подчинение власти ценностей, придает нашему сознанию вожделенный смысл.

Человеческая свобода ограничивает горизонт стремлений, благодаря которым свобода каждого из нас реализуется в актах драмы о себе самом — о своей жизни, которая осуществляется как бы без предварительного плана в форме неповторимой судьбы. Жизнь однако вовсе не индивидуальна, ее драматургия раскрывается среди окружающих нас людей, признающих и транслирующих схожие ценности. Горизонт ценностей, к которому стремятся акты долга, ограничивает индивида и его ближних. Этическое самосознание, называемое совестью, позволяет нам увидеть, что на самом деле субъективно скорее то, как мы живем, нежели то, чем мы живем. Трансубъективное мы находим внутри себя и во внешнем мире, как не столько «мое», сколько «для меня», не нечто, дарованное навечно, а нечто, одолженное на срок экзистенции*. Мы понимаем, что участвуем в духовной жизни совместно, что, однако, необязательно означает «вместе» — скорее «взаимно». Чтобы быть участником сообщества взаимности, нужно быть индивидом. Более сильная личностная идентичность усиливает реляционность, поскольку мы вступаем в отношения как равнозначные субъекты, в некотором смысле наделяя друг друга силой. Однако это возможно только в том случае, если сила субъективности исходит из свободы ответа на призывание, а не из реакции на обусловленность. Таким образом, сообщество требует свободы так же, как и составляющие его личности; зависимость — это ограничение условий взаимовлияния личностей друг на друга, благодаря чему они ощущают общий горизонт ценностей. Результатом этого является состояние социальной солидарности, явно отличающееся от либеральной взаимной враждебности и коммунистической унификации. В порабощенных или находящихся под влиянием общества личность не может быть тем, кем она

* Неслучайно со временем Эльзенбергу все ближе становится индуистская концепция реинкарнации.

должна быть. Невозможно жить духовной жизнью, не проживая среди соседей, населяющих тот же горизонт ценностей.

Духовность, среду, исполненную ценностей, которые проникают внутрь человека в виде резонаторов — эмоций, размышлений, боли, наслаждения и т.д. — мы называем культурой. Человек осуществляется в культуре так же, как и в религии. Однако культура сама по себе не является религией и не заменяет ее, это параллельный путь. С течением истории культура делается все более необходимой нам, людям. Сегодня, по мнению Эльзенберга, в ситуации исчерпания возможностей религии в отношении человека, сформировавшегося за два столетия секуляризации, потребность в культуре представляется болезненной, и в то же время это путь особенно привлекательный. Создавая проект культуры, философ явно хочет найти возможность для развития в нигилистическом кризисе, который повсеместно ощущается в современной ему Европе. Возникавшие тогда концепции «европейского единства» базируются именно на чувстве аксиологической общности при одновременной терпимости к различиям политических и мировоззренческих концепций. В то время была довольно распространена вера в то, что культура перед лицом подчиненной экономике политики могла бы нейтрализовать тотализирующие импульсы зарождающейся глобализации, как интересов, так и верований. Следовательно, Эльзенберг только внешне апеллирует к «ностальгическим» временам рыцарских добродетелей, в действительности же отвечает таким образом на более актуальные вызовы.

Понимаемая таким образом культура, культура, заменяющая религию, хоть и гарантирует пересечение границ существования, но позволяет сделать жизнь максимально реальной, ценной настолько, чтобы не отказываться от нее самостоятельно. Поэтому культура спасает нас от саморазрушения, которое означает не только самоубийство, но и простое сомнение или, в конце концов, нигилизм. Культура имеет практическую функцию: она позволяет личностям участвовать в духовной жизни, благодаря чему они получают мотивацию не отказываться от жизни так таковой. Ибо человек живет вовсе не благодаря инстинкту самосохранения, а как бы вопреки тяготению к самоуничтожению; саму жизнь ничто не оправдывает, поэтому мы испытываем потребность в спасении, реализации себя в экзистенции, а не только в удовлетворении биологических потреб-

ностей тела. Это выражается в стремлении каждого к жизни, наполненной содержанием — к жизни, которая является смыслом жизни.

Этот смысл необязательно означает осознание «содержания» на уровне вербализации, напротив, он наиболее ярко выражается в ценностно-ориентированных действиях. Даже обычный преступник действует, исходя из убеждения, что «ему можно», и именно в этом разрешении себе «быть самим собой» содержится его идентичность, а не наоборот. Чем более трансгрессивные поступки предпринимает индивид, тем более проясняется его аксиологический горизонт, специфически понимаемая позитивность действий, о чем как раз и свидетельствует чувство долга. Эльзенберг полагает, что чувство долга порождается отрицанием того, что не является ценностью, поэтому его подготовительной фазой является отречение. Эта потребность в четких оппозициях восходит, очевидно, к польскому романтизму, а также стоической самодисциплине, а возможно, и к религиозной (христианской и буддийской) анахоретической и монашеской морали. Культура как воплощение ценностей поэтому, как сказал бы польский мыслитель, является не источником страданий и не источником наслаждения, а набором инструментов для тренировки того специфически человеческого органа, какой представляет собой свободная воля. Каждый же (в отдельности и совместно) вырабатывает в себе свою собственную версию свободы для того, чтобы стать тем, кем он должен быть.

Культура приобретает для человека признаки подлинности тогда, когда в ее основе лежит понимание абсолютных ценностей. Человек отождествляет себя с этим пониманием, не столько признавая онтическую актуальность ценностей, сколько переживая их как сущности, которые *должны быть*. Человек, каждый в отдельности и во взаимно оказываемой друг другу поддержке, — это единственное существо, которое к реализации ценностей может, а значит, и должно прийти. Творение культуры является поэтому призванием человека, смыслом и целью не только его жизни, но и самого существования. Вне культуры существование в виде человеческой экзистенции не осуществилось бы. Культура пришла к нам вместе с кризисом религиозной цивилизации, поэтому она должна была в какой-то степени открыть нам свою миссию; мы должны принять ее и... ожидать ее исполнения. Мы, люди, нужны культуре не меньше, чем она нам,

поскольку с ее помощью мы поддерживаем постоянство самого бытия как бытия *человеческого*. Таким образом, здесь мы возвращаемся к этике, которая обосновывает онтологию. И ее нам должно хватить, чтобы каким-то образом совладать с той проблемой, которую мы именуем существованием.

Болезнь как идентичность

Самым известным, хотя, пожалуй, не самым значимым, произведением Константина Нойки считается книга «Шесть болезней современного духа»³. Философ ставит в ней диагноз состоянию европейской духовности с точки зрения современности, но касается он на самом деле европейского духа как такового и даже скорее самой сущности бытия человеком, особым типом которого является европейская культура. Культура, скажем сразу, страдающая неизлечимыми, хоть и поддерживающими ее существование, болезнями. Нойка пишет о духовных болезнях европейца не столько с надеждой на их исцеление, сколько просто для того, чтобы распознать их. Ведь духовное «болезненное состояние» является для западного человека симптомом жизнеспособности его личности. Мы, наследники европейского духа, существуем исключительно в состоянии кризиса; неважно, каким образом мы его преодолеваем — важно, как мы позволяем ему владеть нами.

Страдание знаменует болезненное состояние, но в случае человека это состояние перманентное, а потому зачастую неощутимое. Можно было бы сказать: извращенный принцип людского существования — быть не вполне тем, кем человек быть должен. Болезнь духа, оставаясь аномалией, является одновременно нормой. Личность ощущает последствия духовных недугов в жизни, она должна пытаться и пытается с ними совладать, но они в конечном итоге все равно никуда не денутся, поскольку относятся к самой сущности человеческого бытия. Преодоление присущих человеку болезней оказывается поэтому содержанием, смыслом и материей человеческой жизни.

В своем диагнозе европейской духовности Нойка немало почерпнул у Гегеля, прежде всего тот аксиоматически принятый онтологический реализм по отношению к универсалиям, какими, несомненно, являются определенные им духовные категории болезней.

Также следуя за Гегелем, но иначе, чем Эльзенберг, Нойка относит духовность к числу исторических существований; если он и приписывает ее человеку как таковому, то не его природе, а формам специфически человеческой экзистенции. Культура, однако, по мнению румынского мыслителя, есть все-таки некая общая структура принципов человеческого поведения, хотя и скрытая от человеческого взора, проявляющаяся лишь в виде исключений — частных предприятий (произведений, институтов и т.д.), впрочем, подтверждающих правило. Это можно сравнить с национальными языками по отношению к универсальному «логосу, который человек, везде один и тот же, должен преобразовать в слово»⁴, в собственное выражение человечности. Эти исключения в действительности стремятся захватить власть над целым (чтобы стать общим принципом), но всегда в конечном итоге проигрывают, уступая место следующим узурпаторам; постоянство этого процесса Нойка признает одной из характеристик европейской идентичности. Упорно приходит на ум сходство с гегелевской диалектикой, хотя здесь отсутствует исторический элемент. Ибо тем, что, по мнению Нойки, конституирует идентичность, являются не поступки и события, но ценности, а они в большей степени распространяются во времени, нежели эволюционируют. «Ценность сохраняет бытие и единство в своем распространении»⁵. Там, где Гегель видел реку и догадывался о необходимом для нее русле, там Нойка под дно течения истории помещает аксиологический *апейрон*.

Разница представляется существенной, поскольку не лишена последствий... Культивировать культуру означает для автора «Трактата о становлении» не более и не менее, чем справляться с духовным состоянием человека, с его ущербностью, с историческими обстоятельствами. В отличие от создателя «Феноменологии духа», его румынский ученик считает, что человек — каждый из нас самостоятельно — берет на себя лечение болезней, от которых страдает. Ведь он пользуется даром свободной воли, благодаря чему принимает решения не под влиянием определяющих их исторических обстоятельств, то есть не под диктовку Истории, но устремляясь к тому, что в процессе неустанной рефлексии признает ценностью.

Для Гегеля культура также является специфическим воплощением; с одной стороны, это та форма духовности, в которой наиболее полно и точно реализует себя самосознание, с другой стороны, она служит

орудием идей, которыми Дух наполняет человеческие умы с целью воплощения своей энтелехии. Однако, в отличие от видения культуры Эльзенберга, культуры как системы абсолютных ценностей, гегельянство трактует культуру прагматически и, тем самым, делает ее объектом не поклонения, а манипуляции. Поэтому если в мышлении польского мыслителя культура стремится заменить религию, которая якобы утратила свою спасительную и даже смыслообразующую функцию, то для немецкого философа политики она является скорее областью социальной инженерии. Если для Гегеля историческим течением руководит, привлекая индивидов, капризный Дух, то для Нойки существует только духовность, которая передается людям или в которой они участвуют. Поэтому для автора «Онтологического трактата» культура имеет гораздо большее значение, чем для Гегеля, но не абсолютное, как для Эльзенберга. Для обоих, однако, культура представляет собой человеческую цель, а не только непременно полезное орудие реализации некоего природного «я», потому что лишь в среде культуры человек становится духовным существом, то есть самим собой, таким, каким он должен быть. В культуре раскрывается и воплощается тот специфически человеческий модус экзистенции, каким является, по убеждению Нойки, пресловутое *intru*, то есть стремление к. Возможно, так мы теряем эсхатологический горизонт, но зато приобретаем постоянную волю к жизни.

Может показаться, что, создавая и публикуя свои диагнозы, заботливый мастер с самого начала предполагает их практическое использование, их *пайдейческую* эффективность. Поэтому неудивительно, что он применяет такую духовную терапию в отношении... ближайших соотечественников. Педагогическая деятельность философа из Пэлтиниша является логическим следствием его онтологии. Ибо глубоко укоренившаяся в культуре личность становится естественным социальным лидером, и благодаря этому сохраняется человеческий способ бытия — бытие к будущему. Этот скромный проводник или, быть может, пастырь, а может, тренер — и не «гений» Гегеля, и не «аристократ» Эльзенберга, скорее покорный «исполнитель» сценария в духовном перформансе, некто, осознающий свою миссию и по отношению к ней, как ни парадоксально и, может, даже абсурдно, остающийся активно пассивным, наподобие светского святого. В данном смысле это личность изначально «слабая», поскольку

гиперчувствительная по отношению к болезням духа. Только испытав на себе духовную неполноценность, целитель может попытаться, опираясь на этот опыт, лечить ближних. Предполагается поэтому, что данный субъект имеет некую врожденную предрасположенность к духовному развитию, но в основном он достигает этого более высокого уровня с помощью упражнений; такой человек не совершенствует свою суть, но лишь становится более умелым, превращаясь в своего рода специалиста по духовности. Однако целью тренировок должны быть не столько духовные способности, сколько духовные диспозиции — чувствительность к симптомам врожденного увечья и способность принимать их в себе. Следует, проще говоря, сделать себя более уязвимым для духовных болезней, потому что только так можно стать более чувствительным к человечности.

В последней главе своих «Шести болезней» автор размышляет о румынском национальном характере в контексте выделенных им универсальных единиц болезни «бытия» как такового. Однако он делает это, прежде всего, на почве лингвистического анализа, конструируя интересную теорию цивилизации в отношении «онтологического» использования грамматических категорий. В поэтическом воображении философа такие понятия, как существительное, прилагательное, предлог и т.д. стали метафорами духовной доминанты эпох и народов. У румын, например, есть уникальная категория предлога — непереводимое слово *intru*, означающее «по направлению к чему-то». Оно призвано отразить своеобразную открытость и незавершенность, вечное стремление к неизвестному и вместе с тем замедление движения и настойчивое его поддержание. На этом предлоге Нойка строит свою собственную онтологию — универсальную философию, восходящую к местному духу. Порожденная ею этика появится, по его мнению, сама собой.

Дорога через континент

Национальный партикуляризм всеобщей человеческой духовности не следует путать с какой-либо этнической или тем более биологической детерминантой. Нойке совершенно чужд сциентизм теоретиков расы и территории XIX в., даже тогда, когда он со страстью, свойственной молодому публицисту, поддержал профашистское правительство в довоенной Румынии. Термин «национальный дух»

я беру в кавычки, потому что хочу подчеркнуть его культурный способ существования и функционирования. Культурный, то есть растущий и формирующийся в определенной традиции, понимаемой как способное вписаться в границы, во все более четкую форму самосознание сообщества, воплощенное в виде совместных представлений и эмоций.

Ибо если нравственная дисциплина польского философа имеет далеко идущую и пока что, может, не вполне различимую цель, то педагогика румынского мыслителя по сути бесцельна, зато перманентна, речь в ней идет скорее о том, чтобы научить человека эффективно справляться с обстоятельствами здесь и сейчас, не столько совершенствуясь, сколько приспособляя свою неизменную человечность к изменяющимся требованиям окружающей среды. Таким образом, если для поляка важно было своего рода спасение, высвобождение человека из исторической формы, то румын говорит скорее о поддержании человеческого существования в истории так, как если бы это было единственным способом быть человеком, то есть, может, как раз присущим ему и вовсе не таким плохим. Национальный характер, понимаемый как нечто постоянное, здесь, пожалуй, не имеет значения... Жизнь и труд обоих пришлись, напомним, на особый момент истории Европы и, особенно, их отечеств. Неудивительно, что универсальная идентичность, этические взгляды, состояние экзистенции — все это невольно переводится ими в политическую терминологию. Оба они тоже словно говорят о чем-то весьма конкретном, когда обращаются к героическим добродетелям (Эльзенберг) и к смиренным страданиям жертв (Нойка).

В то же время обе позиции характеризует определенного рода неполноценность... Польский радикализм оказывался часто непреодолимым препятствием, преграждал путь реализации промежуточных этапов, мешал полякам использовать исторические шансы; в свою очередь, румынская сдержанность не позволила румынам совершить прыжок в будущее и в итоге обрекла их национальную идентичность на повторяющуюся неустойчивость. Значит ли это, что потенциальная педагогика души сообщества должна восходить к иной антропологии?

По мнению автора «Онтологического трактата», человеческая ущербность является неизменной чертой человеческого состояния,

но на уровне экзистенции проявляется по-разному, поскольку обусловлена меняющимися историческими обстоятельствами, а следовательно, требует все новых мер предосторожности. Иными словами: человек всегда болен и всегда одним и тем же, поэтому он нуждается в постоянном лечении, однако человеческие болезни принимают разные формы, а значит, предполагают разную, хоть и постоянную терапию. Эта врожденная ущербность характеризует каждого в отдельности, но, тем не менее, также и всех в одинаковой степени: ее лечение должно поэтому иметь всеобщий характер, что означает, что этику следует проектировать не для отдельных личностей, а для сообщества, то есть практически она принимает форму политики. Состояние человека «здорового» является здесь не столько даже неопределенным (потому что мы можем представить себе какое-либо полное «излечение» всех болезней), сколько нереальным, онтически гипотетическим, и даже в каком-то смысле нежелательным, поскольку сам процесс лечения составляет, в сущности, смысл человеческого существования.

По мнению автора «Проблемы с существованием», напротив, именно нравственное здоровье (без кавычек) каждого человека есть присущее ему состояние и как таковое может быть утрачено лишь в исторически изменяющихся обстоятельствах. Личность должна решительно подвергаться все тому же повсеместному и постоянному лечению, хотя, быть может, следовало бы сказать: реабилитации. Из переменных обстоятельств истории следует лишь то, что ухудшение здоровья касается каждый раз новой сферы человеческого состояния, а потому следует точно распознавать изменчивую локализацию ущербности, чтобы именно к ней применить универсальный метод восстановления здоровья. Это процесс принципиально целенаправленный (цель заключается в отправной точке), хотя, возможно, бесконечный и, возможно, сотериологический.

Человеческое хозяйство

Представляется, что оба центрально-европейских мудреца пришли к схожим выводам, двигаясь в противоположных направлениях. Оба они доказывают свои тезисы на самом фундаментальном уровне, однако это нужно было для того, чтобы прийти к ответу на вопрос: как жить подлинно человеческой жизнью. И они дают ответ: жить по-европейски.

Аксиология Эльзенберга и онтология Нойки формируются на основе внутреннего опыта. Обе они перерождаются в педагогику... Достаточно сказать, что идеи румынского философа известны нам не только по его собственным текстам, но и по знаменитому «Дневнику из Пэлтиниша», который вел один из слушателей тайных встреч в Карпатах⁶. Именно там мы найдем самую простую версию онтологически-этического доказательства необходимости участия в культуре.

Человеческий дух, твердил Учитель, проявляется в европейской культуре в форме рефлексивности и даже, начиная с рождения афинской диалектики, отождествляется с ней. Мышление есть пропедевтика вечности, поскольку дух, который при этом пробуждается, осознает себя не во времени как своем естественном средстве коммуникации, а в своеобразном безвременье, которое открывается как интеллектуальное состояние человеческого бытия. Другими словами, и, возможно, продолжая его мысль: когда человек мыслит бескорыстно, в нем активизируется тот аспект человеческого существования, который выходит за рамки индивидуальной экзистенции. Мышление, таким образом, конституирует человеческую субъективность, присутствуя в жизни индивидов на уровне не только экзистенции, но и более глубоко, на уровне, как мы подозреваем, потенциальной человечности. Мышление совершается как специфически человеческая деятельность самого бытия, то есть как чисто духовная деятельность. Размышляя, скажет один из выдающихся наследников философской мысли Учителя, человек устанавливает себе границы «своего» хозяйства, тем самым обозначая для себя сферу собственной ответственности⁷. Именно ответственность за нечто свое раскрывает каждому его личность как долг.

Человеческую идентичность в понимании Нойки можно было бы охарактеризовать как «мыслящее бытие», что приближает его к концепции Самости Хайдеггера, но сразу же выводит за ее рамки. Возможно, потому, что румынский философ не игнорирует познавательный контекст — актуальные исторические обстоятельства. Центрально-европейский опыт заставляет его учесть также и этическое измерение экзистенции (что Хайдеггер ограничивает «мужеством» непрерывной конфронтации с небытием), благодаря чему идентичность индивидуума как партикулярное измерение человек-

ности может реализоваться только как практика жизни в сообществе. Не какая-то вечная духовность, как полагали немецкие идеалисты, реализуется в практике культуры, но культурная деятельность «излучает дух» и окружает человека аурой, которая каждому дает возможность существовать в духовном измерении. Наша сверхприродность не случается с нами, но является нашим творением, мы отвечаем за человечность солидарно — в каждый момент жизни.

Поэтому если Эльзенберг в моменты своего высшего «мистического» экстаза, как он сам это определяет, описывает культуру в категориях почти метафизических, то Нойка, обретя «откровение», каким стало для него открытие предположного характера человеческой экзистенции, невольно помещает культуру в область онтологии. Это имеет практические последствия... Можно рискнуть сделать вывод, что польскому философу полнота человечности представляется предметом честолюбия, румынскому же — предметом смирения. Поэтому согласно теории первого, человеку понадобится чувство собственного достоинства, чтобы стать в своих глазах тем, кто вправе ставить перед самим собой задачи и требовать от себя их исполнения, однако не во имя своеволия, а во имя целей, безоговорочно ценных и, следовательно, выходящих за рамки каких-либо утилитарных потребностей. Согласно теории второго педагога, человек нуждается скорее в принятии самого себя и надежде, чтобы обрести стойкость для борьбы с собственным несовершенством, преодоление которого представляется ему более ценным, нежели само, в принципе недостижимое, исцеление. В обоих случаях, однако, это будет одна и та же аффирмация человека как существа, суть которого заключается в способности и стремлении преодолеть те условия своего существования, которые он считает противными собственной идентичности.

Культура, понимаемая как сфера духовной жизни, словно бы заключена в самом центре европейских проектов человечности. С одной стороны, она не является десакрализованным гуманизмом, который для революционеров эпохи Просвещения был призван стать высшей стадией естественного процесса эволюции. С другой стороны, это и не романтическая попытка поддержать сакральное измерение деятельности человеческого духа, выражающегося в убеждении, что человек всегда, от сотворения до воскресения (а значит, и на стадии ограниченного по времени существования), участвует в боже-

ственной реальности. Оба центрально-европейских философа полагают скорее, что человечность реализуется в среде, которую каждый индивид создает (подобно другим и солидарно с ними) как свою собственную, но в рамках человеческого сообщества. В этой позиции следовало бы, пожалуй, усмотреть консервативную мысль нового времени — позицию, порожденную необходимостью сопротивления двум социальным революциям XX века: фашизму и коммунизму. Формой и содержанием этого «третьего пути» между реакцией и прогрессом должен был бы стать человек из самого сердца Европы: не общинный, не единичный, но — солидарный. Разве это не утопический проект? Напротив, крайне реалистичный! Ибо он последовательно выведен из описанных здесь философских заключений. Парадоксально: такой человек может появиться в силу собственной необходимости. Ведь не что иное, как «могущество бытия», и есть сущность человека с точки зрения западной цивилизации.

Направление воли на ценности, признанные в окружении человека, предшествует доверию. Руководствуясь доверием к своему окружению, в данном случае доверием к культуре, человек расширяет границы своего хозяйства изнутри, производя «богатства» (идеи, формы, институты) культуры. Источник ее он обретает в себе самом как в сущности, отличающейся от природы и отличающейся от Бога, но, одновременно в материи того, что он определяет как «естественное» и во имя того, что воспринимает как «сакральное». Чувство доверия к ценностям, порожденное ощущением их реальности, гарантирует личности, что его/ее повседневная жизнь именно в этой духовной реальности будет для него / нее правильной. Ценности, о которых говорят оба философа, таким образом, обеспечивают человечеству развитие в безопасной для себя среде: в среде человеческого хозяйства.

Свидетельством этой реальности на почве внутреннего опыта не является ни подчинение власти Разума (убеждениям), ни подчиненная авторитету личностного Абсолюта вера (не только религиозная). Центрально-европейский «человек ценностей» стоит между все более эффективно избавляющимся от Бога «человеком самосознания» и все менее уверенно стремящимся к обожествлению «человеком религии». В то же время не доверяющий проектам абсолютного снятия ограничений и убежденный в исчерпании парадигм традиционной

метафизики, центрально-европейский «человек культуры», не будет поэтому ни прогрессивен, ни консервативен. Проекты человечности Хенрика Эльзенберга и Константина Нойки постулируют пребывание в центре, то есть у истоков той духовности, которая на заре истории Европы вывела человечество на путь к осуществлению себя.

Перевод О. Румянцевой

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Elzenberg H.* Kłopot z istnieniem. Kraków, 1994.
- ² Ср.: *Elzenberg H.* Pojęcie wartości i powinności. Tekst żemłosławski // *Pisma aksjologiczne.* Red. Hostyński L., Lorczyk A., Nogal A. Lublin, 2002. S. 150–157.
- ³ Произведение издано в оригинале в 1978 г. Польское издание: *Noica C.* Sześć chorób ducha współczesnego. Przeł. Kania I. Kraków, 1997.
- ⁴ *Noica C.* Europejski model kultury. Przeł. Rosca T. Kraków, 2010. S. 21.
- ⁵ *Ibid.* S. 53.
- ⁶ *Liceanu G.* Dziennik z Paltinisu. Przeł. Kania I. Sejny, 2001.
- ⁷ *Liceanu G.* O granicy. Przeł. Zawadzki A. Kraków, 2018.

Феминизация польской поэзии на рубеже веков. Причины и следствия

Аннотация:

В современной польской поэзии творчество женщин постепенно завоевывало равноправное положение по отношению к лирике поэтов. О рубеже можно говорить в начале XX в., когда дебютировала плеяда молодых поэтесс. Их творчество способствовало изменению стереотипа женского творчества, согласно которому женскую поэзию характеризуют темы любви, исповедальности и биологизма. После трансформации политического строя в 1989 г. появились новые тенденции, которые в литературе радикально изменили это понимание «женственности». Автор статьи размышляет о том, как феминизация поэзии сочетается с более широкими культурными преобразованиями, указывает на выбранные особенности этого процесса и ставит вопрос о причинах и следствиях.

Ключевые слова:

женское творчество, культурные преобразования, изменение стереотипа женской литературы, феминизация поэзии

Anna LEGEŻYŃSKA
(Poznan)

Feminisation of Polish lyricism at the turn of the century. Causes and effects

Abstract:

In modern Polish poetry, women's works were slowly gaining a position equal to the male poetry. The breakthrough can be first mentioned at the beginning of the 20th century, when a number of young female poets made their debut. Their work contributed to a change in the stereotype of female literature, which, up to that moment, had been characterised by the theme of love, confessiveness and biologism. After the transformation of the political system in 1989, new tendencies emerged that radically changed this understanding of «femininity» in literature. The author of the paper wonders how the feminization of poetry is connected with wider cultural changes, indicates selected features of this process and asks about the causes and effects.

Keywords:

women's works, cultural changes, a change in the stereotype of female literature, the feminization of poetry

Передо мной не стоит цели подробно описать творчество женщин в польской культуре после 1989 г. Я лишь попытаюсь уловить динамику изменения литературного поля. Для бóльшей точности следовало бы добавить: можно говорить и о переломном значении поэзии дебютанток начала XX в., периода так называемой «Молодой Польши». Их было относительно много, наиболее известные: Казимира Завистовская (1870–1902), Марыля Вольская (1873–1930), Бронислава Островская (1881–1928), Мария Коморницкая (1876–1949), Казимира Иллакович (1892–1983). Творчество молодых поэтесс отражало в то время понимание женской идентичности, порожденное идеями феминизма. В польской литературе они появились уже в XIX в. в творчестве Нарцизы Жмиховской (1818–1976), затем Марии Конопницкой (1842–1910) и Элизы Ожешко (1841–1910).

В западноевропейской культуре борьба женщин за равноправие получала все больший размах в переломные моменты истории, в связи с чем выделяются три волны феминизма. Первая (*old wave*) привела в начале XX в. к получению женщинами избирательных прав, вторая (*second wave feminism*) в 1960-е гг. способствовала освобождению нравов (особенно в области сексуальности) и улучшению ситуации на рынке труда. В 1980-е гг. поднялась третья волна феминистских требований, вдохновленная критической теорией, постколониализмом и другими постмодернистскими концепциями. В рамках нынешней, четвертой, волны (со второго десятилетия XXI в.) феминизм фокусируется на вопросах расширения прав и возможностей женщин, гендерных норм и интерсекциональности. В своей деятельности феминистки этой волны широко используют возможности Интернета.

В Польше реальная феминизация культуры и общественной жизни проявляется только в период межвоенного двадцатилетия (1918–1939). После Второй мировой войны, в свою очередь, вследствие изменения политического строя эмансипация женщин протекала не так, как на Западе. С одной стороны, благодаря повсеместному доступу к образованию и рынку труда, расширилось пространство социальной свободы женщины. С другой стороны, экономические условия и традиционные ментальные модели способствовали увеличению жизненной нагрузки женщины, работающей профессионально и одновременно выполняющей семейные обязанности в соответствии с патриархальным представлением о роли матери и жены. Только

очередная трансформация государственного строя после 1989 г. дала начало процессу культурной и нравственной либерализации. Он был, несомненно, более поздним, чем западные феминистские движения, но протекал очень активно. Важным фактором, осложняющим влияние феминизма на общественное сознание, оказалось отношение Польской католической церкви к идеям модернизации в области понимания социальной роли женщины

1989 г., дата трансформации политического устройства в Польше, не имеет большого значения для последующей истории литературы. В качестве переломного момента указывается скорее 1992 г., когда на литературной сцене появилось новое образование, названное «поколением „Брулиона”». Среди дебютантов преобладали поэты, родившиеся в 1960-е гг., такие, как Марцин Светлицкий, Яцек Подсядло, Евгений Ткачишин-Дыцкий, Анджей Сосновский, Марцин Баран, Артур Шлёсарек, Марцин Сендецкий. Женщины этого поколения блистали скорее в прозе, большим интересом у публики пользовались произведения Мануэлы Гретковской, Изабеллы Филипяк и Ольги Токарчук.

В то же время в области женского творчества после 1989 г. громко зазвучали голоса поэтесс старших поколений, родившихся в двадцатые или тридцатые годы XX в.. Они издали уже множество произведений, имели собственный, узнаваемый стиль творчества, но вступая в позднюю зрелость, нередко удивляли читателя смелой интонации. Эти мудрые женщины, так называемые «несторши» — Вислава Шимборская (1923–2012), Людмила Марьяньская (1923–2005), Юлия Хартвиг (1921–2017), Кристина Милобэндзкая (р. 1932), Уршуля Козёл (р. 1931), Тереса Ференц (р. 1934), Адриана Шиманьская (р. 1943), а также в некоторой степени Эва Липская (р. 1945) — способствовали пересмотру стереотипа так называемой женской поэзии, которую многие отождествляют с доминированием любовных признаний, аффективностью и сентиментальностью. Каждая из этих поэтесс выбирала определенные топоры из традиции женской литературы (в том числе мотивы любви, материнства, дома), наполняла их новыми измерениями экзистенциального опыта и реализовывала на современном языковом материале.

Особенное значение имело творчество Анны Свирциньской (1909–1984), которая стала главной польской покровительницей ли-

тературного феминизма конца XX в. В ее стихотворениях обнаженная физиология женственности неразрывно сопутствует рефлексии над идентичностью. Сборник «Я — баба» (1972) оказался в Польше книгой, давшей начало поэтическому феминизму, однако творчество покойной Свирициньской получило широкую известность только в 1990-е гг., вдохновляя более молодых авторов.

Подобно «Старым поэтам» (Чеславу Милошу, Тадеушу Ружевицу, Збигневу Херберту, Тимотеушу Карповичу), «несторши» определили духовный пейзаж конца XX в., способствуя высокой оценке достижений польской поэзии в мире. Их имена входили в официальный литературный канон, обязательный для школьного и университетского образования. Молодые же поэты, увлеченные западной контркультурой 1960-х гг., не вступали в диалог или спор с поколением старших авторов. Вдохновение они искали в кругу поэтов Нью-Йоркской школы (неформальной группы 1950-х гг.), читали недавно переведенные в Польше стихотворения Фрэнка О'Хары и Джона Эшбери. Вскоре выяснилось, что и более молодые поколения, то есть поэты, родившиеся в 1970-е и 1980-е гг., не уделяют внимания своим старшим предшественникам. Конфликт поколений перестал быть движущей силой историко-литературного процесса. Категорию поколения заменили «созвездия», то есть небольшие ситуативно-региональные литературные объединения, сосредоточенные вокруг молодых журналов или издательских инициатив, таких как антологии. На рубеже веков их появилось немало.

Среди самых известных — двухтомное издание «После Воячека. "Черновик" и независимые» (1992) и сборник «У вас свои поэты. Польская лирика, рожденная после 1960 г. Хрестоматия» (1996). Во вторую книгу вошли тексты 93 поэтов и... всего 9 поэтесс! Аналогичная асимметрия заметна в следующем крупном издании — «Антология новой польской поэзии 1990–1999» (2000), — в котором напечатаны стихи 94 поэтов разных поколений и только 11 поэтесс. То же — в антологии, озаглавленной «14.40. Поэты Форты 1996–1999») (2000): среди 33 польских авторов — всего одна поэтесса! Эта диспропорция наглядно подтверждает действие мужского лобби молодой литературы, выдвигающего новый, можно сказать, «мужской» поэтический канон. В нем прочно обосновались поэты, прославленные в СМИ, прежде всего: Марцин Светлицкий, Яцек Подсядло, Марцин

Баран, Мариуш Гжебальский, Томаш Майеран, Анджей Сосновский, Дариуш Сосницкий, Евгений Ткачишин-Дыцкий, Марек Ведеманн, Дариуш Суска. Между тем на литературной сцене не было недостатка в поэтессах, но их произведения появлялись в основном в прессе или выпускались небольшими местными издательствами. В широкой дискуссии 1990-х гг. о необходимости пересмотра национального литературного канона писательницы и исследовательницы призывали оценить по достоинству женское творчество. Однако женщины, пишущие прозу, дождались этого раньше, чем поэтессы.

Новую женскую поэзию следует интерпретировать в контексте постмодернистского перелома, который, повторим, в Польше носил запоздалый по отношению к западной культуре характер, но протекал динамично и в более короткий период. Он включает идеи, позаимствованные из третьей волны феминизма (*gender studies*), постколониальные теории и экокритику, убеждение в кризисе принципа мимесиса, концепцию «смерти автора», деконструкцию языка. Развитие новых средств коммуникации приводит к кризису логоцентризма, а экспансия массовой культуры радикально подрывает иерархии эстетических ценностей, стирая границы между культурой высокой и популярной. Мироззрение молодых творцов в значительной мере формируют прагматизм, неолиберализм и постсекуляризм.

Феминизация польской поэзии после 2000 г. — это процесс, в котором можно выделить три аспекта. Первый носит *социологический* характер: на рубеже веков обращает на себя внимание большая волна женских дебютов. Молодые писательницы выражают протест против доминирования мужчин в социальном пространстве, а также инкорпорируют модели субкультуры. С точки зрения второго аспекта, *идейного*, феминизация ставит задачу моделирования принципов Новой Женщины, выдвижения постмодернистского матриархата и политизацию творчества. Третий, *эстетический*, аспект касается осуществления феминизацией ремедиации, результатом которой стала интерсемиотичность поэзии и киберлитература. Одним из очень существенных вопросов, поднимаемых поэтессами, оказывается саморепрезентация языка.

В области тем и установок женщин очевидно радикальное отрицание культурных моделей женственности. Это отрицание привносит твердую убежденность в агональности пола и детабуизацию те-

лесных, физиологических (сексуальных, материнских) переживаний. В то же время Новая Женщина демонстрирует анархические по отношению к традициям и социальному порядку жесты. Она раскрывает свою экологическую восприимчивость, проповедует антипотребительство и проблематизирует сакрум в духе постсекуляризма. Новая Женщина черпает вдохновение из различных источников: из традиций великого европейского и польского авангарда (футуризм, дадаизм, сюрреализм), а также из мятежного творчества Анджея Бурсы (1932–1957) и трансгрессивной поэзии Рафала Воячека (1945–1971). В сфере эмансипационной идеологии, безусловно, можно рассматривать уже упоминавшееся покровительство Свирциньской. В свою очередь, в русле так называемого неолингвизма вдохновляющим оказалось для молодых авторов творчество Кристины Милобэндзкой и Тимотеуша Карповича (1921–2005). Однако главным пристанищем новой поэзии стала *поп-культура* и *киберкультура*. Мироощущение, заключенное в них, нередко отсылает к неомарксизму, включает в себя также распространяемые по всему миру антиглобалистские и экологические программы.

Новая Женщина — это перформативная идея, цель которой — создание постмодернистской модели женской субъективности. Поэтессы подчеркивают различия полов как в биологическом, эмоциональном, так и в культурном смысле. Однако можно наблюдать разницу в том, как разные поколения показывают агональность союза женщины и мужчины. В качестве примера возьмем для начала стихотворение Эвы Зонненберг «Ессе», в котором легко заметить стремление пересмотреть патриархальную зависимость, закрепленную в культуре, начиная уже с мифа о Пенелопе:

*Мужчина живет в женщине на какое-то время снимает
четыре стены жизни только вошел иногда не
успевает снять ботинки*

*женщина взбегает по длинной крутой лестнице никогда не уверена
бежит она вверх или вниз поэтому смотрит в зеркала
застывают на ее лице макияжем*

*у мужчины нет своего места только ключ
один или несколько в кармане*

*женщина это всегда одна и та же точка на карте
прислушивается как ключ входит в замок¹*

Это стихотворение из сборника, изданного в 2005 г. В свою очередь, Барбара Клицкая через десять лет о Новой Женщине в стихотворении «Зарубка» пишет так:

Майские занятия, страстные разговоры о потребности пользоваться собой,

У меня ее нет, Ничего у меня там нет, По самой последней моде

*Как прекрасно видеть девушек, Это не круг, Сплошь живые раны,
Эта метафора должна проходить также и между ног,*

*Подумай — можно протянуть руку,
Коснуться плоти²*

Такую версию текста мы видим в антологии «Солистки». В онлайн-версии — на сайте Центра творческих позиций — стихотворение было опубликовано в другой редакции:

*Майские занятия, бурные разговоры о потребности
(или отсутствии) пользоваться п...й,
У меня ее нет, Ничего у меня там нет, по самой
последней моде*

*Как прекрасно видеть девушек. И никакого там шабаша, круга
или обычного хоровода. Только живые раны. Эта метафора
должна проходить также между ног.*

*Подумай — можно протянуть руку и коснуться,
наконец, настоящей плоти³.*

Соматизация идеи «девичества» имеет здесь ироническое значение, поэтесса воплощает ее в образе физиологической (менструальной?) «раны». Весенний круг/хоровод девушек имеет двойные коннотации: традиционную (танец) и вызывающе биологическую.

Занятия, посвященные необходимости «пользоваться собой», происходят без участия мужчин, словно их не существует в этом феминизированном мире. Новая Женщина сосредоточена на самой себе, ее самопознание — это род обратного нарциссизма, поскольку она смотрит на свое тело без восторга, а иногда и с отвращением. Отвращение вообще в новой поэзии часто является доминирующей эмоцией, в сочетании не только с радикальным протестом против платоновских идей, которые закладывают основы традиционных представлений о мире, но и решительным отказом от современных социальных структур (семья, сообщество). Как следствие, в стихах появляются мотивы самоуничтожения субъекта, чувства одиночества, а также убежденность в бесплодности языка. Поэтессы, родившиеся в 1970-е гг. и позже, ищут новые способы представления своего биологического и культурного опыта. Безусловно, на рубеже XX–XXI вв. можно говорить о явном *эстетико-ментальном переломе*, который я назвала здесь феминизацией поэзии.

На это явление нужно смотреть в более широком контексте, не только в рамках традиции польской женской лирики. Есть искушение искать в творчестве молодых поэтесс наследие женской поэзии предшествующих лет, например, Свирциньской, но это родство довольно призрачное. В ее стихах воплощается «сильная» субъективность и собирательный образ женской экзистенции — особенно в сборниках «Черные слова» (1967), «Ветер» (1970) и уже упоминавшемся «Я — баба», — что в произведениях дебютанток рубежа веков встречается значительно реже. Поскольку на феномен феминизации, о котором идет речь, оказала влияние не столько литературная традиция, сколько радикальные изменения в области культуры.

Хотя сразу после 1989 г. довольно бурная на протяжении XX в. польская литературная жизнь оказалась рассеяна по регионам, однако функции бывшего «центра», структурирующего иерархию событий, взяли на себя СМИ, манипулирующие вкусами аудитории. Ответом на коммерциализацию литературного рынка стали нишевые или локальные культурные инициативы.

Такой характер имел многолетний цикл варшавских «феминистских вечеров». Он объединял писательниц, активисток и академических исследовательниц разных поколений, интересовавшихся критической теорией, в том числе феминистской критикой. Инициатива называ-

лась «Общая комната». В результате вышли две антологии поэзии женщин. Первая, 2009 г., озаглавленная «Солистки»⁴, включает в себя произведения 41 поэтессы, родившихся и проживающих в разных регионах страны или за границей. Некоторые из них, родившиеся в 1960-е гг., уже получили популярность (Изабелла Филипяк, Мажена Брода, Мажанна Богумила Келяр, Анна Пивковская, Эва Зонненберг). Более широко представлены авторы поколения 1970-х гг., также уже известные (среди них Юстина Баргельская, Мария Циранович, Юлия Федорчук, Виолетта Гжегожевская, Анета Каминьская, Иоанна Мюллер, Анна Подчаши, Марта Подгурник, Бьянка Роландо, Иза Смолярек, Агнешка Вольны-Хамкало, Александра Зберская). Самые младшие родились уже в 1980-е гг. (такие как Зофья Балдыга, Марта Грюнвальд, Камила Яняк, Агнешка Мирахина, Корнелия Пеля, Юлия Шиховяк, Иоанна Войдович).

На обложке второй антологии, озаглавленной «Косами» (2016), обращает на себя внимание контраст между заглавием, отсылающим к традиционному образу «девичества», и вписанным сверху определением «Женская сотня». В сборник вошли стихотворения 27 поэтесс и 2 поэтов. Имена читателю уже известны по предыдущей антологии: Зофья Балдыга, Юстина Баргельская, Мария Циранович, Юлия Федорчук, Виолетта Гжегожевская, Камилла Яняк, Анета Каминьская, Барбара Клицкая, Агнешка Мирахина, Иоанна Мюллер, Юстина Радчиньская, Бьянка Роландо, Агнешка Вольны-Хамкало, Катажина Зданович (из новых и уже оцененных по достоинству — Малгожата Лебда). Четко видно, что за семь лет между двумя публикациями поэтическая активность женщин не только не затихла, но и сумела выработать своеобразный *феминистский мейнстрим*.

В обеих книгах существенную роль играют редакционные авторские комментарии, содержащиеся в послесловиях. В «Солитках» это запись беседы под названием «Полезные размышления», в которой три поэтессы-редактора (Юстина Радчиньская, Мария Циранович и Иоанна Мюллер) комментируют цель и содержание тома: «В нашей антологии заметны определенные изменения, которые произошли и происходят в поэзии, создаваемой женщинами. Все больше поэтесс пишет с позиции „я“, которая неотделима от биологического пола и гендера». И далее: «Поэтессы знают, что критик может обвинить их в излишней эмоциональности, они боятся того, что он сосредото-

чится не на тексте, а на том, что полагает „типичной женской эмоциональностью” или „бабскими замашками”, и, может, поэтому они так часто тематизируют вопросы текста, борются за текст для женщины. Многие из этих стихотворений целенаправленно показывают своеобразную игру между тем, как „я” это чувствую, и тем, как я должна это записать, то есть представить читателю. Тут появляется конструкт и это тематически обрабатывается [...] Это становится очень важной темой, которая свидетельствует о том, что поэтессы, хотя и затрагивают такие темы, как материнство или телесность, но хотят избежать упрека в том, что они „пишут маткой”. Именно таким образом проявляется их ангажированность. Да, это поэзия ангажированная, но ангажированная в скандал, связанный с языком, то есть в проблему коммуникации. Это, пожалуй, ангажированность, характерная для нашего времени»⁵.

В этом тексте авангард и послевоенное лингвистическое течение (произведения Тимотеуша Карповича, Кристины Милобендзкой) определяются как ключевая для женского творчества традиция. «Борьба за текст» призвана облагородить новую поэзию и отделить ее от стереотипа женской лирики.

В свою очередь, во второй антологии авторы послесловия (Катажина Шопа и Моника Глосовиц), озаглавленного «Верни мне мир, отдай нам пространство», определяют главную цель новой поэзии следующим образом: «Вплести в поэзию ритм жизнь — вот вызов! Тем, на что стараются обратить внимание редакторы в предлагаемой книге, является как раз связь поэтессы или писательницы с „хлебом и кровью”, то есть с общественно-политически-экономическими силами, воздействующими на телесность и материальность субъектов, находящихся в данном месте и времени»⁶.

Призыв связать поэзию с «ритмом жизни» не нов. Это постулат реализма, сформулированный несколькими поколениями — от Ружевица, турпистов, поэтов Новой Волны до «Брулиона». Две *разновидности феминистского автоматического дискурса* — лингвистическая и соматически-эстетическая — соприкасаются там, где речь идет о восприятии инновационности как вызова для женской поэзии. В интересующих нас здесь антологиях слово соседствует с функциональной семантикой графического выражения: разными шрифтами, рисунками и фотографиями. Это книги не только для чтения, но и для просмотра.

Молодые поэтессы ищут новые формы коммуникации в области субкультур и киберСМИ. Поэзия и стихотворение теряют устойчивое значение, требуют пересмотра в зависимости от средства сообщения, то есть носителя. Ремедиация литературы порождает новые формы, отличительной чертой которых является многокодовость (соединение слова с изображением, музыкой, жестом) и перформативность, то есть направленность на смыслообразующую деятельность адресата⁷. «Рожденные в 1970-е гг. вносят в антологию элемент, ранее не встречающийся в женской поэзии нового двадцатилетия — экспериментаторское течение, основанное на творческом использовании авангардных традиций поэзии XX в.»⁸, — замечает критик, комментирующий антологию «Солистки». Большой популярностью пользуется *инстапоэзия*, сочетающая образ и слово, публикуемая в социальных сетях (Instagram). Инстастихотворения — это новое явление не только эстетически, но и социально. Они доступны гораздо более широкой, чем традиционные печатные тексты, аудитории и относятся к области киберфольклора. Как следствие, их авторы используют упрощенные формы коммуникации: афористичность, поэтику граффити, эмоциональную выразительность сообщения. Киберстихи не рассчитаны на «долгий век», зато являются текстами, предназначенными для многократного использования: «Раньше, когда автор хотел что-то написать, он должен был взять листок бумаги и ручку, подумать, отложить. Потом он оставлял этот листок в ящике стола или показывал на литературных собраниях — и только тогда стихотворение впервые оживало, подвергалось поправкам, обсуждалось. Мастерство шлифовалось долго. Известно было, что нужно исправить, что получается плохо. Сегодняшней же поэзии трудно дать определение — выстукиваешь что-то на клавиатуре или на экране смартфона и почти сразу отправляешь в социальные сети. И — бац! Ты — поэт или, может быть, скорее инстапоэт. Кто-то прочитает то, что ты написал, поставит лайк и будет листать дальше. Можешь гордиться собой: творческий процесс завершился успехом»⁹.

Следует признать, что инстапоэзия радикально изменила социологию восприятия, превзойдя даже прежнюю сферу воздействия устной поэзии. (Считается, что аккаунты в Instagram есть у около 600 млн человек!). Впечатляющего успеха достигла индийская поэтесса, живущая в Канаде, Рупи Каур (р. 1992), чей дебютный том

«Молоко и мед» (2014) разошелся тиражом 2,5 млн экземпляров и был признан сервисом Amazon одной из самых продаваемых книг. А ведь трудно говорить об оригинальности текстов Рупи Каур: напротив, они умножают стереотипные черты так называемой женской поэзии: «Я ушла не потому / что перестала любить тебя / ушла потому, что чем дольше / я была с тобой, тем меньше / любила себя».

В Польше один из самых популярных авторов инстапоэзии — Анна Чарковская (р. 1986), литературовед по образованию, сотрудница Лодзинского университета. Ее опубликованный в Instagram сборник «Парни, которых я люблю» был также мгновенно распродан и в бумажной версии. Поэтесса, у которой около 60 тыс. подписчиков в Фейсбуке, говорит: «Поэзия не должна бояться Интернета [...]. Это просто дополнительное пространство, где мы можем не только обратиться к аудитории, но и напрямую общаться с ней. В Интернете множество людей. У них разные потребности. Это естественный переход на другой канал связи с читателями»¹⁰.

Творчество поэтесс, публикующихся в Сети, то есть киберпоэзия, требует от литературоведа нового языка описания, а от автора и читателя — новых компетенций. В 2002 г. группа молодых художников, среди которых поэтессы Мария Циранович и Иоанна Мюллер, выступили с «Неолингвистическим манифестом»¹¹. В нем говорится: «Люди — это пишущие машинки. Продолжается (вос)производство мира. Физичность — это информация. 3.3 Gbr данных. Все из нулей и единиц. Из букв алфавита в коде ASCII. [...] Для слов нет знака копирайта. [...] Мы выбираем экран, на котором слова появляются и гаснут, как будто их никогда не было. Мы выбираем изменения, модификации и новые версии системы. Ничто не сказано раз и навсегда. Следует сокращать и дописывать слова Кохановских, Мицкевичей, Милошей. Оригинал нет. Оригинал не существует и никогда не существовало. Есть только копии. И все они разные. Мы выбираем диалог вместо декалога».

Киберпоэзия устанавливает новые правила литературной коммуникации. Ее можно назвать воплощением футуристических мечтаний о «словах на свободе». Из поэтесс ею занимаются Мария Циранович, Уршуля Павлицкая, Анета Каминьская, Катажина Гелжиньская, Эва Михальская, Доминика Дыминьская, Катажина Фетлиньская. Основными отличительными чертами являются: деиерархизация ли-

тературной коммуникации (господство образа над словом), обмен ролями между автором, читателем и критиком, совместное творчество (например, Liternet.pl). Киберпоэзия использует публичные дискуссии, подвергая их трансформациям с помощью пародий и стилизаций. Она предлагает специфические новые жанры: интерсемиотические, интермедийные, интерактивные. Вот пример творчества, вдохновленного новыми средствами коммуникации:

*moje_gie_e_ru/jest_u_ste_e
_ru/kompu_te_e_ru/tele_wi
zje_ru/tras_mi_sje_e_ru/hi
per_tek_ste_ru/e_mai_i_e_l
u/*

Мария Циранович. Психоделикатесы¹²

Важной и требующей тщательного изучения проблемой является новое понимание «искренности» поэтического послания. Как известно, искренность — это тоже своего рода условность, охватывающая грамматику и тематику стихотворения, в котором читатель распознает некий «автобиографический пакт». В новой женской поэзии он становится предметом иронической игры. То, что привлекает внимание читателя, касается не биографического правдоподобия, а языка. Язык подлежит сильной деконвенционализации. Он впитывает лексику сленгов, субкодов, то есть кодов, по определению Бернштейна¹³, ограниченных. В результате она выходит рамки *decorum*, то есть социально признанной цензурности речи. Поэтессы используют вульгаризмы и брутализмы, передавая негативные эмоции: бунт, агрессию. Новая Женщина нередко является анархисткой. Ее протест носит тотальный характер, он нацелен на нравственные общепринятые нормы, политический порядок, религию. Неслыханный (потому что ранее блокируемый цензурой) в женском творчестве радикализм отражает происходящие после 1989 г. поколенческие преобразования менталитета.

Попытаемся сделать ряд выводов, касающихся феномена, который мы назвали здесь феминизацией поэзии. Во первых, следует оговориться, что этот процесс, при всей своей очевидности, не охватывает всю польскую литературу целиком. С тем же успехом можно было бы утверждать, что в поэзии рубежа веков продолжают тра-

диции, сформированные более ранней лирикой, например, творчеством Халины Посвятовской (1935–1967). Как и во внелитературной реальности, поэтическая феминизация отличается разной степенью интенсивности, хотя она всегда служит эмансипации женской субъективности. Она не только представляет, но и продуцирует идеи и установки*.

Причины литературной феминизации после 1989 г. разнообразны. Главная — трансформация польской культуры и изменение социальных структур, а вслед за этим — изменение нравов (интенсификация профессиональной деятельности женщин, их участие в бизнесе и политике). Кроме того — развитие новых СМИ, влияющих на литературу и популярность среди читателей. Широкая доступность способов производства текстов (компьютерная печать, публикация текстов в Сети). Интенсивное, хотя и позднее, распространение второй и третьей волны западного феминизма и, как следствие, создание феминистского лобби в академических кругах и распространение феминистской критики. Противодействие мужскому господству в жизни молодой литературы 1990-х гг. Отрицание официального канона.

Результаты феминизации польской поэзии также разнообразны. Среди них следует назвать интеграционные инициативы (клубы, журналы, интернет-форумы, издательства), и, в результате, возникновение новой женской поэтической формации, включающей в себя в основном поэтесс, родившихся в 1980-90-е гг. Она способствовала пересмотру задач женского творчества, усиливая его перформативный аспект, то есть реальное влияние на социальное поведение. В свою очередь, происходившее в начале XXI в. обновление литературы (ее существование в контексте новых средств коммуникации) высвободило новую эстетическую восприимчивость и новую поэтику. В сфере самоидентификации рядом с женщиной протестующей не менее важной стала постмодернистская категория субъекта «те-

* Подтверждением является внелитературный контекст моей статьи, которую я заканчивала писать в октябре–ноябре 2020 г. В это время в Польше проходили многочисленные акции протеста под названием «Забастовка женщин», вызванные решением Конституционного трибунала, который признал несоответствие части закона о планировании семьи 1993 г. действующей Конституции. В решении этом был поставлен под вопрос т.н. евгенический аборт, допускаемый в случаях вероятной инвалидности плода. В протестах появились не только лозунги «абортов по требованию», но и постулаты политических изменений.

кучего», вариативного, конституируемого самим актом речи. В кругу так называемого неолингвизма поэтессы обнажают апории языкового общения и занимаются перелицовкой (в результате разрушением) дискурсов. Общей целью большинства таких произведений является критический криптоанализ современности (то есть модернизма, понимаемого не только как эстетика, но и как культурное образование). Особенно демонстративными, вписанными в стратегию провокации, являются в новой женской поэзии, повторим, анархические жесты и брутализация языка, а также нарушение традиционных моральных норм. Новая Женщина хочет строить новый мир...

Подчеркнуто неолиберальная, а часто даже левацкая идеологическая ориентация этого вида творчества в соответствии с доминирующими в настоящее время в западной культуре тенденциям, приводит к тому, что она гораздо менее «революционна», чем хотели бы сами поэтессы. Ибо может рассчитывать на серьезную поддержку в СМИ, а также на поддержку финансовую и, зачастую, политическую. В результате ее трудно сравнивать с появившейся сто лет ранее *old wave* и эмансипацией женской лирики периода «Молодой Польши».

Следует также помнить, что феминизация литературы — это не только польский процесс. Подобные явления наблюдаются и в других европейских культурах, это следствие глобализации. Парадокс заключается в том, что феминизирующие поэтессы часто демонстрируют антиглобалистские позиции...

Перевод О. Румянцевой

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Sonnenberg E.* *Esce // Lekcja zachwytu.* Kraków, 2005. S. 30. Перевод стихотворных цитат здесь и далее сделан переводчиком статьи.
- ² *Klicka B.* *Karb // Nice.* Poznań, 2015.
- ³ *Klicka B.* *Dwa wiersze // Helikopter.* 7–9/2012. URL: <https://opt-art.net/helikopter/7-9-2012/barbara-klicka-dwa-wiersze/> (дата обращения: 29.11.2020).
- ⁴ *Solistki.* *Antologia poezji kobiet (1989–2009.* Red. Cyranowicz M., Mueller J., Raczyńska J. Warszawa, 2009.
- ⁵ *Ibid.* S. 226–229.
- ⁶ *Warkoczami.* *Antologia nowej poezji.* Red. Głuszak S., Gula B., Mueller J. Warszawa, 2016.
- ⁷ Ср.: *Orska J.* *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckie-go konstruktywizmu.* Kraków, 2019.

- ⁸ *Dziurzyński D.* Wokół Solistek. Antologii poezji kobiet (1989–2009). URL: <http://zeszytypoetyckie.pl/krytyka/635-solistki-i-ich-chorki> (дата обращения: 02.12.2020).
- ⁹ *Poezja kobieca naszych czasów.* URL: <https://goldap.org.pl/2018/11/poezja-kobieca-naszych-czasow/> (дата обращения: 30.11.2020).
- ¹⁰ Цит. по: *Boczek K.* Instapoetka z Łodzi. URL: <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,23004813,chlopsy-ktorych-kocham-jak-wyglada-poezja-w-dobie-mediow.html> (дата обращения: 03.11.2020).
- ¹¹ *Cecko M., Cyranowicz M., Kasprzak M., Lipszyc J., Mueller J.* Manifest neolingwistyczny V. 1.1.1. URL: https://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Neolingwistyczny (дата обращения: 30.11.2020).
- ¹² *Cyranowicz M.* Psychodelicje. Warszawa, 2006.
- ¹³ *Bernstein B.* Kody i ich odmiany, kształcenie i proces reprodukcji kulturalnej. URL: http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Przegląd_Socjologiczny_Sociological_Review/Przegląd_Socjologiczny_Sociological_Review-r1986-t34-n1/Przegląd_Socjologiczny_Sociological_Review-r1986-t34-n1-s7-40/Przegląd_Socjologiczny_Sociological_Review-r1986-t34-n1-s7-40.pdf (дата обращения: 29.11.2020).

Динамика мотивов в пространстве современной белорусской литературы*

Аннотация:

В современной белорусской литературе происходят процессы, характерные для большинства европейских литератур: размывание жанровых границ, рождение новых гибридных форм, синтезирующих характерные черты документализма, мистицизма, фантастики. Произведения многих авторов отмечены глубоким погружением в эмоциональную рефлексию индивида, исследуются поведенческие модели литературных персонажей.

Ключевые слова:

белорусская литература, динамика мотивов, белорусская идея, национальная идентичность, новые имена

Natalia M. KURENNAYA
(Moscow)

Dynamics of motives in the space of modern Belarusian literature

Abstract:

In modern Belarusian literature, there are processes that are typical for most European literature: the blurring of genre boundaries, the birth of new hybrid forms that synthesize the characteristics of documentalism, mysticism, and fantasy. The works of many authors are marked by a deep immersion in the emotional reflection of an individual, behavioral models are studied.

Keywords:

Belarusian literature, dynamics of motives, Belarusian idea, national identity, new names

* Работа выполнена в рамках гранта РФФИ 20-512-00007 Bel_a.

Развитие, успехи и проблемы современной белорусской литературы неразрывно связаны с исторически обусловленным белорусско-русским двуязычием, отразившимся на динамике и иерархии преобладающих мотивов современной национальной словесности в пространстве билингвальной культуры.

1990-е гг. стали для белорусской литературы своеобразным водоразделом, отмеченным завершением многолетнего приоритета военной темы и появлением новых мотивов, посвященных, в частности, переживанию / преодолению чернобыльской катастрофы и ее психологических, социальных, экономических последствий. На рубеже веков, в 2000-е гг. особое внимание литераторов было сосредоточено на проблемах национального бытия, поисках белорусской идеи, а также попытках переписывания истории. Известный писатель и белорусский политик В.П. Некляев в одном из интервью высказал мысль о том, что уже в 1990-х гг. национальная литература несла идею развития Беларуси как полноправной европейской державы. Эта идея питает белорусских писателей и в наши дни.

К началу 2000-х гг. в национальной литературе начали происходить процессы, характерные для большинства европейских литератур: размывание жанровых границ, рождение новых гибридных форм, синтезирующих характерные черты документализма, мистицизма, фантастики, глубокое погружение в эмоциональную рефлексию индивида. Белорусские писатели, приверженцы самых разнообразных художественных стилей и творческих манер, глубоко исследовали психотипические особенности современного человека, обращая пристальное внимание на национально окрашенные черты своих персонажей, разнообразие их поведенческих тактик. По мнению известного писателя Ольгерда Бахаревича (р. 1975), представляющего самое многочисленное поколение белорусских литераторов 40+, «революция в белорусской литературе 1990-х — начала 2000-х гг. удалась. Благодаря ей, белорусская литература прежней уже не будет. Смелость, эксперимент, новый язык, новые формы, ориентация на Запад, вписанность в европейский литературный контекст. Другое отношение к слову... Белорусская литература очень осмелела и поумнела, стала гораздо разнообразнее и бросила наконец играть в великую святую, наставляющую народ»¹.

Одной из специфических черт современной белорусской литературы, особенно ее белорусскоязычной части, в последнее десятилетие можно назвать новую форму идеологизированности, ставшую реакцией на «неожиданную» политическую и культурно-национальную независимость. Эта тенденция проявилась не только в отказе от идеалов общего советского прошлого, но и в настойчивых поисках новых, сугубо национальных идейных ориентиров. Однако процесс формирования собственной идентичности, особенно осязаемый в литературе последних лет, сопровождался повышенным градусом определенной писательской «тревожности» по поводу возможной потери независимости или даже поглощения восточным соседом. В этой связи следует иметь в виду довольно тесные политические, культурные и научные связи Беларуси с соседней Украиной, их несомненное взаимовлияние.

Вполне закономерно, что в центре современных литературных дискуссий и полемик находятся развитие и будущее белорусского языка. Повышенное внимание к проблеме свойственно, прежде всего, среднему и молодому поколению литераторов, нередко оно сопровождается состоянием некоторой фрустрации. По социологическим опросам последних лет, по-белорусски в стране говорит всего 6% населения, хотя, согласно тем же опросам, считающих себя белорусами гораздо больше. Парадоксальная социокультурная ситуация не могла не вызвать острый писательский интерес к проблеме «свой / чужой», которая стала в современной белорусской литературе едва ли не ключевым мотивом многих прозаических и поэтических произведений самых разных жанров — от документально-публицистических до утопии и фантастики. Знаменательно, что нередко «чужим», «иным» в этой оппозиции оказывался русский или человек с российскими корнями.

Подобные настроения в белорусской творческой среде имеют давнюю историю и определенные традиции. Современная полемика о судьбах белорусского языка и национальной словесности схожа с аналогичными дискуссиями конца XIX в. и первых десятилетий XX в., когда молодая белорусская интеллигенция, вышедшая из народной среды, сумевшая получить достойное образование в Москве, Санкт-Петербурге, Вильне и других университетских центрах, с одной стороны, находилась в поисках личного гражданского и творче-

ского пути, а с другой — пыталась определить границы национальной идентичности своего народа. Естественно, что эти процессы были неразрывно связаны с развитием и функционированием родного языка. Энергичная, социально и национально ориентированная деятельность молодой белорусской интеллигенции способствовала организации на Западных землях Российской империи книгоиздания и собственной периодики. Наиболее ярким и значительным событием в белорусской истории культуры стало издание в Вильне «Нашей Нивы» («Наша Ніва», 1906–1915), первой белорусскоязычной газеты.

Сходные по своей сути процессы получили «новую жизнь» и в 1990-е гг. после распада СССР. В истории Беларуси начался период, отмеченный повышенным читательским интересом к художественным произведениям новой идейной направленности, в которых зазвучали мотивы возвращения к идеалам национального возрождения, проверенным временем духовным ценностям. В 1991 г. вновь начала издаваться «Наша Нива», основоположники которой планировали сделать ее центром консолидации всех национально ориентированных сил. Однако подобные намерения под воздействием самых разнообразных факторов были осуществлены не в полной мере.

Современный литературный ландшафт Беларуси отличает довольно серьезная поляризация. С одной стороны, существует мнение (как правило, апологетов нынешней власти), что, хотя в стране вообще очень мало, не более десяти персон, заслуживающих звание писателя и призванных нести в мир некрасовское «разумное, доброе, вечное», национальная художественная литература, особенно ее белорусскоязычная часть, наконец-то обрела собственный голос, творческую самостоятельность, выработала адекватные представления о своем месте в европейском литературном мире, которое соответствует ее прошлому и настоящему.

Процесс идейного противостояния стал особенно заметен, начиная с 2011 г. Этот год в новейшей истории белорусской литературы сыграл роль своеобразной границы, по одну сторону которой осталась прежняя, традиционная реалистическая литература, еще носившая идеологические, художественные, тематические черты советского прошлого, а по другую сторону расположилась довольно интенсивно развивающаяся литература нового европейского модернистского образца, адресованная прежде всего национально ориентированному читателю.

Именно в 2011 г. президент Республики Беларусь А.Г. Лукашенко в лучших традициях советского времени поставил перед Союзом писателей Беларуси задачу «возродить былую славу белорусской литературы и поднять ее на новый художественный уровень»². Определенную судьбоносность этого переломного момента подкрепило и значимое событие в научной и культурной жизни Беларуси: в декабре 2011 г. Посольством Польши в Беларуси, Польским институтом в Минске, белорусским ПЕН-центром и Союзом белорусских писателей была учреждена литературная премия им. Ежи Гедройца за лучшее произведение на белорусском языке, которая в последующие годы стала весьма авторитетной в профессиональной среде. Учреждение премии, а затем и имена лауреатов вызвали в обществе неоднозначный отклик. Так, Анатолий Матвиенко (р. 1961), белорусский русскоязычный писатель высказался вполне откровенно: «С момента утверждения премии [Гедройца. — Н. К.], я не побоюсь это утверждать, белорусская литература в значительной мере находится под внешним управлением»³. Наряду с констатацией данного факта Матвиенко справедливо указывает на важную социокультурную тенденцию, наметившуюся в культурной жизни Беларуси: «Единственный плюс от премии им. Гедройца — она в какой-то мере всколыхнула интерес к литературе на мове»⁴. Представляется, что это явление — обращение значительного числа читателей к книгам на белорусском языке — важнее громких политических выводов писателя. В то же время нельзя не отметить, что в своих комментариях по поводу премии многие белорусские критики были солидарны с Матвиенко, подчеркивая довольно серьезное польское влияние на развитие белорусскоязычной литературы и оценивая его весьма критично.

В этой связи показательно, что язык, его власть над людьми стали основными мотивами нескольких значительных произведений современной белорусской литературы на белорусском языке. Так, в центре антиутопии «Мова» (2014) Виктора Мартиновича (р. 1977) — фантастические события, связанные с почти полным забвением родного языка и борьбой за его существование. Выбор названия для своего романа Мартинович считал принципиальным, поскольку «...для каждого белоруса сегодня, в 2014-м слово “мова” является сильным, этически заряженным маркером: тех, кто ровно дышит к “мове”, в обществе нет совсем. Я взял это слово и предложил принципиально иное

его прочтение»⁵. Характерно, что по воле автора в русском переводе антиутопии сохранено белорусское название «Мова». Очевидно, это сделано для того, чтобы усилить основную мысль романа: родной язык незаменим и неизменен в своем предназначении — сохранении и дальнейшем бытии народа, говорящем на нем. Знаменательно, что в недавних интервью Мартинович признался в изменении парадигмы своего творчества: «Мне кажется, что до лета этого года (2019) я создавал один метанарратив, одну вселенную, которая с разных сторон говорила о Беларуси. Но в последнее время говорить о Беларуси мне становится менее интересно... Чтобы продолжать развиваться, надо думать глубже, думать про человеческое. Сейчас вопрос, что такое быть человеком, для меня гораздо важнее вопроса, что такое быть белорусом. Потому что на второй вопрос я могу найти ответ»⁶.

Как уже говорилось выше, явно ощутимый раскол, начавшийся в белорусском писательском сообществе несколько лет назад, не изжит до настоящего времени. Главным образом, он проходит по линии отношения авторов к родному белорусскому и другому, считай чужому, русскому языку. Эта ситуация постоянно находится в центре внимания и общества, и власти, и самих литераторов. Анализу серьезных идейных противоречий в писательской среде посвящено немало дискуссий и серьезных литературоведческих работ: среди них значительный интерес вызывает мнение авторитетного белорусского литературоведа, писателя, д.ф.н. Алеся Пашкевича (р. 1972), автора монографий о концепциях национального бытия в белорусской прозе и популярных исторических романов с явно выраженными аллюзиями на современность.

Самым активным номинантом на получение премии им. Ежи Гедройца является О. Бахаревич. Пять раз он был заявлен как претендент на премию — и неизменно оказывался лишь вторым. В 2018 г. писатель объявил, что отказывается от дальнейшего участия в конкурсе. Бахаревич — автор девяти романов, сборников рассказов и эссе, в том числе и «Собак Европы» — самого крупного произведения современной белорусской литературы. (Почти невозможно представить, что в век Интернета, смс-сообщений можно создать произведение объемом в 900 страниц!). Эта книга была переведена на русский язык самим автором (в переводе — чуть более 800 страниц) и опубликована в 2019 г. московским издательством «Время».

Бахаревич, как и другие его коллеги, справедливо считает, что билингвизм белорусских литераторов, их самопереводы предоставляют им уникальную возможность погрузиться в мир двух культур, не только способствуют расширению творческих горизонтов, но и значительно увеличивают круг читателей. Важность подобного авторского приема хорошо понимали в свое время и классики белорусской литературы. Так, Якуб Колас, Василь Быков, Алесь Адамович и многие другие сами переводили свои произведения на русский язык, возможно, по этой причине в России значительно лучше знают белорусскую литературу, чем, например, украинскую.

Творчество Бахаревича постоянно вызывает заслуженный интерес широкой публики, его тексты — это острый срез жизни его поколения, выросшего на изломе эпох. Книги писателя наполнены «горячими» темами, необычайными фантастическими коллизиями, которые прослеживаются на широком историческом и социокультурном фоне; успешны его новаторские попытки обновления формы, любопытны и стилистические эксперименты.

Бахаревич, будучи в молодости, в начале творческого пути ярким приверженцем авангардистского направления в искусстве и литературе, к настоящему времени стал одним из самых значительных писателей Беларуси со своим особым мировидением и оригинальной манерой письма. Своими учителями он называет Ф. Кафку, Дж. Джойса, В. Гомбровича, В. Набокова. По мнению многих белорусских и зарубежных критиков (польских и немецких в особенности), в настоящее время он белорусский писатель № 1. Бахаревич является не только создателем талантливой прозы, он литератор с ярко выраженными литературоведческими наклонностями. Его книга-эссе «Гамбургский счет Бахаревича» (2012) представляет собой неоднозначный анализ / «развенчание» творчества классиков белорусской литературы советского периода, в первую очередь Янки Купалы. Эссе было жестко раскритиковано как почитателями таланта Бахаревича, так и теми, кто не признал за писателем права в таком тоне, с полемической горячностью прикасаться к классическому наследию.

Роман «Собаки Европы» сразу был замечен и оценен читателями, и коллегами Бахаревича, результатом чего стало его попадание в 2019 г. в короткий список российской литературной премии «Большая книга».

Кто же такие собаки Европы? По замыслу автора, это собирательное метафорическое имя малых народов Европы. Роман имеет сложную структуру, состоящую из шести частей, не связанных между собой общим сюжетом или персонажами. Сам автор в одном из интервью определил содержание романа так: «“Собаки Европы” — роман обо всем. Обо мне, о вас всех, о Беларуси, Европе, мире, национализме, иллюзиях, любви, поэзии, ненависти, языке, власти, манипуляциях, о Минске, нашей силе и слабости, о сексе и о смерти, о литературе и волшебстве»⁷.

Спектр перечисленных тем и мотивов настолько широк, что даже приблизительно нельзя раскрыть или выстроить связную сюжетную линию. Но все же один объединяющий мотив выделить можно — это сконструированный рассказчиком новый язык, названный автором «бальбута», который, по мнению самого Бахаревича, «основан на разнообразии, свободе и поэзии»⁸. Язык в романе — главный двигатель мира и народов его населяющих, гарант национального убежища, независимости и сохранения индивидуальности. Чтобы изменить мир, создать «нового» человека, надо изобрести новый язык — вот главная идея романа. Еще одним связующим элементом произведения стал оригинальный, нередко находящийся за этической гранью, провокационный писательский взгляд на события и людей, о которых он пишет. Все истории представлены в разных жанрах: антиутопии и детектива с элементами фантастики, мистического триллера, психологической драмы. В романе присутствуют и политические мотивы: то в одной, то в другой его части автор делится с читателями своими соображениями и комментариями о негативной роли России и русских в истории и культуре Беларуси. Например, вызывает недоумение мнение писателя о сути и вреде так называемой русификации Беларуси в советское время, не подтвержденное документально и научно. Факты говорят о другом. Согласно архивным документам, уже в 1924 г. было основано Государственное издательство БССР, печатавшее официальные документы, общественно-политическую и художественную литературу на белорусском языке, кроме того, на национальном языке выходило 13 республиканских газет. В 1921 г. был открыт Белорусский государственный университет (первым ректором стал Владимир Иванович Печета, известный историк-славист), в 1922 г. — Институт белорусской куль-

туры, на базе которого в 1929 г. была основана Белорусская академия наук. Уже эти факты приводят к абсолютно противоположному выводу: культурная политика советского государства способствовала процессу активной и успешной белорусизации. Черты, которые автор приписывает русскому языку, удивляют откровенной, почти патологической злобностью и несправедливостью: «Брысь, русский, брысь, жестяной язык жэков и пажеских корпусов, язык большой и липкий, голос миллионов маленьких, свирепчатых в своей ежедневной злобе людей»⁹.

Представляется, что некоторые, откровенно жесткие, провокационные рассуждения рассказчика или отдельных персонажей романа на самые разнообразные темы: политики, морали, секса — имеют нарочито скандальный привкус. С помощью таких «оригинальных нарраторских», псевдодокументальных приемов автор достигает желаемой цели: его «увесистая книга» вызывает повышенный интерес в обществе, увеличивает читательскую аудиторию.

Несмотря на неоднозначность многочисленных рассуждений самого ли автора или персонажей его произведений, бесспорно одно: творчество Бахаревича — оригинальное, талантливое, знаковое явление в современной белорусской литературе. Его экспериментальная поэтика, сплетенная из хорошо усвоенного разнообразия изобразительных средств экзистенциальной прозы (Джойса, Пруста), внушительные знания основ лингвистики, языковая игра, виртуозное авторское погружение в реалии современной жизни заслуживают высокой оценки, невзирая на обильные сомнительные авторские сентенции и умозаключения. Официальная белорусская критика, за редким исключением, избегает комментировать во многом экспериментальные, оригинальные тексты Бахаревича.

С большой долей условности среди ключевых мотивов современной белорусской литературы (на белорусском и русском языках) можно выделить три основных, наиболее часто присутствующих в национальной литературе: жизнь белорусского языка в современном мире, полесский текст и минский текст. О произведениях, посвященных белорусскому языку и логично примыкающих сюда книгах о национальной идентичности, мы уже коротко рассказали. Полесский текст как олицетворение белорусскости, сокровищницы народной культуры, как символ белорусского сиротства и отсталости по сравнению

с соседними народами имеет давнюю, по крайней мере, столетнюю литературную историю, и сегодня присутствует в творчестве писателей, приверженцев самых разных литературных направлений — от традиционных реалистических до постмодернистских.

Минский текст, как мотив и сюжетная линия, относительно недавно сформировался в белорусской литературе по сравнению с двумя вышеупомянутыми темами. Особенно мощно и художественно ярко звучит он в прозе писателей среднего поколения. Так, у Бахаревича минский текст нередко подобен ключу к разгадке многих сюжетных линий упоминавшегося выше романа «Собаки Европы». О Минске, которого уже нет, он рассказал и в своей очередной книге «Мои 90-е». Событием культурной жизни, имевшим оглушительный успех, стала публикация литературно-социологического эссе «Малый путеводитель по Городу Солнца». Его автор — Артур Клинов (р. 1965), архитектор, художник-авангардист, фотограф. В книге исследован феномен Минска, главного сталинского градостроительного проекта. Столица Беларуси предстает в этом произведении и загадкой, и знаком, и арт-объектом.

Сегодня белорусская литература, оставив в прошлом основные постулаты соцреализма, говорит со своим читателем современным художественным языком, откликаясь на проблемы того самого «простого человека», главного объекта национальной истории, проживающего свою жизнь под напором обстоятельств — экзистенциальных, политических, повседневных. В то же время белорусское литературное поле нельзя оценивать как безмятежное. Оно находится в постоянном творческом движении, в состоянии перманентного идейного противостояния, вызванного отношением ее участников к проблемам национальной идентичности, родного языка, политических и идеологических устремлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Трефилов С.* Писатель Альгерд Бахаревич: Люди хотят истории успеха, но серьезная литература — о лузерстве. URL: <https://www.kp.by/daily/26932/3982340/> (дата обращения: 17.03.2021).

² В Минске презентовали книгу для детей «Диктатор». URL: <https://www.rbc.ru/society/19/02/2012/5703f3789a7947ac81a65082> (дата обращения: 01.04.2021).

-
- ³ *Матвиенко А.* Белорусские литературные конкурсы: политики больше, чем литературы. URL: <https://politring.com/articles/8832-anatoliy-matvienko-beloruskie-literaturnye-konkursy-politiki-bolshe-chem-literatury.html> (дата обращения: 08.04.2021).
- ⁴ Там же.
- ⁵ Виктор Мартинович выпускает новый роман — «Мова». URL: https://naviny.online/rubrics/culture/2014/09/10/ic_articles_117_186663 (дата обращения: 17.03.2021).
- ⁶ Виктор Мартинович. URL: <https://ilinterviews.com/viktor-martinovich> (дата обращения: 08.04.2021).
- ⁷ Ольгерд Бахаревич. URL: <https://livelib.ru/author/319800-olgerd-baharevich> (дата обращения: 17.03.2021).
- ⁸ «Страх пробуждает в нас мысль». Ольгерд Бахаревич о «Собаках Европы». URL: <https://www.livelib.ru/publisher/1390/post/53581-strah-v-nas-mysl-olgerd-baharevich> (дата обращения: 08.04.2021).
- ⁹ *Бахаревич А.И.* Собаки Европы. URL: <https://www.e-libra.su/read/569051-sobaki-evropy.html> (дата обращения 08.04.2021).

Мотивы лирики Блаже Конеского: эволюция и ценностные ориентиры

Аннотация:

Выдающийся македонский поэт Блаже Конеский (1921–1993) на протяжении всего творческого пути высшей ценностью считал завоеванную своим народом свободу и право говорить и писать на родном языке. Народное творчество было для него богатством, сохранение которого обеспечивает успешное развитие нации и ее культуры. Поэзия 1990-х гг., создаваемая в атмосфере всеобщей переоценки ценностей, отразила неизменность позиции Б. Конеского в отстаивании значимости родного языка и поэтического слова. Одновременно поэт воспеваает как важную ценность простое человеческое общение, дружбу, простые житейские радости, создавая поэзию, которую можно условно отнести к анакреонтической лирике.

Ключевые слова:

македонская литература XX в., философская лирика, тема поэта и поэзии, анакреонтическая лирика, Блаже Конеский

Alla G. SHESHKEN
(Moscow)

Blaze Koneski motives of the lyrics: evolution and value reference points

Abstract:

The outstanding Macedonian poet Blaze Koneski (1921–1993) considered throughout his career the freedom won by his people and the right to speak and write in the native language as the highest value. Folk art was for him a wealth, the preservation of which ensures the successful development of the nation and its culture. The poetry of the 1990s characterised by a general revaluation of values reflected the unchanging position of B. Konesky in upholding the importance of the native language and the poetic word. At the same time, the poet glorifies simple human communication, friendship, the ability to see and cherish simple everyday joys as an important value, creating a poetry that can be attributed to the Anacreontic lyrics.

Keywords:

Macedonian literature of the 20th century, philosophical lyrics, the theme of poet and poetry, anacreontic lyrics, Blaze Koneski

На конец 1980-х — начало 1990-х гг. приходится последний этап жизненного и творческого пути классика македонской литературы, выдающегося ученого, организатора науки поэта Блаже Конеского (1921–1993). Он сохранял творческую активность до последних дней своей жизни: стихотворение «Зимнее утро» было написано за несколько дней до скоропостижной смерти. Конескому принадлежит исключительно важное место в истории национальной литературы и культуры. В этом единодушны сегодня все исследователи на родине поэта и за ее пределами. Македонский ученый Г. Старделов симптоматично назвал свою новую книгу «Эпоха Блаже Конеского» (2018), в которой пришел к выводу, что Конеский «в своем творчестве дал ответ практически на все вопросы, имеющие исторически важное значение для македонской нации, которые сформировали и его собственную сущность [...]». В своих произведениях Конеский сочетал судьбоносные вопросы истории, человека, страны, природы, рассматривая их на фоне македонской языковой и литературной традиции¹. Другой авторитетный македонский ученый М. Гюрчинов тоже оценивает творчество Конеского в целом и его последние сборники стихов исключительно высоко, подчеркивая их «чрезвычайно широкий тематический и жанровый диапазон», наполненность «потрясающей искренностью исповеди», «широкий отклик на обстоятельства жизни народа» и одновременно «авторефлексию и обобщение собственного жизненного опыта»².

Последний период творчества Конеского пришелся на судьбоносное и одновременно сложное время для Македонии, которая стала самостоятельным государством, рождавшимся в непростой атмосфере всеобщей переоценки ценностей эпохи социализма. В те годы вокруг фигуры поэта, всю свою жизнь посвятившего македонской литературе и культуре, сложилась тяжелая обстановка, потребовавшая от Конеского серьезного напряжения нравственных и духовных сил. В общем хоре претензий к центральным властям, Союзу коммунистов Югославии и компартии Македонии, которых обвиняли в «сербизации» македонского народа (распространении зоны влияния сербского языка через школьное образование, телевидение и другие средства массовой информации), раздавались упреки и в адрес поэта и ученого.

В сферу политики неожиданно попал вопрос о македонском алфавите, в обсуждении которого приняли участие многие деятели македонской культуры и прежде всего литераторы. Зазвучали резкие обвинения в адрес Конеского, автора первой грамматики македонского литературного языка и словаря, одного из тех филологов, кто участвовал в разработке македонского алфавита. Дискуссия об алфавите и языке продолжалась в течение десятилетия (Конеского уже не было в живых), приобретая все большую политическую окраску и фразеологию. Например, предлагалось изгнать «лингвистических шпионов» — «сербские буквы» (j, љ, њ, k, g), заменив их «другими», более «македонскими» графемами. Многие писатели и ученые, в частности, писатель и филолог Венко Андоновский, решительно выступили в защиту сформировавшейся языковой традиции и призвали не смешивать сферы политики и лингвистики³. Эта позиция со временем возобладала, а значение и место Конеского в истории национальной литературы, науки и культуры поднялись в сознании современников на еще большую высоту. Так, главная награда Македонской академии наук и искусств, в основании которой Конескому принадлежит ключевая роль, теперь носит его имя: «Медаль имени Блаже Конеского». В 2021 г. Македония торжественно отмечает столетие со дня рождения великого поэта и ученого.

Атмосфера переходного времени, осложнившая отношения Конеского с рядом недавних соратников, коллег и даже друзей, наложила отпечаток на творчество поэта, его размышления о жизненных ценностях и месте поэта и поэзии в современном мире, привнеся в них новые акценты. В лирике конца 1980-х — начала 1990-х гг. продолжают звучать главные мотивы его творчества: красоты родной природы, стойкости и мужества народа, выстоявшего в исторических испытаниях, воспевается ценность родного слова. В то же время в сборниках «Сейсмограф» (1989), «Небесная река» (1991) и «Черный овен» (1993) усиливается мотив одиночества (в целом свойственный многим философским стихотворениям автора предшествующих лет). Как отметила К. Кюлавкова, оценивая вклад поэта в национальное искусство слова, название последнего сборника получило символическое значение: оно как бы «предвосхитило жертвенный обряд, ритуал ухода в другой мир»⁴. Ряд стихов последних лет жизни окрашен раздумьями об изменившемся мире,

отказавшемся от прежних идеалов, разочарованием во многих близких соратниках и коллегах и содержит нерадостные размышления о судьбе старшего поколения, завоевавшего для македонцев право на признание их самобытности и языка. В то же время можно говорить о присутствии и развитии в позднем творчестве поэта мотивов, характерных для его лирики предшествующих лет.

Свобода как главная ценность, на алтарь которой македонский народ принес великие жертвы, воспетая в послевоенной лирике Конеского («Тешкото», «Восстание Карпоша» и др.), продолжает оставаться таковой для поэта. Он не может скрыть разочарования перед лицом попыток обесценить самоотверженный подвиг своего поколения. Весьма характерна опубликованная в сборнике «Сейсмограф» элегия «Вера». Выбор жанра весьма показателен для понимания настроения автора, с грустью наблюдающего за современниками. Основной мотив элегии — чувство вины перед погибшими в борьбе с фашизмом за свободу страны и народа и во имя идеи социальной справедливости:

*Вера нашей молодости,
что случилось с людьми, что сделалось!
Одни стали мелочными приспособленцами,
другие, — не шевельнув пальцем,
сытыми богачами и ленивыми бездельниками,
третьи — мучениками во имя твое.
Так перешептываются между собой
лежащие в могилах
те молодые ребята, почти дети,
что когда-то отдали за тебя свою жизнь⁵.*

Этот же мотив разочарования в людях, отказавшихся от духовных ценностей во имя золотого тельца, сквозит и в стихотворении «Очеловечивание». Оно содержит переключку с лирикой основоположника национальной литературы, участника коммунистического движения 1920–1930-х гг. и партизана Кочо Рацина (1908–1943), верившего в благородство и широту человеческого сердца («сердце шире широкого») и призывавшего вырвать человека из «рабства» и беспросветной нужды. Конеский с сожалением наблюдает в современниках обратное:

*Раз могли они не только подумать,
но и сказать мне,
что я не знаю, что значит свободно вздохнуть
грудью шире широкого,
чтобы обнять целый свет.
Значит, не так нужно говорить:
родится человеком — рабом станет,
а вот как:
родится рабом и рабом будет,
Кочо Рацин, брат мой!*

(II: С. 221)

То есть речь идет о разрушительной для личности утрате высоких идеалов, о расчеловечивании. К этому стихотворению примыкает стихотворение «Лжепророки», которое содержит философское осмысление переходного времени. Оно наполнено ассоциациями с Библией и адресовано современникам, попавшим под обаяние красивых обещаний, часто звучавших в те бурные годы: «Придет время лжепророков, [...] что будут вещать во имя мое / [...] объявлять, что они спасители [...] / Не верьте им! » (II: С. 254).

Мысли Конеского в эти годы постоянно возвращаются к теме судьбы поэта и поэзии. В поисках ответа на вопрос о месте поэтического слова в мире, где правят меркантильные соображения, он обращается к любимым деятелям национальной культуры — братьям Миладиновым, Р. Жинзифову, К. Рацину и Н. Вапцарову, преданно служившим сохранению и развитию родного слова, несмотря на все превратности жизни Конеский говорит, что видит смысл не в практической пользе профессии поэта («что же не пошел ты в столяры, в полировщики / или хоть в башмачники, сапожники» (II: С. 259)), а в сохранении красоты и богатства языка. Язык же, в его понимании, является условием сохранения национальной идентичности, без которой все другое теряет цену. Лирический герой стихотворения («Моим стихам») надеется, что если его «песни» когда-то «будут совсем забыты», они все равно «будут свидетельствовать» о высоких сокровенных помыслах их автора. В одном из последних стихотворений Конеский опять возвращается к своему призванию — защищать родное слово как условие самого существования народа:

*Ради могучего слова, пусть на непризнанном языке,
я все еще перебираю звуки македонской лиры.
Слово — мой щит, равный вашей силе,
вы, силачи!*

«Соппротивление» (II: С. 324)

Интересно, что в рассуждениях о личности поэта и его практически неизбежном одиночестве, македонский автор нередко прибегает к диалогу с великими русскими поэтами, безвременно ушедшими из жизни, А.С. Пушкиным и В.В. Маяковским. В сборнике «Златоврв» (1989) Конеский посвятил поэту XX в. стихотворение, в котором размышляет о жизненной драме и трагической смерти этого яркого человека-творца:

*Он вдруг остался совсем один.
Его поразило острое сознание
бесконечной отдаленности
даже самой близкой души.
Так ребенок впервые чувствует,
что у матери есть другие заботы
и даже радости.
Он понял
в этой пустоте,
что спасения нет
и что уже быт вдребезги разбил
любовную лодку.*

«Маяковский» (II: С. 196)

Бросается в глаза использованная вольная цитата из стихотворения Маяковского «Неоконченное»: «любовная лодка разбилась о быт». Находкой Конеского можно считать слово «раскостил» — на македонском «разбил вдребезги» — усилившее в переводе основную мысль стихотворения Маяковского.

Конеский нередко в собственном творчестве писал об одиночестве поэта, ранимости его души, страдал от непонимания, предательства, испытывал сомнения в том, будут ли его знать и читать потомки. В этом контексте его размышления о судьбе яркого и сильного «горлана, главаря», но внутренне тонкого и ранимого человека,

предстает в новом свете, заставляет задуматься об уязвимости души самого Конеского и отчаянной потребности в любви и понимании.

В последнем прижизненном сборнике поэт опубликовал стихотворение «По А.С. Пушкину», которое представляет собой вольную интерпретацию нескольких начальных строк стихотворения: «Не дай мне Бог сойти с ума...»: «Не дај, Боже, од ум да се шекнам / Дај ми, Боже, да скипнам, да секнам» (II: С. 331). Впервые за долгие годы Конеский вновь обратился к Пушкину (пушкинскую лирику поэт переводил еще в 1940-е гг.), который оказался созвучен его собственным настроениям и переживаниям. Выбор стихотворения и интерпретация его основного мотива интересны. Стихотворение «Не дай мне Бог сойти с ума...» (1833) проникнуто у Пушкина подлинным, глубоким сочувствием к несчастным людям, которых болезнь навсегда лишила полноценной жизни. Безумие показано как истинная, ни с чем не сравнимая трагедия человека. Македонский поэт, однако, просит судьбу о другом: он молит Господа сохранить ему разум, чтобы иметь возможность выразиться в творчестве до конца: «выкипеть» («да скипнам») и «иссякнуть» («да секнам»).

Важной константой лирики Конеского является обращение к фольклору, к народной песне, служащей богатым источником тем и мотивов. В поэзии автора XX в., посвященной философским раздумьям о судьбе человека, о смысле человеческого существования, о любви и смерти, о подвиге и поражении наблюдается переосмысление ряда известных фольклорных сюжетов. Замечено, что творчество народа «для поэта стало не только связующей нитью с краем, где он родился и вырос и его традицией, но также источником новаторских поисков и новых оригинальных поэтических идей»⁶. Характерный пример — стихотворения 1960–70-х гг. Так, «Больной Дойчин» (1961) перекликается с известным у южных славян эпическим сюжетом о последнем подвиге одинокого героя, забытого и преданного друзьями. В народной песне больной Дойчин, долгие годы прикованный к постели, собирает последние силы и побеждает намного более сильного врага, защищая свою честь, честь своей семьи и освобождая народ от чужеземца. Он отправляется на битву на неподкованном коне, с заржавевшей саблей, еле держась в седле, потому что понимает, что никто, кроме него, не осмелится противостоять могучему завоевателю. Конеский передает «дух» народной

песни. Он не воспроизводит известный сюжет, а сосредотачивается на внутреннем состоянии героя, собирающего силы для последнего боя. При этом Конеский, учитывал опыт Рацина, который в своей лирике, как справедливо заметил македонский исследователь М. Китевский, «брал за основу песни, которые до сих пор поются и популярны в народе» и использовал «фразу или стих из народной песни, которые пробуждают в нашем сознании широкий круг ассоциаций с определенными настроениями и мотивами, известными из народного творчества»⁷. Конеский тоже рассчитывает на активизацию у читателя нужных ассоциаций. Его стихотворение представляет собой монолог Дойчина, который рассказывает об утрате богатырской силы и длительной болезни, когда он почувствовал себя «маленьким, смешным и больным» / «ситен и смешен и болен» (I: С. 197).

Герой сражен настигшей его в полном расцвете сил судьбой, против которой он восстает. Он мечтает, что найдется женщина («та, что страдала много» / «ти што си страдала многу» (I: С. 198), которая поможет ему подняться и взять в руки меч, чтобы умереть в бою, как подобает герою: «Я мечтаю лечь в темную и холодную могилу — / но нет мне конца без подвига, уготованного судьбой» («Јас копнеам гроб темен и студен — / нема крај без мојот подвиг суден» (I: С. 198)). Бросается в глаза, что автор не использует, как можно было бы ожидать, постоянных эпитетов народной поэзии, отходит и от десетерца — размера народного героического эпоса. Только две строки: «Болен лежам до девет години, / што искинав до девет постели» («Больной лежу уже девять лет / так что все девять постелей протер» (I: С. 197)) — максимально близки народной песне, в том числе по размеру. В стихотворении Конеского очень важен ритм, меняющийся в каждой из пяти строф, строфика и рифма. Это позволяет передать изменения в настроении героя.

Народные легенды стали основой и для цикла «Марко Крале» («Лишение силы», «Стерна» и др.). Родившийся недалеко от Прилепа, столицы средневекового королевства, где правила династия Мрнявчевичей, из которой происходил исторический Марко Королевич, Конеский не мог обойти стороной эту центральную фигуру народного эпоса. У македонского поэта мы обнаруживаем современный взгляд на мотивы народных легенд и поверий, связанных

с Марко Королевичем. Конеский интерпретирует легенду о строительстве монастыря («Марков Монастырь», «Крепость»), вводит в народную легенду о «Лишении силы» мотив богоборчества, в легенду о подземной реке Стерне — мотив героического подвига ради блага народа, ради сохранения плодородных земель от затопления (трактовка этого мотива несет следы античного мифа), в легенду о Собачьем холме — мотив смерти эпического героя, который должен так уйти из жизни, чтобы у поработанного народа не исчезла вера в его возвращение: «Только чтобы никто не видел моей смерти / только б остаться наедине с ней» («Само никој да не ја види мојата смрт / да бидам сам со неа» (I: С. 312)). На первый план выходит постановка сложных морально-этических проблем: вины и ответственности, нравственного выбора, подвига как этического деяния. Марко Королевич борется с самим собой, в отличие от фольклора, где его главный враг — турки. Он погружен в размышления и сомнения, его терзает неуверенность в правильности совершенных поступков, пусть и продиктованных благой целью. Важным является то, что автор становится на народную точку зрения, которая помогает ему избежать настроения безнадежности и ощущения бессмысленности бытия (весьма распространенных в искусстве XX в.). Народная точка зрения на смысл человеческого существования не приемлет понимания жизни как абсурда, при всех тяготах, жертвах и трагедиях. Жизнь народа созидательна, и его отношение к родной земле уважительное и бережное. Надежда на благополучие семьи и плодородие закреплена в обрядах и обычаях, должных обеспечить здоровье, рождение детей, хороший урожай («Николай Чудотворец»). Этот мотив является главным и в одном из последних стихотворений поэта «Обновление» и становится подлинным гимном вечного движения жизни:

*Откройте окна,
Откройте двери,
Пусть войдет свежий воздух...
Пусть войдет молодая мать,
Пусть внесут мужское дитя
Пусть войдет жизнь,
как свежий воздух,
в каждый затхлый угол.*

(II: С. 347)

Конеский в своем последнем сборнике постоянно обращался к мотивам поиска точки опоры в жизни, после всех потрясений начала 1990-х гг., в том числе касающихся и его лично, готовый радоваться малому («Смирение») и по-новому воспринимая ценность того, что окружает человека в повседневной жизни. Органичное для поэта гармоничное восприятие жизни помогает его лирическому герою преодолеть диссонанс разрушения. Оно отразилось в открытии лирическим героем ценности простых вещей: встреч с друзьями и неспешной беседе, вкусе вина и ароматного кофе, привычных, но всегда новых картинах родной природы («Убежище», «Натюрморт»). Радость постоянного общения с ровесниками и друзьями привносит в его жизнь гармонию. Именно такие встречи людей, понимающих друг друга без слов, дают им силы и «укрепляют гордый дух» поколения тех, кто со стороны может показаться «обломками кораблекрушения» и «жертвами проклятой старости». «Святые заветы юности» (II: С. 334) остаются незыблемой ценностью («Убежище»). Несколько позднее было написано стихотворение «Друзьям», в котором лирический герой прощает недостатки, ошибки, притворство и даже предательство тем, с кем прошел по жизни, во имя общего прошлого и общей «меры человеческой любви» (II: С. 346).

Целый ряд стихов позволяет обнаружить ассоциации с античной лирикой, прежде всего, с анакреонтической поэзией. Эта черта, характерная для разных периодов развития европейской, в том числе русской поэзии, — новая в поэзии Конеского, до настоящего времени прошедшая мимо внимания исследователей. Вопрос о македонской интерпретации анакреонтической традиции требует отдельного изучения. В данной статье имеет смысл лишь констатировать факт, что ряд стихотворений Конеского показывает, как поэт открывает ценности жизни, воспетые Анакреонтом, умевшим и на склоне лет находить прекрасное в наслаждении солнцем, вином, природой. Показательно, что эти мотивы появились в поздней лирике македонского поэта, вдохновленного пребыванием на берегу Дойранского озера, по которому проходит граница Македонии и Греции. В Дойране (с македонской стороны) Конеский любил проводить летнее время. Мотивы, связанные с Дойраном, присутствуют у него на протяжении всего творчества: от цикла «Дойран» из раннего сборника «Земля и любовь» (1948) до цикла «Дойранская элегия» из сборника «Небесная

река» (1991). Однако в ранней поэзии говорить об анакреонтизме не приходится. Эта черта обнаруживается в закатной лирике.

В то же время нельзя не отметить и важное отличие лирики позднего Конеского от анакреонтической европейской поэзии — поэзии молодости, чувственности и беззаботного веселья. В определенном смысле Конеский даже ближе античному автору, подчеркивавшему свой преклонный возраст. Стихи македонского поэта созданы на склоне лет, что неизбежно отразилось на мировосприятии лирического героя. Однако он не иронизирует над возрастом, в отличие от Анакреонта. Гармонию, которую он пытается обрести, омрачает мысль о том, что радостями жизни недолго осталось наслаждаться и ему, и «старым друзьям», спрятавшимся в тенистой прохладе от августовского зноя, коротающим время за неспешной беседой. Им грустно осознавать, что жизнь подошла к закату, поэтому «выпитая до дна чаша вина», «зрелый кизил» и «полная ваза яблок» на столе, «струящийся аромат кофе» («Натюрморт»; II: С. 335) радуют, но не приносят ожидаемого умиротворения. Написанные в форме сонета, эти стихи при помощи неброских эпитетов и метафор создают теплую атмосферу радости и взаимопонимания между людьми. Поэт призывает видеть в этих мгновениях «подарок неба» и ценить их. «Я в будущую жизнь возьму тебя с собой» (II:С. 344) говорит он, обращаясь к заснеженной вершине горы, на которую часто любовался.

В самой большой степени гармоничное видение мира отразили стихотворения «Обед» и «Чашка чая». В стихотворении «Обед» лирический герой с умилением наслаждается традиционной македонской трапезой, что подчеркивает обильное использование деминутивов:

*Эта рюмочка домашней ракии..,
прозрачной и искристой,
этот перчик
чуть зарумянившийся сверху,
крепкий и хрустящий...
этот помидорчик, красный и сочный, [...]
и белая брынзочка,
такая вкусная, когда жуешь ее с румяной краюхой хлебушка
так, что слюнки текут и поет душа, —*

*прими их как неба дары,
посланные сегодня,
и мысленно поблагодари за все это.
Может быть, и завтра ждет тебя такая же милость.
Почему бы и нет?
Никогда ведь не знаешь.*

«Обед» (II: С. 338)

Эмоции, рожденные наслаждением повседневными мелочами, звучат в «Чашке чая», превращаясь в важную часть жизни, которую человек зачастую перестает замечать и ценить:

*Чайник шумит на плите,
в нем вода закипает.
Пакетик с чаем в чашке уже поджидает.
Скажи, давай-ка, что это неважно!
О, предчувствие теплоты
уже разливается по жилам
до самого сердца.
по всей левой стороне груди,
как смутное воспоминание о любовном возбуждении!
Представь, что ты лишен всего этого!*

«Чашка чая» (II: С. 339)

Следует согласиться с мнением македонских исследователей, что и в поздней поэзии Конескому удавалось удивить читателя, восхитить и взволновать умением опозитизировать привычную жизнь, заставив увидеть ее с неожиданной прекрасной стороны. Он как бы ищет и находит тот «предел простоты», который отделяет поэзию от тривиальности⁸.

В богатой гамме мотивов поэтического творчества Конеского можно выделить такие, к которым он неизменно обращался, каждый раз обнаруживая новые нюансы их трактовки. К ним относится мотив свободы своего народа, тесно связанный с правом говорить и творить на родном языке, защитником которого Конеский последовательно выступал. В последних стихотворениях на эту тему он вновь подчеркивает роль поэта в деле сохранения родного языка и национальной самобытности. Язык и родное слово стали те-

ми ценностными ориентирами, значение которых подчеркивалось на всех этапах творчества и мощно зазвучало в последних сборниках Конеского. Его размышления о судьбе поэта и поэзии и их месте в истории народа насыщены реминисценциями и ассоциациями с произведениями мастеров слова предшествующих эпох, не только национальных (Рацин), но и зарубежных. Наиболее близкими в этом плане оказались для Конеского русские авторы (Пушкин и Маяковский). Важнейшей константой его творчества является его постоянная и органичная связь с фольклором и народной традицией в целом. В философски насыщенной поэзии классика македонской литературы на позднем этапе появляется понимание ценности будничной жизни, воспевание простых вещей, их красоты и гармонии. В целом же Конеский на протяжении всего творчества был выразителем духа и видения мира своего народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Старделов Г.* Эпоха Блаже Конески. Скопје, 2018.
- ² *Ѓурчинов М.* Кон поетиката на Блаже Конески (Размислувања врз матријалот од неговата последна фаза) // *Ѓурчинов М.* Облик и смисла. Критики и огледи (1990–2000). Скопје, 2000. С. 15.
- ³ *Андоновски В.* Графомитологија // Стожер. 2000. № 32–33. С. 40–41. Автор подчеркнул, что в Македонии нет необходимости в азбучной реформе.
- ⁴ *Ќулавкова К.* Беседа за Блаже Конески (по повод 5-те тома од неговите Собрани дела) // МАНУ скрипт, 2019, № 1–2. С. 22.
- ⁵ Здесь и далее стихи Конеского с указанием тома и страницы в круглых скобках цитируются по изданию: *Конески Б.* Целокупни дела. ТТ. I –X. Скопје, 2011. С. 220. Перевод сделан автором статьи.
- ⁶ *Мартиноска А.* Конески и фолклорот. Скопје, 2012. С. 221.
- ⁷ *Китевски М.* Студии за македонскиот фолклор. Скопје, 2002. С. 93, 94.
- ⁸ *Ѓурчинов М.* Кон поетиката на Блаже Конески. С. 19.

Полиэтничность
и мультикультурализм:
диалог ценностных
и художественных
парадигм

Полиэтничность как объект художественной рефлексии в творчестве писателей Австро-Венгрии

Аннотация:

Сложившийся в «кайзеровско-королевской» Австро-Венгрии пестрый этнокультурно-языковой конгломерат нашел свое отражение в творчестве таких родившихся здесь писателей, как Карл-Эмиль Француз, Роберт Музиль, Йозеф Рот, Юзеф Виттлин, Ярослав Гашек, по-разному осмыслявших австро-венгерский универсум — как связующее наднациональное единство и как источник центробежных тенденций, национальных конфликтов, приведших к его распаду.

Ключевые слова:

К.-Э. Француз, Р. Музиль, Й. Рот, Ю. Виттлин, Я. Гашек, распад многонациональной Австро-Венгрии, национальные конфликты

Victoria V. MOCHALOVA
(Moscow)

Poly-ethnicity as an object of artistic reflection in the works of Austria-Hungary' writers

Abstract:

The article explores how the motley ethno-cultural-linguistic conglomerate formed in the «Kaiser-Royal» Austria-Hungary is reflected in the works of such writers who were born here as Karl-Emil Franzos, Robert Musil, Joseph Roth, Józef Wittlin, Jaroslav Hašek, who interpreted the Austro-Hungarian universe — as a connecting supranational unity and as a source of centrifugal tendencies, national conflicts that led to its disintegration.

Keywords:

K.-E. Franzos, R. Musil, J. Roth, J. Wittlin, J. Hasek, disintegration of multinational Austria-Hungary, national conflicts

Мультинациональность и мультикультурность Австро-Венгрии, Мее пестрый этно-культурно-языковой конгломерат оказались благотворной средой для возникновения оригинальных талантов, в творчестве которых не могла не отразиться и полиэтничность объединявшего их ареала. Это справедливо, в частности, для писавших на немецком языке Карла-Эмиля Францоа (1848–1904), Роберта Музиля (1880–1942), Йозефа Рота (1894–1939), для польскоязычного писателя Юзефа Витлина (1896–1976), которые по-разному осмыслили так называемый «габсбургский миф»¹, австро-венгерский универсум — как гармонизирующее наднациональное единство, как ценность высшего порядка или как источник и средоточие национальных конфликтов, взрывавших его изнутри². «Народы Австро-Венгерской империи в совокупности нации не составляли. Национально-освободительные движения были там центробежными, а все центростремительные так или иначе связывались с государством»³.

Даже в «Похождениях бравого солдата Швейка» (1911–1922), задуманных, по признанию Ярослава Гашека (1883–1923), в качестве исторической картины определенной эпохи, где полиэтничность не составляет центральной темы, она с неизбежностью служит выразительным фоном описываемой действительности («кто бы ни прикончил нашего Фердинанда, серб или турок, католик или магометанин, анархист или младочех, — мне все равно»; «у нас под знаменами австрийские уланы-ополченцы, австрийские ополченцы, боснийские егеря, австрийская пехота, венгерские пешие гонведы, венгерские гусары»; «в публичном доме спрашивают, какую клиент желает барышню — “немку, чешку или еврейку”, а старая дама у входа произносит по-немецки, по-польски и по-венгерски приблизительно следующее приветствие: “Заходите, заходите, солдатик, у нас хорошенькие барышни!”»⁴).

Яркие национальные группы единого многонационального государства, находившиеся не в его центре, а скорее на периферии, привлекали внимание писателей, особенно тех, кто был связан с такими регионами своим происхождением. Среди них видное место занимает росший на Буковине и в Галиции еврейский писатель К.-Э. Француз, познакомившийся здесь с немецкой, украинской и еврейской культурой и назвавший этот пограничный регион «Полу-

Азией» — именно из-за пестрого смешения разных культур (этому посвящены многочисленные издания и переиздания его многотомной серии: «*Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa*», «*Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukovina, Südrussland und Rumänien*», «*Vom Don zur Donau. Neue Kulturbilder aus Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa*»)⁵.

Француз получил отнюдь не только домашнее еврейское образование, но и учился в доминиканской монастырской школе в Чорткове (в его произведениях переименованном в Барнов), в немецкой императорско-королевской гимназии в Черновцах, пользовавшейся отличной репутацией и воспитавшей в нем восхищение немецкой культурой. Таким образом, и галицийско-буковинская среда, в которой он рос, и полученное немецкое образование способствовали его познанию национального многообразия габсбургской империи, отразившемуся затем в его прозе, этнографических и переводческих опытах. Стремлением Францоza было, по собственному признанию, создавать «художественные» изображения не «в ущерб правде», о чем свидетельствуют его романы и повести о жизни русинов («*Der Kampf ums Recht*», 1872), евреев, о межэтнических отношениях на восточных рубежах Австро-Венгрии («*Die Juden von Barnow*», 1877; «*Moschko von Parma*», 1880; «*Der Pojaz*», 1893 и др.).

Сторонник Просвещения и культурной ассимиляции евреев⁶, Француз пытался найти возможности и пути объединения разобщенных этносов, самобытность и достоинство которых он признавал, и видел эти возможности именно в немецкой культуре. Об этом ярко свидетельствует, в частности, рассказ «Шиллер в Барнове», в котором три счастливых обладателя томика Шиллера — польский католик из барновского монастыря Франциск, православный русин, «неуклюжий угрюмый парень» Василий Войчук (который хотел стать «депутатом, чтобы бороться с поляками»), и еврей Израиль Мейзелъс, жившие, по выражению автора, во тьме и жадно стремившиеся к свету, пребывавшие в пустыне и жаждавшие свежего источника⁷. Искомый свет и свежий источник все трое находят в «спасителе и искупителе» Шиллере, который «из глубокой бездны предрассудков и тяжкой нужды возводит на высшие ступени свободной человечности»⁸, становится основой их радостного сближения — они вместе читают «Оду к радости».

Происходивший, по собственному признанию, из староавстрийской семьи (а «типично австрийским в этой семье было даже то, что происходила она из Моравии и в жилах музилевских предков текла чешская кровь»)⁹ Роберт Музиль в своем сатирическом эпосе «Человек без свойств» («Der Mann ohne Eigenschaften»)¹⁰ писал об австро-венгерском государстве как о неспособном гармонично удовлетворять интересы своих народов и потому развалившемся, а о патриотизме в Австрии как о совершенно особом предмете, содержащем в себе презрение и ненависть («Германские дети, например, просто учились презирать войны австрийских детей...»)¹¹. Роман Музиль понимал как «субъективную философскую формулу жизни», включающую и человека, и его сложные отношения со временем, историей и прежде всего — с государством¹².

Существовавшее в общественно-политической жизни Австро-Венгрии драматическое напряжение проходило именно по линии противостояния наций и государства. Государственную идею воплощал в «Человеке без свойств» австрийский аристократ, граф Лейнсдорф, чей подход к национальным антипатиям (их Музиль вообще рассматривал как антипатию человека к себе самому, извлеченную из темных глубин собственных противоречий и прикрепленную к подходящей жертве) был своеобразен и тонок: он мысленно отделял Венгрию, о которой, будучи «мудрым дипломатом», никогда не говорил, а остальное относил к «национальностям», или «австрийским племенам». Поскольку же, по его убеждению, народ лишь тогда вправе считаться нацией, когда он обладает собственной государственностью, то «каканские» по ироническому обозначению Музиля (kaiserlich und königlich, k.u.k.) народы, нации — это всего лишь национальности, и над ними должно стоять государство. Они же противились этой идее государства, «подчеркивали, что они нации, требовали, чтобы им вернули потерянные исторические права, заигрывали с братьями и родственниками по племени по ту сторону границы и во всеуслышание называли империю тюрьмой, из которой им хотелось выйти на волю». Граф Лейнсдорф же хотел усовершенствовать их состояние, применяя против строптивых племен «смесь умной гибкости и карательной мягкости»¹³.

Хаосу ожесточенных национальных распрей, тотальной неприязни каждого ко всякому другому, возведенной в чувство солиदार-

ности и ставшей чем-то вроде «сублимированного церемониала», противостояла идея порядка в облике государственности, носителями которой, в отражении Музиля, выступала австрийская элита. Героиня Музиля, Диотима, надеется на «великую идею», которая сможет навечно сплотить многонациональное государство и возвести имперскую идею на недостижимые прежде высоты Духа.

О том, что национальные вопросы волновали Музиля, не разделявшего «почвенных» представлений о нации, как и стремления отождествить ее с расой или государством, свидетельствует и его эссеистика, в частности, эссе «Нация как идеал и как действительность» (1921), или «Немецкий человек как симптом» (1928). Согласно тонкому наблюдению Д. Затонского, содержание «Человека без свойств» «держится» на Какании — немислимом, анахроничном и одновременно «самом прогрессивном государстве». И это — не пародия, не насмешка. Это — чисто австрийская сложность музилевского восприятия родины. В нем есть элементы так называемого «габсбургского мифа», однако еще больше в нем неприятия модерного, грядущего мира¹⁴.

Представляется, что к этим взглядам близок и австрийский писатель еврейского происхождения Йозеф Рот, полагавший, что габсбургская монархия лучше того, что пришло ей на смену, что национализм представляет собой зло, а рухнувшая империя была единственной сверхнацией, которая когда-либо существовала, как он писал в 1938 г. в «Склепе капуцинов» («Я не дитя нынешнего времени, мне даже трудно удержаться и не назвать себя прямо его врагом»; «Он был мятежником и патриотом, мой отец; это особый вид, который существовал только в прежней Австро-Венгрии. Он хотел реформировать империю и спасти Габсбургов»; «Мой отец мечтал о славянском королевстве под владычеством Габсбургов. Мечтал о монархии австрийцев, венгров и славян»)¹⁵, и что она могла бы служить поучительным и вдохновляющим примером европейского единства. Подобные настроения присутствуют и в ностальгических мемуарах Стефана Цвейга «Вчерашний мир. Воспоминания европейца». Цвейг здесь вспоминает, что родился в большой и могучей империи, в монархии Габсбургов, которой более не существует, вырос в Вене, в этой двухтысячелетней *наднациональной* столице, и вынужден был покинуть ее прежде, чем она деградировала до не-

мецкого провинциального города, и таким образом, не принадлежит более ни к чему, повсюду чужой, и большая *его родина Европа*, «ради которой мы жили» — потеряна для него с тех пор, как уже вторично она оказалась раздираема на части братоубийственной войной¹⁶.

Рот ощущал себя европейцем, причастным к культурному наследию всей Европы, не ограниченному государственными или национальными границами, и это уmonoстроение он передает, рисуя портрет своего аристократического персонажа, графа Морстина, который «не считал себя ни поляком, ни итальянцем, ни польским аристократом, ни аристократом итальянского происхождения. Нет: как и многие другие люди его сословия в коронных землях Австро-Венгерской монархии, он являл собой типичный образец чистоты и благородства австрийца, то есть был человеком наднациональным и, следовательно, истинным аристократом. Если бы его, к примеру, спросили [...], сознает ли он свою принадлежность к какой-нибудь нации — или народу, граф оказался бы в замешательстве, он был бы даже удивлен и, наверное, раздосадован и рассержен. По каким же признакам следовало относить себя к той или иной нации? Он говорил одинаково хорошо почти на всех европейских языках, почти во всех странах Европы чувствовал себя как дома, его друзья и родственники были рассеяны по белу свету. Маленьким отражением этого пестрого мира явилась кайзеровско-королевская монархия, и поэтому она была единственной родиной графа»¹⁷.

Рот родился в галицийском Броде, в регионе пограничья культур, и это оказало влияние на его творчество (в его гимназическом классе отразилась полиэтничная и поликонфессиональная пестрота этого региона: в нем было двенадцать поляков-католиков, четырнадцать православных украинцев и семнадцать евреев, затем он учился в университетах Львова и Вены). Его друг Юзеф Виттлин* в своих воспоминаниях о Роте акцентировал именно эту тему пограничья, отмечая, что в его «чарующей» прозе ощущается «как будто подольский или волынский колорит»: «Прекрасные места, откуда мы оба с ним родом, влекли Рота из-за близости прежней российской границы. Его притягивала эта граница между разными культурами,

* Ю. Витлин перевел на польский язык романы своего друга Рота — «Зиппер и его отец» (1928), «Бегство без конца» (1931), «Иов. Повесть о простом человеке» (1931), «Исповедь убийцы» (1937), «Склеп капуцинов» (1939).

притягивали таинственные образы людей пограничья»¹⁸. В «Марше Радецкого» (1932) Рота эта близость границ двух империй описана так: «Лучи габсбургского солнца достигали на востоке границ русского царства»¹⁹.

Друживший с Ротом Цвейг объяснял неповторимость его личности и творчества сочетанием в нем — в силу происхождения — черт русской природы (склонность к крайностям: глубина чувств, истовое благочестие и русская жажда самоуничтожения), еврейской (ясный, беспощадно трезвый, критический ум, кроткая мудрость) и — австрийской (рыцарственное благородство в каждом поступке, обаяние, приветливость, артистичность и музыкальность).

Йозеф Рот сумел «лучше других описать закат и гибель империи, которую он считал своей родиной. Австро-Венгерская империя представляла собой механическую смесь приведенных к повиновению центрально-европейских народов, которые в результате Первой мировой войны разорвали в клочья шкуру состарившегося габсбургского медведя»²⁰.

О национальных проблемах страны Рот писал: «История австро-венгерской монархии стала чем-то вроде практического доказательства национальной теории. То есть если бы ею хорошо управляли, она могла бы стать доказательством обратной теории. Стало быть, бездарность правительства на практике доказала теорию, которая затем была подкреплена заблуждением и, опять-таки в силу заблуждений, завоевала признание. Современный сионизм возник в Австрии, в Вене. Его изобрел австрийский журналист. Вряд ли кому-то еще такое могло прийти в голову. Заседавшие в австрийском парламенте представители разных наций боролись за национальные права и свободы, которые, будь они предоставлены, показались бы чем-то само собой разумеющимся. Австрийский парламент заменял народам поля сражений. Пообещать чехам новую школу значило обидеть богемских немцев. Поставить полякам Восточной Галиции польско-язычного наместника значило оскорбить украинцев. И все австрийские нации приводили в качестве доказательства “родную землю”. Привести в качестве доказательства родную землю (или, как говорится, почву) не имели возможности только евреи»²¹.

Первая мировая война, на фронты которой были призваны уроженцы самых разных частей империи и ее национальных окраин —

Галиции, Буковины, Хорватии, Словении, Далмации, Чехии и Моравии, оказывается тем плавильным котлом, в котором драматически перемешиваются этносы Австро-Венгрии, но вместе с тем и обостряются все явные или подспудные противоречия, которые были характерны для многонациональной империи. Стоит упомянуть, что за исключением Францоza, умершего за десять лет до начала войны, все рассматриваемые писатели приняли в ней участие, и прошли травматичный военный опыт, переживание ее бессмысленности и абсурда (Музиль в дневниковой записи назовет это «пятилетним рабством войны», а саму войну — кризисом «этой цивилизации»²²).

Виттлин писал: «Война шла не только на землях и в границах государств, часто изменяя эти границы, она шла также и во времени, слишком долгом. [...] Именно эти годы, предшествовавшие войне, военные и послевоенные — подлинная родина нашей души, независимо от того, провели ли мы эти годы дома или на чужбине. В этой партии каждый мыслящий и чувствующий европеец ощущает себя земляком, хотя не всегда — патриотом»²³.

Противостояние многонационального населения патриотической пропаганде войны, отсутствие восторженности по поводу ее объявления и ответные государственные санкции фиксирует и Гашек: «От стен полицейского управления веяло духом чуждой народу власти. Эта власть вела слежку за тем, насколько восторженно отнеслось население к объявлению войны. За исключением нескольких человек, не отрехнувшихся от своего народа, которому предстояло изойти кровью за интересы, абсолютно чуждые ему, за исключением этих нескольких человек полицейское управление представляло собой великолепную кунсткамеру хищников-бюрократов, которые считали, что только всемерное использование тюрьмы и виселицы способно отстоять существование замысловатых параграфов»; «Я пришел в волнение, увидев, что все читают этот манифест о войне и не проявляют никаких признаков радости. Ни победных кликов, ни “ура”... вообще ничего... Слово их это вовсе не касается»²⁴.

В названном лучшим антивоенным произведением Польши межвоенного периода — романе «Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце» (1925–1935) Ю. Витлина представлен полиэтничный плавильный котел австро-венгерской армии, предполагавший «переселение народов императора и короля. Во всей монархии пере-

возили транспорты всеобщего ополчения с гор в низины, с Карпат на Альпы, из Далмации в Тироль, из Галиции в Боснию, в Чехию, в Венгрию. Часть гуцульского транспорта была отправлена уже из Андрасфальвы в Штирию. На место гуцулов прибыло около семидесяти штирийцев»²⁵. Его герой на призывном пункте оказывается в толпе «крестьян, евреев и разных барчуков», в «смешении всех сословий и одежд», дополняемом смешением запахов: «Гуцулы пришли в сопровождении запаха курных [...] мазанок, от крестьян несло землю и зерном, от пастухов — навозом, от евреев — корчмой и мельницей»²⁶. (Швейк сталкивается на фронте и с полиэтничностью армии противника, пытаясь составить список русских пленных, представителей различных восточных народов — татар, грузин, осетин, черкесов, мордвин, калмыков).

Однако смешение австро-венгерских призывников отнюдь не ведет к единству, сплочению и не препятствует подозрительности и враждебности: оказавшись в армии, солдаты с готовностью объединяются в свои национальные землячества: «гуцулы примкнули к гуцулам, поляки к полякам, евреи к евреям, немецкие колонисты из Мариагильфа под Коломыей и из Багинсберга — к немцам»²⁷, однако, среди них распространяется слух, что во избежание измены «в каждую роту напихают немцев, итальянцев, чехов [...], один народ будет следить за другим». Смешение наций в армии не только было отражением полиэтничности империи, но и соответствовало решению политических задач: «завтра [...] сюда придет ландштурм тирольский, либо итальянский, либо босняцкий, шут их знает, какой еще. Мало ли народов находится под властью императора? Из наших людей [...] на пункте оставят, самое большее, половину [...]. Теперь будут смешивать людей из разных стран, находящихся под властью короны, чтоб не было измены»²⁸.

Затронутая здесь тема царившей в империи подозрительности и шпиономании, широко отраженная и в «Похождениях бравого солдата Швейка» Гашека, встречается и у других австрийских писателей того времени. В «Марше Радецкого» Рота описывается, что на границе империи «временами то тут, то там арестовывали русофильски настроенных украинцев, одного какого-нибудь православного попа, евреев, пойманных с контрабандным табаком и шпионов»²⁹. Этой теме отдал дань и Стефан Цвейг в своей антивоенной новелле

«Мендель-букинист» (1929), герой которой, тихий еврей из Галиции Яков Мендель, одержимый страстью исключительно к книгам и равнодушный ко всему остальному, во время войны подвергается аресту якобы за шпионаж, попадает на два года в лагерь, откуда возвращается сломленным человеком.

Смешение австро-венгерских этносов могло происходить и в пределах одной семьи, одного рода, становясь источником внутренней борьбы и причудливой самоидентификации. Это отражает Йозеф Рот в романах «Бегство без конца» и «Направо и налево», герои которых, Франц Тунда и Пауль Бернгейм — немцы по отцу, евреи по матери, и в романе «Марш Радецкого», описывая барона Енё Надя. Барон «считал мадьяр одной из благороднейших рас империи и всего мира, хотя сам, несомненно, происходил от еврейского деда из Оденбурга, баронство же было куплено его отцом. Он воспринял все пороки венгерского дворянства и старался всеми возможными средствами позабыть о семитской расе, к которой принадлежал [...]. Ему удавалось любить все, что благоприятствовало национальной политике венгров, и ненавидеть все, что шло ей во вред. Он принуждал себя ненавидеть наследника престола, ибо кругом говорилось, что тот питает симпатию к славянским народностям и не любит венгров»³⁰. Виттлин, напротив, рисует портрет простонародного героя, далекого от осознания подобных вопросов идентификации Петра Невядомского, который «остановился на самом пороге национальной сознательности»: он был русином, хотя и происходил от отца-поляка, «говорил по-польски и по-украински, веровал в бога по греко-католическому обряду, служил австро-венгерскому императору»³¹.

Отторжение от своего истинного происхождения влекло за собой неприязнь ко всему, что ассоциировалось с национальным прошлым, денационализацию, утрату идентичности. Так, персонаж Музиля, Рахиль, превращенная в Рашель, служа в Вене, «забыла свое начальное еврейское образование, мудрость, услышанную в родительском доме, и не нуждалась в них так же, как не нужны цветку ложка и вилка, чтобы питаться соками земли и воздуха»; «она любила эти дивные фразы всем сердцем, как любила императора, похороны и сверкающие свечи в сумраке католических церквей»³².

Рот отражает и сложный процесс национального становления словенцев, который привлекал внимание исследователей, отмечав-

ших, что словенская нация сформировалась накануне Первой мировой войны, «при этом незащищенность словенского народа перед лицом германизаторских устремлений породила среди части национальной интеллигенции либо пессимистические настроения и уступчивость политике онемечения — нередко с корыстной целью, либо радикализацию югославистских тенденций — планы политического объединения с другими южнославянскими землями в составе империи или вне ее»³³.

Процесс денационализации представлен на примере капитана фон Тротта, получившего дворянство за свой военный подвиг. «Тротта были молодым родом [...]. Он был словенцем»; «капитан Тротта освободился от длинного ряда своих крестьянских предков-славян. С него начался новый род»; «Тротта никак не мог одобрить стремление сына попасть в словенскую провинцию. Сам он, окружной начальник, никогда не испытывал желания увидеть родину своих отцов. Он был австриец, слуга и чиновник Габсбургов, и отчизной для него являлся императорский дворец в Вене. Доведись ему представить свои политические взгляды касательно полезного переустройства разноплеменного австрийского государства, он признал бы желательным превратить [...] все народы, населяющие монархию, в верных слуг Габсбургской династии. Он был окружным начальником и в своем округе представлял австрийского императора. Он носил мундир с золотым воротником, треуголку и шпагу. Он не испытывал ни малейшего желания ходить за плугом по благословенной словенской земле. В его решительном письме к сыну стояла следующая фраза: “Судьба из нашей семьи пограничных крестьян сделала австрийцев, и мы ими останемся”»³⁴.

В поисках объединяющей пестрое этническое и конфессиональное разнообразие идеи певец «галицийского мифа»³⁵ Ю. Стрыйковский обращается к религиозной перспективе: перед лицом опасности вера соединяла представителей различных конфессий Австро-Венгрии, колокола и костелы, и церкви звонили вместе, горожане всех национальностей объединились³⁶, а Виттлин рисует экуменический по духу образ гармонии: «Сам львовский митрополит, граф Шептицкий, знатный барин, польский барин, оставивший императорскую службу в кавалерии, чтобы служить богу, отрекшийся от латинской господской веры, чтобы в греческой золотой тиаре вести русский люд по

пути к спасению, горевал о римском папе»³⁷ (о совпавшей с началом войны смерти папы Пия X).

Стремясь обратить внимание на относительность и несовместимость убеждений представителей противоборствующих сторон, Виттлин подчеркивал религиозную составляющую их пропаганды: «В мировой войне жрецы всех вероисповеданий — ксендзы, раввины, попы, пасторы и муллы немедленно получали звание как минимум капитана и приказ проповедовать, что цель, во имя которой стреляет данная армия, является святой, что Бог находится исключительно на ее стороне и поддерживает отечественную стратегию [...]». В европейской войне 1914–1918 годов у нас были Боги: Германии, Австрии, Турции, Болгарии, России, Франции, Англии, Италии, Японии, Бельгии, Сербии, Черногории, Соединенных Штатов сев. Америки, Румынии и т.д. За свое покровительство Бог в случае победы получал ордена [...]. Он был высшим командором этих орденов на небесном шарфе с настоящими звездами»³⁸. (Ср. сходный монолог раввина австро-венгерской армии из романа А. Вагенштайна: «Для чего я здесь?.. Чтобы напутствовать вас, заботиться о ваших душах, чтобы даже и в смерти предстали вы чистыми пред Господом... То же обязаны творить и мои коллеги: католики, адвентисты, протестанты, субботники, православные и мусульмане — в честь нашего Императора и во славу своего Бога. А где смысл?.. Если я знаю, что по ту сторону фронта то же самое творит мой коллега — раввин, который напутствует наших ребят [...] сражаться против нас да убивать вас в честь своего Императора и за Яхве»³⁹).

В исследуемых текстах отражена централизующая символическая роль императора: музилевский граф Лейнсдорф понимал, «насколько символ богаче и сильнее, чем даже самое большое богатство. Старый властитель символически заключал в себе (для графа) одновременно и его отечество, которое он любил, и мир, которому оно должно было служить примером». Граф был полон «гордости за аристократию старого государства и желания доказать ее образцовость; по его мнению, все народы Европы затягивало в пучину материалистической демократии, и ему мерещился некий величественный символ, который был бы для них одновременно напоминанием и предостережением»⁴⁰.

Рот описывает множественность портретов императора, размещенных по всей стране: «Постепенно император приобрел безраз-

личный, знакомый, не привлекающий внимания облик — такой, какой он имел на почтовых марках и монетах. Его портрет висел на стене казино — своеобразный род жертвы, которую божество само себе приносит [...]. Дома, в рабочей комнате окружного начальника, висел тот же портрет. Он висел в большом актовом зале кадетского корпуса. Он висел в канцелярии полковника в казарме. Сотни тысяч раз был размножен император Франц Иосиф в обширной стране»⁴¹.

К этому величественному символу как к началу, объединяющему пеструю полиэтничность и многоконфессиональность, не без иронии обращается Виттлин в «Соли земли», описывая, как вера в императора Франца Иосифа собирает «на этих далеких землях римских католиков и греко-католиков, армян и евреев в одну общую и единую церковь». Эта вера не может не граничить с обожествлением императора: «Бог и император всегда пребывают вместе. [...] Кто в такую минуту не повинуется добровольно императору, взывающему с креста, тому сам Иисус Христос не простит этого на страшном суде»; «библейским, выпрненным, горестным языком жаловался император в своем обращении на злых и вероломных сербов»; «император дает человеку деньги, как бог дает ему жизнь»; «император владеет монополией не только на табак и соль, но и на убой людей»⁴².

Библейскую параллель проводит и Музиль: «Число его вывешенных и выставленных повсюду портретов было почти столь же велико, как число жителей его владений; в его день рождения съедалось и выпивалось столько же, сколько в день рождения Спасителя»⁴³.

У Стрыйковского Франц Иосиф представлен как покровитель и заступник своих еврейских подданных: «Нет такого еврея, который не желал бы ему долгой жизни и здоровья. А раввины молятся, чтобы его дела шли хорошо, и чтобы долго жила вся его семья, [...] все, кто ему служит»⁴⁴.

Однако отношение к императору и убийству в Сараево отнюдь не было однозначным, что находит свое отражение (порой весьма ироничное) в рассматриваемых литературных текстах. Так, в романе Гашека описана весьма характерная сцена австро-славянского противостояния: когда в день покушения благотворительный кружок в Годковичках устроил в саду гулянье с музыкой и пришедший жандармский вахмистр потребовал, чтобы участники разошлись, так как Австрия в трауре, «председатель кружка добродушно сказал:

Подождите минуточку, вот только доиграют “Гей, славяне”»⁴⁵ (разумеется, он был сразу арестован).

Этот символ — портрет — может предстать оскверненным и в «Марше Радецкого» Рота («Белое одеяние императора, густо засиженное мухами, казалось пробитым бесчисленными дробинками»; «остановился у портрета императора и сделал попытку сосчитать черные мушиные точки на его мундире»⁴⁶, и в «Похождениях бравого солдата Швейка» Гашека (в трактире «У чаши» висел портрет государя императора, но на него гадили мухи, и он во избежание неприятностей был убран на чердак), и в этом легко увидеть дурное предзнаменование, предвестие конца.

Значительное место у рассматриваемых авторов занимают описания национальных конфликтов. Музиль отражает напряжение между государственной элитой и разноплеменными подданными: «в Какании остались лишь угнетенные нации и высший круг лиц, которые, собственно, и были угнетателями и чувствовали себя измученными глумлением угнетенных»; другие «этнические группы» называли Каканию «тюрьмой и самым открытым образом выражали свою любовь к Франции, Италии и России»⁴⁷.

Виттлин иронически описывает возникновение во время войны «всем известной» ненависти галицийских солдат, распределенных по венгерским запасным пунктам, к местному населению: «Ненависть эта, вначале платоническая, проявлялась позднее в частых, крайне ожесточенных драках, и много литров превосходной императорской и королевской крови пролилось в мадьярских кабаках и на постоянных дворах, вместо того, чтобы быть использованной для монарха на полях доблести и славы»⁴⁸.

Национальный характер носит в «Марше Радецкого» и конфликт ротмистра графа Таттенбаха с еврейским полковым врачом Демантом, завершившийся роковой дуэлью, в официальном же приказе говорилось, что они «как подобает солдатам, положили жизнь свою за честь полка»⁴⁹.

Рот отражает неприязнь и соперничество между представителями разных национальностей и пропасть, разделяющую поколения, принадлежащие к одному роду: «Господин фон Сенни, более мадьяр по крови, чем господин фон Надь», был охвачен «внезапным страхом, что еврейский отпрыск превзойдет его в венгерских убеждени-

ях»⁵⁰. Окружному начальнику «вдруг стало казаться, что мир заселен одними чехами, нацией, которую он считал упрямой, твердолобой, глупой, да к тому же чуть ли не изобретательницей самого слова “нация”»⁵¹. Словенец Иелачих «ненавидел венгров так же сильно, как презирал сербов. Он любил монархию, он был австрофилом. Непосредственно под владычеством венгров жило множество его одноплеменников, словен и родственных им хорватов. Вся Венгрия отделяла ротмистра Иелачиха от Австрии, Вены и императора Франца Иосифа. В Сараеве, чуть ли не на его родине, и, быть может, от руки такого же словенца, как и сам ротмистр Иелачих, погиб наследник престола. Если бы ротмистр принялся теперь защищать убитого от поношений венгров [...], ему могли бы возразить, что убийцы — его одноплеменники. Он, сам не зная почему, чувствовал себя как бы совиновником. В течение полутора лет его род усердно служил династии Габсбургов. Но двое его сыновей-подростков уже поговаривали о самостоятельности всех южных славян и прятали от него брошюры, видимо, получаемые из враждебного Белграда. А он любил своих сыновей... Он закрывал глаза, видя их читающими подозрительные газеты, и затыкал уши, когда они пускались в подозрительные рассуждения. Он был умен и понимал, что беспомощно стоит между своими предками и потомками, которым суждено стать предками совсем новой породы людей. У них были его лицо, глаза и цвет волос, но сердца их бились в новом ритме, в их головах зарождались чуждые ему мысли, их глотки распевали новые, неизвестные ему, песни. И в свои сорок лет ротмистр чувствовал себя старцем, а сыновья казались ему непонятными праправнуками»⁵².

Гашек описывает горячую ненависть чешского националиста к венграм: старый сапер Водичка вспоминает как самые сладостные моменты своей жизни драки с ними («все время выражал крайнюю ненависть к мадьярам и без усталости рассказывал о том, как, где и когда он с ними дрался или что, когда и где помешало ему подраться с ними»). Философское замечание Швейка «Иной мадьяр и не виноват, что он мадьяр...» вызывает у Водички бурю возмущения⁵³.

В свою очередь, аристократический персонаж Музиля был убежден в гармоничности национальных отношений, нарушаемой лишь злонамеренными элементами: очень хорошо «жилось всем крестьянам, ремесленникам и горожанам, что попадались ему на глаза во вре-

мя поездок по его населенным немцами и чехами богемским угольям, и потому приписывал действию особого вируса, особого, гнусного подстрекательства тот факт, что время от времени они проявляли бурное недовольство друг другом и мудростью правительства»⁵⁴.

Смешение австро-венгерских «наций» отражается в смешении языков, которое писатели стремятся воспроизвести: «Рот в своих произведениях заставлял заговорить нищих местечковых евреев и императора Франца Иосифа, польских вельмож и крестьян русинов, опустившихся бедняков и успешных предпринимателей, румын, чехов, поляков, немцев, казаков — короче, все население Австро-Венгерской империи, и всех с максимальной выразительностью»⁵⁵.

Необразованный русин, герой Витлина, призванный в многоязычную австро-венгерскую армию «императора и короля», рассуждает о разных языках империи, о Вавилонской башне, обломки которой препятствуют взаимопониманию людей: «Петр вдруг почувствовал ясно, каким преступлением, каким непростительным грехом была постройка Вавилонской башни, если Бог смешал за это языки людей. До этого времени Петр никогда не задумывался над размерами этого бедствия, не старался проникнуть в тайну, почему один человек не понимает другого. Лишь на венгерской станции Гушт он был поражен бездонной глубиной того факта, что у этого жандарма, как у всякого человека, есть глаза, уши, рот, но изо рта выходят нечеловеческие звуки. Нет, мадьярская речь не была человеческой речью. Это был огонь, сера и паприка»⁵⁶.

Восприятие многоязычия обостряется по мере перемещения новобранцев из славянских регионов в венгерские земли. С тех пор как началась война, «в уши вторгалось немало чужеземных языков. Барабанные перепонки гуцулов начали постепенно привыкать к дикийным звукам жесткой немецкой речи, к так называемому армейско-славянскому — смеси из всех славянских языков. Освоились с рассыпающимся, как бы лишенным всех гласных языком чехов. Для них издавна было дружелюбно мелодичное “руманешти” буковинских соседей, и даже постоянный обитатель этих стран, еврейский жаргон, был своим для гуцульских ушей. [...] Но одно дело слышать непонятную речь у себя дома, [...] и совершенно другое дело очутиться вдруг среди самих чужеземцев»⁵⁷.

Гашек передает комически-нелепые выражения, возникающие от столкновения разных языков в армии: «Wenn man aus drei Minuten

weg, da hort man nichts anderes als: “По-цешски, цехи”⁵⁸ («Стоит уйти на три минуты, как только и слышно: “По-чешски, чехи”»); «я слышал речь одного полковника к запасным, которую он держал, отправляя их в Сербию. Полковник сказал, что солдат, который оставляет дома семью и погибает на поле сражения, порывает все семейные связи. У него это вышло так: “Когда он труп, он труп для земля, земейная связь уже нет, он польше чем “ein Held” за то, что сфой шизнь “hat geopfert” за большой земля, за “Vaterland”»⁵⁹ (в оригинале: «Kterej voják zanechá doma rodinu a padne na bojišti, že sice roztrhá všechny rodinný styky. Když je mrtfol, ot ródiny mrtfol, ródiny svázek pšetrhnuta, fic být ajn held, pónevadž hat geopfert svůj šivota za fětší famílii, za Vaterland»⁶⁰).

В условиях военной мобилизации многоязычие в армии, взаимное непонимание препятствовало взаимодействию ее частей и представляло собой особую проблему, как это отражает, в частности, Виттлин. *Lingua franca* «в императорской и королевской армии» становились только обязательные для всех команды на немецком языке. Вместе с тем, для присяги новобранцев все же разделяют на три языковые группы — немецкую, «состоявшую главным образом из евреев», польскую и украинскую, чтобы «каждый мог присягать на том языке, на каком хотел», ибо «воинская литургия не навязывала своей латыни, то есть немецкого языка, тем, кто не понимал его. Только команда в императорской и королевской армии была обязательной для всех на немецком языке»⁶¹.

У Гашека языковое поведение чешского поручика Лукаша явно свидетельствует о ситуации доминирования и дискриминации в немецко-чешских отношениях: «Поручик Лукаш был типичным кадровым офицером сильно обветшавшей австрийской монархии. Кадетский корпус выработал из него хамелеона: в обществе поручик говорил по-немецки, писал по-немецки, но читал чешские книги, а когда преподавал в школе для вольноопределяющихся, состоящей сплошь из чехов, то говорил им конфиденциально: “Останемся чехами, но никто не должен об этом знать. Я — тоже чех”. Он считал чешский народ своего рода тайной организацией, от которой лучше всего держаться подальше»⁶².

О постепенной утрате родного языка свидетельствует пример словенского героя Рота, который говорил «с твердым немецким вы-

говором армейских славян. Гласные прорывались у него, подобно грому, а окончания он как бы отяжелял маленькими гириями. Пять лет назад он еще говорил с сыном по-словенски, хотя юноша и понимал только немногие слова, а сам не мог произнести ни единого»; «солдаты пели песни на незнакомом языке: по-словенски. Прежние крестьяне из Сиполья, верно, поняли бы их! Дед Карла Йозефа, возможно, тоже понял бы их!»⁶³

Взаимное языковое непонимание представителей австро-венгерских народов метафорически выражает их глубинную разобщенность, приводящую к конфликтам, примером чего становится у Виттлина жесткое столкновение мадьярских и гуцульских солдат на железнодорожной станции, где миротворцами-переводчиками выступают евреи: «И если бы не евреи, жившие на свете еще до постройки Вавилонской башни и знавшие все языки, на станции Гушт дошло бы до великой войны народов императора с народами короля»⁶⁴.

Подобного рода внутренние и внешние конфликты неизбежно вели к распаду единства империи, основанного на хрупких символах и преданности отдельных граждан*. Этот распад мог поражать подданных своей внезапностью («Годы правит император, сотни лет правит целая династия, а через день ни император, ни династия уже ничего не значат»⁶⁵), однако чуткие наблюдатели могли ощущать его предвестия и постепенность: «Отечество Тротта распадалось и раскалывалось. Там, в моравском окружном городке В., может быть, еще была Австрия. Каждое воскресенье оркестр господина Нехваля играл марш Радецкого. Раз в неделю, по воскресеньям, там была Австрия. Император, белобородый, забывчивый старик, с блестящей каплей на носу, и старый господин фон Тротта были Австрийской империей»⁶⁶. Это подчеркивается и их одновременной кончиной: «Господин фон Тротта не мог пережить императора! — сказал бургомистр. — Не так ли, господин доктор? — Не знаю, — отвечал

* См.: «Он чувствовал себя немного сродни Габсбургам, власть которых представлял и защищал здесь его отец и за которых ему самому некогда доведется идти на войну и на смерть. Он знал имена всех членов императорского дома. Он искренно любил своим по-детски преданным сердцем императора, который, как его учили, был добр и справедлив, бесконечно далек и очень близок и особенно благосклонен к офицерам своей армии. Лучше всего положить за него жизнь под звуки военной музыки и легче всего под звуки марша Радецкого» (*Пом. Й.* Марш Радецкого. М., 2000. С. 29).

Сковронек. — Мне кажется, оба они не могли пережить Австрийской империи»⁶⁷.

Этот неминуемый распад был и следствием критического отношения к двуединой империи ее подданных, особенно принадлежащих не к доминирующим нациям: «Швейк сказал в пользу Австрии несколько теплых слов, а именно, что такой идиотской монархии не место на белом свете»⁶⁸.

Тотальную критику империи и ее отдельных наций, как и пессимистические прогнозы на будущее Рот вкладывает в уста польского графа Хойницкого, ни во что не верящего, насмешливого, бесстрашного. Он «называл императора безмозглым стариком, правительство — бандой бездельников, рейхсрат — собранием доверчивых и патетических идиотов, а государственные учреждения — продажными, трусливыми и бездельными. Немецкие австрийцы были у него вальсерами и хористами из оперетки, венгры воняли, чехи были прирожденными чистильщиками сапог, русины — переодетыми русскими шпионами, хорваты и словенцы — щеточниками и продавцами каштанов, поляки, к которым он принадлежал и сам, — ухажерами, парикмахерами и модными фотографами. После каждого своего возвращения из Вены или из другой столицы, где он вращался в высшем свете, чувствуя себя, как дома, он имел обыкновение держать речь, гласившую приблизительно следующее: “Это государство должно погибнуть. Не успеет наш император закрыть глаза, как мы распадемся на сотни кусков. Балканцы будут могущественнее нас. Все народы укрепят свои пакостные маленькие государства, и даже евреи провозгласят своего короля в Палестине. В Вене уже воняет демократическим потом, так что по Рингштрассе становится невозможным ходить. Рабочие обзавелись красными флагами и не хотят больше повиноваться. Венский бургомистр — набожный домашний учитель, попы уже снюхались с народом, в церквах читаются проповеди по-чешски. В придворном театре играют еврейские пьесы, и каждую неделю какой-нибудь венгерский клозетный фабрикант становится бароном. Говорю вам, господа, если теперь не начнут стрелять, дело гиблое. Мы еще доживем до этого!”»⁶⁹.

В произведениях Музиля, Рота и Цвейга явственно звучат и ноты ностальгии по утраченному (ср. у А. Вагенштайна: «Есть ли логика в том, что все австро-венгерские подданные горячо желали распада

империи Габсбургов на крохотные государства, сомнительные этнические союзы и тектонические федерации; утирали слезы и сопли под развевающимися национальными знаменами при исполнении браваурной песенки “Гей, славяне!”, а сейчас подсмаркиваются у разбитых корыт, вспоминая те “добрые, старые австро-венгерские времена”?»⁷⁰).

Львов, бывший тогда столицей «Королевства Галиции и Лодомерии с Великим Княжеством Краковским, Княжествами Заторским и Освенцимским», хранится в памяти Виттлина как утраченный рай, как идиллический мир, где «любили друг друга эндеки и евреи, социалисты и консерваторы, старорусины, москалофилы и украинские националисты»⁷¹.

Контрастом к этим воспоминаниям оказывается вскоре после распада Австро-Венгрии кровопролитная польско-украинская битва за Львов, где Виттлин становится свидетелем патриотического ослепления, «ненависти как оборотной стороны любви, разлившейся тремя широкими потоками крови — польской, украинской и еврейской — по всей восточной Малой Польше»⁷².

В произведениях писателей полиэтничной Австро-Венгрии отразилась картина драматического противостояния — на уровне теории и политической практики — государства и наций, и отношение некоторых из них к разрушенной империи предстает как амбивалентное: осознавая ее недостатки, они могли сравнивать ее с тем, что пришло ей на смену, и видеть в ней прообраз объединенной Европы будущего, а такие мыслители как Т.Г. Масарик (в своем написанном во время войны теоретическом труде «Новая Европа») настаивали на том, что государство не выше нации, но напротив, нация и народ — цель общественных устремлений, а государство является лишь средством. Взаимоотношения между австро-венгерскими народами предстают на страницах рассматриваемых произведений далекими от гармонии, чреватými разного рода конфликтами, а центробежные и центростремительные тенденции не сбалансированными. Вместе с тем, полиэтничность, мультикультурность и многоязычие обогатили палитру разноязычных литератур Австро-Венгрии, придали их ландшафту особый колорит.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Magris C.* Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna. Torino, 1963; *Magris C.* Der absburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien, 2000.
- ² См., например: Австро-Венгрия: опыт многонационального государства. М., 1995; *Ze sobą obok siebie, przeciwko sobie.* Polacy, Żydzi, Austriacy, Niemcy w XIX i na początku XX wieku. Materiały międzynarodowej sesji historyczno-literackiej zorganizowanej w Warszawie, 11–14.11. 1993, przez Goethe-Institut Warschau i Austriacki Instytut Kultury w Warszawie. Kraków, 1995; *Müller-Funk W.* Kakanien revisited. Über das Verhältnis von Herrschaft und Kultur // Kakanien revisited. Das Eigene und das Fremde (in) der österreichisch-ungarischen Monarchie. Tübingen; Basel, 2002. S. 14–32; *Uhl H.* Zwischen «Habsburgischem Mythos» und (Post-) Kolonialismus. Zentraleuropa als Paradigma für Identitätskonstruktionen // Newsletter Moderne. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs «Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900». 2002. Н. 1. S. 2–5; Народы Габсбургской империи в 1914–1920 гг.: от национальных движений к созданию национальных государств. Т. I. М., 2012; *Гольдиниг Д.* Блеск и нищета Каканских плюралностей // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 136–139.
- ³ *Затонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985. С. 118.
- ⁴ *Гашек Я.* Похождения бравого солдата Швейка. М., 1999. С. 25–26, 294, 659, 585.
- ⁵ *Franzos K.-E.* Die Juden von Barnow. Leipzig, 1876; *Franzos K.-E.* Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukovina, Südrussland und Rumänien. Leipzig, 1888. (перензд.: InkTank Publishing, 2019); *Franzos K.-E.* Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa. Cotta; Stuttgart, 1897; *Franzos K.-E.* Aus Halb-Asien. Berlin, 1901. Bd. 1.; *Franzos K.-E.* Vom Don zur Donau. Neue Kulturbilder aus Halb-Asien. Land und Leute des östlichen Europa. Berlin, 1912. Bd. 2.
- ⁶ *Gelber M.H.* Ethnic Pluralism and Germanization in the Works of Karl Emil Franzos (1848–1904) // The German Quarterly, vol. 56, № 3, 1983. P. 376–385; *Sommer F.* «Halb-Asien»: German nationalism and the Eastern European works of Emil Franzos (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik). Stuttgart, 1984.
- ⁷ “Die Drei waren in Dunkel und haben sich nach Licht gesehnt, sie waren in der Wüste und haben nach einen Quell gedürstet”. — *Franzos K.-E.* Aus Halb-Asien. B. I. S. 183.
- ⁸ *Францоз К.Э.* Повести и рассказы. СПб., 1886. С. 308; ср.: *Gelber M.H.* Ethnic Pluralism and Germanization in the Works of Karl Emil Franzos (1848–1904). S. 380.
- ⁹ *Затонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. С. 115.
- ¹⁰ *Musil R.* Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin, 1930. B. 1, 1933. B. 2.
- ¹¹ *Музиль Р.* Человек без свойств. М., 1994. С. 41.
- ¹² *Musil R.* Tagebücher. Hamburg, 1974. S. 342.

- ¹³ *Музиль Р.* Человек без свойств. С. 511.
- ¹⁴ *Затонский Д.* Австрийская литература в XX столетии. С. 172.
- ¹⁵ *Pom Ā.* Склеп капуцинов. М., 2002; ср.: концепции чешских политиков К. Крамаржа (Kramář K. Na rozcestí // Čas, 1890.11.X.) и Т.Г. Масарика (*Masaryk T. G. Svět a Slované.* Praha, 1919) о федерации славянских наций.
- ¹⁶ *Zweig St.* Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Stockholm, 1944. S. 219.
- ¹⁷ *Pom Ā.* Бюст императора // Иностранная литература, 1998. № 3. URL <https://magazines.gorky.media/inostran/1998/3/byust-imperatora.html> (дата обращения: 08.04.2021).
- ¹⁸ *Wittlin J.* Wspomnienie o Józefie Rociu // Orfeusz w piekle XX wieku. Kraków, 2000. S. 572–573.
- ¹⁹ *Pom Ā.* Марш Радецкого. М., 2000. С. 136.
- ²⁰ *Kleh И.* Роман-кенотаф «Марш Радецкого». Неприкаанный апатрид и «святой пропойца» Йозеф Рот // НГ Ex Libris. 16.08.2018. URL https://www.ng.ru/non-fiction/2018-08-16/13_946_kleh.html (дата обращения: 08.04.2021).
- ²¹ *Pom Ā.* Дороги еврейских скитаний. М., 2011. С. 36; ср.: *Beller S.* Wien und die Juden 1867–1938. Wien; Köln; Weimar, 1993.
- ²² *Musil R.* Tagebücher. S. 303, 530.
- ²³ *Wittlin J.* Na marginesie ksiazek Josepha Rotha // Orfeusz w piekle XX wieku. S. 470–471.
- ²⁴ *Гашек Я.* Похождения бравого солдата Швейка. С. 56.
- ²⁵ *Виттлин Ю.* Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце. М., 1937. С. 235.
- ²⁶ Там же. С. 73, 75.
- ²⁷ Там же. С. 291.
- ²⁸ Там же. С. 210–211. Ср.: «Полк стоял в Моравии. Но был укомплектован не чехами, как можно было бы предположить, а украинцами и румынами». — *Pom Ā.* Марш Радецкого. С. 67.
- ²⁹ Там же. С. 190.
- ³⁰ Там же. С. 309.
- ³¹ *Виттлин Ю.* Соль земли. С. 143.
- ³² *Музиль Р.* Человек без свойств. С. 198, 200.
- ³³ *Фрейдзон В.И.* Нация до национального государства: Историко-социологический очерк Центральной Европы XVIII в. — начала XX в. Дубна, 1999. С. 84.
- ³⁴ *Pom Ā.* Марш Радецкого. С. 5, 10, 136–137.
- ³⁵ Ср. *Wiegandt E.* Austria Felix, Czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. Poznań, 1988; Galizien. Fragmente eines diskursiven Raums. Innsbruck; Wien; Bozen, 2009; Galizien — eine literarische Heimat. Poznań, 1987.
- ³⁶ *Strujkowski J.* Austeria. Warszawa, 1966. S. 21–23; рус. пер.: *Стрыйковский Ю.* Аустерия. М., 2010.
- ³⁷ *Виттлин Ю.* Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце. С. 141.
- ³⁸ *Wittlin J.* Wojna, pokój i dusza poety. Szkice literackie i przemówienia. Zamość; Warszawa, 1925. S. 5, 14–15.

- ³⁹ Вагеништайн А. Пятикнижие Исааково, или Житие Исаака Якоба Блюменфельда. СПб., 2002. С. 55–56.
- ⁴⁰ Музиль Р. Человек без свойств. С. 115.
- ⁴¹ Рот Й. Марш Радецкого. С. 78–79.
- ⁴² Виттлин Ю. Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце. С. 54–55, 67–68.
- ⁴³ Музиль Р. Человек без свойств. С. 109.
- ⁴⁴ Strykowski J. Austeria. S. 45–46.
- ⁴⁵ Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. С. 32.
- ⁴⁶ Рот Й. Марш Радецкого. С. 115.
- ⁴⁷ Музиль Р. Человек без свойств. С. 580–581.
- ⁴⁸ Виттлин Ю. Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце. С. 175.
- ⁴⁹ Рот Й. Марш Радецкого. С. 104, 122.
- ⁵⁰ Там же. С. 310.
- ⁵¹ Там же. С. 242.
- ⁵² Там же. С. 311.
- ⁵³ Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. С. 349–350.
- ⁵⁴ Музиль Р. Человек без свойств. С. 580.
- ⁵⁵ Epstein J. Joseph Roth: Grieving for a Lost Empire // Jewish Review of Books. 2018. URL:<https://jewishreviewofbooks.com/articles/2938/joseph-roth-grieving-lost-empire/> (дата обращения: 08.04.2021).
- ⁵⁶ Виттлин Ю. Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце. С. 173.
- ⁵⁷ Там же. С. 172–173.
- ⁵⁸ Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. С. 231.
- ⁵⁹ Там же. С. 557.
- ⁶⁰ Hašek J. Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Praha, 1971. D.3/4. S. 158.
- ⁶¹ Виттлин Ю. Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце. С. 57.
- ⁶² Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. С. 169.
- ⁶³ Рот Й. Марш Радецкого. С. 10, 69.
- ⁶⁴ Виттлин Ю. Соль земли. Повесть о терпеливом пехотинце. С. 175.
- ⁶⁵ Strykowski J. Austeria. S. 81–82.
- ⁶⁶ Рот Й. Марш Радецкого. С. 312.
- ⁶⁷ Там же. С. 345.
- ⁶⁸ Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка. С. 207.
- ⁶⁹ Рот Й. Марш Радецкого. С. 147–148.
- ⁷⁰ Вагеништайн А. Пятикнижие Исааково, или Житие Исаака Якоба Блюменфельда. С. 13–14.
- ⁷¹ Wittlin J. Mój Lwów. New York, 1946. Цит. по переизд.: Wittlin J. Orfeusz w piekle XX wieku. S. 364–403.
- ⁷² Wittlin J. Orfeusz w piekle XX wieku. S. 78–79.

Роман Дж. Конрада «На взгляд Запада» в рецепции Г. Герлинга-Грудзиньского: имагологический и экзистенциальный аспекты

Аннотация:

В статье дается анализ образов и стереотипов России и русских в романе Джозефа Конрада «На взгляд Запада» в сопоставлении с книгой Герлинга-Грудзиньского «Иной мир». Реконструируется историко-литературный контекст стереотипных образов России в романе Конрада. Рассматривается интерпретация романа Конрада «На взгляд Запада» в статье Герлинга-Грудзиньского «На взгляд Конрада». Подчеркивается, что Герлинг-Грудзиньский выявляет экзистенциальные идеи Конрада, полноценному раскрытию которых помешал стереотипный взгляд на Россию. В книге «Иной мир» Герлинг-Грудзиньский показывает образ человека в экзистенциальном аспекте, демонстрируя свободу от стереотипного видения образов России и русских.

Ключевые слова:

Конрад, «На взгляд Запада», Герлинг-Грудзиньский, «Иной мир», канон, стереотип, метастереотип, рецепция, интертекстуальность, экзистенциализм

Leonid A. MALTSEV
(Kaliningrad)

Joseph Conrad's novel «Under Western Eyes» at the reception of Gustaw Herling-Grudziński: imagological and existential aspects

Abstract:

The paper analyzes images and stereotypes about Russia and the Russians in Joseph Conrad's «Under Western Eyes» in comparison to Herling-Grudziński's «A World Apart». The historical and literary context of stereotypic images of Russia in Konrad's novel is reconstructed. The interpretation of Konrad's «Under Western Eyes» in Herling-Grudziński's article «Under Konrad's Eyes» is analyzed. It is underlined that Herling-Grudziński reveals Konrad's existential ideas,

whose disclosure was prevented by a stereotypic view on Russia. In his «A World Apart» Herling-Grudziński shows images of Russian people in an existential aspect, demonstrating freedom from stereotypical perception of images of Russia and the Russians.

Keywords:

Conrad, «Under Western Eyes», Herling-Grudziński, «A World Apart», canon, stereotype, metastereotype, reception, intertextuality, existentialism

По верной констатации В.А. Хорева, «в творчестве польских Романтиков, прежде всего А. Мицкевича, был выработан особый канон отношения к России»¹. Этот канон распространился на польскую литературу XIX и даже XX вв., в котором «романтическая парадигма» (определение М. Янион) оставалась влиятельным, даже во многом определяющим фактором литературного процесса. Для литературы XX в. канонизатором стереотипных представлений о России и русских, наряду с Мицкевичем и другими романтиками, был Теодор Юзеф Коженёвский, известный миру под именем англоязычного прозаика Джозефа Конрада. Его роман «На взгляд Запада» (1911), которому в российской критике предшествующих десятилетий уделялось недостаточно внимания, в новейших исследованиях В.М. Толмачева², С.Б. Королевой³ был интерпретирован с точки зрения включенности творчества Конрада в английский литературный контекст, но при таком подходе остается в тени польская идентичность писателя. Англоцентрический взгляд Конрада на Россию во многом обусловлен позицией самого автора, который, фокусируя внимание на образах России и русских, уходит от обсуждения «польского вопроса», что для английского писателя польского происхождения является, прежде всего, стремлением к максимальной сдержанности. Не случайно в предисловии 1920 г. Конрад пишет об «отстраненности от любых страстей, предрассудков и даже личных воспоминаний»⁴. «Отстраненность», или даже «отслоенность» («detachment»⁵), является основным принципом конрадовского восприятия России, мотивирующим ввод опосредующей фигуры рассказчика-англичанина, преподавателя иностранных языков, добросовестно фиксирующего все наблюдения и впечатления от общения с русскими людьми, но выступающего представителем западной цивилизации с неизбежным дефицитом понимания России и рус-

ских. Заведомая «отстраненность» повествователя от России является, в конечном счете, попыткой Конрада посмотреть на политико-идеологические и моральные проблемы Восточной Европы глазами человека Западной Европы. Сознвая недостаточную полноту и глубину такого восприятия русской и, в целом, восточноевропейской тематики, Конрад постоянно акцентирует этот «взгляд Запада», связывая с ним, несмотря на вышеуказанные недостатки, достоинства рациональности, объективности, взвешенности и необходимый минимум эмпатии.

Однако манифестируемый Конрадом «взгляд Запада», в основе которого лежит критерий рационалистической дисциплинированности и дистанцированности в описании и оценке происходящего, является особым авторским приемом, свидетельствующим, по умолчанию, что «внутренний» взгляд автора не чужд характерного для поляка эмоционального восприятия России, которое является «западным» лишь относительно — с точки зрения русского, но не с точки зрения английского читателя как адресата сочинений Конрада.

О наличии эмоциональных и даже иррациональных элементов в конрадовской оценке России свидетельствует скрытый диалог с русскими писателями и, прежде всего, с Достоевским, ведущийся англо-польским писателем на протяжении всего романа. Об этом говорит множественность аллюзий и реминисценций из романов Достоевского «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Бесы». Само присутствие «достоевского» текста в «конрадовском» тексте служит для автора романа «На взгляд Запада» «тренировкой» сдерживания эмоций, поскольку, пишет Рафал Блут, «автор “Лорда Джима”... обычно терял присущее ему самообладание, когда начинался разговор о Достоевском», в то время как «критики Конрада, несмотря на это упорно демонстрируемое неприятие, очень часто соотносили имена этих двух писателей»⁶. По справедливому замечанию того же исследователя, диалог Конрада с Достоевским относится к «влияниям определенного типа, которые критик русской формальной школы назвал “влияниями через отторжение”. Такое влияние имеет место, например, тогда, когда писатель В., отрицательно относящийся к писателю А., вступает с ним в опосредованную полемику, противопоставляя его идеям и творчеству свои собственные идеи и творчество»⁷.

Эстетический феномен «влияния через отторжение» соотносим с социокультурным явлением метастереотипа как особого «имагологического продукта», в основе которого лежит представление о том, как представителей нашего этноса воспринимают и оценивают представители другого (чужого) этноса, а также наш способ эмоционального реагирования на «чужую» точку зрения. Нидерландский имаголог Джоэп Леерсен справедливо пишет об особой значимости «метастереотипов» и «метаобразов», которые «существуют исключительно через приписывание другим способа, каким они, по нашему мнению, смотрят на нас»⁸. Явление метастереотипности характеризует «западный» взгляд Конрада на Россию, поскольку русским персонажам его романа, как правило, свойственна позиция превосходства по отношению к мещански ограниченной психологии Запада. С точки зрения Конрада, общенациональным идеологом превосходства России перед Западом был Достоевский, и эта позиция русского писателя была принята не только консервативно-монархической, но даже и либерально-революционной частью русского общества.

В романе «На взгляд Запада» интертекстуальные связи с русской литературой, в первую очередь, с романами Достоевского, соединены с метастереотипными и гетеростереотипными представлениями о России. Но если метастереотипы связаны, скорее всего, с конрадовским индивидуальным опытом рецепции русской литературы, а также с англоязычным культурным контекстом, то генезис гетеростереотипов России и русских обусловлен связями Конрада с родной ему польской культурой, в которой своеобразной манифестацией «канона восприятия России» являются стихотворения Мицкевича «Дорога в Россию», «Друзьям москалям», а также весь цикл «петербургских» стихотворений. Чеслав Милош пишет в связи с этим: «“Отрывок” [Мицкевича. — Л. М.] можно назвать обобщением польского восприятия России в XIX веке, и Джоозеф Конрад, конечно, читавший поэму, повторил ее содержание в некоторых произведениях, например, “На взгляд Запада”»⁹.

В стихотворении «Дорога в Россию» Мицкевич создает психологический портрет русского народа, соотнося его с суровыми природными условиями. Образ заснеженной равнины соответствует метафоре *tabula rasa*, означающей, в восприятии польского поэта, равную открытость как добрым, так и злым начинаниям в истории:

«Чужая, глухая, нагая страна — / Бела, как пустая страница, она...»¹⁰. Обращаясь к мицкевичевскому образу России и русских как «чистой доски», Конрад проводит аналогию между национальным характером и бескрайними белыми просторами России: «... снег покрывал бесконечные леса, скованные льдом реки, равнины громадной страны, стирая любую вежу, любую неровность почвы, уравнивая все под единообразием белизны, под чудовищным белым листом, готовым, чтобы на него занесли самую невообразимую историю»¹¹.

Несмотря на этот и другие явные мицкевичизмы в межкультурном дискурсе Конрада, его идеологическую позицию нельзя отождествлять со взглядами на Россию Мицкевича. Главное отличие — в том, что Мицкевич не придерживается принципа «отстраненности» в раскрытии русской темы. Об этом говорит, например, курс лекций «Славянская литература» 1840–44 гг., в котором Мицкевич высказывается перед французской аудиторией от имени не только польской общественности, но и общеславянской, в том числе русской. Стихотворение «Друзьям-москалям» обнаруживает двойственность восприятия России Мицкевичем, сказывающуюся, с одной стороны, в антипатии к самодержавию, но с другой, в симпатии к революционно-декабристскому движению, с некоторыми деятелями которого — Рылеевым и Бестужевым-Марлинским — Мицкевич был знаком лично. У Конрада же одинаково отрицательный взгляд как на самодержавную, так и на революционно-демократическую Россию: «Жестокость и идиотизм самодержавия... порождает не менее идиотический и жестокий ответ на него — чисто утопическую революционность, считающую главным своим средством разрушение»¹². Негативное отношение Конрада к «другой» (антисамодержавной) России проявилась в карикатурном изображении им русских обитателей женеvского квартала «La petite Russie». Заметную роль в этой части повествования играет революционный деятель Петр Иванович, иронически называемый «великим человеком», прототипом которого является Михаил Бакунин, который, будет нелишним напомнить, общался с Мицкевичем¹³. В отрицательном собирательном образе русского анархического, народовольческого, а также социал-революционного (эсеровского) движения Конрад сближается со своим вечным оппонентом Достоевским как автором романа «Бесы».

Трудно преувеличить влияние Джозефа Конрада на многие поколения польских писателей XX в. — от Стефана Жеромского

до Рышарда Капуциньского¹⁴. С этим влиянием связано то, что Конрад внес вклад, с одной стороны, в стабилизацию, а с другой, в модификацию мицкевичевского канона восприятия России в польской культуре. Верно суждение В.А. Хорева, что бытование стереотипов и канонов в национально-культурной традиции имеет многообразные и иногда даже взаимоисключающие формы выражения: «...происходит постоянная пульсация напряжения между традиционной установкой и ее размыванием либо обогащением новыми историческими фактами и новым осмыслением уже известных фактов. Обращаясь к свидетельствам культуры, мы обнаруживаем своеобразный парадокс. С одной стороны, культура транслирует стереотипы, с другой — в наиболее высоких своих проявлениях — преодолевает стереотипы, узурпировавшие массовое сознание»¹⁵. Сравнивая вклад Мицкевича и Конрада в формирование польского канона восприятия России, нельзя не обратить внимание на очевидное преимущество английского писателя: будучи писателем, гораздо более широко, чем автор «Пана Тадеуша», известным в культурном пространстве Запада, Конрад внес, может, не до конца сознаваемую им самим лепту в формирование устойчивых представлений в западном обществе о предубежденности поляков по отношению к России. Метастереотипное мнение о том, что любой поляк, силой вещей, должен быть отрицательно настроен к России, несомненно, оказывало большое влияние на судьбу литературных произведений польских писателей-эмигрантов, публикуемых на Западе. Ярким примером этого является книга «Иной мир» Герлинга-Грудзиньского, написанная в 1949–50 гг. в Лондоне, опубликованная в 1951 г. в англоязычном переводе Анджее Чёлкоша и в 1953 г. в оригинале. Несмотря на благожелательность рецензентов, как вспоминал Герлинг-Грудзинский, один из критиков сделал оговорку, что «автор является поляком, “а ведь известно, как относятся поляки к русским”»¹⁶. Можно предположить, что заведомое знание того, как «относятся поляки к русским», не названный по имени рецензент приобрел в результате прочтения романа Конрада «На взгляд Запада».

Конрад был для Герлинга-Грудзиньского литературным учителем, как и Достоевский. Герлинг высоко ценил моральную философию и тесно связанное с ней художественное начало творчества Конрада, которое автор «Иного мира» воспринимал как эталон соб-

ственного творчества, что проявилось, например, в статьях Герлинг-Грудзиньского «Воображаемое интервью с героем “Тайфуна”» (1945), «Лорд Джим и товарищ Ян» (1947). Однако статья «На взгляд Конрада» (1957) является не апологетической, а критической по отношению к роману Конрада «На взгляд Запада», манифестирующей расхождение Герлинг-Грудзиньского с негативным стереотипом России и соответствующим литературным каноном. Рассматривая роман «На взгляд Запада» не только с точки зрения смешанной польско-английской идентичности Конрада, но и его идейно-политического, историософского и морально-этического мировоззрения, Герлинг-Грудзиньский утверждает, что «банальный в своей традиционности»¹⁷ отрицательный этностереотип России и русских стал одной из главных причин «глубокого художественного изъяна, который проходит через всю историю Разумова»¹⁸. Ссылаясь на утверждение нам неизвестного английского «профессора Дж. Д.Г. Коула» о том, что автор романа «На взгляд Запада» выступил «в роли переводчика, объясняющего одну часть Европы другой»¹⁹, Герлинг-Грудзиньский приходит к выводу о художественной неудаче романа: «“Переводчик” взял в нем [в Конраде. — Л. М.] верх над писателем и обрек на милость или немилость исторической актуальности книгу, которая могла бы быть произведением искусства, если бы не должна была быть учебником по психологии России для западной аудитории. Другими словами, то, что в этом романе глубоко и непреходяще, разыгрывается на глазах Конрада и незаметно для взгляда Запада; то, что поверхностно и преходяще, время от времени обращает на себя внимание Запада, но очень сильно зависит от польского атавизма, пропущенного через английский фильтр, хотя слишком слабо — от непосредственного писательского опыта»²⁰.

На предположение конрадовского рассказчика, как бы почувствовал себя «молодой англичанин», оказавшийся в положении Разумова, когда к нему пришел домой революционер-террорист, только что совершивший политическое убийство («Допустив некоторую экстравагантность суждений, он мог бы еще, пожалуй, вообразить себя брошенным без суда в тюрьму, но только в бреде (да и то едва ли) допустил бы он возможность применения к себе кнута как практической меры дознания или наказания»²¹), Герлинг-Грудзиньский реагирует историческим комментарием, иронически опровергающим

вышеприведенное аподиктическое суждение: «... спустя десять лет после написания этих слов, в 1920 году, английский парламент оставил в силе закон порки в исключительных случаях, так называемый *cat-o'-nine-tails* («кот с девятью хвостами»); поэтому молодому англичанину не требовалось особой фантазии, чтобы вообразить по крайней мере один пример российского самовластия, когда британский лев (или, точнее, кот) выпускает свои когти»²².

Наиболее существенным недостатком исторического содержания романа «На взгляд Запада» Герлинг-Грудзинский считает то, что революционный терроризм описывается Конрадом исключительно как явление русской действительности при игнорировании сходных процессов в других странах. Сопоставляя анализируемый роман с книгой-эссе «Бунтующий человек» Альбера Камю, Герлинг-Грудзинский полагает, что Конрад упустил шанс показать «тридцатилетнее кровавое апостольство»²³ не только как русское, но и как международное явление («выстрел Веры Засулич в генерала Трепова отозвался эхами покушений в Германии, Италии, Испании, Австрии, Франции, Соединенных Штатах (только в 1892 году было совершено более тысячи бомбометаний в Европе и пятьсот в Америке)». По словам Герлинга-Грудзинского, Конрад опрометчиво «отвернулся от возмущенного потока европейского революционизма, чтобы пронзить гневным взглядом призраки русских революционеров, всматривающихся в Неву и в Леманское озеро»²⁴.

Свое призвание как критика Герлинг-Грудзинский видит в том, чтобы за поверхностно-тенденциозным «слоем» историко-политической инвективы, направленной против России, обнаружить глубокий «слой» конрадовского экзистенциального повествования («... надо очистить заиленное дно этого романа, чтобы, наконец, увидеть, что в действительности кроется за этими залежами то антирусскости, то архипольскости, а то архианглийскости»²⁵). Экзистенциально-универсальный смысл романа Конрада в критическом дискурсе Герлинга-Грудзинского связан с позицией Бертрана Рассела, написавшего, как известно, предисловие к англоязычному первому изданию книги Герлинга-Грудзинского «Иной мир». Имя Конрада появляется в датированном 13 декабря 1973 г. дневниковом воспоминании Герлинга-Грудзинского о его визите к Расселу: «“Он [Конрад. — Л. М.] был великий писатель и великий человек, у него была благородная ду-

ша”... Я вставил, что Конрад постепенно забывается. “Это потому, что мы живем в бездушном мире. И наверное, уже не сможем из него выйти”»²⁶. В анализируемом эссе «На взгляд Конрада» роль ключа к экзистенциальному смыслу анализируемого романа Герлинг-Грудзинский отводит другому высказыванию Рассела о Конраде: «Из всего, что он написал, я всегда восхищался страшной повестью “Сердце тьмы”... Эта повесть полнее всего выражает, по моему мнению, философию его жизни. У меня складывается впечатление..., что цивилизованную и морально сносную жизнь людей он представлял как опасную прогулку по тонкой корке едва застывшей лавы, которая каждую минуту может образовать трещину и сбросить смельчака в огненную пропасть»²⁷. И далее: «Его интересовала индивидуальная человеческая душа перед лицом равнодушия природы, а также ее враждебности человеку, превращенная в поле внутренней борьбы со страстями, и добрыми, и злыми, которые ведут к уничтожению. Трагедия одиночества занимала значительную часть его мыслей и чувств»²⁸.

В размышлениях Герлинга-Грудзинского и Рассела основным является понятие души, проходящей испытание в экстремальных обстоятельствах бездушного мира. Идеи Конрада и Рассела здесь перекликаются с философией человека у Достоевского, выраженной в «Записках из Мертвого дома» и «Записках из подполья», а также с трагической лагерной прозой, например, с «Иным миром» Герлинга-Грудзинского и «Колымскими рассказами» Шаламова, среди которых особое внимание польского писателя привлекла концовка рассказа «Протезы»: «Ты что сдашь? Душу сдашь? / — Нет, — сказал я. — Душу не дам»²⁹.

Потенциал сопротивляемости независимого и свободного человека враждебным обстоятельствам Герлинг-Грудзинский часто характеризует с помощью конрадовской метафоры «ядра», входящей в традиционный польскоязычный вариант названия повести Конрада «Сердце / Ядро тьмы» («Heart of Darkness» (англ.) — «Jądro ciemności» (польск.)). При интертекстуальном «посредничестве» Конрада Герлинг-Грудзинский дает оригинальную интерпретацию антропологической формулы Кафки, выраженной его 50-м афоризмом: «Кафка утверждает, что человек не в состоянии жить без доверия к чему-то неуничтожимому в себе: бывает однако, что он не сознает

в себе этого неуничтожимого “ядра”, и одной из форм этой неосознанности является вера в Бога»³⁰ («Дневник, писавшийся ночью», 14 декабря 1971 г.). В фильме Анджея Титкова «Дневник, писавшийся под Вулканом» 1995 г., Герлинг дает еще дальше отходящую от оригинала парафрастическую версию 50-го афоризма: «В человеке должно быть какое-то твердое ядро, которое никто и ничто не сумеет стереть в прах». В отличие от Кафки, для которого этот скрытый «человек в человеке» является аморфным образованием («нечто нерушимое» — «etwas Unzerstörbare»³¹), Герлинг, опираясь на морально-героическую философию Конрада, наделяет внутреннее «я» человека качеством устойчивости (твердости) и, следовательно, неуничтожимое «ядро» души человека становится, по убеждению Герлинга, скрытым ресурсом сопротивления самым тяжелым, даже трагическим обстоятельствам.

В книге «Иной мир» ярчайшим проявлением сформулированного Герлингом кафковско-конрадовского закона «твердого ядра» в человеке является микроновелла «Рука в огне», в которой рассказывается о трагической судьбе инженера Михаила Алексеевича Костылева. Описывая репрессивный механизм «дезинтеграции личности»³², Герлинг-Грудзинский еще не ссылается на Кафку, применяя к его афоризму смысл конрадовской метафоры «ядра». Однако он использует другие (прежде всего, «огненные» и «каменные») метафоры для того, чтобы выразить представление о некоем не осознаваемом пределе устойчивости в крайних ситуациях, о последнем рубеже сопротивления жертвы, подвергнутой насилию, об упрямстве и силе воли как проявлении трагического героизма: «Уже слишком поздно, чтобы броситься к дверям с криком: “Я хочу к следователю, я невиновен!”», но все еще довольно рано, чтобы... распалить в остывающем *пепле* [здесь и далее курсив мой. — Л. М.] собственной жизни высокий *пламень* из последней *искорки* человечности — из добровольного и почти искусственного мученичества»³³; «[Костылев был. — Л. М.] высокого роста, с головой, слишком большой и угловатой, как бы *вытесанной из грубого камня*... Отрастающие надо лбом волосы еще сильнее подчеркивали в его голове черты *каменной скульптуры*»³⁴. С кафковско-конрадовской метафорой «твердого ядра» соотносится говорящая фамилия героя («костыль» как средство создания дополнительной точки опоры, необходимой для самостояния человека).

С необходимостью экзистенциальной опоры в жизни Костылева связана обозначенная пунктиром история отношений героя с матерью: «Для молодого Костылева любовь к матери была единственной *прочной точкой опоры* в окружающей его действительности»³⁵; «...случай подбросил ему одну из книг, которые он читал на свободе во Владивостоке. Костылев прочитал ее снова, плача, словно ребенок, который *нашел во тьме руку матери*»³⁶. Пуант («ядро») микроновеллы о Костылеве выражен восклицательной концовкой: «О, если бы это видел тот, который своим *одиноким и отчаянным безумием, своей детской слепой тоской по свободе* давно осушил все слезы в ее [материнских. — Л. М.] глазах!»³⁷.

Трудно сказать, насколько осознанными являются интертекстуальные переключки рассказа Герлинга-Грудзиньского «Рука в огне» со стихотворением поэта-романтика Юлиуша Словацкого «К матери»: «Задрожит твое сердце, милая мать моя, / Когда ты увидишь вернувшихся и обласканных, / Проклинать будешь, что такая *твердая была моя броня, / И такая большая выдержка в безумных намерениях*»³⁸. Не менее красноречиво сопоставление процитированной выше концовки микроновеллы Герлинга с концовкой стихотворения Словацкого: «Прости же ему, о моя дорогая пестунья, / Что так он потерялся и так запропастился, / Потому что *если бы не то, чтобы оставить Бога* / Было бы нужно, то тебя бы он, наверняка, не оставил»³⁹.

Сопоставление Михаила Алексеевича Костылева с Кириллом Сидоровичем Разумовым обнаруживает характерологическую антитезу русских героев книги Герлинга-Грудзиньского «Иной мир» и романа Конрада «На взгляд Запада». Если рассказ о Костылеве заканчивается физической смертью героя, который, однако, не сломлен морально, то Разумов, оказавшись между молотом и наковальной революции и реакции, искалечен к концу романа и физически, и нравственно. В «Ином мире» заключенный Герлинг-Грудзиньский поддерживает Костылева и даже предпринимает отчаянную попытку его спасения, предлагая коменданту лагеря себя вместо Костылева в качестве кандидата на колымский этап. Костылев называет Герлинга-Грудзиньского «хорошим другом с Запада»⁴⁰, что характеризует автора «Иного мира» как человека, с сочувствием и симпатией относящегося к русским товарищам по несчастью и не занимающего отстраненной позиции по отношению к русскому миру, присущей конрадов-

скому повествователю, а также польским персонажам «Записок из Мертвого дома» Достоевского.

В книге «Иной мир» Герлинг-Грудзинский демонстрирует свободу от негативных стереотипов России и русских. Отрицательно относясь к тоталитарно-государственному механизму, калечащему жизни и души людей, Герлинг-Грудзинский дает моральную оценку героев своей книги независимо от национального критерия. У Герлинга-Грудзинского представители разных этнических групп (русские, поляки, евреи, немцы) оказываются в ситуации испытания «ядра» человечности, в результате которого человек или спасает свою душу даже ценой своей жизни, или оказывается в ситуации экзистенциального тупика, в который попал, например, герой повести Камю «Падение», сопоставимый с героем эпилога «Падение Парижа» из книги «Иной мир».

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Хорев В.А.* Восприятие России и русской литературы польскими писателями (Очерки). М., 2012. С. 23–36.
- ² *Толмачев В.М.* Конрад и его «русские романы» // Конрад Дж. Тайный агент: Простая история. На взгляд Запада. М., 2012. С. 477–534.
- ³ *Королева С.Б.* Россия и русские в художественном мире Джозефа Конрада // *Quaestio Rossica*. 2017. Т. 5. № 4. С. 958–973.
- ⁴ *Конрад Дж.* Тайный агент. С. 220.
- ⁵ *Conrad J.* Notes on My Books. URL: https://www.gutenberg.org/files/20150/20150-h/20150-h.htm#UNDER_WESTERN_EYES (дата обращения: 24.06.2020).
- ⁶ *Blüth R.* Josef Conrad a Dostojewski. Problem zbrodni i kary // *Conrad w oczach krytyki światowej*. Warszawa, 1974. S. 47. Здесь и далее перевод сделан автором статьи.
- ⁷ *Ibidem*. S. 48.
- ⁸ *Leersen J.* Imagologia: o zastosowaniu etniczności do nadawania światu sensu // *Porównania*. 2017. № 2 (21). S. 21.
- ⁹ *Miłosz Cz.* Historia literatury polskiej do roku 1939 r. Kraków, 1993. S. 262.
- ¹⁰ *Мицкевич А.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 240.
- ¹¹ *Конрад Дж.* Тайный агент. С. 242.
- ¹² Там же. С. 221.
- ¹³ *Каминский А.* Бакунин и Мицкевич // *Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре*. М., 2007. С. 146–161.
- ¹⁴ *Григорова М.* Джоузеф Конрад Коженъовски. Творецът като мореплавател. Литература и преселение. Велико Търново, 2011. С. 307–355.

-
- 15 *Хорев В.А.* Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки. М., 2005. С. 12.
- 16 *Herling-Grudziński G.* Inny świat // *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Warszawa, 1998. Т. 1. S. 24.
- 17 *Herling-Grudziński G.* Godzina cieni // *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Warszawa, 1997. Т. 8. S. 82.
- 18 *Ibidem.* S. 79.
- 19 *Ibidem.* S. 78.
- 20 *Ibidem.* S. 80–81.
- 21 *Конрад Дж.* Тайный агент. С. 237.
- 22 *Herling-Grudziński G.* Godzina cieni. S. 89.
- 23 *Камю А.* Бунтующий человек: Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С. 245.
- 24 *Herling-Grudziński G.* Godzina cieni. S. 91.
- 25 *Ibidem.* S. 97.
- 26 *Herling-Grudziński G.* Dziennik pisany nocą 1973–1979 // *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Warszawa, 1995. Т. 4. S. 48.
- 27 *Herling-Grudziński G.* Godzina cieni. S. 81.
- 28 *Ibidem.* S. 82.
- 29 *Шаламов В.Т.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1998. Т. 1. С. 592.
- 30 *Herling-Grudziński G.* Dziennik pisany nocą 1971–1972 // *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Warszawa, 1995. Т. 3. S. 126.
- 31 *Kafka F.* Aphorismen (II). URL: <http://www.kafka.org/index.php?aphorismen> (дата обращения: 24.06.2020).
- 32 *Herling-Grudziński G.* Inny świat. S. 87.
- 33 *Ibidem.* S. 92.
- 34 *Ibidem.* S. 106.
- 35 *Ibidem.* S. 94.
- 36 *Ibidem.* S. 105.
- 37 *Ibidem.* S. 111.
- 38 *Słowacki J.* Do matki. URL: <https://literat.ug.edu.pl/jswiersz/126.htm> (дата обращения: 14.06.2020).
- 39 *Ibidem.*
- 40 *Herling-Grudziński G.* Inny świat. S. 110.

Полиэтничность и полилингвизм в русской прозе (на материале романов А.Ф. Вельтмана «Саломея» и В.П. Аксенова «Ожог»)

Аннотация:

В статье рассматривается на материале романов Александра Вельтмана «Саломея» и Василия Аксенова «Ожог» соотношение понятий полиэтничности и полилингвизма. На примере использования полонизмов в каждом из произведений выявляется отсутствие обязательного соответствия феномена текстового полилингвизма полиэтничности состава изображаемых персонажей. Полиэтничность также не всегда сопровождается отражением ее на языковом уровне, хотя это явление часто отмечается в русской литературе XIX–XXI вв. Рассматриваются состав и функции полонизмов в каждом из романов.

Ключевые слова:

полилингвизм, полиэтничность, полонизм, повествование, прямая речь

*Natalya E. ANANYEVA
(Moscow)*

Polyethnicity and Polylingualism in Russian Prose (Based on the Novels by A.F. Veltman «Salome» and V.P. Aksenov «Burn»)

Abstract:

The article examines the relationship between the concepts of polyethnicity and polylingualism based on the novels by Alexander Veltman «Salome» and Vasily Aksenov «Burn». By the example of using polonisms in each of the works, the author reveals that the phenomenon of textual multilingualism does not necessarily correspond to polyethnicity of the heroes depicted. Polyethnicity is also not always reflected at the language level, although this reflection is often presented in Russian literature of the XIX–XXI century. The inventory and functions of polonisms in each of the novels are analyzed.

Keywords:

textual polylingualism (multilingualism), polyethnicity, polonism, narration, direct speech

Под полилингвизмом в статье понимается вкрапление (или «внесение», по терминологии И.В. Гюббенет¹) в русский текст фрагментов иноязычного кода разнообразной протяженности, от целых пассажей до отдельных предложений, словосочетаний и слов разной частеречной принадлежности, включая онимы. Полилингвизму отнюдь не всегда соответствует полиэтничность, поскольку иноязычные элементы могут вкладываться в уста русских персонажей, о чем свидетельствует отражаемый русской литературой XIX в. францужско-русский билингвизм русского дворянства, наиболее ярко представленный, в частности, в «Войне и мире» Л.Н. Толстого. К иноязычным элементам, не связанным с функцией национальной маркированности героя, относятся также варваризмы в авторской наррации. Так, А.П. Чехов часто употребляет латинизмы, включая медицинские термины, известные ему как получившему профессию врача. На примере двух русских произведений, относящихся к разным периодам и творческим направлениям, — романов «Саломея» Александра Фомича Вельтмана и «Ожог» Василия Павловича Аксенова — мы рассмотрим связь (а также отсутствие таковой) между употреблением иноязычных элементов (в первую очередь польских, но не только) и полиэтничностью.

Роман А. Вельтмана «Саломея» (1846–1848) из цикла «Приключения, почерпнутые из моря житейского» повествует о похождениях авантюриста Николая Дмитрицкого и злоключениях его возлюбленной Саломеи Петровны Брониной, которые благополучно завершаются добровольным поселением их на золотых приисках в Сибири. Польские языковые элементы (не всегда корректные) появляются на страницах романа тогда, когда авантюрист Дмитрицкий приезжает в Бердичев, потом в Киевскую губернию, общается с местными поляками (паном Жельньским, затем появляющимся в повествовании графом Черномским, который оказывается на самом деле Жельньским, к которому Дмитрицкий нанимается слугой под именем Матеуш, меняясь впоследствии с Жельньским-Черномским местами и превращаясь из мнимого слуги в мнимого же его господина), т.е. когда действие романа перемещается на польские Кресы (восточные границы бывшей Речи Посполитой). При этом польский языковой компонент, как обычно на Кресах, сочетается с еврейской

аурой, отражая полиэтничный состав местного населения. Автор следующим образом, с вкраплениями полонизмов (нами выделенных здесь и далее курсивом) описывает атмосферу Бердичева, куда прибыл офицер-картежник Дмитрицкий: «Там-то, в Бердичеве, тьма казначеев, тьма ремонтёров, тьма понтёров, тьма Эстерок или Эсфирей, Лий, Рахилей, которых называют Рохлями, жидов-евреев-иудеев-факторов, контрабандистов и талмудистов, панов, панн и паненок, шляхтянок и гардеробянок. Чудо! Корчмы, бильярды, карты, коханки, мазурки, панские реньчки и ножи, сто тысенц дьяблов и цо ёце? — больше ничего не нужно, все есть»². Еврейский колорит создает, помимо непосредственной номинации национальности (жиды-евреи-иудеи) и обычного занятия евреев (фактор), целый комплекс еврейских антропонимов. Ср. кроме имен, приведенных в процитированном отрывке, также серию антропонимов, имеющих наглядно-примерное значение («побеседовать с какой-нибудь *Рифкой*, ... или с *Пейсой*», «Глядь, из какой-нибудь лавки крадется *Хайм*»³ или обобщенное значение (ср. плюративы: «из всех лавок бегут *Хаймы*, *Мошки*, *Иоски*, *Абрамки* и *Шлёмки* с узлами»⁴).

Помещики Киевской губернии отпускают приехавшей с Дмитрицким Саломее комплименты вроде «*барзо есэм сченсливы, цо мялэм хонор видзець такэ велькэ дамэ! ...*» и прощаются с Дмитрицким, говоря: «*террас юж время до косцёлу; до зобаченья пане, у пана грабе Черномского! Так есть?*»⁵. В сноске указаны переводы с польского, при этом в первом формы единственного числа («*есэм сченсливы*» — польск. *jestem szczęśliwy* «я счастлив», «*мялэм хонор*» — польск. *miałem honor* «я имею честь») заменены формами множественного числа: «*Весьма счастливы, что имеем честь видеть такую знатную даму*», «*Теперь уже пора в костел, до свиданья, пан, у пана графа Черномского*»⁶. Автор отмечает, что «польское наречие» этих помещиков «странно», что является намеком на специфику «кресового» диалекта. В наррацию, описывающую Бердичев, также вставляются отдельные польские слова: «*прилечь на канаве*» (польск. *kanapa* «диван»), «*для приезда вельможных панов*», «*в руки панские*», «*жидовское местечко*» (старый полонизм — польск. *miasteczko*). Дмитрицкий, в очередной раз поменяв личину и представ в образе купеческого сына Прохора Васильевича Захолустова, тоскует о Киевской и Подольской губерниях, «где просто величали

его *пан Дмитрицкий*, и где как ласточки кружились около него *пан-ны*, где *паны* предлагали ему ставить на карту деньги, а *панн*ы сердце»⁷. Фамильные антропонимы *Желын(ь)ский*, *Рацкий*, *Черномский* (употребляются обычно с квалификатором национальной принадлежности пан), имена *Матеуш* и *Ян* также создают атмосферу «польскости».

Воспользовавшись тем, что слуга Черномского Матеуш заболел, Дмитрицкий нанимается к «грабе Черномскому» в слуги, а затем происходит очередное «переодевание» (проявление «карнавализации» по М.М. Бахтину) — Дмитрицкий превращается в хозяина (позднее, помимо вышеуказанной «маски» купеческого сына Захолустова, Дмитрицкий претерпевает еще одну метаморфозу, выступая в роли венгерского магната Волобужа). В беседах Матеуша-Дмитрицкого с Черномским-Желын(ь)ским также отмечены полонизмы. В первую очередь они характерны для высказываний Черномского, но встречаются также и в обращениях к нему Дмитрицкого: неоднократные *пан* и *пане*, *вельможный пане*, *ясновельможный мосци пане грабе*, наречие *добже* «хорошо». Приведем фрагмент бесед Черномского с псевдо-Матеушем (нередко имеющих гибридный польско-русский характер): «А *цо* там еще? — Я, *пане грабе*. — *Почекай!*» (дан перевод для второй и третьей фраз в сноске: «Я пан граф», «Подожди») ⁸; «*Гей! Матеуш!*... — Здесь, *пане грабе*. — Да *ходь* же скоро, *свiньня!*»⁹; «... *пан* не велел выносить вещей из коляски [Дмитрицкий Черномскому. — Н. А.] — *Як* не велел? *Свiньня* не велела... ну! — Я сейчас принесу важи, — сказал Дмитрицкий, — садись, *пан!*»¹⁰; «— *Яне! Пить!*... *Аттанде!* Я *зiбью тзго пшеклентзго хлана!*... *Пить, пане!*»¹¹ — Черномский Дмитрицкому. Еще до того как Дмитрицкий бросил в Киеве Саломею, между ним и Черномским состоялся следующий разговор, в языковом плане также представляющий собой текст гибридного типа: «— *А цо за така мизерна гистория?* — спросил Черномский. — *А то, пане*, не *гистория*, а интродукция в историю, — отвечал Дмитрицкий. — *Разумем, пане, то итука! Я мыслил же — панья* в самом деле *жiона пана*. Да *ходзим* же, *ходзим*, *юж* время! — Сейчас, — сказал Дмитрицкий»¹². Гибридный характер имеет не только целый текст, но и его отдельные лексические компоненты, о чем будет сказано ниже, при анализе средств русификации польских элементов.

Употребляя польские лексемы в диалогах с Черномским (ср. «— *Добже, пане грабе*»¹³; «— Ты не знаешь, что я *пан грабе, вельможный пан?*»¹⁴ и др.), Дмитрицкий в том числе использует калькированные с польского конструкции (ср. «*Что пану потрібно?*»¹⁵ и польск. *Co panu jest potrzebne*; «Чашка чаю *шелега не стоит*»¹⁶ и польск. *nie wart złamanego szeląga*) — «и ломаного гроша не стоит»). Полонизм, употребленный Дмитрицким, может быть повтором произнесенного Черномским польского выражения, своего рода его «эхом». Например: «— *Цо то есть!* — проговорил пан [Черномский. — *Н. А.*], задыхаясь. — А вот *цо то есть*: смотри на себя, безобразная рожа!»¹⁷; ср. также повторение Дмитрицким употребленной сначала Черномским *гистория* в приведенном выше диалоге. Заметим, что никакого отношения не имеет к польскому языку употребляемое Дмитрицким и в наррации слово *важи*, несмотря на помету польск. к его русскому переводу в сноске («кладь, багаж»): «— Я сейчас принесу *важи*, — сказал Дмитрицкий»; «Дмитрицкий внес *важи* и подушки»¹⁸. На самом деле *важи* — это большие чемоданы или сундуки, прикрепляемые на крышу возка или кареты. В связи с обычным изготовлением этих чемоданов из коровьей кожи лексему *важи* возводят к фр. *vache* «корова». Слово *важи* употребляется, например, Л.Н. Толстым в «Анне Карениной».

Желын(ь)ский-Черномский, превращенный Дмитрицким в слугу Матеуша, мечтает о женитьбе в следующем внутреннем монологе, также имеющем гибридный русско-польский характер: «Моя *стара пани Жельнска не мыслит* и не гадает, что я женюсь на *панне* Наталии! Женюсь себе, и кончена речь! *Го!* Что же тут такого? То не женатый *пан Жельнский* женится, а холостой *пан грабе Черномский*. *Пан Жельнский* уж стар; а *пан грабе*, когда *перукарж* уладит парик и умастит *перфумами*, — просто юноша»¹⁹. Лексемы *перукарж* и *перфумами* переведены в сносках: парикмахер и духами. С польским идиомом соотносятся также отдельные слова Черномского-Желын(ь)ского в русскоязычных фразах (*пановать* «царствовать, господствовать»), его восклицания («*Панна матка Бога!*», «*Для Бога*» = «ради Бога», «*Панья Матка Бога!*»), а также употребленная им по отношению к Дмитрицкому стяженная (в соответствии с закономерностями польского языка) форма («*пан Дмитрицки*»).

Надо сказать, что иногда различие между авторской нарративной и прямой речью с полонизмами иллюзорно. Так, вышеуказанные «панские реньчки», «сто тысяч дьяблов и цо ёще?», вставленные в описание Бердичева, по сути являются цитатами из высказываний местных «панов, панны и паненок», хотя и не выделенными формально. Собственно описание и цитаты поляков слиты здесь в едином по форме нарративном комплексе. Этот своеобразный комплекс, пользуясь терминологией Бахтина, можно назвать полифоническим, включающим голос автора и передаваемые посредством этого голоса голоса безымянных польских персонажей.

Полонизмы, как образующие целые высказывания, так и фигурирующие в виде отдельных вкраплений в прямой речи и в нарративе, относятся к разным частям речи.

СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ

1. Номинации лиц

- по социальному признаку: *грабе* (польск. *hrabia* «граф»), *пан* и *пани* // *панья* (польск. *pan, pani*), *шляхтянка* (польск. *szlachcianka* «дворянка, шляхтянка»);
- по возрасту: *паненка* (польск. *panienka* «девочка, барышня»);
- по семейному положению и родственным отношениям: *жона* (польск. *żona* «жена»), *матка* (польск. *matka* «мать, мама», здесь только в составе сакральной номинации — см. ниже), *панна* (польск. *panna* «незамужняя барышня, девица»);
- по занятию или профессии: *гардеробянка* (польск. *garderobianka* «горничная» — в современном языке сохранилось в специализированном значении «костюмерша»), *перукарж* (польск. *perukarz* «парикмахер»), *фактор* (польск. *faktor* «комиссионер, посредник»);
- по межличностным отношениям: *коханка* (польск. *kochanka* «возлюбленная, любовница»);
- сакральные: род. мн. *дьяблов* (польск. *diablów* от *diabeł* «дьявол, черт»), *матка Бога* (польск. *matka boska* «Богоматерь»).

2. **Названия денежных единиц:** *шелег* (польск. *szeląg* ист. «ше-лэнг» — разновидность мелкой монеты; сохранилось в составе вышеприведенного фразеологизма).

3. **Названия танцев:** старый полонизм *мазурка* (польск. *mazur, mazurek*).

4. Названия косметических средств: твор. мн. *перфумами* (польск. *perfumy* «духи»).

5. Названия частей тела: *речьки* (польск. *rączki* «ручки»).

6. Религиозная терминология: старый полонизм *кощёл* (польск. *kościół* «костел»), а также вышеприведенные сакральные имена из группы 1. «Номинации лиц»).

7. Абстрактные существительные разной семантики: *гистория* (польск. *historia* «история»), *хóнор* (польск. *honor* «честь»), *штука* (польск. *szuka* зд. «фокус, трюк»).

Глаголы

- движения: *ходь* (польск. *chodź* «ходи!» — 2 л. ед. ч. императива от глагола *chodzić* «ходить»), *ходзим* (польск. *chodzim* или устар. *chodzim* — 1 л. мн. ч. презенса, возможно употреблено в функции формы 1 л. мн. ч. императива *chodźmy*, отсутствующей в русском языке);
- обладания: *мялэм* (польск. *miałem* «я имел, у меня был (-о, -а)» от глагола *mieć* «иметь»);
- мышления: гибриды *разумем* (польск. *rozumiem* «я понимаю» от глагола *rozumieć* «понимать»);
- подчинения и возвышения над чем-либо, кем-либо: *пановать* (польск. *panować* «царить, господствовать»);
- зрительной перцепции: *видзець* (польск. *widzieć* «видеть»);
- деструктивы: гибриды *зábью* (польск. *zabije* «убью» от глагола *zabić* «убить»);
- избавления от чего-либо: *ратуйте* (польск. *ratujcie* «спасите» от глагола *ratować* «спасать»).

Прилагательные (в том числе генетические причастия): *мизерна* (польск. *mizerna* «несчастливая, бедная»), *панские* (польск. *pańskie* «господские»), род. ед. м. р. *тшеклентэго* (польск. *przeklęty* «проклятый»), *свента* (польск. *święta* «святая»), *стара* (польск. *stara* «старая»), *сченсливы* (польск. *szczęśliwy* «счастливейший»), (*ясно*)*вельможный* (польск. (*jaśnie*) *wielmożny* «сиятельный»).

Наречия

- степени: *барзо* (польск. *bardzo* «очень»);
- качества: *добже* (польск. *dobrze* «хорошо»);
- времени: *теппас* (польск. *teraz* «сейчас»);
- образа действия: *эщце* (польск. *jeszcze* «еще»), *юж* (польск. *już* «уже»), *як* (польск. *jak* «как»).

МЕСТОИМЕНЯ

- неродовые: *co* (польск. *co* «что»);
- родовые: *така* (польск. *taka* «такая»), *то* (польск. *to* «это»).

ЧИСЛИТЕЛЬНЫЕ: *тысену* (польск. *tysiąc* «тысяча»), некорректно употреблено в функции род. мн. — о причинах такого употребления см. ниже).

МЕЖДОМЕТИЯ: *го!* (польск. *ho* «ого-го»), *для Бога* (помещаем, не смотря на раздельное написание в группу междометий, т.к. соответствует польск. междометию *dlaboga* «ради бога, боже мой»).

В романе представлены также типичные польские синтагмы: директив с предлогом *до* (*до косцелу*), конструкция «*Так есть*» (польск. *tak jest* «это так»).

В приведенных контекстах с полонизмами (как нарративных, так и отражающих прямую речь персонажей) встретились, с одной стороны, некоторые некорректные польские формы, а с другой — модифицированные на русский лад. При этом некорректность польской формы в ряде случаев (но не всегда) одновременно может быть связана с отражением особенностей русского идиома и стремлением «приблизить» польский языковой элемент русскоязычному читателю. К некорректным польским формам, не имеющим никакой функциональной нагрузки, относятся: в наррации — *реньчки* — польск. *raczki* «ручки» (в транслитерации следовало бы написание *рончки*); в прямой речи — *есэм* (пропуск *m* — польск. *jestem*), вин. ед. ч. ж. р. адъективов с окончанием *-э* (*такэ велькэ* — польск. *taką wielką*, т.е. в транслитерации было бы *такон велькон*), корневое *a* вместо *o* в *хлан* (которое было бы уместно в качестве отражения чешской формы или аналога южнославянских идиомов, но никак не соответствующее польск. *chłop*), удвоение *p* в *террас*, возможно, вследствие ложной ассоциации с *терраса* (?) (польск. *teraz* «сейчас»), окончание *-у* в *до косцелу* (польск. *do kościoła* «в костел»), неизменяемость лексемы *грабе* (польск. *hrabia* «граф», род. ед. *hrabii* или *hrabiego*). Неправильности, обусловленные воздействием русского языка: в нарративе — род. мн. сущ. ж. р. *панн* (польск. *panien*), наличие беглого *o* на месте польск. *e* в род. мн. сущ. ж. р. (*паненок* — польск. *panienek*, *шляхтянок* — польск. *szlachcianek*, *гардеробянок* — польск. *garderobianek*), окончание *-ой* в твор. п. ед. ч. сущ.

ж. р. («с молоденькой гардеробяжкой»), окончание *-ов* (польск. *-ów*) в род. мн. сущ. м. р. (*дьяблов*), нестяженная флексия им. мн. прилагат. *-ие* в *панские* (польск. *pańskie* «господские»), форма им. п. ед. ч. *тысенц* в функции род. мн. в *сто тысенц* по типу русск. *сто тысяч* (при этом русск. *тысяч* — форма род. мн. от существительного-числительного ж. р. *тысяча*, а польск. *tysiąc* — им. п. ед. ч. м. р., польское корректное словосочетание *sto tysięcy* — с формой род. мн.). Модифицированные под воздействием русского языка формы из прямой речи: окончание *-а* в *паньа* (род. ед. *паньи* употреблен даже в наррации) при отсутствии в русском идиоме слов. ж. р. на *-и* (форма *паньа* отмечена также в устах русского, говорящего с поляками, точнее принимаемыми им за поляков, в «Наездах» А. Бестужева-Марлинского); употребление *со* вместо *że* в качестве союза под влиянием русск. *что* (*есэм сченсливы, цо мялэм хонор... — польск. jestem szczęśliwy, że miałem honor...*); окончание *-ого* в род. ед. антропонима *Черномского* (польск. *Czernomskiego*); показатель 3 л. ед. ч. презенса *-т*, превращающий польскую форму *myśli* в русск. *мыслит* «думает»; *а* вместо *о* в корне формы 1 л. ед. ч. презенса *разумем* (польск. *rozumieć*); употребление мягкого знака (в формуле прощания *до зобаченья* под влиянием русск. *до свиданья* — в польском *do zobaczenia i* употребляется для обозначения мягкости предшествующего согласного и не передает звука [j], в отличие от русского соответствия, то же в *свіньа* — польск. *świnia*; в 3 л. ед. ч. экзистенциального глагола *есть*, благодаря чему польск. *jest* преобразуется в русское слово; в инфинитиве *видзець* — польск. *widzieć*). Кроме польских форм (вин. ед. сущ. ж. р. *дамэ* — польск. *dame*, вокатива м.р. твердой разновидности *пане* — польск. *panie*, *Яне* — польск. *Janie*, 1 л. ед. ч. м. р. прош. вр. *мялэм* — польск. *miałem*, форм адъективов с окончанием род. ед. м. р. *-эго тэго, пшеклентэго*, стяженных форм им. п. ед. ч. адъективов м. и ж. р. *свента* — польск. *święta*, *стара* — польск. *stara*, *мизерна* — польск. *mizerna*, *така* — польск. *taka*, *сченсливы* — польск. *szczęśliwy*, форм 2 л. ед. ч. императива *хоть, почекай*), «польскость» отражают также определенные фонетические средства: передача звуков *dź* и *ć* сочетанием *дз* и буквой *ц* (*видзець, косцелу*), простановка парокситонического ударения (*ула́на, ё́ще, хо́нор, жо́на*). Место ударения может быть единственным показателем «иноязычности» лексемы (ср. *свіньа* — польск. *świnia*,

éце — польск. *jeszcze*). Интересна уже отмеченная выше гибридная польско-русская форма *зábью* (у Черномского), где место ударения и префикс соотносятся с польским, а основа и флексия русские (польск. *zabije*).

Живущее на Кресах еврейское население тоже употребляет полонизмы, главным образом обращение *пан* // *пане*, *вельможный пане*, *вельможный пан* (как обращение и как номинация польского господина), восклицания (ср. совпадающий с восклицанием Черномского экскламатив «*Панья матка Бога!*», употребленный торговцем-евреем). В полонизмах, как и в русской речи евреев, представлено обычное для русской литературы средство передачи фонетических особенностей еврейского акцента: замена шипящих согласных свистящими (*з* вместо *ж*, *ц* вместо *ч*, *с(ь)* вместо *ш*, *ци* вместо *чи*: «*А вот же вельможный пан, самые луция покрывала... каких луце не бывает! Усь если пан хоцет иметь, так усь пан будет ласков купить вот это*»²⁰. Слово сочетание *пан будет ласков* соотносится с польск. *niech pan będzie laskaw* «будьте добры, будьте любезны». Кроме того, в речи евреев отмечаются и единичные вкрапления из идиша.

Подобно полонизмам в устах Черномского-Жельинского или элементам идиша у представителей еврейского населения функцию национальной маркированности персонажа играют германизмы у немца Иоганна, галлицизмы у француза Андре и — уникальное явление для гипертекста русской литературы — румынизмы (молдаванизмы) в устах жительницы Ясс куконы (т.е. госпожи, барыни) Катиньки (вдовы капитана *де-почт* и капитана *де-тырк* — тоже румынизмы, обозначающие «начальника почты» и «городничего») и ее окружения. Как известно, Вельтман, являясь по образованию военным картографом (выпущен из Школы колонновожатых в чине прапорщика), начиная с 1818 г. более 20-ти лет провел в Бессарабии, занимаясь составлением карт недавно вошедшей в состав Российской империи территории. Здесь он познакомился с будущими декабристами (В.Ф. Раевским, М.Ф. Орловым) и А.С. Пушкиным и, между прочим, видоизменил свою шведскую фамилию Вельдман на Вельтман. Длительно пребывая в Бессарабии (только в 1831 г. он ушел в отставку с военной службы в чине подполковника), Вельтман, безусловно, знал румынский (молдавский) язык, элементы которого использовал, описывая обитателей Ясс. Во всех этих примерах полилингвизм со-

ответствует полиэтничности. Но в романе Вельмана есть и случаи несовпадения данных явлений. Так, Дмитрицкий в одном из своих воплощений — «маджара» магната Волобужа — употребляет элементы ряда языков: «Казалось, что это был воплощенный *космополит, европеец неопределенного языка, vagabond* [бродяга. — Н. А.], объехавший для препровождения времени весь свет и посетивший на закуску, *pour la bonne*, Россию. С своим слугой, немцем, он говорил *по-немецки, как француз; с французом — чичероне — по-французски, как англичанин; с половым — по-русски, как чех*, и в дополнение пересыпал свои речи *латинскими, итальянскими* и даже *турецкими* восклицаниями; а распевал и бранился *на всех земных языках*»²¹. Приводятся примеры всех этих иноязычных «внесений» (включая не перечисленные в цитате англицизмы: *Goddem! My heart goes pitta-patt!* «Черт возьми! Моё сердце трепещет!»), которые мы не будем приводить, поскольку предмет нашего исследования — полонизмы. В заключение разбора романа «Саломея» заметим только, что латинизмы, галлицизмы и итальянизмы фигурируют также в наррации, т.е. опять же не связаны с понятием «полиэтничности».

Перейдем к анализу романа XX в. — написанному В.П. Аксеновым в 1969–1975 гг. «Ожогу». Роман писался «в стол», в состоянии той степени внутренней раскрепощенности, которая подразумевает невозможность издания этого произведения в СССР. «Ожог» был издан уже после 1980 г. (год отъезда В.П. Аксенова в США), в эмиграции. Писатель в романе дал волю и своему языку и фантазии, сочетанию автобиографического и исторического (приезд Толика фон Штейнбока — alter ego Аксенова — в Магадан к сосланной туда после тюрьмы матери; переживания в августе «Шестидесятого Проклятого», т.е. 1968 г., связанные с вводом советских войск в Чехословакию; историческая встреча партийного руководства с советской интеллигенцией, на которой Глава (Хрущев) громил отдельных деятелей культуры; и др.) с фантастическим. Магадан 1940–50-х гг., Москва, Ленинград, любимый автором Крым 1960–70-х гг. — это калейдоскоп мест, описываемых событий романа, героями которого являются постоянно выпивающие пять представителей советской интеллигенции (писатель Пантелей Аполлинариевич — Пантелей — в юности Толик фон Штейнбок, ученый Аристарх Аполлинариевич Куницер — Арик, врач Геннадий Аполлинариевич Малькольмов, му-

зыкант Самсон Аполлинариевич Саблер (Самсик) и скульптор Радий Аполлинариевич Хвасищев — Радик), представляющие собой собирательный образ шестидесятников. Их родовое единство, «братство» по духу демонстрирует идентичность отчеств (Аполлинариевичи). Автор буквально «захлебывается» внутренней свободой самовыражения, как в формальном отношении, так и в плане содержания. Проза перемежается со стихами и фрагментами ритмизированной прозы, в собственный текст (в соответствии с поэтикой постмодернизма) вставляются прецедентные фразы из прозаических и стихотворных произведений других авторов. Так, автор, подойдя к зеркалу, цитирует начало стихотворения Владислава Ходасевича «Перед зеркалом» («Я, я, я... что за дивное слово! / Неужели вон тот — это я? / Разве мама любила такого?»)²², одна из главок романа называется начальной строкой стихотворения Осипа Мандельштама «Бессоница, Гомер, тугие паруса». Прецедентная номинация может стать основой для языковой игры (ср. преобразование шекспировского «Сна в летнюю ночь» в название стихотворения «Сон в лёгкую ночь»). Ср. также нанизывание цитат из Лермонтова и Блока: «И все-таки... люблю отчизну я, но странную любовью»... «какому хочешь чародею»... «О Русь моя, жена моя...»²³ и так далее. Реальные герои того времени, как прямо упоминаемые в романе (Паркер, Гиллеспи, Марина Влади, Окуджава, Бродский, Найман, Рейн и многие другие), так и в виде аллюзий (на Хрущева — Главу или Кукиту Кусевича, на Сулова — Верховного Жреца, на Вознесенского, на Евтушенко и др.) соседствуют с вымышленными. Средством показа «обжигающей» советской действительности — ср. символическую значимость словосочетания «ожог солнечного мороза»²⁴, встретившегося в тексте, — являются ирония и сарказм. Достаточно привести в качестве примера абсурдное письмо от Марины Влади, обнаруженное при обыске у Самсика вместе с «расческой, забитой перхотью», польским журналом (о нем подробнее см. ниже), «двумя сырыми пельменями, завернутыми в носовой платок», «пожелтевшей от времени пачкой презервативов» и «донорской книжкой», в котором Марина Влади отказывается ехать с Самсиком на целину, хотя в соответствии с «традициями русских женщин» готова поехать с ним «в любую дыру — хоть в Реюньон, хоть в Тананариве, хоть бы в Марсель», а также просит прислать ей в Париж «немного консервов»²⁵. В романе широко употребляются

вульгаризмы и обценная лексика (почерпнутая из двух основных источников — эротики и терминологии, относящейся к отпращиванию естественных потребностей), а также представлено большое число варваризмов. Из варваризмов главенствующее место занимают англицизмы (причем не только в речи «англо-американского кореша» Патрика Тандержета или ялтинского хиппи с его «*Чилдрен*» и «*Кам ту*», но и в наррации), реже отмечены галлицизмы и германизмы. Польские языковые элементы также играют в романе свою роль. С одной стороны, они маркируют национальную принадлежность персонажа, а с другой, эпатируют читателя авторским знанием польских словечек и реалий, подобно вводимым в текст немец. *шпацирен* («курортный *шпацирен*»), *Гутен таг*, *хунд* в предложении «Человек сильнее *хунда*», фр. *монамур*, *тур бель Франс*, *Пари* и англ. *факк* или целых фраз на английском языке (типа *If you like I can see take my car*). При этом, если англицизмы приводятся и в английской графике, и в транслитерации, то полонизмы передаются только гражданским шрифтом.

Функцию национальной маркированности польские языковые элементы выполняют в речи сосланной в Магадан полупольки-полуангличанки Алисы: дважды произнесенная ею фраза: «*Проше пана, цо то ест за место, гдзе мы пишехали?*»²⁶ В ответ на вопрос Толика фон Штейнбока «Вы полька или англичанка?» следует ее ответ — «*Мой ойтец поляк, а матка — английка?*»²⁷. Если польские названия родственников в этой фразе корректны, то национальность матери номинирована окказионализмом, не существующим в польском языке. Польско-английское происхождение Алисы призваны подтвердить ее гибридные польско-английские фразы: «*Але то ни повинно быть!... Итс импосибл, мой коханий!*»²⁸. В русской речи Алисы также вставлены полонизмы: «...эти *кобеты* делали со мной ужасные вещи» (Там же). Алиса употребляет и польские антропонимы (*Мачек*, *Эльжбета*): «— Ах, *Мачек*, *Мачек*, ты помнишь папу и маму? *Донт фогет* сестрицу *Эльжбету*, *Мачек*»²⁹. Польско-русско-английскую смесь представляет и обращенная к Алисе речь Мачека: «— Ты *ниц* не бойся, Алиска! *Донт би эфрейд!* Сифилиса не бойся! Тайги не бойся! Стоп край! У меня есть крючок в карантинном УРЧе! Я блатной малый, ничего не бойся! *Але мы еше бендземы вдома энд ю улл би сингинг «Червоны маки на Монте-Кассино!»*»³⁰. Мачек упоми-

нает название прецедентного польского текста Реф-Рена, известного русским шестидесятникам (вспомним, например, «Песенку» И. Бродского). В толпе прибывающих на Колыму арестантов отмечаются *конфедератки* — обязательный компонент польского интертекста русской литературы XIX–XX вв. Полонизмы приписываются и неведомо какой национальности «европейнке» *пани Грете* (или «паненке»), воспитывавшейся в коллеже Святого Августина на окраине Лозанны. Полонизм «*холера ясна*» вставлен в ее русскую речь, где одновременно фигурирует и «внесение» из немецкого языка: «Уходи, уходи, русский! Цум тойфель немедленно! К тшорту, холера ясна!»³¹ В наррации в перечне одежд «пани Греты» указаны «*пантефлы*» (искаженное польское *pantofle* «туфли»).

Примером манифестации писателем читателю своего знания польских слов является употребление словосочетания «*пшепрашаем пани*» (вместо корректного *пшепрашам* — польск. *przepraszam*), обращенного к стюардессе отнюдь не польских авиалиний. Желанием продемонстрировать знание Польши, ее языка и реалий (и одновременно отразить интерес шестидесятников к этой стране, ее языку и культуре) объясняется частотность употребления хоронима *Польша* («костелы *Польши*», перелеты цапли «из Литвы в *Польшу*» и даже странный маршрут — в Россию из Японии «через *Польшу*»). Польский топоним *Закопане* присутствует в ритмизованном отрывке: «Впоследствии, встречаясь на приемах, сухой мартины тихо попивая, о театральных фокусах болтая, политики прилежно избегая, а больше на мартины налегая, они в глаза глядели осторожно, и все о *Закопане* было там»³². Упоминаются автором и прецедентные имена польских деятелей культуры и литературы: актера *Збигнева Цыбульского* (его «замутненные очки»), писателя «черной волны» *Марека Хласко*, чьи произведения были напечатаны в обнаруженном у Саблера во время обыска польском журнале «*Лонпросту*» (польск. *po prostu* «просто»). По всей видимости, калькой с польского является и употребленное в наррации словосочетание *штука мяса* (польск. *sztuka mięsa* «отварное мясо»). «Польский акцент» звучит и в исполняемом генералом Чувиковым куплете «От Орла до Замостья / Тлеют польские кости, / Над костями шумят ковыли...»³³.

Лексический состав употребленных в романе полонизмов включает следующие части речи:

- ▶ **СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ** разнообразной семантики: (названия лиц по социальному, возрастному и половому признаку: *кобета* — польск. *kobieta* «женщина», *пани*, *паненка*; названия родственников: *ойтец* — польск. *ojciec* «отец», *матка* — польск. *matka* «мать, мама», названия одежды и обуви: *конфедератка* — польск. *konfederatka* — вид головного убора, искаж. *пантефлы* — польск. *pantofle* «туфли»);
- ▶ **Глаголы:** (3 л. ед. ч. презенса экзистенциального глагола *быть* — *буć есть* — польск. *jest* — «есть», 1 л. мн. ч. буд. вр. этого же глагола *бендземы* — польск. *będziemy* «мы будем», модальный глагол-прилагательное *повинен* в виде формулы *не повинно* — польск. *nie powinno* «не должно»; 1 л. ед. ч. презенса глаголов речевой деятельности в функции формул вежливости — *проше* — польск. *proszę* «пожалуйста», *швенпрашем* — польск. *przepraszam* «извиняюсь»; 1 л. мн. ч. прош. вр. глагола движения *мы шиехали* — польск. *przyjechaliśmy* «мы приехали»);
- ▶ **Местоимения:** (*ниц* — польск. *nic* «ничто, ничего», *цо* — польск. *co* «что», *то* — польск. *to* «это»);
- ▶ **Прилагательные:** (*коханый* — польск. *kochany* «любимый», им. мн. *червоны* — польск. *czzerwone* «красные», *ясна* — польск. *jasna* «ясная» как компонент клише *холера ясна* — польск. *cholera jasna* «черт возьми!»);
- ▶ **Наречия:** (*Попросту*) — польск. *po prostu* «просто» как название журнала, *где* — польск. *gdzie* «куда, где»);
- ▶ **Союз:** *але* — польск. *ale* «но».

Модифицированные под влиянием русского языка польские формы: 1 л. мн. ч. прош. вр. *мы шиехали* (с отсутствием показателя лица по образцу русск. *мы приехали*), окончание русского языка *-ы* вместо *-е* (*пантефлы*, редуцированный в безударной позиции вследствие русского иканья / ыканья *e > ы* в *червоны* — польск. *czzerwone*), нестяженное окончание *-ый* в им. ед. м. р. прилаг. (*коханый*). Влиянием русск. *дома*, вероятно, является форма «вдома» (контаминация предлога *в* — ср. польск. *w domu* — и наречия *дома*).

Таким образом, анализ романов А. Вельтмана «Саломея» и В. Аксенова «Ожог» подтверждает необлигаторность соответствия феномена текстового полилингвизма полиэтническому составу изображаемых героев. Полиэтничность присутствующих на страницах

произведений персонажей также не всегда сопровождается отражением ее на языковом уровне, хотя это явление довольно часто отмечается в гипертексте русской литературы XIX–XXI вв.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Гюббенет И.В.* Основы филологической интерпретации художественного текста. М., 2009. С. 128.
- ² *Вельтман А.Ф.* Саломея: Приключения, почерпнутые из моря житейского. М., 2004. С. 11.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Там же. С. 173.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же. С. 368.
- ⁸ Там же. С. 242–243.
- ⁹ Там же. С. 246.
- ¹⁰ Там же. С. 247.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же. С. 176–177.
- ¹³ Там же. С. 246.
- ¹⁴ Там же. С. 249.
- ¹⁵ Там же. С. 246.
- ¹⁶ Там же. С. 241.
- ¹⁷ Там же. С. 249.
- ¹⁸ Там же. С. 247.
- ¹⁹ Там же. С. 283.
- ²⁰ Там же. С. 257.
- ²¹ Там же. С. 473.
- ²² *Аксенов В.П.* Ожог. СПб., 2017. С. 159.
- ²³ Там же. С. 139.
- ²⁴ Там же. С. 199.
- ²⁵ Там же. С. 37.
- ²⁶ Там же. С. 263.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Там же. С. 264.
- ²⁹ Там же. С. 266.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же. С. 238.
- ³² Там же. С. 111.
- ³³ Там же. С. 213.

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

Аннотация:

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

Ключевые слова:

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

Maria A. LAMM
(Moscow)

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

Abstract:

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

Keywords:

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

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

* Работа выполнена в рамках гранта РФФИ 20-512-00007 Bel_a.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Коммунистическая партия Западной Белоруссии.

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

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

Собственно в литературном смысле Мицкевич значим только для польских персонажей, для белорусских героев повести имя поэта символического наполнения не имеет, хотя для описанной автором эпохи это нехарактерно¹⁶. Тем не менее урбанонимы персониферы польского романтизма показаны в художественном пространстве повести как связующее звено между белорусами, избравшими различные жизненные пути. Так персонаж, пошедший по пути колонизации, и персонаж, сохранивший белорусское самосознание, встречаются в библиотеке имени Томана Зана (С. 84), поэта-романтика, друга А. Мицкевича и Я. Чечота, члена виленского общества филоматов. Таким образом, персонифера польского романтизма объединяет героев независимо от выбора жизненного пути и модели самосознания, в отличие от имен польской исторической персониферы. Однако для белорусского персонажа, сохранившего свою идентич-

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

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

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

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

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

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

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

– Кто это? — поинтересовался я.

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

Ничего еще не подозревая, я продолжал расспрашивать.

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

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

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

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

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

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

Я развернул газету. Бросилось в глаза напечатанное жирными буквами:

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

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

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

Восторг персонажей обусловлен жадной появлением и распространения национальной белорусской литературы, проведения в жизнь идеалов национального возрождения¹⁸, хотя по сути приведенная Карпюком заметка — явление того же порядка, что и высмеивание польским профессором вышитой народной рубахи белорусского героя: преувеличенно восторженный слог, использование заглавных букв, сравнение поэта с чуждым для региона растением — все это как бы исключает белорусского поэта из привычного культурного пространства, подчеркивает его чужеродность. Экзальтация газетного слова вовсе не означает признания польским обществом ценности белорусского поэта, что иллюстрируется ошибкой в написании его имени. В межвоенный период в Вильно два белорусских поэта использовали псевдоним Гранит. Это Иван Петрович Ивашевич,

публиковавшийся под псевдонимом Петрусь Гранит¹⁹. Кроме того, первые стихи Евгения Ивановича Сурко, классика белорусской литературы, более известного под псевдонимом — Максим Танк²⁰, вышли в свет в межвоенный период в Вильно за подписью А. Гранит. Белорусский исследователь А. Петрушкевич полагает, что речь в повести идет именно о нем: «прототипом образа белорусского поэта Гранита, из-за организации встречи с которым приходится Янке Барташевичу участвовать в настоящем уличном сражении, был сам Максим Танк»²¹. Вероятно, Карпюк сознательно оставляет вопрос неразрешенным — главный герой ни разу не слышит и не читает стихов этого поэта, что подчеркивает его символическую значимость, причем не только для белорусского, но и для литовского персонажа, т.е. факт признания белорусского поэта в польской прессе важен для самосознания всех национальных меньшинств региона, он обеспечивает возможность примирения культур.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Я утешал ее, а она твердила свое:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

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

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

«Мой голос арестовали на улице»: поэзия болгарской мусульманской общности 1980-х гг.

Аннотация:

Объектом исследования является поэтическое наследие представителей мусульманской общности в Болгарии во время «возродительного процесса». Запрет на использование турецкого языка, насильственная смена мусульманских имен фактически привели к деформации как индивидуальной системы ценностей, так и традиционной для их транснациональной группы. Используя мотивы и формы национального фольклора, поэты создали новый миф переселенцев и запечатлели образы современных героев — участников антитоталитарного сопротивления.

Ключевые слова:

мусульманская поэзия, антитоталитарная литература, межкультурная коммуникация, «возродительный процесс»

Natalia A. LUNKOVA
(Moscow)

«My voice was arrested on the street»: poetry of the Bulgarian Muslim community of the 1980s

Abstract:

The object of the research is the poetic heritage of the representatives of the Muslim community in Bulgaria during the «revival process». The prohibition of the Turkish language and the forcible change of Muslim names have actually led to deformation of both the individual value system and the traditional for their transnational group. Using the motives and forms of national Turkish folklore, the poets created a new myth of immigrants and captured the images of modern heroes — participants in the anti-totalitarian resistance.

Keywords:

Islamic poetry, anti-totalitarian literature, intercultural communication, the «revival process»

Проводимая в 1980-е гг. в Народной республике Болгарии политика принудительной ассимиляции мусульманского населения вошла в историю как «возродительный процесс». Начавшийся на рубеже 1984–85 гг., он был направлен на формирование моноэтнической модели общества. В рамках «возродительного процесса» представители мусульманской общности: турки, цыгане, помаки (этнические болгары, говорящие на болгарском языке и исповедующие ислам) — подверглись насильственной болгаризации со стороны правительства. Идея сторонников «возродительного процесса» в контексте коммунистической доктрины НРБ заключалась в том, что все турки, проживающие на территории Болгарии, на самом деле болгары, которые в период Османского господства перешли в ислам, а теперь, во второй половине XX в., настало время пробудить у них «исконное» болгарское национальное самосознание. Среди факторов, повлиявших на политику БКП по отношению к болгарским туркам, можно выделить высокий коэффициент рождаемости среди мусульман, процесс приобщения к турецкой культуре и обычаям цыган и помаков¹. В ходе реализации «возродительного процесса» групповая идентичность турок и болгар-мусульман оказалась под угрозой: мусульманские имена принудительно сменялись на христианские, запрещалось носить национальную одежду, использовать турецкий язык даже в быту, совершать традиционные обряды.

Представителей болгарской интеллигенции, выступавших против такого рода вторжения в сложившийся уклад жизни мусульман, официальные власти считали «родоотступниками» и изменниками родины². Находились в болгарском обществе и те, кто одобрял «жесткий подход живковского руководства к турецко-мусульманскому вопросу», репродуцируя на современных турок «обостренную историческую память о многовековом османском иге»³. Стремление Т. Живкова «пойти по пути насильственной ассимиляции крупнейшего нацменьшинства в стране, отняв у турок имена и заменив их на другие, запретив им говорить в общественных местах на родном языке, носить национальную одежду, отмечать религиозные праздники, соблюдать обычаи, ритуалы и традиции, и при этом верить, что эта политика может быть успешной, то есть принятой жертвами тех, против которых направлена», по мысли Е.Л. Валева, было не чем иным, как «политической авантюрой»⁴.

Смена «неславянских имен» повлекла за собой задержания, аресты, а сопротивление мусульман вылилось в масштабные акции протеста и теракты. «Возрождение» болгарского самосознания спровоцировало создание первого диссидентского образования НРБ, а именно «Независимого общества по защите прав человека», во главе которого оказались представители мусульманской общности. Кульминация противостояния принудительной ассимиляции пришлось на май 1989 г. Затем Живков обратился к болгарскому населению с речью, в которой напрямую призвал покинуть страну тех, кто не считает Болгарию своей родиной. «Большая экскурсия» — апофеоз эмигрантской волны — пришлось на лето 1989 г., когда за пару месяцев территорию Болгарии покинуло более 350 тыс. человек, при том, что Анкара изначально планировала принимать в год не более 30 тыс. и уже в августе закрыла границу. Масштабные акции протестов, консолидация оппозиции способствовали падению режима Живкова в ноябре 1989 г. и пересмотру политики в отношении болгар-мусульман, но тем не менее межнациональное напряжение все равно оставалось высоким, особенно в районах со смешанным населением. «Возродительный процесс» негативно повлиял на болгарское общество, поскольку обострил отношения между приверженцами христианства и ислама, представителей разных национальностей. Нестабильная в данном отношении ситуация сохраняется до сих пор, что подтверждает существование как болгарских националистических партий (в частности, входящих в националистическую коалицию «Объединенные патриоты» партий «Атака», «Национальный фронт спасения Болгарии» и «Болгарское национальное движение» (ВМРО)), так и защищающей интересы турецкого меньшинства партии «Движение за права и свободу» (ДПС).

Литература мусульман, участников «возродительного процесса» в Болгарии, до недавнего времени не являлась объектом специального филологического анализа, что было связано с целым рядом причин, в том числе и политических.

Национальный вопрос стал одной из черт болгарского политического кризиса 1980-х гг.⁵ и не мог не найти отражение в культурном контексте эпохи. Однако современные болгарские (и шире — европейские) читатели почти незнакомы с литературным наследием болгарских мусульманских авторов периода «возродительного про-

цесса»: художественные и документальные произведения участников и свидетелей проводившейся в Болгарии политики насильственной ассимиляции 1980-х гг. создавались в основном на турецком языке и были изданы в Турции уже после 1989 г. Здесь стоит особо отметить составленную профессором Х.С. Йенисой антологию «Судьба балканских турок-эмигрантов в турецкой литературе» (тур. «Edebiyatımızda Balkan Türkleri'nin Göç Kaderi»), вышедшую в 2005 г. в Анкаре.

«Возвращение изгнаннической транснациональной литературы»⁶ в болгарский культурный контекст началось позже, уже в 2010-е гг., и наиболее заметным шагом, сделанным в этом направлении, стала книга «Когда у меня отняли имя. “Возродительный процесс” в 70–80-е гг. XX в. в литературе мусульманской общности»⁷ (2014), подготовленная в рамках международного проекта «Идентичность и ассимиляция», реализованного Институтом литературы Болгарской академии наук (София, Болгария) и Университетом Гази (Анкара, Турция) под руководством доцента Вихрена Чернокожева и профессора Зейнеп Зафер*. В антологию вошли воспоминания и художественные произведения** более 30 авторов — участников «возродительного процесса» в Болгарии (среди них Реджеб Кюпчю, Ибрахим Камбероглу, Сабахаттин Байрамёз, Хасан Оджаклы, Нури Тургут Адалы, Хашим Акиф, Осман Азиз, Мехмед Хасанов Карахюсеинов, Мехмед Алев Коджамустафа, Ахмед Шериф Шерифли, Юсуф Керим, Ахмед Юджетюрк и др.).

В книге присутствует ряд примечаний, разъясняющих некоторые элементы турецкой культуры и упомянутые в произведениях исторические факты. Кроме того, приведены список произведений, опу-

* Зейнеп Зафер (р. 1958) — профессор, историк литературы. Составитель и переводчик большинства текстов в исследуемой антологии. В 1980-е гг. принимала активное участие в деятельности «Независимого общества по защите прав человека», была в числе тех, кто в январе 1989 г. должен был встретиться с французским президентом Франсуа Миттераном, прибывшим в Болгарию, чтобы обсудить проблему ассимиляции турецкого национального меньшинства, однако накануне встречи была арестована и через несколько дней выдворена из страны. «Рабочий завтрак» с Миттераном принято считать «первой внешней акцией болгарского диссидентства» (Валева Е.Л. Инакомыслие и оппозиция в Болгарии в 1980-е гг. // Славяноведение. 2012. № 5. С. 90).

** Если говорить о поэзии, то здесь опубликовано 108 стихотворений: практически все переведены с турецкого языка (16 переводов выполнено самими авторами и 74 — З. Зафер), и только 18 были написаны и/или изданы на болгарском языке (поэзия Мехмеда Хасанова Карахюсеинова, Реджеба Кюпчю, его сына Эрдинча Кюпчю, Свилена Капсызова (Кяшифа Ахмедова Капсызова) и Фикри Шукриева).

бликованных писателями на болгарском и турецком языках, и краткие биографические сведения об авторах, что позволяет читателю не только ознакомиться непосредственно с литературой болгарских мусульман последней трети XX в., но и понять, в каких общественно-политических условиях она создавалась.

Многие мусульманские писатели, чьи художественные и публицистические тексты составили данную антологию, окончили Софийский университет им. св. Климента Охридского по специальности «Болгарская филология», «Турецкая филология» или «Ориенталистика», кто-то является выпускником Педагогического института в г. Кырджали. До «возродительного процесса» отдельные литераторы работали на радио «София», большинство же сотрудничало с печатными периодическими изданиями, в том числе и с выходившими в Болгарии на турецком языке: «Народна младеж» (тур. «Halk Gençliği»), «Нова светлина» (тур. «Yeni Işık»), «Пионер» (тур. «Pioner»), «Нов живот» (тур. «Yeni Hayat»), «Септемврийче» (тур. «Eylülcü Çocuk»). Некоторые авторы были удостоены литературных премий, например, Ахмед Шериф Шерефли, Ахмед Эмин Атасой и др. Все это позволяет сделать вывод об их мотивированных профессиональных намерениях заниматься литературой и их вовлеченности в культурный контекст НРБ, из которого они были искусственно изъяты в рамках государственной политики в отношении мусульманского населения.

По мысли В. Чернокожева (1951–2018), критика, историка литературы, которого по праву можно назвать одним из главных исследователей литературы мусульманской общности Болгарии в указанный период, данные произведения отличает *транснациональный* характер. Называя их «эмигрантской литературой травматического опыта», он рассматривает эти художественные и документальные тексты не просто как «альтернативу соцреализму», а как «*антитоталитарную* [здесь и далее курсив мой. — Н. Л.] литературу сопротивления против насильственной смены имен и изгнания болгарских граждан с турецким этническим самосознанием»⁸.

Целью данной работы является выявление особенностей поэзии «отверженных приобщенных»* с помощью анализа наиболее часто

* Термин для обозначения мусульман — участников «возродительного процесса» — был введен профессором Евгенией Ивановой и рассмотрен в ее монографии «Отверженные “приобщенные”, или процесс, названный “возродительным” (1912–1989)» (София, 2002).

встречающихся в ней мотивов. В системе ценностных ориентиров мусульманской общности присутствуют следующие ключевые элементы: культ рода, религия, язык. Апелляция к данным концептам наблюдается в подавляющем большинстве текстов, что говорит об их ведущей роли в формировании национальной идентичности.

Ценность традиций предков безусловна и потому так болезненно воспринимаются прощание матери и сына, возлюбленных, вынужденная разлука с семьей, умершими или живыми близкими, невозможность вернуться на родину, где похоронены предки: «Умоляю, дети, / перестаньте спрашивать меня, / где моя Родина! / Там могила моего отца, / что годами ждет моей молитвы»⁹ (Ибрахим Камбероглу. «Разговор с детьми»). Во многих стихотворениях очевидна идентификация субъекта через привязку к топосу Болгарии и Балкан. Так, в «Болгарии» Реджеба Кюпчю (см. Приложение) лирический герой фиксирует основные признаки болгарскости через соотнесение с данным местом этапов своей жизни (рождение, первые шаги, первый поцелуй, жизнь «и в горе и в радости», смерть родителей, их похороны — все это было на болгарской земле). Герой стихотворения «Меченые» Захита Гюнея буквально «растворяется» во всем, что есть на Балканах (он несет их «метку»), приходя от я-идентичности к мы-идентичности (см. Приложение).

Ислам и турецкий язык выступают опорами мусульманского самосознания. Запрет на использование турецкого языка воспринимается как вмешательство в структуру идентичности его носителя, формирующего свои представления о мире именно на этом языке. Турецкий язык показан в поэтических текстах как средство защиты внутреннего мира от посягательств внешнего:

*Как корону я носил на голове
Свой родной язык и веру,
Несмотря на оскорбления и унижения,
Я сдерживал ненависть и злобу...
Словно в узде держал ретивого коня.
Я не отрицал существование
Тех, кто порочил мой родной язык.
Всевышний тому свидетель —
Я не позволю
иноверцу*

*стать господином
моего родного языка и веры,
пока дышу на этом свете*¹⁰.

Сабри Ибрахим Аглагёз.
Я, мой родной язык и другие.

*Мы забываем турецкий:
Язык — любовь,
Язык — поэзию!*¹¹

Осман Азиз.
Мы забываем турецкий.

*Я мечтаю о комнате
с окном в сад.
Я собрал друзей, родных
в моей светлой комнате,
где мы поем турецкие песни,
поем от всего сердца*¹².

Фаик Исмаил Арда.
Мечта.

В стихотворении Сабахаттина Байрамьоза «Когда у меня отняли имя», давшем название всей антологии, наиболее ярко воплощена метафора распада идентичности, связанная с утратой имени («эффективного символа этнического и религиозного различия»¹³) и заменой его на чужое, запретом использования родного языка. Лирический герой последовательно «теряет зрение», «тайны» и «следы шагов» после того, как у него «отнимают имя». С исчезновением имени происходит потеря «смысла прошлого и будущего», поскольку непонятно, «на чем языке плакать, на чем — смеяться». Гордость за национальную принадлежность превратили в стыд, а «голос арестовали на улице». Использование прописных букв в финале графически подчеркивает степень отчаяния лирического героя:

*Я ПОТЕРЯЛ ЗРЕНИЕ,
Я ПОТЕРЯЛ ТАЙНЫ,
Я ПОТЕРЯЛ СЛЕДЫ СВОИХ ШАГОВ,
КОГДА У МЕНЯ ОТНЯЛИ ИМЯ*¹⁴.

Попытки своеобразной «защиты» от внешнего воздействия на культуру, от принудительной трансформации сложившегося уклада жизни осуществляются поэтами через обращение к турецкому устному народному творчеству, его формам, мотивам, образам, а также к традициям и праздникам, зафиксированным в культурной памяти мусульман. В частности, упоминаются свадебные обряды (стихотворение «Кровавая свадьба» Сулеймана Юсуфа Адалы), герои народных песен (несчастные влюбленные Реджеб и Селиме — стихотворение «Необитаемое место» Хашима Акифа) и др. Однако они не изображаются только как факты литературной и культурной традиции — их использование ведет к созданию нового национального мифа, мифа переселенцев, вынужденных через обращение к элементам национального прошлого запечатлеть настоящее, добавляя новые смыслы к уже известным, чтобы противостоять распаду коллективной идентичности, явственности которой, по мнению Я. Ассмана, «исключительно символического характера»¹⁵.

В попытке сохранения метафоры национальной памяти, но уже через ее обновление болгарские поэты-мусульмане создают в пространстве своих текстов новые символические топосы, связанные с травмой и насилием. К таким пространствам, которые носят знаковый характер для болгарских мусульман, в первую очередь относится тюрьма на острове Белене — так называемый «трудовой воспитательный лагерь», в реальности функционировавший с 1950-х гг. для изоляции «неблагонадежных» и противников политического режима НРБ. Многие авторы антологии были арестованы и отбывали в Белене разные сроки тюремного заключения. Внимание Сулеймана Юсуфа Адалы, автора текстов «Песня о Белене I», «Песня о Белене II», к этой теме нашло выражение в песенной форме неслучайно. В национальной турецкой культуре большую роль играет музыкальный фольклор; «поэтическую основу народных песен, во многом определяющую и их музыкальную форму, составляют стихи в таких традиционных формах, как семан, дестан, кошма (мелодически развитая песня лирического содержания), мани (песни частушечного склада)»¹⁶. Несмотря на то что народные песни обычно имеют любовную тематику, они не исчерпываются лишь ею и могут выступать реакцией на довольно злободневные темы, о чем свидетельствует, в частности, содержание новых, авторских мани. Эти ко-

роткие песни-четверостишия*, созданные в 1980-е гг., быстро «уходят в народ» и получают широкое распространение. Следующий фрагмент, к примеру, вошел в «Песню о Белене II»:

*Далек путь от Арды до Дуная,
за одну ночь не добраться,
не иди, мама, напрасно.
Даже птицы не долетают до Белене¹⁷.*

Помимо фиксации в литературе пространств, важных для осмысления травматического опыта, можно говорить о появлении новых национальных героев — участников антитоталитарного сопротивления. Среди них известный диссидент Нури Тургут Адалы, который провел в общей сложности 23 года в тюрьме и был назван «Нельсоном Манделой турок в Болгарии»¹⁸, поэты Мехмед Карахюсеинов, совершивший самоожжение в знак протеста против насилия со стороны болгарских властей (см. его стихотворение «Пожар» в Приложении), и Реджеб Кюпчю, внезапно скончавшийся в 1976 г. Некоторые считают его смерть заказным убийством, совершенным органами госбезопасности Болгарии. Кюпчю, отказавшийся писать на болгарском языке (первые его сборники вышли на турецком) и не прибавивший к своей фамилии славянский суффикс -ев-, превратился в одну из знаковых фигур сопротивления болгаризации, отстаивая свое право на творческую свободу; ему посвящены стихотворения других поэтов, в том числе и Османа Азиса («Без Кюпчю», «Вчера я был на могиле Реджеба»).

Мотивы изгнанничества и переселения, представленные в текстах мусульманских поэтов, напрямую связаны с угрозой потери идентичности, забвения, утраты памяти о прошлом, поскольку перемещение в чужое пространство побуждает забвение, оно лишено тех знаковых черт, которыми обладало пространство родного дома. Неслучайно, «пра-моделью или пра-сценой такой способствующей забвению смены контекста является путешествие в чужую страну, переход границы»¹⁹. В стихотворении совершившего самоубийство цыганского поэта Фихри Шукриева «Милая лошадка» лирический герой, собирая с собой на дороге слезы детства, выбирает смерть как

* Способ рифмовки в мани, как правило, *aaba*.

лучшую альтернативу существованию в изгнании и устремляется «наверх», туда, «где лучше»²⁰ (См. Приложение).

Исследуя литературу представителей мусульманской общности, Чернокожев писал: «Когда я читаю эти тексты, то чувствую сильную травму, лишенную голоса, заглушенную, невысказанную. Не выраженное за долгие годы страдание человека, которое пытались преодолеть, осмыслить, выразить, превозмочь с помощью этих текстов»²¹. Наиболее последовательно в поэтических текстах болгарских мусульман, вынужденных покинуть свою родину в 1980-е гг., представляются следующие оппозиции, последовательно реализованные в поэтике стихотворных произведений: свой / чужой, турецкий / нетурецкий, исламский / неисламский, близкий / далекий, забвение / память, жизнь / смерть. Подобные пары понятий, составляющие основу конфликтов, свидетельствуют о том, что в кризисную эпоху для мусульманской общности в Болгарии, стремящейся в 1970–80-е гг. не допустить распада или радикальной трансформации мы-идентичности, есть несколько механизмов сохранения ценностных ориентиров: обращение к фольклору как к устойчивой устной форме коммуникативной памяти, передающейся из поколения в поколение, трансформация национального мифа и появление новых национальных героев, знаковых пространств, где была бы реализована метафора памяти. Травматический опыт участников «возродительного процесса», идентичность которых подвергается насильственной трансформации, действительно получает яркое воплощение в поэзии, где отражается навязываемый его жертвам «сверху» отказ от родного языка, что фактически приводит к деформации как индивидуальной системы ценностей, так и традиционной для их транснациональной группы. Поэзия жертв «возродительного процесса» — это именно такая антитоталитарная литература, которая «возвращает человеку его достоинство и стремление выбрать, осмыслить и выразить те культурные универсалии, по отношению к которым его жизнь имеет ценность, не участвовать в предварительно очерченной геометрии тоталитаризма, будучи то ли жертвой, то ли соучастником. Стремление быть свободным даже в условиях социальной несвободы»²².

Фихри Шукриев

(1942–1983)

Мило конче

Удрям и подканвам свойто конче,
Пред помийна яма щом се спре —
Хайде, мило конче, да прескочим!
Горе гледай!... Тъй е по-добре.
Виж луната — дюля е зелена.
Всяка от звездите — детски зъб.
Чакай малко! Нека да си взема
И сълзи от детството за път.
С болка в коленете ще заплача,
Никой да не мисли, че съм луд...
Във торбата ми освен погача,
Мъжка мъдрост имам, чесън, лук.
Хайде, мило конче, собирай устрем,
Вече всичко имаме за път.
В границата между днес и утре
Да забравим, че ни дебне смърт.
С тебе, мило конче, да препускам
По това небе от зной и сняг.
Черно-бели нишки ще усуквам
Във камшик от своя детски впряг.
А когато всичко ни омръзне
И смъртта намери път до нас,
Ний отново с тебе ще възкръснем
Под завивката на нечий глас²³.

Милая лошадка

Подстегну я, подгоню свою лошадку,
Если остановится пред лужей —
Мы ее, лошадка, перескочим!
Посмотри-ка ты наверх, там — лучше.
Глянь: луна зеленая, как дыня,
Звездочка любая — детский зуб.
Подожди немного! Я с собою
слезы детства забираю в путь.
С дрожью я в коленях зарыдаю,
Не подумайте, что я сошел с ума.
И с собою взять не забываю
Мудрость, хлеба, лука, чеснока.
Ты быстрее скачи, моя лошадка,
Все уже собрали мы в дорогу.
Между днем грядущим и текущим
Мы о смерти позабудем понемногу.
И с тобой, моя лошадка, мы помчимся
Прочь от зноя, холода — по небу.
И в руках своих держать я буду
Детский кнутик для лошадки, черно-белый.
А когда нам станет все постыло
И достигнет смерть, врасплох подкравшись,
Мы опять воскреснем, конь мой милый,
На страдания чужие отозвавшись.

* Оригиналы стихотворений Шукриева, Кюпчю и Карахюсеинова написаны по-болгарски, перевод стихотворения Гюнея сделан Зейнеп Зафер.

Реджеб Кюпчю

(1934–1976)

България

Аз не съм чужденец,
Аз съм твой син.
Твоето слънце,
Твоето гергѐфено нощно небе
Ме познават.
Познават ме твоите пътища,
По които вървях
И вървя.

Като дете, когато прохождах,
Паднах
И целуна земята ти
И след тази целувка
Направих
Своята първа крачка.
Следата ми от този миг
Е тук.
На твоята земя.

Тъй като първата любов
И тази моя първа крачка
Не се забравя...
Не се забравя никога.

Аз не съм чужденец.
Аз съм твой син.
И сълзите ми са твои —
От радост или от тъга.

Моята майка,
Моят баща,
Кито с ръцете си
съм спуснал в гроба,
лежат в земята ти,
Българияйю.

Аз съм твой син
И мои са твоите пътища.

Болгария

Я не иностранец.
Я твой сын.
Твое солнце,
Черный купол твоего неба
Знают меня.
Знают меня твои дороги,
Которыми я шел
И иду.

Ребенком, когда я учился ходить,
Я падал
И целовал твою землю,
И после этого поцелуя
Сделал
Свой первый шаг.
Мой след с той поры
Здесь.
На твоей земле.

Потому что первую любовь
И первый шаг
Забить нельзя.
Забить никогда нельзя.

Я не иностранец.
Я твой сын.
И мои слезы — твои.
От радости или от горя.

Моя мать,
Мой отец,
Которых я своими руками
Опускал в могилу,
Лежат в твоей земле,
Болгария.

Я твой сын.
И твои дороги — мои.



Мехмет Хасанов Карахюсеинов
(1945–1990)

Горене

*Горят гърдите ми! Горя, горя...
Това не е насън, а е наистина.
Като дърво, откъснато
От своята гора
След мълния,
Сред пламъци увисвам.
Горят гърдите ми! Горя, горя...
Изгарят баберките на търпежа.
Водата бистра оголя,
А в мътната вода се хвърлят мрежи.
Горят гърдите ми! Гори вода.
Изтляват допотопни демагози.
Убива ли се вик за свобода!
Сложете ми на гроба
Бяла роза...²⁴*

Пожар

*Горит в груди моей! Горю, горю...
И это не во сне, а наяву.
Как дерево, что вспыхнуло
В лесу родном
От молнии
В огне я погибаю.
Горит в груди моей! Горю, горю...
Горят остатки моего терпенья.
Поток прозрачный правду обнажает,
А в мутной только сети расставляют.
Горит в груди моей! Вода горит.
Горят и демагоги-виртуозы.
Не умирает за свободу крик!
И на моей могиле
Пусть белеет роза.*



Захит Гюней

(р. 1946)

Белязани

Аз.
На Балканите съм
от началото до края.
Не е тайна
и деня съм,
и нощта.
Планина съм,
камък
и земя.
Вчера,
днес
и утре.
Аз — джамия,
синагога,
църква.
И огън,
и барут,
и блян.
Скала съм,
равнина,
гора.
Четирилистна
детелина,
порасла на скала.
Вест
да бъде
за новородените.
Детелина — аз,
Детелина — ти,
Детелина — той и тя.
Във обятията
на Балканите сме.
Ние²⁵.

Меченые

Я.
На Балканах
от начала до конца
Не секрет,
что я и день,
и ночь.
Я гора,
камень
и земля,
Вчера,
сегодня
и завтра.
Я мечеть,
синагога,
храм.
И огонь,
и порох,
и надежда.
Скала,
равнина,
лес.
Четырехлистный
клевер,
растущий на скале.
Весть
да будет
новорожденным.
Клевер — я,
Клевер — ты,
Клевер — он и она.
В объятьях
Балкан мы.
Мы.



ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Груев М., Кальонски А.* Възродителният процес. Мюсюлманските общности и комунистическия режим. София, 2008. С. 131–133.
- ² См.: *Зудинов Ю.Ф.* «Мусулманский фактор» в жизни болгарского общества // Очаги тревоги в Восточной Европе (Драма национальных противоречий). М., 1994. С. 215–247.
- ³ *Зудинов Ю.Ф.* «Реальный социализм» в болгарском варианте: от «сталинизма» к «живковизму» (социально-политические аспекты) // Болгария в XX веке: Очерки политической истории. М., 2003. С. 400–401.
- ⁴ *Валева Е.Л.* Государственная политика Болгарии в отношении турецкой этнической общности (1980–е гг.) // Славянский альманах. 2013. М., 2014. С. 293.
- ⁵ Подробнее о «перестройке» по Живкову см.: *Валева Е.Л.* Республика Болгария // Центральная и Юго-Восточная Европа. Конец XX — начало XXI вв. Аспекты общественно-политического развития. Историко-политологический справочник. М.; СПб., 2015. С. 35–75.
- ⁶ *Чернокожев В.* Българската анти тоталитарна литература през 60-те — 80-те години на XX век // Дзялото. Год. II. 2014. Бр. 2. URL: <http://www.abcdar.com/docs/magazine/2/Chernokozhev.pdf> (дата обращения: 14.09.2019).
- ⁷ Издание данной книги вызвало у болгарской публики противоречивую реакцию: от одобрения до обвинений со стороны националистов. Так, например, рецензия Костадина Костадинова, председателя партии «Возрождение», озаглавлена «Сколько стоит продать Болгарию?», где политик упрекает исследователей за неподходящий выбор темы, апеллируя ко времени османского владычества, во время которого совершались преступления против болгар (См.: *Костадинов К.* Колко струва да продадеш България? URL: <http://kostadin.eu/2015/08/22/колко-струва-да-продадеш-българия/> (дата обращения: 02.10.2019)). Отзывы подобного характера лишь подтверждают мысль о межнациональном напряжении, до сих пор характеризующем болгарское общество, а также неоднозначную оценку «возродительного процесса».
- ⁸ *Чернокожев В.* Българската анти тоталитарна литература през 60-те — 80-те години на XX век.
- ⁹ *Камбероглу И.* Разговор с децата // Когато ми отнеха името. «Възродителният процес» през 70-те — 80-те години на XX век в литературата на мюсюлманските общности. София, 2015. С. 18. Перевод поэтических текстов сделан автором статьи.
- ¹⁰ *Аглагъзов С.И.* Аз, майчиният ми език и другите // Когато ми отнеха името. С. 104–105.
- ¹¹ *Азиз О.* Забравяме турския // Когато ми отнеха името. С. 29.
- ¹² *Арда Ф.И.* Мечта // Когато ми отнеха името. С. 34.
- ¹³ *Валева Е.Л.* Инакомыслие и оппозиция в Болгарии в 1980-е гг. // Славяноведение. 2012. № 5. С. 295.
- ¹⁴ *Байрамъзов С.* Когато ми отнеха името // Когато ми отнеха името. С. 10.

- 15 *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004. С. 141.
- 16 *Сысоева А.В.* Особенности турецкого музыкального фольклора // Вестник Челябинского университета. Сер. 10. Востоковедение. Евразийство. Геополитика. 2003. №. 2. С. 273.
- 17 *Адалъ С.Ю.* Песен за Белене — 2 // Когато ми отнеха името. С. 74.
- 18 *Нури Тургут Адалъ* // Когато ми отнеха името. С. 453.
- 19 *Ассман Я.* Культурная память. С. 241.
- 20 *Шукриев Ф.* Мило конче // Когато ми отнеха името. С. 99.
- 21 *Интервью С. Джамбазова с В. Чернокожевым.* URL: <https://въпреки.com/post/111194945191/доц-вихрен-чернокожев-видях-едно-несподелено> (дата обращения: 30.08.2020).
- 22 *Чернокожев В.* Антитоталитарната литература: памет за злото, отговорност за бъдещето <https://litenet.bg/publish2/vchernokozhev/antitotalitarnata.htm> // Електронно списание LiterNet. 12.05.2009, № 5 (114). URL: <https://litenet.bg/publish2/vchernokozhev/antitotalitarnata.htm> (дата обращения: 30.08.2020).
- 23 *Шукриев Ф.* Мило конче // Когато ми отнеха името. С. 99.
- 24 *Карахюсеинов М.Х.* Горене // Когато ми отнеха името. С. 43.
- 25 *Гоней З.* Белязани // Когато ми отнеха името. С. 42.

Полиэтничность и мультикультурализм как фактор современной чешской литературы

Аннотация:

Темой статьи является исследование феномена полиэтничности, пересечения культур в чешской литературе (М. Кундера, Й. Шкворецкий, М. Биллер, И. Груша и др.), причины транслингвизма, а также явления мультикультурализма, значение «мультикультурного воспитания» в Чехии и состояние общества.

Ключевые слова:

полиэтничность, транслингвизм, Кундера, национальный дух, мультикультурализм

*Irina A. GERCHIKOVA
(Moscow)*

Multiethnicity and Multiculturalism as a Factor of Modern Czech Literature

Abstract:

The topic of the article is the study of the phenomenon of multiethnicity, cross-cultural interaction in Czech literature (M. Kundera, J. Shkvoretsky, M. Biller, I. Grusha and others), the causes of translanguaging, as well as the phenomena of multiculturalism, the significance of «multicultural education» in the Czech Republic and the state of society.

Keywords:

multiethnicity, translanguaging, Kundera, national spirit, multiculturalism

Понятие поликультурности и полиэтничности предполагает прежде всего рассмотрение складывавшегося на протяжении многих веков облика народа с присущим ему сложным комплексом межэтнических взаимоотношений. Поиском некой новой идентичности, общенациональной идеологии заняты сегодня многие исследователи, публицисты и, в первую очередь, политики. Единства взглядов здесь нет: практически в каждой стране (если говорить о Европе)

найдутся сторонники, скажем, «евразийской» модели, другие стремятся укрепить в обществе западные либеральные ценности с пониманием нации в гражданском смысле, для кого-то основополагающей базой развития страны является мононациональная идея.

Полиэтничность в литературе — явление достаточно редкое. Оно неординарно и малоизучено. В двадцатом веке было всего несколько имен, получивших всемирную или европейскую известность за литературные произведения, написанные не на родном языке. Так, поляк Дж. Конрад и ирландцы Д. Джойс и С. Беккет известны как англоязычные писатели (у Беккета есть также произведения на французском); румын П. Целан писал по-немецки (при этом последние 22 года жизни жил во Франции); к В. Набокову слава пришла после появления на английском языке его «Лолиты». На французском пишет и швейцарская писательница венгерского происхождения А. Кристоф. По мнению С. Бочнера, профессора Сиднейского университета (Австралия), «в результате межкультурных контактов формируются четыре индивидуальных типа: “перебежчик” (отказ от собственной культуры ради чужой); “шовинист” (противоположный вариант); “маргинал” (колебание между двумя культурами); „посредник” (синтезирует две культуры, являясь их связующим звеном)»¹. Двужычие, билингвизм, согласно общепринятым представлениям, — свободное владение двумя языками одновременно. Считается классическим определением У. Вайнрайха, утверждающего, что билингвизм — владение двумя языками и попеременное их использование в зависимости от условий речевого общения². «Явление это привлекало внимание лингвистов в основном как результат распространения нового языка в коллективе (коллективное двужычие)», в то время как «индивидуальному суждено всегда оставаться на втором плане»³. Билингвизм представляет большой интерес «не только с точки зрения лингвистики, но и с других позиций — философии, психологии, этнопсихологии, социологии и физиологии (функции центральной нервной системы)»⁴.

«Писатель может говорить на нескольких языках, но серьезные произведения, как показывает история литературы, создаются на одном языке, родном или благоприобретенном, и в плане литературного творчества понятие «билингв» представляется не вполне корректным»⁵, — считает К. Балеевских. «Принимая во внимание факт

«ухода» в чужую языковую систему, то есть смену творческого языка, и отсутствие, как правило, выдающихся литературных произведений на родном языке, той же Балеевских представляется возможным использовать для этой категории писателей термин не “билингв”, а “транслингв”⁶. «Причины транслингвизма различны: личные лингвистические и культурологические пристрастия; потребность более широкого самовыражения и самоутверждения (возможность получить известность за пределами своего этноса); вынужденная эмиграция по политическим, экономическим и другим соображениям (Набоков, Труайя, Триоле, Кристоф); форма протеста (Макин)»⁷ и другие. При анализе литературного творчества писателей-транслингвов выявляется определенная закономерность: «они нередко, по крайней мере вначале, занимают свою определенную нишу в литературе. Для Дж. Конрада это романтика моря; В. Набоков вошел в американскую литературу с эпатажной Соединенные Штаты эротикой “Лолиты”; А. Кристоф показала благополучной Европе жестокую прозу жизни венгерской эмиграции»⁸. Из ныне живущих писателей-транслингвов можно выделить бывшего россиянина Андрея Макина (р. 1957), уехавшего во Францию в 1988 г. Там он преподавал родной русский язык и писал романы на французском. Макин прославился романом на французском языке «Французское завещание» (книга была переведена на 35 языков, в том числе и на русский, и за нее автор получил Гонкуровскую премию). Действие практически всех книг Макина происходит в СССР; в одном из интервью он отмечал: «Меня спасло то, что я получил хорошую советскую закалку... выносливость, умение довольствоваться малым. Ведь за всем — готовность пренебречь материальным и стремиться к духовному»⁹. В его собственной истории очень пригодился советский опыт выживания; он «делит к Франции и России и любовь, и неприязнь. У него есть претензии к каждому из своих отечеств, и каждое он не склонен давать в обиду»¹⁰. Сам Макин считает французским писателем и высказывается так: «Есть такая национальность — эмигрант. Это когда корни русские сильны, но и влияние Франции огромно»¹¹.

Говоря о чешской литературе, мы, конечно, тут же вспомним о Милане Кундере, живущем с 1975 г. во Франции, — самом успешном, самом переводимом и самом обсуждаемом чешском (или фран-

цузском?) авторе. 1 апреля 2021 г. ему исполнилось 92, а 28 ноября 2019 г. ему вернули чешское гражданство (церемония прошла скромно, в парижской квартире писателя). Кто такой Кундера, написавший на чешском 6 романов, сборник новелл, 4 пьесы и еще 4 романа на французском? «На этот вопрос он сам отвечает в сборнике эссе “Искусство романа”, вспоминая судьбу другой чешской эмигрантки, Веры Лингартовой»¹²: «Когда Лингартова пишет по-французски, она по-прежнему остается чешским писателем? Нет. Она становится французским писателем? Тоже нет. Она где-то там, вне. Другая, как когда-то Шопен, другая, как гораздо позже, каждый на свой лад, Набоков, Беккет, Стравинский, Гомбрович»¹³. «Вероятнее всего, и себя Кундера начал постепенно воспринимать как автора европейского, видя в своем двуязычии обретение творческой свободы и новых художественных возможностей, не говоря уже о том, что с переходом на французский язык его романы стали гораздо быстрее находить читателей по всему миру»¹⁴. Как определить национальную принадлежность самого Кундера — вопрос, который обсуждается более всего и имеет самые разные толкования, о чем подробнейшим образом писала С.А. Шерлаимова¹⁵.

Кундера — самый известный автор. Но есть и другие писатели, чью принадлежность к той или иной культуре определить весьма сложно. Кем, например, является Йозеф Шкворецкий (1924–2012), имя которого ассоциируется в Чехии с понятием «самиздат»? А слово это было заимствовано чешским языком из русского. Из Чехословакии Шкворецкий эмигрировал в 1969 г., жил в Канаде, переводил с английского (Г. Джеймса, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, У. Стайрона, Р. Брэдбери, Д. Хэммета, Р. Чандлера и других). Его собственные сочинения переведены на многие языки мира, на английском языке издано собрание сочинений в 19 томах. Писал Шкворецкий, главным образом, по-чешски, но и по-английски (пьеса «Новые мужчины и женщины»). Был награжден в 1990 г. Орденом Белого льва, высшей государственной наградой Чехии, в 1992 г. — Орденом Канады (Order of Canada — высшая гражданская награда в стране)¹⁶.

Совсем другое поколение представляет, например, Максим Биллер. Он родился в Праге в 1960 г. в семье выходцев из СССР и диссидентов из Чехословакии. В 1970 г. Биллер переехал с семьей в ФРГ: сначала жил в Мюнхене, в настоящее время живет в Берлине. Ведет

сатирическую колонку в воскресном выпуске газеты «Франкфуртер Альгемайне». Биллер издал на немецком несколько сборников рассказов и три романа. В переводе на чешский вышел сборник рассказов «Когда буду богатый и мертвый». Родители Биллера родом из России и говорят между собой по-русски. Сам писатель изъясняется с родственниками на чешском, пишет по-немецки. Себя он называет, с одной стороны, писателем немецким и говорит, что только язык определяет принадлежность той или иной литературе: «Писатель это ни что иное как язык, определяется он исключительно по языку, остальное не важно»¹⁷. Ведь язык, по определению немецкого лингвиста и педагога Лео Вайсгербера, — это «судьба»¹⁸. Помимо немецкого Биллер называет себя одновременно и еврейским писателем. Но это не означает, как он считает, писать на иврите. Еврейские писатели живут в разных странах и пишут на языке страны, в которой живут. Это то противоречие, в котором они существуют. Итак, Биллер пишет по-немецки, при этом главная тема его романов и рассказов — Прага, Чехия. По его словам, он следует традициям чешских авторов: Я. Гашека, К. Полачека, О. Павела, П. Когоута, М. Вивега, — апеллирует к Кафке с его постоянным мотивом языка, которого ему не хватало, чтобы осознать свое еврейство, ведь он писал по-немецки. Биллер говорит: «Я тот, кто уехал и нигде не будет совершенно дома, ни в Праге, ни в Берлине. Прага меня лишила всех иллюзий: здесь не интересуются другими. Когда приезжает человек из иных мест, он не ощущает, что ему здесь рады. И меня занимает сейчас вопрос, насколько в новой Чешской республике развита ксенофобия»¹⁹. В случае Биллера мы имеем дело с типичной так называемой «транспиритической экстерриториальностью»²⁰ — формой культурно-исторического развития писателя, живущего в некоем новом пространстве и совершающего «набеги» в иные края, возвращающегося в памяти на свою территорию, в свою культуру.

Место рождения имеет громадное значение. Чешский публицист Томаш Колоц, например, недаром задавался таким вопросом: «Почему, когда мы выбирали Величайшего из чехов*, нам не при-

* На Чешском телевидении в 2005 г. выходила в эфир программа, в которой в ходе конкурса, состоявшего из нескольких туров, телезрители должны были выбрать самого выдающегося, по их мнению, представителя чешского народа всех времен.

шло в голову предложить Франца Кафку, Густава Малера, Зигмунда Фрейда или Райнера Марию Рильке, которые все родились в Чехии или Моравии и всю жизнь апеллировали к своим корням?»²¹

Пересечение культурных контекстов, смена «зон творчества», постоянные метания характерны для всех авторов, перемещенных в силу обстоятельств из своего пространства в чужое. Среди чехов по рождению есть авторы, которые писали и по-чешски, и на другом языке. И практически все они транслингвы по причине вынужденной эмиграции.

Либуше Моникова (1945–1998). Родилась в Праге, эмигрировала в 1968 г. Вдохновение черпала у Кафки и Борхеса, одного из основателей авангардизма в испаноязычной литературе. Жила в Германии, писала по-немецки. Самые известные романы «Фасад» (1987), «Ясная ночь» (1996) навеяны чешскими легендами и, конечно, переживаниями времен Пражской весны и нормализации.

Иржи Груша (1938–2011). В 1960-е гг. опубликовал на чешском три поэтических сборника и в 1970-е гг. самиздатом свой эротический сборник стихотворений «Мольба к Янинке». Его первый роман «Мимнер, или игра в сунса» был запрещен к изданию из-за его якобы порнографического содержания. Писатель, философ, поэт, эссеист, автор книг «Вопросник», «Лексикон чешских писателей», «Год надежды», «Чехия: инструкция по пользованию» и десятков других. После смены режима на родине был послом Чехии в Германии и потом в Австрии, ректором дипломатической академии в Вене. Лауреат многих профессиональных наград. Возглавлял Международный ПЕН-центр с 2004 г. «Иржи Груша всегда был отличным переводчиком с немецкого, но в годы германской эмиграции овладел языком настолько, что стал непоследним немецким писателем»²². Берлинская критика «отмечала особую изысканность и рафинированность его литературного стиля»²³. О Груше писали, что «он воплотил в себе дух и культуру Центральной Европы лучше, чем кто-либо другой»²⁴.

Дух Европы... Сегодня важно быть именно не чехом или немцем, а европейцем, а проблема толерантности, терпимости к чужой культуре зачастую решается не совсем естественным путем. В современном мире глобализации нужно как-то обеспечить цивилизованное сосуществование многообразной культуры и полиэтничное взаимодействие. И здесь полиэтничность приобретает необычайную

актуальность в межкультурном общении, способствует смешению народов и языков, растворению частного в некой безликой наднациональной общности.

С полиэтничностью связано и понятие мультикультурализма. В основе этого междисциплинарного явления, сложившегося в США в 1980–90-е гг., лежит отказ от концепции европоцентризма и утверждение полицентричной модели культуры. В соответствии с этой концепцией мир человеческой цивилизации определяется как «великолепная мозаика» («радуга», «лоскутное одеяло») самых разных культур, осмысление многообразия которых категорически невозможно в рамках центристской логики. Еще в начале 1990-х гг. развернулась интенсивная дискуссия в связи с выходом «Политики признания» Чарльза Тейлора и «Западного канона» — самой известной и, наверное, самой полемической книги Гарольда Блума (1930–2019), профессора Йельского университета, знаменитого американского критика и литературоведа. Блум рассказал о двадцати шести главных авторах Западного мира (от Данте до Толстого, от Гете до Беккета, от Дикинсон до Неруды), и в самый центр канона он поместил Шекспира. Блум отстаивал идею необходимости сохранения западной культурной традиции, эстетически оформленной и воплощенной в великих литературных произведениях. Литературоведы критически оценили воззрения Блума как попытку отстоять универсальный культурный канон.

Литературоведческий мультикультурализм оформился на почве отказа от идеи литературного канона. Согласно этой идее, литературные произведения и национальные литературы делятся на соответственные устоявшимся, якобы универсальным, представлениям об эстетических ценностях и нормах (это так называемая большая литература, мейнстрим), и несоответствующие им (малая литература, или «задворки»). Критический мультикультурализм, отказываясь от идеи существования канона, культивирует повышенный интерес к литературным явлениям, которые в концепции канона рассматривались как маргинальные. Как отмечает Е. Ткачук, «обобщение исследовательского опыта в данном направлении позволило ученым в начале 2000-х гг. обосновать энциклопедическое определение этого феномена, ставшее общепринятым: “Мультикультурализм — понятие, обозначающее факт культурного многообразия той или иной страны, обусловленный этнической, языковой и религиозной неодно-

родностью ее населения; практику социальной и политической организации общежития в условиях культурного многообразия; идеологию, направленную на поощрение культурного многообразия»²⁵. «Данное определение, как видно, охватывает три сферы — философскую, политическую и идеологическую. На сегодняшний день мультикультуралистский контекст значительно расширился и включает культурологический, философско-эстетический, философско-антропологический, литературоведческий и другие аспекты»²⁶. Со стороны некоторых представителей общественной мысли, философов и культурологов мультикультурализм подвергается критике: они рассматривают это явление как новую форму социально-политической реакции или даже мракобесия.

Если для России полиэтничность — сложившаяся объективная реальность, то в таком мононациональном государстве, как Чехия, общество представляется гомогенным. При этом исторически вопрос о сосуществовании разных культур, этносов стоял всегда достаточно остро, ведь и сегодня обвинения чехов в ксенофобии звучат не только из уст М. Биллера.

В книге чешского историка и переводчика Иржи Пелана (р. 1950) «Главы из французской, итальянской и чешской литературы» показывается, как с образованием независимой Чехословакии позитивно развивались явления мультикультурализма, как сосуществовали разные культуры (чешская, немецкая, словацкая, русинская, еврейская), каким необыкновенным для Центральной Европы феноменом стало сугубо позитивное отношение к еврейским деятелям культуры (писатель Карел Полачек, актер Гуго Хаас), а также уважительное отношение к немцам. Вплоть до 1937 г. Чехословакия вручала государственные премии немецким литераторам. Среди них Франц Верфель, Макс Брод, Оскар Баум, Роберт Михель и многие другие. Но во время войны «Холокост практически ликвидировал еврейскую общину, немцы были выдворены, а Закарпатскую Украину аннексировал Сталин. Окончательно пришел конец мультинациональной и мультикультурной Чехословакии после распада федерации в 1992 г. А теперь мы все более осознаем то, что не Прага, Дрезден, Вена или Будапешт — центры Европы, а Франц Кафка, Ярослав Гашек, Ладислав Клима, Бруно Шульц. Одним из тех, кому дорога была идея единой центральноевропейской культуры и кто считал себя ее наследником, был Богумил Грабал»²⁷.

В сегодняшней Чехии огромное значение придается так называемому «мультикультурному воспитанию» (сокращенное наименование МКВ, «multikulturální výchova», уже никого в Чехии не озадачивает). Поставлено на серьезную базу под руководством разных министерств изучение и продвижение произведений, где имеется 1) описание и взаимодействие разных культур; 2) тематика инаковости; 3) Холокост; 4) повествование о путешествиях и ознакомлении с другими культурами. Существуют и разнообразные списки рекомендованной литературы. Вот лишь некоторые произведения, рекомендованные для чтения чешским Министерством образования, молодежи и спорта (MŠMT) в рамках «Программы поддержки образования на языках национальных меньшинств и мультикультурного воспитания»: М. Пилатова «Кико и тайна бумажной бабочки» — о японской девочке, приехавшей в Моравию с отцом и с трудом привыкающей к незнакомой обстановке и чужой стране; И. Прохазкова «Йожин едет в Африку»; А. Ежкова «Суп из змеи» — о вьетнамском мальчике Лонге, живущем в Праге и с трудом адаптирующемся в чешской среде (его единственный друг — украинка Светлана); П. Фридлова «Женщины между двумя мирами» — об иностранках, приехавших в Чехию; Г. Доскочилова «О маме Ромалэ и цыганском божке». Особенно остра тема цыган. Конечно же, в списке рекомендованной литературы представлено богатое наследие цыганской писательницы и поэтессы Теры Фабиановой. А также другие книги. Их очень много. В списке практически одни женщины-писательницы. Отличительной особенностью современного мультикультурализма является то, что он имеет дело не только с этническими или культурными меньшинствами, но со всеми видами (группами) меньшинств (сюда включается как раз, например, феминизм как сопутствующее мультикультурализму явление. Так что в представленной рекомендованной литературе выполняется и другое предписание — о поддержке феминизма²⁸.

Обращает на себя внимание то, что, несмотря на серьезные усилия со стороны Чешской республики, международная организация Amnesty International (AI) в отчете за 2018 г. о состоянии прав человека, охватывающем 159 стран мира, подвергла чехов резкой критике за отказ от программы перераспределения «беженцев, а также за высказывания ксенофобского характера, которые позволяют себе представители кабинета министров и президент. Порицание» страна «за-

служила также за сегрегацию учащихся цыганского происхождения и экспорт чешского оружия в страны, где оно может быть использовано для реализации действий, нарушающих права человека»²⁹. Чешский политик Петр Фиала, бывший и министром образования, и Председателем ODS (Гражданская демократическая партия), в частности, указывал на ошибки Запада и провале концепции мультикультурализма. За высказывание «Давайте беречь наши традиции, нашу культуру, и, если кто-то хочет жить с нами, пусть уважает ее»³⁰ его жестко раскритиковали. А в открытом письме, опубликованном в крупнейших европейских изданиях в 2019 г., тридцать известных европейских деятелей культуры выразили серьезное опасение перед фальшивыми пророками, нападающими на идею единой Европы и невиданным ростом национализма, из-за чего Европе грозит величайшая за последние семьдесят лет опасность. Националисты, взывающие к возвращению национального духа и обновлению утраченной национальной идентичности, ведут Европу к катастрофе, говорилось в письме³¹. Подписал письмо и Милан Кундера.

Так что усилия по воспитанию толерантности в Чехии, в том числе и через литературу, вероятно, обоснованны. Мультикультуральное общество не является гармоничным по определению. Оно довольно жесткое и конфликтное. Как никогда ранее литература становится в какой-то степени ареной борьбы между евроскептиками и еврооптимистами. К чему это приведет? Не скажутся ли эти усилия на художественной стороне и не станет ли литература обслуживать интересы политики? Ответа пока нет...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Балеевских К.* Писатель-билингв: свой среди чужих? URL: http://vestnik.usru.org/releases/novye_issledovaniy/12_2/ (дата обращения 14.03.2021).

² *Вайнрайх У.* Одноязычие и многоязычие // Зарубежная лингвистика. Вып. III. 1999. С. 7–42.

³ *Балеевских К.* Писатель-билингв: свой среди чужих?

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

-
- ⁹ *Тарханов А.* Андрей Макин обрел бессмертие // Коммерсантъ. 04.03.2016. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2931487> (дата обращения: 14.03.2021).
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Агапова А.* Кто такой Милан Кундера. URL: <https://arzamas.academy/mag/618-kundera> (дата обращения: 14.03.2021).
- ¹³ *Kundera M.* Une rencontre. Paris, 2009. P. 125.
- ¹⁴ *Агапова А.* Кто такой Милан Кундера.
- ¹⁵ *Шерлаимова С.А.* Милан Кундера и его романная философия. М., 2014. С. 227–228.
- ¹⁶ Josef Skvorecky, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/josef-skvorecky> (дата обращения 06.04.2021).
- ¹⁷ *Nekula M.* Rozhovor s Maximem Billerem // Host. 2005. Roč. XXI. Č. 9. S. 62.
- ¹⁸ *Вайсгербер Й.Л.* Родной язык и формирование духа. М., 2004. URL: <https://textarchive.ru/c-1381971-pall.html> (дата обращения 06.04.2021).
- ¹⁹ *Nekula M.* Rozhovor s Maximem Billerem. S. 63.
- ²⁰ *Земсков В.* Экстерриториальность как фактор творческого сознания // Русское Зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград, 2004. С. 7–14.
- ²¹ *Koloc T.* V ruské soutěži se zračí duchovní utření národa // Britské listy. 30.12.2008 <https://legacy.blisty.cz/art/44446.html> (дата обращения: 14.06.2020).
- ²² Человек дня — чешский писатель Иржи Груша. URL: <https://www.svoboda.org/a/159446.html> (дата обращения: 14.03.2021).
- ²³ Там же.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ *Ткачук Е.* Формирование концепции мультикультурализма в литературе // Studia Humanitatis. International Scientific Research Journal. 2018. № 4. <http://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/tkachuk.pdf> (дата обращения: 01.06.2020).
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ *Pelán J.* Kapitoly z francouzské, italské a české literatury. Praha, 2007. S. 476–477.
- ²⁸ *Gulova L., Štěpařová E.* Multikulturní výchova v teorii a praxi. Brno, 2004.
- ²⁹ См.: *Каймаков А.* Amnesty international: Чехия грешит ксенофобией и сегрегацией // Czech Radio. 23.02.2018. URL: <https://www.radio.cz/ru/rubrika/radiogazeta/amnesty-international-chexiya-greshit-ksenofobie-i-segregaciej> (дата обращения: 14.06.2020).
- ³⁰ Fiala: Chraňme naši kulturu. Kdo tu chce s námi žít, ať ji respektuje. 8. září 2014. URL: https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/rozhovor-s-predsedou-ods-fialou-o-islam-u-a-saticich.A140908_135840_domaci_kop (дата обращения 14.06.2020).
- ³¹ Evropa je v největším nebezpečí za posledních 70 let, varují osobnosti včetně Kundery. 26.01.2019. URL: <https://zpravy.aktualne.cz/zahranici/evropa-je-v-nejvetsim-ohrozeni-za-poslednich-70-let-varuji-o/r-a4b7d1b0215b11e9aaa70c547ab5f122/> (дата обращения 14.06.2020).

Аксиология восприятия:
репутация,
интерпретация,
канон

Данило Киш в борьбе за собственную репутацию (некоторые аспекты литературной и внелитературной полемики 1976–78 гг.)

Аннотация:

В статье предпринимается попытка реконструировать ситуацию, сложившуюся в публичном пространстве спустя несколько месяцев после выхода в свет повести Данило Киша (1935–1989) «Гробница для Бориса Давидовича» (1976). Повесть вызвала интерес читателей и получила высокие оценки критики. Вскоре после этого по югославской прессе прокатилась волна публикаций, авторы которых отказывали писателю в оригинальности его текста. Ответом Д. Киша стал опубликованный в 1978 г. «Урок анатомии», послуживший поводом для нескольких судебных исков. В этой книге эссе Киш аргументированно отстаивает право автора на автономию художественного творчества, отвергает обвинения в плагиате и обосновывает свою этическую позицию.

Ключевые слова:

Данило Киш, постмодернизм, литературная репутация, литературный скандал, плагиат

Elena V. SAGALOVICH
(Moscow)

Danilo Kiš in his struggle for his reputation (some aspects of literary and extra-literary polemics 1976–78)

Abstract:

The article attempts to reconstruct the situation that developed in the public space a few months after the publication of the novel by Danilo Kish (1935–1989) «The Tomb for Boris Davidovich» (1976). The story aroused the interest of readers and received high marks from critics. Soon after that a wave of publications swept through the Yugoslav press, the authors of which denied the writer the originality of his text, including direct accusations of plagiarism. D. Kish's answer

was the book of essays «Anatomy Lesson», published in 1978, which became the reason for several lawsuits. In this book, Kiš reasonably defends the author's right to autonomy of artistic creativity, rejects accusations of plagiarism and substantiates his ethical position.

Keywords:

Danilo Kiš, postmodernism, literary reputation, literary scandal, plagiarism

Полемика и скандалы сопутствуют бытованию любой литературы, это часть ее функционирования как одного из видов человеческой деятельности. Поэтому представляется необходимым и логичным изучать не только художественные тексты, но и общекультурные и социальные контексты, в которых они создавались и бытовали или продолжают бытовать. Литература — явление эстетическое, лингвистическое и социальное, поэтому не случайно возникновение и институализация «...социологии литературы — специализированной поддисциплины, занимающейся литературным процессом, его участниками и их творчеством как социальным феноменом»¹. В данном контексте важно и определение понятия «литературный быт», как «особых форм быта, человеческих отношений и поведения, порождаемых *литературным процессом* [здесь и далее курсив мой. — Е. С.] и составляющих один из его исторических контекстов»².

Этот термин был введен Б.М. Эйхенбаумом и Ю.Н. Тыняновым в конце двадцатых годов прошлого века, а определение, данное Ю.М. Лотманом, и сейчас представляется если не исчерпывающим, то достаточным для понимания того факта, что невозможно изучать художественные тексты в отрыве от «определенных форм внехудожественной деятельности»³. Под такими формами следует понимать и поведение литераторов в публичном и личном пространстве, их репутацию и процессы канонизации в национальном культурном круге, формы ведения полемики, включая скандалы, трактуемые как «...достаточно резкое столкновение, вызванное причинами литературного характера, к примеру — различными представлениями об эстетической норме или противоборством разных группировок писателей. Для скандала обязательна публичность»⁴. Также не менее важно и понимание тонких механизмов взаимодействия социума и литературы, и, как пишет О.А. Проскурин, литературный быт,

который «... не столько форма воздействия социума на литературу и даже не столько вспомогательный фактор литературной эволюции, сколько канал, через который сама литература воздействует на соседние (а опосредованно — и более отдаленные) “ряды” или “социальные практики”: культуру, политику, формы социальной жизни»⁵.

Вопросами литературной жизни, быта, литературных полемик и скандалов занимаются представители разных научных школ и направлений, но первенство введения термина «литературная репутация» в научный оборот принадлежит И.Н. Розанову⁶. Несомненной ценностью являются и исследования формальной школы (Ю.Н. Тынянова, В.М. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума). В книге, опубликованной в 1928 г., Розанов представил свое видение будущего этой новой научной дисциплины: «... теория и история литературных репутаций. Первая займется исследованием факторов литературного успеха, классификацией и терминологией, вторая — изучением фактов в исторической последовательности, выяснением их социологических причин»⁷. Однако развитие этого направления в науке надолго прервалось, вплоть до 1990-х гг. В современном литературоведении наблюдается активный интерес к проблеме литературных репутаций, их формированию и бытованию, но в целом, проблема все еще мало изучена и, несомненно, нуждается в междисциплинарном подходе. В отечественной науке в создании научно-методологической основы исследования литературных репутаций как комплексного явления в наибольшей степени продвинулся литературовед и социолог А.И. Рейтблат: он попытался дать определение этому явлению и охарактеризовать источники формирования писательских репутаций и факторы, оказывающие на нее влияние. Данным термином, по мнению Рейтבלата, «... мы обозначаем те представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части ее участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели). Литературная репутация в свернутом виде содержит характеристику и оценку творчества и литературно-общественного поведения писателя»⁸. Литература как вид человеческой деятельности предполагает институализацию и дифференциацию ряда социальных ролей (писатель, издатель, книготорговец, читатель, критик, библиотекарь, учитель литературы, цензор). К этому перечню следует добавить и СМИ (телевидение, радио, пресса), интернет-ресурсы и

социальные сети. Все участники процесса так или иначе дают оценку творчеству писателя, при этом, как показывает практика, не все из них могут быть достаточно авторитетны и компетентны в культурном или социальном плане, но на какое-то время оказываются в роли *лидеров общественного мнения*. Формирование репутации — сложный, многоуровневый процесс, позиция самого автора в нем может быть как активной, так и пассивной. «Писатель может поддерживать сложившуюся репутацию, игнорировать ее, быть несогласным с ней и пытаться ее изменить, но в любом случае репутация непосредственно зависит от требований времени и предпочтений публики»⁹. Однако последнее утверждение, по крайней мере частично, опровергается важнейшим эпизодом в истории сербской литературы второй половины XX в., и этот эпизод был связан с личностью Данило Киша (1935–1989).

В сербской литературе это был отнюдь не первый случай жесткой полемики и скандала, в центре которых оказался известный писатель. Достаточно вспомнить события рубежа XIX–XX вв., когда молодой поэт-романтик Лаза Костич обрушился с резкой критикой на всеми любимого поэта Йована Йовановича-Змая. Позже авторитетный критик Йован Скерлич остро реагировал на поэзию Владислава Петковича-Диса, обвиняя его в плагиате и подражательстве. Литературные скандалы сотрясали кружки, салоны и прессу в межвоенный период, после Второй мировой войны и в 1960-е гг. Но, пожалуй, беспрецедентной по жесткости и длительности полемики стала дискуссия в связи с публикацией повести (цикла новелл) Данило Киша «Гробница для Бориса Давидовича» (1976)¹⁰.

Данило Киш — сербский прозаик, драматург, эссеист. Литературный сезон 2019–2020 гг. прошел под знаком памятных дат, с ним связанных: 85-летие со дня рождения и 30-летие со дня смерти. За минувший срок творчество Киша стало частью национального литературного и общекультурного канона, его произведения включены в школьную программу (цикл рассказов «Детские горести» изучают в средних классах, а в старшей школе — цикл «Энциклопедия смерти») и переведены на более чем 40 языков мира.

К моменту выхода в свет «Гробницы для Бориса Давидовича» Киш был одним из наиболее ярких писателей своего поколения, лауреатом престижной премии общественно-политического еженедельника

«НИН» за роман «Песочные часы» (1972). Для самого автора цикл «Гробница для Бориса Давидовича» стал важным этапом творческого пути: он означал переход от лирического мира семейной хроники (цикл «Детские горести», «Сад, пепел», «Песочные часы») к иному типу повествования. Лирическое начало, по словам М. Пантича, крупного исследователя творчества Киша, «оказывается вытесненным в глубину языка, а на поверхность выходит принцип документальности и объективности; иными словами, появляется потребность наблюдать мир и людей не только чувствами, но и познать истину, какой бы она ни была»¹¹.

Необходимость в «познании истины» возникла вследствие следующих обстоятельств. После 1964 г., когда Киш преподавал в Университете Страсбурга, он не бывал подолгу во Франции и события «красного мая» 1968 г. наблюдал со стороны. В 1973–76 гг. писатель вновь работал во Франции, преподавал сербскохорватский язык в Университете Бордо. Именно там родился и был воплощен замысел «Гробницы...». Прошло всего чуть более пяти лет после студенческой «революции», и Киш столкнулся с новым поколением студентов. Он был крайне удручен степенью их радикализации. «В них был силен дух сталинизма, — вспоминал он позже. — В их глазах я был человеком с другой планеты»¹². Позже Паскаль Дельпеш, переводчица произведений Киша на французский язык и его спутница жизни, а тогда студентка-второкурсница, вспоминает: «... он проводил множество вечеров, убеждая людей, которые не хотели быть убежденными. Эти юные французские буржуа, выросшие тогда, когда сами собой подразумевались западная свобода передвижения, свобода высказывания и свободного доступа к информации, были в равной степени склонны к нетолерантному догматизму и точно так же ослеплены идеологическими предрассудками, как и коммунисты в Югославии. [...] Мы действительно были поколением, сформированным клише и общими местами [...], чего он не мог выносить, так это общих мест и игнорирования интеллектуалами фактов»¹³. В одном из интервью Киш, отвечая на вопрос журналиста об интеллектуальном климате, в котором зародился замысел книги, говорит следующее: «В Бордо я жил в семидесятые годы, в эпоху всеобщей левизны, как во Франции, так и на Западе вообще, когда отрицался сам факт существования советских лагерей. Не следует забывать, что

примерно тогда появилась и книга Солженицына, однако в первый момент люди не только отказывались принимать страшный факт существования *советских* лагерей — один из ключевых факторов этого века, а левые интеллектуалы и эту книгу, “*Архипелаг ГУЛАГ*”, не хотели читать, считая ее актом идеологического саботажа и правого заговора. Поскольку с этими людьми было невозможно обсуждать общие идеи, потому что их позиция была априори агрессивна, то я свои аргументы формулировал в виде исторических анекдотов и рассказов, опираясь на тех же Солженицына, Штайнера, [Евгению. — *Е. С.*] Гинзбург, Надежду Мандельштам, [Роя. — *Е. С.*] Медведева и т.д. Эти истории оставались единственной формой беседы, которую они могли воспринимать, то есть, могли хотя бы выслушать, если не понять, потому что не терпели никаких возражений идеологического, социологического или политического характера, потому что эти, так сказать, интеллектуалы были крайне нетолерантны и исходили из априорных манихейских концептов: Восток — рай, Запад — ад»¹⁴.

Итак, Киш, чтобы «достучаться» до оппонентов, рассказывает им истории, причем такие, в достоверности которых они не могли бы усомниться. Поэтому «Гробница для Бориса Давидовича» становится своеобразным «полигоном» для разработки писателем новых подходов к форме, новым этапом эстетического поиска. Повесть состоит из семи новелл, объединенных сквозными персонажами и посвященных (за исключением одной) кому-то из друзей и коллег, которые в данном случае оказываются своего рода внефабульными персонажами: их появление становится отсылкой либо к конкретным обстоятельствам, либо просто выражением симпатии. Весь цикл, равно как и посвящения, имеют непосредственное отношение к феномену биографии и репутации или, по выражению Б.В. Дубина, «к символике и семантике жизненного пути»¹⁵. Все (кроме двух) персонажи повести — профессиональные революционеры, работники Коминтерна, все — жертвы репрессий (кроме одного, успешно приспособившегося к системе). Это особенно важно для понимания заглавного героя, Бориса Давидовича Новского, человека-биографии, человека-текста. В центре повествования — драматический конфликт между преданностью революции и невозможностью принять репрессии, жертвами которых стали персонажи Киша, судьба человека в обществе, где господствует отчужденная от человека политическая власть.

Новелла «Нож с рукояткой из розового дерева» посвящена Мирко Ковачу (1938–2013), коллеге и единомышленнику. Дебютный роман Ковача «Эшафот» (1962) подвергся нападкам со стороны официальной критики как «очернительский», и кампания продолжалась в течение целого года. За сборник рассказов «Раны Луки Мештревича» (1971) писатель был награжден премией им. Милована Глишича, но в 1973 г. его премии лишили, а книгу изъяли из библиотек.

Новелла «Свиноматка, пожирающая свой приплод» посвящена Бориславу Пекичу (1930–1992), также коллеге по перу. В юности Пекича преследовали как члена подпольной организации «Союз демократической молодежи Югославии», в печально известном 1948 г. он был арестован и осужден на 15 лет тюремного заключения, но в 1953 г. помилован. В литературе дебютировал в 1965 г. романом «Время чудес», а в романе «Паломничество Арсения Негована» (1970), удостоенном премии журнала НИН, одним из ключевых эпизодов, наряду с мартовскими демонстрациями 1941 г., бомбежкой Белграда 6 апреля того же года и последующей оккупацией, стали и студенческие демонстрации в Югославии в июне 1968 г.

Новелла «Механические львы» посвящена Андре Жиду (1869–1951), французскому писателю, лауреату Нобелевской премии по литературе (1947). В начале 1930-х гг., как и многие западные интеллектуалы, он с интересом и симпатией относился к СССР, но после поездки туда в 1936 г. его отношение уже не было таким однозначным. Более того, в очерке «Поправки к моему “Возвращению из СССР”» он призвал французских коммунистов перестать обманывать трудящихся, «как их самих обманывает Москва»¹⁶.

Новелла «Магическое колдовращение карт» посвящается Карло Штайнеру (1902–1992), профессиональному революционеру, который провел двадцать лет в ГУЛАГе, автору книги мемуаров «7000 дней в Сибири», послужившей Кишу источником некоторых документальных материалов, в частности, сюжета для заглавной новеллы.

Заглавная же новелла цикла, «Гробница для Бориса Давидовича», посвящена архитектору и художнику Леониду Шейке (1932–1970), одному из основателей и лидеров художественной группы «Медиала», оставившей заметный след в изобразительном искусстве Югославии, но в 1973–74 гг. подвергавшейся идеологическим нападкам и давлению¹⁷.

Новелла «Псы и книги» посвящена сербскому прозаику и драматургу Филипу Давиду (р. 1940), также близкому другу и единомышленнику. Давид происходит из еврейской семьи, многие его родственники погибли в фашистских лагерях смерти Саймиште (Белград–Земун) и Ясеновац.

И только одна новелла — «Краткая биография А.А. Дармолатова», не имеет посвящения, что в русле понимания биографии как «необратимой последовательности времени жизни и непрерывности ее причинного ряда»¹⁸ особо значимо для автора. Это единственный персонаж повести, ставший не жертвой революции, а, напротив, сначала ее «попутчиком», а потом и «литературным генералом» (кстати, первым это определение использовал И.Н. Розанов¹⁹). И не случайно годом смерти персонажа выбран 1968-й, год французской студенческой революции и год разгрома «Пражской весны».

«Гробница для Бориса Давидовича» вышла в июне 1976 г. тиражом 4 000 экземпляров, в декабре того же года было выпущено еще 4 000, а в июне 1977 г. — 20 000, что свидетельствует о несомненном читательском успехе. В феврале 1979 г., после того как полемика постепенно угасла, было допечатано еще 10 000 экземпляров.

Сразу после выхода в свет книга была принята с благожелательным интересом, получила положительные отклики критики, в частности ведущих и авторитетных критиков: Предрага Матвеевича, Игоря Мандича, Велимира Висковича и других. Вскоре были проданы и права на переводы на английский, французский и итальянский языки. Но уже в июле 1976 г., по многочисленным свидетельствам, в литературных и околосредовых кругах Белграда стали кружить слухи, что книга неоригинальная, списанная, плагиат и т.п. По рукам ходила рукопись чьей-то статьи и фотокопии неких «первоисточников». В вину автору ставились как использованные им художественные приемы («фальсификатор», «плагиатор»), так и «сомнительные идейные позиции». Предположительно, нападки были отчасти инспирированы, в том числе и нелестной оценкой крупного политического деятеля, который позже сделал запись в своих мемуарах, точнее, перенес в мемуары запись из рабочего дневника: «Я прочитал книгу Д. Киша, которую критика очень хвалила. Мне она не нравится ни как литература (хотя в этом смысле она некоторую ценность собой все-таки представляет), ни взглядами, которые

в ней отражены. Ее антисталинизм равен антисоциализму. Кроме того, она отягощена присутствующим в ней в значительной степени сионизмом (как мне кажется)»²⁰. По мнению британского исследователя Марка Томпсона, семидесятые годы были в политическом смысле неудачным временем для публикации «Гробницы для Бориса Давидовича», «а 1976 год — особенно неблагоприятным»²¹. В конце 1971 г. в Хорватии было разгромлено движение, известное в историографии как «Маспок» или «хорватская весна», подавлены волнения среди университетской молодежи, в Союзе коммунистов Сербии либералам-реформаторам в 1972 г. также пришлось сдать свои позиции из-за обвинений в анархо-либерализме. Руководство Союза коммунистов Сербии было отправлено в отставку, лидеров со сходными взглядами в Словении и Македонии также заменили, а руководство СК Хорватии было подвергнуто репрессиям. Латинка Перович (р. 1933), ушедшая в отставку с поста секретаря СК Сербии, позже ставшая выдающимся историком и никогда больше не вернувшаяся в политику, писала, что они потерпели поражение от «широкой коалиции сталинистов и националистов»²². В 1974 г. была принята новая конституция, где оказались заложены «мины замедленного действия», приведшие в будущем, в 1990-е гг., к кровавому распаду югославской федерации²³. И именно в ноябре 1976 г. состоялся «дружественный визит» представительной советской делегации во главе с Брежневым*. Однако у югославской элиты имелись обоснованные опасения, особенно у той ее части, что прошла через партизанскую борьбу и разрыв со Сталиным в 1948 г., что после смерти Й. Броза Тито Югославия опять может оказаться под жестким контролем СССР. Кроме того, тогда в Югославии любое упоминание советского ГУЛАГа немедленно напоминало о Голом острове**, и это также раздражало власти. Томпсон упоминает в своей книге легенду, кото-

* «Советская и югославская стороны выразили полное удовлетворение итогами переговоров в Белграде. Они уверены, что дружественный визит Л.И. Брежнева в СФРЮ, состоявшийся плодотворный обмен мнениями будут способствовать дальнейшему развитию отношений дружбы и всестороннего сотрудничества между КПСС и СКЮ, СССР и СФРЮ и народами обеих стран». (Советско-югославское коммюнике о визите Генерального секретаря ЦК КПСС Л.И. Брежнева в СФРЮ // Правда. 18.11.1976. URL: <http://istmat.info/node/22502/> (дата обращения: 10.03.2021)).

** Место заключения и ссылки, «югославский ГУЛАГ».

рую доводилось слышать и автору этих строк еще в 1980-е гг. и которую невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть: будто Брежнев (предположительно) в конце встречи с Тито показал экземпляр «Гробницы...» и пожаловался, что в Югославии публикуют «анти-социалистических писателей», а Тито (предположительно) ответил, что государственным деятелям не стоит тратить время на писателей, пусть они занимаются своими делами, но после завершения визита одобрил кампанию против «проблемного» автора²⁴. Томпсон также утверждает, что изучение югославских государственных архивов доказывает, что Брежнев действительно жаловался на «антисоветские» взгляды югославских журналистов и интеллектуалов, но ссылку на конкретные документы не приводит. Киш же никогда не высказывался на темы текущей политики, он всегда был противником политизации эстетики и эстетизации политики.

К разряду почти курьезных, не будь они такими печальными и не сломай они судьбы людей, можно отнести и события того же ноября 1976 г., когда в Любляне была блокирована работа над спектаклем по мотивам заглавной новеллы «Гробница для Бориса Давидовича», что стало концом молодежного экспериментального театра «Пекарня». Этот эпизод с подзаголовком «Почти документальная драма» описал в своей пьесе словенский поэт и драматург Иво Светина (р. 1948), бывший участником и свидетелем тех событий²⁵.

Все эти события послужили своеобразной «экспозицией» к развернувшейся вскоре драме. Журналист Боро Кривокапич (1949–2018), подробно описавший историю собственно литературного скандала в книге «Нужно ли сжечь Киша»²⁶, называет «первой фазой» слухи и сплетни (с июля по ноябрь 1976 г.). В ноябре в загребском еженедельнике «Око» выходит статья журналиста Драголюб Голубовича (по прозвищу Пижон)*, никогда ранее не публиковавшего литературно-критических текстов, не бывшего литературным критиком и, тем более, литературоведом, под названием «Ожерелье из чужих жемчужин», в которой прямо обвиняет Киша в том, что его книга «неоригинальная, списанная, плагиат»²⁷, в некорректных заимствованиях из чужих текстов. В частности, Кишу инкримини-

* Драголюб Голубович (1924–1994) — журналист, в описываемое время корреспондент Радио Белграда в Париже.

руется использование (источника) путеводителя по Киеву (новелла «Механические львы») и документальных материалов из книг Р. Медведева, К. Штайнера и других авторов, писавших о сталинских репрессиях, без ссылок. Надо заметить, что ни тогда, ни потом настоящих текстологических исследований «критики» Киша не проводилось. Собственно, Киш никогда и не скрывал, какими именно источниками пользовался, говоря о своих целях при написании этого произведения и о том, как зародился его замысел. Поначалу Киш в двух публикациях — в эссе «Ожерелье из низменных мотивов», («Око», 18.11.1976), и в интервью изданию «Студент» под заголовком «Банальность вечна, как пластиковая бутылка» (10.11.1976) — довольно резко отвечает на обвинения Голубовича, демонстрируя некомпетентность последнего. К дискуссии подключаются литературные критики, в частности Предраг Матвеевич*, Велимир Вискович**, боснийский писатель Твртко Куленович***, словенские литераторы Тарас Кермаунер**** и Димитрий Рупел*****. Все они выступают на стороне Киша. Несколько текстов публикует Драган М. Еремич известный критик, профессор Философского факультета Белградского университета (1925–1986). Он читал курсы этики и социологии искусства, несколько раз избирался председателем Союза писателей Сербии, был членом жюри ряда престижных литературных премий, главным редактором авторитетного литературно-критического журнала «Книжевне новине», то есть фигурой, несомненно, влиятельной. К нему с критическими мнениями о Кише присоединяются писатели старшего поколения Оскар Давичо и Эрих Кош. К этому же «лагерю» примыкают Миодраг Булатович и Бранимир Шчепанович, литераторы «несомненного таланта и сомнительной морали»²⁸, как о них высказался Пантич. Очень быстро полемика выходит за пределы специализированных изданий и рубрик, захлестывая своей волной практически все СМИ. Это вторая фаза.

* Предраг Матвеевич (1932–2017) — влиятельный хорватский теоретик литературы, критик, публицист.

** Велимир Вискович (р. 1951) — хорватский литературный критик и лексикограф.

*** Твртко Куленович (1935–2019) — боснийский прозаик, эссеист, теоретик литературы и театра.

**** Тарас Кермаунер (1930–2008) — словенский теоретик литературы, философ, критики, эссеист.

***** Димитрий Рупел (р. 1946) — словенский литератор, социолог, политик, дипломат.

Третий этап скандальной полемики был ознаменован выходом в свет книги Киша «Урок анатомии» (май 1978), составленной из теоретико-полюемических эссе. В ней Киш последовательно отвергает все обвинения, подробно обосновывая свои творческие принципы и отстаивая право на автономию художественного творчества. «Урок анатомии» стал настоящим манифестом свободы творчества, а во введении Киш прямо обращается к будущему историку литературы с призывом проанализировать всю «аферу»: «Я хочу предоставить ему, этому будущему исследователю, некоторые сведения, которые могли бы его заинтересовать и помочь не потеряться во мраке»²⁹.

«Урок анатомии» — это, пожалуй, самое объемное произведение Киша из тех, что были опубликованных при его жизни. Написанное всего за месяц, оно занимает 15 авторских листов и состоит из 5 глав, в которых автор последовательно анализирует замысел, историю создания, структуру и концепцию «Гробницы для Бориса Давидовича»: «При текущем состоянии нашей литературной критики и нашей литературной теории, состоянии, не обещающем никакого улучшения, говорить о своих книгах в литературно-теоретическом ключе — уже не каприз, а необходимость»³⁰. Книга содержит также несколько вставных фрагментов под названием «Малая хрестоматия»: два текста разных авторов о Хорхе Луисе Борхесе (один переведен с испанского, второй — с французского самим Кишем), два — Томаса Манна, два фрагмента из публикаций М. Шамича, крупного исследователя творчества Иво Андрича, об историографических источниках романа «Травницкая хроника» и фрагмент эссе Мишеля Фуко «Фантастическая библиотека. Об “Искушении святого Антония” Флобера» (также переведен Кишем). Чрезвычайно важным представляются тексты о Борхесе (Кишу вменяли едва ли не «списывание» цикла «Всеобщая история бесчестья»), однако писатель никогда не отрицал влияния на свое творчество Борхеса и его роли в развитии жанра рассказа: «Нет сомнения, рассказ, точнее, искусство рассказчика, делится на то, что до Борхеса, и на то, что после Борхеса. И здесь я имею в виду не распространение поля реалистического (в направлении фантастики), а в первую очередь именно технику повествования»³¹). В частности, о документальных материалах Киш пишет следующее: «В “Гробнице для Б.Д.” используются известные приемы, введенные в первую очередь Борхесом, а эти приемы —

не что иное, как мастерство в оперировании и жонглировании документальными материалами, способ, который, правда в несколько ином виде, присутствует и у Бабея (а ранее — у Э.А. По, это от него Борхес их перенял и усовершенствовал, ведь литературные приемы совершенствуются). И если этот “документалистский” прием у Борхеса использован чаще всего в плане метафизическом, в поисках Души и Сущности, как в средневековой поэзии и изобразительном искусстве, [...] вне историчности, то “Гробница для Б.Д.” опирается именно на историчность, и документы здесь для того, чтобы раскрыть эту историчность, а душа давно отдана дьяволу»³². Важна также и отсылка к Андричу, который при написании романа «Травницкая хроника» использовал мемуары французского консула, но при этом Андрича никто никогда не обвинял в плагиате. В этом смысле и Андрич, и Киш сталкиваются с важнейшим вопросом — проблемой соотношения документа и литературы, но решают его по-разному. В каком-то смысле Киш идет дальше Андрича, он хочет, чтобы читатель поверил, что все было именно так, как он описывает, а Андричу достаточно эмоционального воздействия на читателя*.

«Урок анатомии» — это яркий пример автопоэтики. Киш «с гневом и пристрастием» отвечает на все обвинения (в заимствовании приемов, в эпигонстве и плагиате и т.д.), и в то же время бескорыстно и щедро делится своими взглядами и раскрывает секреты мастерства. Поэтому в свидетели и призываются классики мировой и отечественной литературы. Наверное, «будущему исследователю», к которому обращается Киш, следует читать как минимум три книги параллельно: «Гробницу для Бориса Давидовича», «Нужно ли сжечь Киша», упомянутую выше, и «Урок анатомии». Историк этого конфликта предстоит составить таблицы и выписывать в них претензии критики и обывателей и ответы на них Данило Киша. Киш объясняет, но не оправдывается, напротив, тщательно проанализировав все так называемые «отклики», он подводит итог: в содержательном плане кампания вовсе не связана с (предполагаемым) плагиатом. Безжалостным и точным пером, как профессор Тульп скальпелем, он препарирует теоретические основания и практику современной

* См., например: *Андрич И.* Рассказ о слоне визиря // В каждом городе — свое время года. Избранные переводы Натальи Вагаповой. М., 2019. С. 53–54.

ему литературной критики, особенно гневно обличая то, что он называл «националистической интерпретацией литературы»³³.

Написав и опубликовав свою книгу, Киш поставил для себя точку в этой истории. Последней фазой публичного скандала стали судебные иски Голубовича к критику П. Матвеевичу и Кишу (тексты исковых заявлений и решений суда, в которых суд отказывает в рассмотрении дел по причине отсутствия состава преступления, доступны и заслуживают отдельного анализа). Были в этой истории и некоторые другие аспекты и нюансы, связанные, в частности, с присуждением литературных премий в сезоне 1976/77 гг., что также требует детального изучения.

Но в каком-то смысле точку во всей этой истории поставил Драган М. Еремич. В начале 1981 г. он опубликовал книгу «Нарцисс без лица»* как ответ на «Урок анатомии». Сочинение Еремича выдержано внешне в строгом академическом духе, что не отменяет обскурантизма его автора. Будущему исследователю, которого имеет в виду Киш в предисловии к «Уроку анатомии», следует добавить в свою таблицу еще одну колонку, с претензиями Еремича, чтобы не потерять нить полемики. Это квинтэссенция такой литературной критики, которую Киш называл «скерличевской», то есть, не умаляя заслуг выдающегося критика и теоретика литературы, уже упоминавшегося Й. Скерлича (1877–1914), Киш имел в виду, что критики его школы придавали особое значение идейному содержанию, а не форме и стилю, и считали, что литература должна в первую очередь служить «прогрессивным идеалам общества». Именно с подобной литературной критикой Киш полемизировал еще до написания «Гробницы для Бориса Давидовича»: «Наша критика по-прежнему и по большей части традиционалистская, позитивистская, социологизированная, а критик — это по-прежнему человек, желающий господствовать над идеями и вкусом, как самодержец, то есть тоталитарно, и чаще всего с опорой на постулаты так называемого “реализма”, словно за последние шестьдесят лет ничего не случилось ни в сфере духа, ни в плане идей; такая критика полагает, что литература должна описывать жизнь народную, литература — это своего рода критика общественного устройства, ангажированность в самом широком и

* Ее объем 20 авторских листов, состоит она из 17 глав.

добропорядочном смысле слова, “*na blago naroda*”³⁴. Еремич нигде открыто не высказывается о «руководящей» роли критики по отношению к литературе и даже декларирует прямо противоположное: «Я считаю, что критика не должна предписывать писателю, где ему следует искать и находить темы и мотивы своих произведений. В принципе, писатель имеет право выбирать свои темы и персонажей из любой среды, но он должен их чувствовать и воплощать как глубоко личное содержание своего сознания»³⁵. При этом на остальных 379 страницах автор «Нарцисса без лица» отказывает Кишу в оригинальности и воображении, а то, что неоригинально, по мнению автора, не литература, а «ремесло и эпигонство»³⁶.

Сегодня можно сказать, что позиция Еремича не выдержала проверки временем: его непризнание и неприятие нарративных стратегий и приемов высокого модернизма (или постмодернизма), ярким примером которого в сербской литературе является повесть Киша «Гробница для Бориса Давидовича» (наряду с романом «Песочные часы»), означало только одно — он не уловил дух времени, что для литературного критика непростительно. Еремич, по сути дела, выступал с позиций нормативной поэтики и «нормирующей» литературной теории и критики. Однако Киш, уделявший теоретическому анализу собственного творчества много времени и сил, тем не менее, термины «модернизм» или «постмодернизм» не использовал. Более того, в одном из последних интервью в апреле 1989 г. он вскользь заметил, что не знает, что такое постмодернизм³⁷, хотя детально и аргументированно именно в «Уроке анатомии» обосновал формальные приемы (цикличность повествования, цитатность, использование документа и имитация документа), характерные для поэтики постмодернизма. Есть и еще одно драгоценное свидетельство того, как Киш относился к постмодернизму. Это его письмо аспирантке филологического факультета Белградского университета от 06.08.1989, одно из последних писем Киша вообще (15.10.1989 его не стало): «Сначала у меня было намерение накатать целое эссе о постмодернизме, и в нем посмеяться над некоторыми принципами постмодернизма, в который некоторые профессора изволили запихнуть и мои книги. Одним словом, у меня были самые благородные намерения...»*

* Текст письма был любезно предоставлен автору статьи проф. Мирьяной Миоцинович, душеприказчиком и публикатором текстов Киша.

Строго говоря, период 1960–70-х гг. некоторые сербские исследователи относят к неомодернизму³⁸ или к высокому модернизму. С этим можно соглашаться или не соглашаться. В частности, Пантич полагает, что «творчество Киша, в целом, [...] стало парадигматичным, эстетически воплощенным примером реализации ключевых идей высокого модернизма в сербской литературе XX века»³⁹. Пантич считает Киша предтечей постмодернизма в сербской литературе, относя его творчество, наряду с творчеством Пекича, к исторической (историографической) метафикции, считая их творчество переходным от высокого модернизма к постмодернизму. Особенности постмодернизма в сербской литературе блестяще охарактеризовал выдающийся критик, историк и теоретик литературы Предраг Палавестра: «Не теряя своего национального характера, напротив, развивая его, как залог самосохранения, новая литература интегрируется в постмодернизм в качестве его органичной части, причем, по совокупности своего собственного специфического вклада в общее дифференцированное единство современной культуры человечества. Если этот вклад является эстетически релевантным в широком контексте культуры постмодернизма, [...] то нет оснований сомневаться в том, что и малая литература балканского народа, из бедной и в истории не всегда счастливой окраины Европы, сегодня может что-то предложить миру в качестве совместного духовного опыта, чему при помощи эстетических и литературных средств придана новая форма духовной культуры эпохи»⁴⁰. Хотелось бы подчеркнуть, что ни Киш, ни его единомышленники и коллеги по литературному цеху никогда не были носителями философии постмодернизма, но органично воспринимали и творчески перерабатывали его приемы. И, возможно, творчество Данило Киша следует рассматривать в рамках этих двух парадигм.

В 1979 г. Киш уезжает преподавать во Францию, в 1981 г. обосновывается в Париже, где и остается до конца жизни, бывая в Югославии лишь наездами.

История этой полемики позволяет сделать несколько выводов. В ней столкнулись идеология, особенности среды, культурные институты, политический «заказ», эстетическое неприятие творческого метода писателя, с одной стороны, и текст литературного произведения как такового, с другой. Кроме того, важно подчеркнуть, что

сам автор произведения, подвергнувшегося нападкам, занял активную позицию и выступил в роли интерпретатора собственного текста, отстаивая свою репутацию. Обсуждение вопроса о (предполагаемом) плагиате и, тем самым, репутации обернулось на деле столкновением непримиримых точек зрения на свободу творчества и пути развития литературы.

Опубликованная сорок пять лет назад повесть породила и продолжает порождать огромное количество текстов разной степени академичности, ангажированности и полемического запала, то есть создала метатекст, который нуждается в самостоятельном анализе и изучении. Описанные выше события и публикации — это лишь попытка снять «первый слой» и ввести в научный оборот некоторые малоизвестные факты, хотя бы частично изучить скандал и полемику, сыгравшую важнейшую роль как в личной судьбе Киша, так и в сербской литературе последней трети XX в. Таким образом, «литературная личность» Данило Киша продолжает оказывать влияние на литературный процесс в Сербии и других странах бывшей Югославии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Тодд Ш У.М.* Социология литературы: институты, идеология, нарратив. СПб., 2020. С. 309.
- ² *Лотман Ю.М.* Литературный быт // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 194.
- ³ Там же.
- ⁴ *Кобринский А.А.* Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом // Безумное искусство: страх, скандал, безумие. М., 2019. С. 187.
- ⁵ *Проскурин О.А.* Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000. С. 16.
- ⁶ *Розанов И.Н.* Литературные репутации. М., 1990.
- ⁷ Там же. С. 16.
- ⁸ *Рейтблат А.И.* Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М., 2001. С. 51.
- ⁹ *Машковцева Л.Ф.* Историко-культурные истоки и проблемы изучения понятия «литературная репутация» // Филологические науки. 2012. № 2 (20). С. 176.
- ¹⁰ *Киш Д.* Гробница для Бориса Давидовича: семь глав одной повести. М., 2017. Здесь и далее (если не указано специально) перевод сделан автором статьи.
- ¹¹ *Pantić M.* Još jednom o Danilu Kišu // Kiš Danilo. Novi Sad, 2018. S. 21.

-
- 12 Цит. по: *Tompson M.* Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu. Beograd, 2014. S. 392.
- 13 *Tompson M.* Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu. S. 393.
- 14 *Kiš D.* Tražim mesto pod suncem // Gorki talog iskustva. Beograd, 2012. S. 107.
- 15 *Дубин Б.В.* Биографија, репутација, анкета // *Дубин Б.* Очерки по социологији културе: Избранно. М., 2017. С. 500.
- 16 *Жид А.* Поправки к моему «Возвращению из СССР» // *Жид А.* Подземелья Ватикана. Фальшивомонетки. Возвращение из СССР. М., 1990. С. 586.
- 17 Подробно об идеологических нападках на «Медиалу»: *Суботич И.* Група «Медиала» и ее парадоксы // *Искусство Сербии, Хорватии и Словении в XX веке.* М., 2019. С. 195–228.
- 18 *Дубин Б.В.* Биографија, репутација, анкета. С. 504.
- 19 *Озеров Л.* Об Иване Розанове // *Розанов И.* Литературные репутации. Работы разных лет. М., 1990. С. 7.
- 20 Имеются в виду мемуары крупного политического деятеля Д. Марковича «Жизнь и политика. 1968–1978»). Цит. по: *Kiš D.* Dobro nameštene zamke // *Kiš D.* Gorki talog iskustva. Beograd, 2012. S. 243–244.
- 21 *Tompson M.* Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu. S. 449–450.
- 22 *Ibid.* S. 451.
- 23 Более подробно об этом см., например: *Руднева И.В.* Хорватское национальное движение в конце 1960-х — начале 1970-х годов. М., 2014. С. 192–303.
- 24 *Tompson M.* Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu. S. 450.
- 25 *Светина И.* Надгробие для «Пекарни». // Антология современной словенской драматургии. М., 2016. С. 235–308. Пер. Е. Шатько, Е. Сагалович.
- 26 *Krivošarić B.* Treba li spaliti Kiša. Zagreb, 1980. Название отсылает к эссе Симоны де Бовуар «Нужно ли сжечь маркиза де Сада» (1972).
- 27 *Ibid.* S. 14, 19.
- 28 *Пантуйћ М.* Киш. Есеји. Пожаревац, 2007. С. 59.
- 29 *Kiš D.* Čas anatomije. Beograd, 2015. S. 5.
- 30 *Ibid.* S. 90.
- 31 *Ibid.* S. 46.
- 32 *Ibid.* S. 48–49.
- 33 *Ibid.* S. 40.
- 34 *Kiš D.* Za pluralizam // *Tokovi.* 1974. S. 103. URL: <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=256> (дата обращения: 10.03.2021).
- 35 *Jeremić D.M.* Narcis bez lica. Beograd, 1981. S. 368.
- 36 *Ibid.* S. 302.
- 37 *Tompson M.* Izvod iz knjige rođenih. S. 526.
- 38 См. например: *Ђорђевић С.* Период постмодернизма у српској књижевности. Београд, 2019.
- 39 *Pantić M.* Još jednom o Danilu Kišu. S. 7.
- 40 *Палавестра П.* Критичка књижевност. Београд, 1983. С. 17.

М. Павич: от любви до ненависти (зигзаги литературной репутации)

Аннотация:

Слава пришла к Павичу после выхода в 1984 г. романа «Хазарский словарь», в это время начался и процесс восприятия и интерпретации его творчества во всем мире, продолжающийся до сих пор. Его первый роман был одобрително встречен на родине, в 1984 г. признан лучшим в Югославии (премия журнала НИИ), книга стала бестселлером во Франции, Великобритании, России, переведена более чем на 20 языков. И западноевропейские, и американские исследователи придерживаются мнения, что Павич прежде всего мастер постмодернистской литературы. Однако в начале 1990-х гг. Павич выступил в поддержку сербского населения на территориях Хорватии и Боснии и Герцеговины, что было воспринято многими критиками как одобрение режима С. Милошевича. Отдельного внимания также заслуживает негативная оценка творчества М. Павича американским исследователем Д. Дэмрочем, повлиявшая на мнение западноевропейских и американских литературоведов.

Ключевые слова:

Милорад Павич, литературная репутация, сербская литература, постмодернизм, литературная критика

Evgenia V. SHATKO
(Moscow)

М. Pavić: from love to hate (zigzags of literary reputation)

Abstract:

Famousness came to Pavić after the publication of the novel «The Khazar Dictionary» in 1984, at the same time the process of perception and interpretation of his work all over the world began and it still continues. His first novel was greeted with approval at his motherland, in 1984 he was recognized as the best in Yugoslavia (NIN magazine award), the book became a bestseller in France, Great Britain, Russia, it is translated into more than 20 languages. Both Western European and American scholars share the opinion that Pavić is primarily a master of postmodern literature. However, in the early 1990s. Pavić spoke out in support of the Serb population in the territories of Croatia and Bosnia and Herzegovina,

which was perceived by many critics as an endorsement of the Milošević regime. The negative assessment of M. Pavić's work by the American researcher D. Damroch, which influenced the opinion of Western European and American literary critics, also deserves special attention.

Keywords:

Milorad Pavić, literary reputation, Serbian literature, postmodernism, literary criticism

«Это чудо, а не книга, это одновременно роман, сборник повестей, книга стихов, историческое исследование, каббалистический справочник, одним словом — абсолютная литература»¹, — восторженно писал сербский критик и издатель Р. Ливада. Ему вторил литературовед З. Глушевич: «Перед нами волшебная поэзия в прозе [...], ее источники — древнейшие мифы, библейские мотивы и архетипы, не обошлось и без современной социальной философии со своей теорией Надежды и Утопии»². Так началась любовь к роману «Хазарский словарь».

Именно он остается наиболее известным романом М. Павича не только в Сербии, но и за ее пределами: благодаря ему французские и испанские критики увидели в писателе «автора первой книги XXI века»³, немецкие (например, газета «Шпигель») назвали его «предводителем европейского постмодернизма»⁴, для газеты «Вашингтон Таймс» Павич стал «рассказчиком масштаба Гомера»⁵, в Южной Америке — «одним из важнейших писателей современности (газеты „Вега“, „Сан Пауло“»⁶.

Подобные преимущественно эмоционально-оценочные отзывы сопровождали выход практически каждого нового романа (или его перевода). Большинство критических статей фиксировали в первую очередь новаторский подход писателя к формальной организации текста, и, как следствие, возможность множества прочтений. Созданный Павичем особый художественный мир с его магией, мистикой, снами, которые могут менять жизнь героев так же радикально, как их действия наяву, привлекал исследователей в меньшей степени. Философские проблемы поиска пути, предназначения, судьбы, этических ориентиров отодвигались на задний план. Исторический дискурс долго оставался вне поля зрения литературоведов, само по себе упоминание в произведении имени сербского князя, просве-

тителя или книжника подразумевало известный широкой сербской аудитории исторический контекст, за пределами Сербии этот ракурс требовал от критика бóльшей эрудиции, знания сербской истории и культуры, поэтому зачастую игнорировался. Большинство зарубежных ученых ограничивалось сравнением Павича с такими авторами, как У. Эко, И. Кальвино, Х. Картасар, П. Коэльо⁷.

В 1980–90-е гг. вышло несколько сборников интервью с писателем, в которых он рассказывал о детстве, о жизни в Белграде, о том, как формировались его научные интересы, в частности увлечение родной литературой, о создании романов. Архив павичевских интервью (журнальных, телевизионных и радио-) достаточно обширен. Это подтверждают «Краткая история одной книги» (1991) — сборник обзорных статей и интервью, опубликованных в Югославии, Франции, Бельгии, Швейцарии, Германии, Австрии, Италии, США, Канаде, Великобритании, Австралии, Голландии, Испании и Израиле⁸, сборник бесед с Павичем журналистки А. Шомло «Хазары или пересказ византийского романа» (1991)⁹ и сборник интервью, собранных греческим исследователем Л. Танансисом 1997 г.¹⁰

В 1988 г. выход «Хазарского словаря» во Франции вызвал настоящую сенсацию в СМИ: рецензии на роман были полны похвал, несмотря на не самое завидное положение сербской литературы в этом регионе. Это было связано и с удачной промоцией готовящегося перевода, и с новаторской формой самого романа, и с рядом интервью Павича, в которых он говорит тем же языком, которым пишет, отвечая на вопросы исключительно метафорически. Французские критики были аккуратны в суждениях, «не пускались в глубокий анализ, боясь заблудиться в авторских построениях; не стремились отделить истинное от вымышленного, документы от апокрифов»¹¹. Один анонимный автор рецензии, не распознав постмодернистской игры, поверил Павичу и написал, что это действительно второе издание словаря Даубманнуса¹². Литературовед Эвелин Пийе сравнила чтение павичевского словаря с прогулкой по вавилонской библиотеке в окружении теней Борхеса¹³ — в попытках объяснить успех и своеобразие романа, французские литературоведы сравнивали его с творчеством Сервантеса, Мирандолы, Верна, Борхеса, Эко, Толкина, Кортасара, Кальвино, Кэно, Перека. Французская критика уделила достаточно внимания и «Пейзажу, нарисованному чаем», восприняв его как ло-

гичное продолжение павичевских постмодернистских экспериментов с формой (при этом критик А. Клявэ посчитал этот роман не более чем вызывающим головную боль), тогда как «Внутренняя сторона ветра» в определенном смысле не ответила их ожиданиям — слишком простая форма для признанного мастера пазлов.

Восприятие творчества Павича в Италии условно делится на три фазы, каждая из которых подогрева публикациями переводов («Хазарский словарь» в 1984 г., «Пейзаж, нарисованный чаем» в 1988 г. и «Внутренняя сторона ветра» в 1991 г.). Итальянская критика сравнивает писателя с Борхесом, Гёте, Булгаковым, Эко, Кальвино, Пиранделло, Кишем, видит следы подражания литературе барокко, цитирует французские статьи и рецензии. В ряде литературоведческих работ рассматриваются нарративная структура романа, мотив сна, аллюзии на исторические и политические события, литературные связи с мировой и сербской литературой, «балканскость» романа, его мифоориентированность и пр.¹⁴ К концу 1990-х гг. интерес к творчеству Павича в итальянском издательском пространстве практически сходит на нет, его произведения не переводятся и не переиздаются.

В Германии творчество Павича пережило три волны интереса, каждая из которых возникла после выхода перевода очередного романа — «Хазарского словаря» в 1988 г., «Пейзажа, нарисованного чаем» в 1991 г. и «Внутренней стороны ветра» в 1995 г. Первая волна была подогрева международной славой писателя, определенным интересом немецкого общества к литературе Югославии в 1980-е гг. и работой самого Павича в университете Регенсбурга (в это время он уже приступил к созданию романа). Темы возможного уничтожения целого народа, поиска идентичности и религиозной толерантности, актуальной для немецкого общества того времени, способствовали невероятной популярности произведения в Германии. Второй роман был встречен со значительно меньшим интересом — постмодернизм отошел на второй план, а экзотические для немецкого читателя детали и отсылки были непонятны и не поняты читателями. «Внутренняя сторона ветра» же была встречена и вовсе критически, автора обвиняли в сербском национализме и работе на великосербский миф¹⁵. С середины 1990-х гг. Павич перестает переводиться и публиковаться в Германии.

Подобные обвинения в адрес Павича звучали не только в Германии, но и во всей Западной Европе, поскольку в многочисленных

интервью того времени (начало 1990-х гг.) для иностранных СМИ он говорил, что сербы не захватывали Хорватию или Боснию и Герцеговину, т.к. уже жили на этих территориях на протяжении многих веков, рассуждал о восточном христианстве, его культурном наследии и пр.¹⁶, желая, вероятно, в первую очередь, осветить историю региона. Многие критики, ранее восхвалявшие «Хазарский словарь», теперь воспринимали этот роман как националистический. С. Слапшак в статье «Чудовищные слова, чудовищная война»¹⁷ писала, что «Хазарский словарь» — это метафора страданий сербов; К. Штаудахер — что Павич спрятал политические и идеологические послания между строк своего романа; Ж. Рогозински — что многие герои романа противостоят идеям демократии¹⁸. Павич пишет: «Меня убили гораздо раньше смерти. Моим книгам было бы лучше, если бы их автор был каким-нибудь турком или немцем. Я был самым известным писателем самого ненавидимого народа в мире — сербского народа»¹⁹.

Сербская критика, однако, не отставала от западной: на родине Павича обвиняли в одобрении режима С. Милошевича. Так, Т. Панчич, сербский журналист и критик, назвал работы Павича «книгоподобными изделиями»²⁰, С. Илич, сербский прозаик и колумнист, — националистической литературой, прячущейся за византийскими кружевами²¹, писатель М. Ковач пошел еще дальше, заявив, что Павич рекомендовал «святому Савве нашего времени», т.е. С. Милошевичу, «отстроить разрушенный Вуковар в стиле барокко»²².

С. Антониц, сербский социолог и политолог, — один из немногих, кто встал на защиту писателя. Он пишет: «Павич, если уж говорить прямо, был гораздо бóльшим византийским националистом, чем сербским. Он, будучи преподавателем университета, отлично знал византийскую культуру, считая, что сегодня ее наследниками являются не только греки, но и сербы, и русские, и другие православные народы»²³.

Среди сербских работ о Павиче 1990-х гг. особое место занимает остро негативное эссе литературного критика М. Марковича* «Литературный обман», опубликованное после смерти литературоведа в 1999 г. Маркович, полемизируя с хвалебными статьями, приписывает литературный успех Павича исключительно умелой рекламе

* Миливое Маркович (1930–1996) – прозаик, критик, составитель ряда антологий сербского рассказа и сербской поэзии.

и обвиняет писателя в аутсайдерстве, нежелании принять современность. При этом он признает научные достижения писателя: «Будучи очевидным знатоком византийской истории и культуры, а также истории литературы [Павич], пользовался всем богатством мировой культурной традиции, которое, судя по тому, что он до сих пор написал, использовал как готовый капитал, который ничем не обогатил и не осовременил»²⁴. Своеобразным продолжением данного эссе можно считать книгу сербского литературоведа Й. Ахметагич «Внутренняя сторона постмодернизма: Павич» (2005), в которой исследовательница обвиняет литературных критиков в создании своего рода бренда «Милорад Павич» и нежелании изучать творчество других, по ее мнению, более достойных представителей сербской литературы, а самого Павича — в маньеризме и попытках угодить читающей публике, признавая при этом, однако, художественную ценность «Хазарского словаря»²⁵.

В западной литературоведческой традиции Павича воспринимают исключительно как постмодернистского автора. После многочисленных обвинений писателя в сербском национализме многие исследователи стремятся развенчать его творчество. Так, американский компаративист Д. Демроч в книге «Что такое мировая литература?» (2003) посвятил «Хазарскому словарю» главу, которую назвал «Ядовитая книга». Он утверждает, что роман незаслуженно снискал мировую славу, поскольку был неверно понят. Демроч обвиняет Павича в просербской пропаганде, умело спрятанной под личиной международного постмодернизма. Литературовед проводит параллели между хазарами и сербами: оба народа находятся под угрозой, будучи этническим большинством. В этом он видит критику политики Тито, пытавшегося создать единое многонациональное государство, и предлагает новый подзаголовок для романа — «Игривая апология этнических чисток»²⁶. Интерпретация посткоммунистической литературы как постмодернистской присутствует в его статье «Смерть в переводе»²⁷, где дано сравнение восприятия романа «Хазарский словарь» в мире и на родине писателя. Отдавая дань постмодернистской игре с формой, исследователь отмечает: мировая критика неверно понимает или игнорирует политический контекст. Немецкий исследователь М. Фрайзе соглашается с Демрочем: «Павич неслучайно писал свое произведение в короткий период между смертью Тито и

распадом Югославии. Демроч воспринимает это как знак того, что Павич пропагандировал или даже призывал к развалу Югославии. Но мы должны учитывать возможность альтернативной интерпретации»²⁸. В продолжение Фрайзе пишет: роман исключителен, «поскольку хазарский каган так и не выбирает наиболее древнюю и прогрессивную религию [иудаизм. — *Е. Ш.*]»²⁹, — это свидетельствует о недостаточном владении немецкого ученого материалом.

Таким образом, и западноевропейские, и американские исследователи придерживаются следующего мнения: Павич прежде всего мастер постмодернистской литературы в том, что касается формальной организации произведения и нарративных стратегий, однако продолжают обвинять его в сербском национализме. При этом роман «Хазарский словарь» входит в университетские программы по литературе XX в., многие англоязычные статьи последних лет, посвященные Павичу, написаны славистами или сербистами — интерес к его наследию сохраняется преимущественно в этих научных кругах.

В России на рубеже XX–XXI вв. Павич становится самым читаемым сербским писателем, каковым остается до сих пор. Знакомство русского (и шире — русскоязычного) читателя с его творчеством началось в 1991 г., когда журнал «Иностранная литература» опубликовал отрывки из романа «Хазарский словарь». В 1996 г. полный перевод романа был представлен широкой публике и сразу же стал в России «классикой» современной зарубежной литературы. В начале 2000-х гг. произведения Павича активно издаются большими тиражами в переводах Н.М. Вагаповой и Л.А. Савельевой, в российских газетах и журналах регулярно появляются интервью с автором, в Интернете читатели пишут восторженные отзывы о прочитанном — все это поддерживает интерес к творчеству писателя.

Невероятная популярность произведений Павича в России отчасти объясняется тем, что «Хазарский словарь» появился в относительно свободном с точки зрения художественного эксперимента литературном пространстве: изголодавшаяся читательская аудитория получила роман с необычной структурой о судьбах древних народов, написанный ярким, насыщенным языком. «Хазарский словарь» увлек интеллектуалов обилием цитат и игрой с историей, а массового читателя — необычной образностью и, конечно, возможностью отказаться от традиционного способа чтения. В 1999 г. журнал

«Русская мысль» назвал Павича «примером сочетания “творца” и “интерпретатора” в одном лице»³⁰.

К середине 2000-х в России наблюдается некоторый спад внимания к Павичу. Этому способствовали «нормализация» литературного рынка, появление новых отечественных и зарубежных «двуадресных» авторов (В. Пелевина, В. Сорокина, Б. Акунина, П. Коэльо, Д. Брауна). По мнению В.П. Руднева, романы Павича после «Хазарского словаря» все меньше походили на «квинтэссенцию постмодернизма»³¹. Подробный обзор реакции критики на творчество писателя представил С.Н. Мещеряков в статье «Восприятие творчества Милорада Павича в России»³².

На Украине «Хазарский словарь» вызвал тот же эффект, что в России: литературоведческие журналы публиковали восторженные статьи, выходили статьи переводчика и издателя романа, книги издавались большими тиражами³³.

Смерть Павича в 2009 г. повлекла за собой новую волну интереса к его творчеству, однако преимущественно на родине. Так, например, в 2010 г. в Сербии вышел сборник статей «Палимпсесты Павича»³⁴, в котором видные специалисты по сербской литературе Й. Делич, С. Дамьянов, П. Пиянович, Р.Б. Маркович, В. Еротич, Л. Симович, Р. Попович, А. Ерков, Я. Михайлович, С. Новак-Байцар и др., отдавая дань памяти ушедшему писателю, представили свое видение творчества Павича и его места в сербской литературной традиции, анализ его художественного метода и новаторства. Сборник завершают автобиография Павича и автонекролог под заголовком «Сон об инопланетянах». В этом сне автор вынужденно нанимается работать на стройку, где люди работают на инопланетян, во время перерыва он видит, как линию, разделяющую море, пересекает другая линия, он спрашивает работника, что это, тот отвечает, что кто-то умер. На вопрос, кто, получает ответ: «Какой-то Милорад Павич»³⁵.

Историк литературы Нови-Садского университета и ученик Павича С. Дамьянов в монографии «Сады нереального» (2011) создает первую в своем роде историю сербской фантастики, которая, по его мнению, берет начало еще в период предромантизма и неразрывно связана с народной фольклорной традицией. Монография завершается разделом, посвященным анализу фантастики в романах и рассказах Павича, у которого «фантастический дискурс развился от ис-

ходной модели “чистой фантастики”, через парадигму фантастики модернизма, до более сложных, синтетических форм фантастики постмодернизма»³⁶.

Еще одной важной вехой в сербском павичеведении XXI в. стала монография К. Олаха «Книга-Бог» 2012 г., посвященная философскому дискурсу романа «Хазарский словарь» и шире — нашедшей в нем отражение философии Павича-художника в целом. Автор рассматривает эту книгу как квинтэссенцию творческого метода писателя, не привлекая к анализу другие его произведения. Монография объединяет два подхода: литературоведческий анализ постмодернистского романа и философское эссе, в центре которого — попытка определить особенности мировоззрения сербского писателя.

В ноябре 2014 г. в университете Нови-Сада состоялась международная научная конференция «Летающие скрипки Милорада Павича», посвященная тридцатилетию издания «Хазарского словаря», по ее итогам был издан сборник материалов о творчестве писателя³⁷. Книга включает 4 тематических блока: первый касается типологических связей творчества Павича с литературой барокко (средневековой символики в краткой прозе, обращения к художественным приемам эпохи сербского барокко как в прозе, так и в поэтических текстах и др.), второй — связей с литературой постмодернизма (значению «Хазарского словаря», сопоставлению наследия Павича, Кортасара и Маркеса и др.), третий посвящен анализу отдельных произведений (стихотворений, «Хазарского словаря», «Пейзажа, нарисованного чаем»), а четвертый — художественному методу писателя (соотношению мужского и женского, фантастического и постмодернистского, мотивам смерти и сна и др.).

С 2000-х гг. в ряде монографических исследований, посвященных истории сербской литературы или собственно постмодернизму, появляются отдельные главы, рассматривающие произведения Павича и стремящиеся вписать его творчество в общий литературный процесс национальной литературы. Например, в монографии С. Владив-Гловер «Постмодернизм от Киша до современности»³⁸ (2004) акцент сделан на черты постмодернизма в романах Павича. Сходный подход к творчеству Павича наблюдается в работе М. Игнатовича «Постмодернизм в литературе» (2010). Оба автора рассматривают творчество Павича как звено в развитии нереалистической

литературы, в связи с чем на первый план снова выходит принцип формальной организации его текстов, обращение писателя к национальной литературной традиции остается на периферии.

Творчество М. Павича стало объектом пристального внимания читателей и критики Европы на рубеже 1980–90-х гг. после публикации на родине романа «Хазарский словарь» и его переводов на ведущие европейские языки (английский, немецкий, французский, испанский и португальский и др.). Большинство исследователей, как сербских, так и западноевропейских, отмечало новаторский подход к организации текста, его постмодернистскую игру с читателем, специфический тип героя. В 1990-е гг. интерес к творчеству Павича спал, а в ряде стран (прежде всего в Германии) сошел на нет, как представляется сегодня, навсегда. При этом в России и на Украине в 1990-е гг. переводы «Хазарского словаря» становятся хитом, появляются популярные статьи и литературоведческие исследования о нем. Во второй половине 1990-х гг. и начале 2000-х гг. в обеих странах издаются переводы практически всех новых произведений Павича, однако критика по-прежнему обращается к анализу именно дебютного романа, реже к «Пейзажу, нарисованному чаем» и «Внутренней стороне ветра». Литературоведы в этот период все чаще анализируют устойчивые мотивы в творчестве сербского писателя и взаимосвязи с национальной и мировой культурой. После смерти Павича в Сербии наблюдается новая волна интереса к его наследию: публикуются посвященные ему монографии, сборники статей, отдельные исследования, проводятся конференции. В России и на Украине также появляются новые работы.

К настоящему времени роман «Хазарский словарь» пережил 31 переиздание на русском языке, по 5 переизданий на китайском и болгарском языках, 4 — на турецком, 3 — на украинском, по 2 — на грузинском, азербайджанском, японском, македонском, румынском и греческом, был переведен на армянский, корейский, вьетнамский и индонезийский языки. На портале «Милорад Павич» <https://www.khazars.com> публикуются статьи о его творчестве (или их данные), с выходом каждого нового перевода растет число стран, где читатель сам может решать — любить ему М. Павича или ненавидеть.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Цит. по: *Поповић Р.* Први писац трећег миленија: животопис Милорада Павића. Београд, 2002. С. 81.
- ² *Ibid.* С. 85.
- ³ *Павич М.* Биографија Белграда. СПб., 2009. С. 97.
- ⁴ *Ibid.* С. 101.
- ⁵ *Ibid.* С. 115.
- ⁶ *Ibid.* С. 129.
- ⁷ *Живковић Д.* Значај Хазарског речника у контексту светске књижевности // Летеће виолине Милорада Павића. Зборник радова поводом тридесет година од штампања романа Хазарски речник Милорада Павића / Ур. Ј. Марићевић. Нови Сад, 2015. С. 77.
- ⁸ Кратка историја једне књиге: избор написа о роману лексикону у 100.000 речи «Хазарски речник» од Милорада Павића / Short History of a Book. Critics choice on a lexicon novel in 100.000 words «Dictionary of the Khazars» by Milorad Pavic / Приред. Ј. Тешановић. Вршац, 1991.
- ⁹ *Шомло А.* Хазари, или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем. Београд, 1990.
- ¹⁰ *Танасис Л.* Милорад Павић, Солун, 1997.
- ¹¹ *Сребро М.* Картезијански дух и византијски «Мајстор акробација». Рецепција дела Милорада Павића у Француској // Летопис матице српске. 2006. Год. 182. Књ. 478. Св. 4 (октобар). С. 585.
- ¹² Le Dictionnaire Khazar par Milorad Pavic (roman-lexique) // La Presse de la Manche. 22.05.1988.
- ¹³ Цит. по: *Сребро М.* Картезијански дух и византијски «Мајстор акробација». Рецепција дела Милорада Павића у Француској // Летопис матице српске. 2006. Год. 182. Књ. 478. Св. 4 (октобар). С. 587.
- ¹⁴ Подробнее см.: *Лазаревић ди Ђакомо П.* Рецепција дела Милорада Павића у Италији // Летопис матице српске. 2006. Год. 182. Књ. 478. Св. 4 (децембар). С. 627–664.
- ¹⁵ Подробнее см.: *Џидилко В.* О књижевности у сенци политике или Милорад Павић на немачком // Летопис Матице српске. 2006. Год. 182. Књ. 478. Св. 4 (октобар). С. 609–626.
- ¹⁶ *Булатовић Б.* Оклеветана књижевност : идеолошки аспекти у критичком сагледавању српске књижевности и културе крајем 20. и почетком 21. века. Нови-Сад, 2017. С. 343.
- ¹⁷ *Slapsak S.* Bestial Words, Bestial War. The New York Times. 25 May 1993.
- ¹⁸ Цит. по: *Антонић С.* Империја против писца. URL: <https://stanjestvari.com/2018/04/17/antonic-imperija-protiv-pisca/> (дата обраћања: 21.09.2020).
- ¹⁹ *Павић М.* Аутобиографија. URL: <https://www.khazars.com/recepcija/2-milorad-pavic> (дата обраћања: 21.09.2020).

-
- ²⁰ *Pantić T.* Protiv prenemaganja. URL: <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=431704> (дата обращения: 21.09.2020).
- ²¹ *Ilić S.* Treće telo Milorada Pavića. URL: <https://pescanik.net/trece-telo-milorada-pavica/> (дата обращения: 21.09.2020).
- ²² Цит. по: *Антонић С.* Имперја против писца.
- ²³ Там же.
- ²⁴ *Марковић М.* Књижевна обмана: студија о прози Милорада Павића. Београд, 1999. С. 10.
- ²⁵ *Ахметагић Ј.* Унутрашња страна постмодернизма: Павић. Београд, 2005. С. 45.
- ²⁶ *Damrosch D.* What is world literature? Columbia, 2003. P. 274.
- ²⁷ *Damrosch D.* Death in Translation. Princeton, 2005. P. 380–398.
- ²⁸ *Freise M.* Four perspectives on World literature: reader, producer, text and system // Tensions in World literature. Between the local and the universal. Palgrave Macmillan, 2018. P. 203.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ Роман XXI века: Милорад Павич по-руски // Русская мысль. 1999. 1–7 апреля. № 14.
- ³¹ *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М., 1997 С. 345.
- ³² *Мешчерјаков С.Н.* Рецепција стваралаштва Милорада Павића у Русији // Летопис Матице српске. 2006. Год. 182. Књ. 478. Св. 4 (октобар). С. 676–689.
- ³³ Подробнее см.: *Татаренко А.* Милорад Павић и његови украјински читаоци // Летопис Матице српске. 2006. Год. 182. Књ. 478. Св. 4 (октобар). С. 690–699.
- ³⁴ Павићеви палимпсести; [Зборник радова] / Ур. С. Рогић. Бајина Башта, 2010.
- ³⁵ Ibid. С. 175.
- ³⁶ *Дамјанов С.* Вртови нестварног. Београд, 2011, С. 347.
- ³⁷ Летеће виолине Милорада Павића. Зборник радова поводом тридесет година од штампања романа Хазарски речник Милорада Павића / Ур. Ј. Марићевић. Нови Сад, 2015.
- ³⁸ *Vladiv-Glover S.* Postmodernizam od Kiša do danas. Beograd, 2004.

**Рымкевич — Словацкий.
Нерыцарский поединок.
О «Самуэле Зборовском» Рымкевича
и Словацкого**

Аннотация:

Юридически спорная казнь Самуэля Зборовского в 1584 г. стала для тогдашней шляхты сигналом к защите находящихся под угрозой свобод, гарантированных строем Речи Посполитой. Неожиданно, в XIX в., когда на карте уже и следов не осталось Речи Посполитой Обоих Народов, этот юридический и моральный скандал был снова пережит в исторических публикациях и художественной литературе, наиболее ярким примером которой является незаконченная драма Юлиуша Словацкого «Самуэль Зборовский». Опубликованная в 2010 г. под тем же названием книга Рымкевича вновь обращается к проблеме свободы как фундаментальной черты польской ментальности. Версия Рымкевича направлена на фальсификацию романтического текста Словацкого. Несмотря на философскую и историософскую перспективу, в книге Рымкевича присутствует целый ряд неточностей, в том числе историко-фактографических. В статье анализируются многочисленные интерпретационные злоупотребления, допущенные Рымкевичем в отношении работы его предшественника, сделана попытка распознать их смысл как часть стратегии автора.

Ключевые слова:

Самуэль Зборовский, Юлиуш Словацкий, Ярослав Марек Рымкевич, шляхетская Речь Посполитая, республиканизм, романтическая драма, свобода, польскость

Marek TROSZYŃSKI
(Warsaw)

**Rymkiewicz — Słowacki.
The unbreakable duel.
On «Samuel Zborowski» by Rymkiewicz
and Słowacki**

Abstract:

The legally controversial execution of Samuel Zborowski in 1584 became a signal for nobility to defend the endangered freedoms guaranteed by the Polish-Lithuanian Commonwealth. Unexpectedly, in the XIX century this legal and moral scan-

dal was revived both in historical research and in fiction. An extraordinary example of this revival has become the unfinished poetic drama «Samuel Zborowski» written by J. Słowacki. The book by J.M. Rymkiewicz published in 2010 under the same title refurbishes the issue of freedom as a fundamental feature of Polishness. By presenting his argument, the author still falsifies the romantic drama of Słowacki. The philosophical and historiosophical perspectives function in the book at the background of inaccuracies concerning historical facts. This article analyses numerous misinterpretations made by Rymkiewicz in relation to drama «Samuel Zborowski» and attempts to uncover their meaning as a part of Rymkiewicz's writing strategy.

Keywords:

Samuel Zborowski, Juliusz Słowacki, Jarosław Marek Rymkiewicz, Polish-Lithuanian Commonwealth, republicanism, romantic drama, freedom, Polishness

Ярослав Марек Рымкевич, писатель и поэт (лауреат литературной премии «Нике» за 2003 г.), а также историк литературы, кроме своего литературного творчества, известен прежде всего пяти-томным циклом эссе о Мицкевиче*. В схожем стиле свободного эссе написаны и другие его книги об авторах эпохи романтизма — Александре Фредро**, Юлиуше Словацком***. Своеобразный писательский метод, разработанный в текстах, посвященных писателям, был использован и применительно к исторической теме. Рассматриваемый здесь «Самуэль Зборовский» (2010) посвящен еще более ранним событиям в истории польского государства, чем вышедшие до него «Повешение» (2007) и «Kinderszenen» («Детские сцены», 2008). Центральная тема — казнь польского магната, обезглавленного в Кракове 26 мая 1584 г. Автор рассказывает о литературных источниках, содержание которых так или иначе связано с этим событием, а также делится своими предположениями, домыслами и фантазиями на эту тему, не всегда (и в этом особенность поэтики его творчества) отделяя их от фактов. Имевшее место в эпоху Ренессанса «судебное убийство» дает автору возможность рассуждать о смысле существования и смерти, но прежде всего — о свободе как о фундаментальной черте польского мировоззрения, подвергнутой опасности в связи с приговором Заборовскому.

* «Жмут» (1987), «Бакэ» (1989), «Несколько деталей» (1994), «В Снов и дальше» (1996), «Голова, закутанная в рубаху» (2012).

** «У Александра Фредро плохое настроение» (1977).

*** «Юлиуш Словацкий спрашивает, который час» (1982).

Название «Самуэль Зборовский» отсылает не только к кровавому событию четырехсотлетней давности, но и к озаглавленной так издателями драме Юлиуша Словацкого, которая все чаще оказывается в сфере внимания современного театра и современного литературоведения. Все вышеупомянутые книги Рымкевича, составляющие своеобразную историческую трилогию (которую вышедшая в 2013 г. книга «Рейтан. Упадок Польши» обратила в тетралогию*), вызвали оживленную дискуссию.

Наличие прямой отсылки третьей книги к драме Словацкого в ходе этой дискуссии о Польше и смысле существования было уделено крайне мало внимания. Основательное и подробное сопоставление двух «Самуэлей Зборовских» произвел Михал Кузак. «Сравнение двух произведений, отличающихся как временем создания, так и особенностями поэтики, я рассматриваю, — замечает он, — как герменевтический труд, цель которого — показать, как два автора пишут о хитросплетениях исторической судьбы Польши, о своем видении мощной польской идентичности»¹. Поиск сходств и различий двух текстов осуществляется на уровне представленных в них идей, внутренним же связям между ними внимание уделяется лишь спорадически.

Однако на фоне рассуждений Рымкевича о больших и малых событиях в шляхетской Речи Посполитой очевидны переклички с драмой великого предшественника — довольно выразительные, если только не считать их, в духе концепции Байяра², исключительно следствием проекции смутных воспоминаний о давно прочитанной книге. Именно эти переклички современной прозы Рымкевича с романтической драмой Словацкого являются объектом моего внимания. После работы над изданием расширенной версии «Самуэля Зборовского», в которой текст, прежде считавшийся основным, был дополнен фрагментами, отнесенными предыдущими издателями к черновым вариантам (хоть и не обязательно вычеркнутым автором), я был особенно внимателен к тому, каким образом книга Рымкевича связана с одноименной драмой Словацкого. Оказалось однако, что и без столь близкого знакомства с рукописью в тексте Рымкевича можно обнаружить разительные и даже шокирующие

* Пенталогию, если принять во внимание вышедшую значительно раньше, в 1983 г., книгу «Великий князь, а также размышления о сути и признаках польского духа».

злоупотребления, которые выходят за пределы интерпретационной вольности и фальсифицируют текст предшественника.

Критики часто отмечают в квазиисторической прозе Рымкевича проблему взаимоотношений правды и лжи, ошибки и вымысла, присутствующих в его специфических научно-популярных эссе*. В самом деле, трудно отнести его творчество к одному из полюсов, предложенных Ф. Лежёном³, — фактографическому или романному пакту. Лучше всего в этом случае подходит формула «смешения жанров»⁴ и подвижная позиция *между* полюсами факта и вымысла. Создавая иллюзию стремления добраться до исторической правды, автор сам же во многом указывает на ее обманчивость. В этом можно усмотреть элемент писательской стратегии воздействия на читателя, хотя можно вообразить себе две крайне противоположных реакции: первая — снисходительное принятие мистификации (или, по незнанию, невозможность ее распознать), вторая — протест против тех искажений истины, которые реципиент распознает благодаря знаниям или опыту. Специалисты из разных областей — прежде всего, знатоки военной истории — обнаруживают в текстах Рымкевича крупные фактические ошибки, подкрепленные и аппетитно приправленные цитатами, ссылками на архивы и хроники, не говоря уже об интернет-источниках.

Оригинальным свидетельством подобной — напрашивающейся — читательской критики является экземпляр «Самуэля Зборовского» в библиотеке Института литературных исследований ПАН⁵, поля которого испещрены карандашными пометами. Одна из них касается рассказа Рымкевича о ястребе, изображенном на щите и гербе Зборовских: автор описывает, как однажды эта хищная птица парила над родовым именем. Возмущенный читатель размашисто исправляет это заблуждение: «Ястребы не парят!»⁶ Я проверил: в самом деле, ястреб парить не умеет. Он летает кругами. Парит пустельга.

Эту не очень существенную, но весьма показательную неточность можно считать своеобразным предупреждением: возможно,

* Сам Рымкевич отрицательно оценивает справедливость подобных рассуждений: «История литературы, которая не пользуется домыслами, фантазией, выдумкой, даже обманом — лишь бы этот обман приносил плоды, — что она есть? Точная наука. [...] Но почему история литературы должна быть именно наукой, а не свободными размышлениями над тем, что породила свободная мысль?» (Rymkiewicz J.M. Aleksander Fredro jest w złym humorze. Warszawa, 1982. S. 56, 57)

и вся старательно реконструируемая в тексте историческая картина — репрезентация некой альтернативной реальности. Трудно точно определить, как именно выявление подобных фальсификаций, многочисленных и разнообразных, с точки зрения тематики, влияет на читательское восприятие, однако, вероятно, можно предположить наличие у них определенной функции — как, например, в реалистической прозе (вспомним тексты Бальзака), где детальные описания призваны стимулировать читательское воображение.

Мое внимание привлекли регулярные, просто-таки ритуальные искажения, возникающие почти везде, где Рымкевич обращается к тексту Словацкого. Количество и масштаб этих искажений столь велики, что я решил провести своеобразную «проверку» того, как Рымкевич прочитывает Словацкого. Для этого я воспользуюсь теми примерами, которые он сам выбирает, — при этом, разумеется, отдавая себе отчет в том, что в круг задач, которые ставил перед собой Рымкевич, не входили ни анализ текста предшественника, ни его целостная интерпретация. Также, пользуясь случаем, хотелось бы показать, что автор совершенно напрасно полагался на читательскую невнимательность относительно данного аспекта.

Непосредственные отсылки к драме появляются несколько раз и носят поступенный характер. Во вступлении, озаглавленном «От автора» упомянуты имена Немцевича, Кохановского, Папроцкого — писателей и историков. Имя Словацкого появляется только во второй главе — в априори анахроничном заглавии «Сканер Словацкого». Глава помещена в начало повествования, сразу после описания казни; в ней подчеркивается значимость Словацкого как автора произведения, называемого Рымкевичем «шедевром польской национальной литературы». В главе дается высочайшая оценка гениальности поэта, который, не имея в своем распоряжении современных средств поиска по базам данных, «сканирует духом» и «не нуждается ни в Интернете, ни в интернет-словарях, ни в Институте литературных исследований ПАН»⁷ (С. 14). И, несмотря на ограниченность тогдашних возможностей, Словацкий, хоть и «многое додумывал — на что, как вдохновенный творец, имел право, [...] проникал в суть глубже, чем профессиональные историки» (С. 13). Порождаемым интуицией словам гениального поэта, даже если они расходятся с фактами, удастся приоткрыть «глубинный смысл событий» (С. 13) лучше, чем трудам, в которых исследуются исторические документы.

Апология Словацкого касается, таким образом, интуитивных догадок, возникающих на фоне домыслов и даже явных противоречий, которые, в самом деле, можно объяснить поэтической вольностью, позволительной гению, затрудненным доступом к специальной литературе, а также — склонностью к рискованным высказываниям. Все это выглядит как скрытое программирование прочтения собственного текста. Читателю следует переходить от одной великой идеи к другой, великодушно не замечая путающихся под ногами ошибок и искажений.

Только ближе к середине книги, после множества глав, напоминающих хаотичные, разнотематические записи, скорее разделенные, чем объединяемые отступлениями и рассуждениями более общего плана, появляется глава, непосредственно связанная с текстом драмы Словацкого и озаглавленная «“Самуэль Зборовский”, Акт V, стихи 531–546». Номера стихов указывают на реплику Адвоката (но не Люцифера; как пишет Кузяк — эти слова могли бы также принадлежать Букарию или персонажу, названному «Я»), который, произнося речь в защиту Зборовского, говорит о дерзких воинах, которые силой овладевают «святым градом». Это один из многочисленных случаев, когда Рымкевич (подобно своим интерпретаторам) совершенно не обращает внимания на очевидную евангельскую аллюзию. Случается также — об этом ниже, — что дискурс, соотносимый с базовыми, прописными религиозными истинами, прочитывается непосредственно, со светской точки зрения. Этот провокационный для агностика якобы штурм святого града враждебными силами и допущение, будто «за этими строчками скрыта мысль (понять их можно только так), что некто или нечто (некие Божьи ангелы или, быть может, Сам Господь?) хочет воспрепятствовать людям в обретении вечной жизни и борется с ними» (С. 140) упускает из виду тот факт, что взятие силой — не идея Словацкого, вложенная в уста Адвоката, а только отсылка к словам Христа из 11 главы Евангелия от Матфея (стих 12*). Эта существенная отсылка ускользает из внимания интерпретатора, (возможно, из-за апокалиптической метафоры данного фрагмента, более свойственной Иоанну, нежели Матфею). В интересном с точки зрения толкования отрывке из Евангелия от Матфея

* В Синодальном переводе: «12. От дней же Иоанна Крестителя донныне Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11:12).

(схожее высказывание можно найти и в Евангелии от Луки, глава 16, стих 16*) сказано, что святой град берется усилием), под чем подразумевается личное усилие, напряжение силы воли, на которое способны принявшие крещение, — в отличие от «удобного» порядка nasledования Царствия Божия, обещаемого в Ветхом Завете. К штурму Нового Иерусалима, таким образом, призывает сам Христос — нельзя усматривать в этом призыве оригинальную дерзкую мысль Словацкого. Недоразумения, возникающие из-за светской трактовки текста, в котором явно присутствуют сакральные мотивы, наслаиваются друг на друга, о чем пойдет речь ниже.

В той же главе Рымкевич допускает очень яркую инверсию. Из его слов следует, что это не он следует по стопам Словацкого, а как раз наоборот. Он пишет: «... Словацкому (как и мне самому) был по душе Зборовский с его идеей радикальной анархической свободы» (С. 135). Словацкому — как Рымкевичу, то есть, очевидно, Словацкий ознакомился с книгой Рымкевича, прежде чем взялся за написание своей драмы. По теории влияний Х. Блума, предполагающей несколько пропорций ревизии последователем предшественника, такой подход соответствует последней стадии, называемой *анофрадес*: она характеризуется крайней степенью освобождения из-под гнета предшественника, когда складывается впечатление, что предшественника создает сам последователь.

В самом ли деле происходит это освобождение? Парадоксально, но подобное «создание предшественника» позже переходит в его редактирование, пересмотр его идей, жестов, манеры поведения: «...сверхъестественный эффект состоит в том, что новое стихотворение кажется нам не таким, как если бы его написал предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника»⁸.

Склонность к инверсии проявляется и в других местах, иногда затрудняя понимание грамматического построения фразы. Или же, наоборот, предлагается странная интерпретация текста Словацкого: исходя из фразы «Но тут палач хватает за горло и по прекрасному телу, / Что есть образ Христа, / Как мясник, ударяет топором» («Lecz kat, co za gardziel ścisła i w budowę doskonałą, / Która jest Chrystusa

* В Синодальном переводе: «16. Закон и пророки до Иоанна; с сего времени Царствие Божие благовестуется, и всякий усилием входит в него» (Лк. 16:16).

wzorem, / Jak rzeźnik wali toporem»), Рымкевич делает предположение, что Зборовский является «образом Христа», хотя здесь подразумевается значение «по образу Христа».

В ходе дальнейшего чтения книги обнаруживаются и другие поразительные несоответствия, которые можно было бы объяснить элементарным незнанием текста драмы «предшественника» — Словацкого. Рымкевич не замечает длинного и важного пассажа о жизни Зборовского у казаков. По его словам, «нельзя сказать, чтобы участие Самуэля в сражениях в Крыму и на Черном море существенно повлияло на историю казачества, — иначе мы бы знали об этом больше, чем знаем теперь из Папроцкого. Скорее всего, Юлиуш Словацкий не был знаком с книгой Папроцкого “Гербы польского рыцарства” — он бы обязательно упомянул об этом красочном эпизоде в своей драме» (С. 153). Словацкий, конечно, был знаком с книгой Папроцкого, и посвятил несколько десятков строк истории о пребывании героя на Черном море «среди цвета казачества»⁹. Более того, в связи с этим эпизодом (в черновиках ему уделено еще больше внимания) рассказана история обручения с морем и превращения брошенного в волны перстня с сердоликом в кровавый «ужасный коралловый гроб»¹⁰. Следовательно, Словацкий не просто знал и упомянул этот эпизод, но и поместил в него предсказание кровавого конца, ожидавшего героя в Кракове, в воротах вавельской башни, называемой Любранка.

«Почему у Словацкого нет ни слова о Любранке?» — задается вопросом Рымкевич (С. 256), не обращая внимания на воспоминания самого приговоренного:

*Я, всю родину приявший в душу
И носивший ее в себе,
Лежу в окровавленной могиле,
Никакой памятью в народе
И никаким добрым словом не почтенный.
Я лежу в могиле окровавленный,
Обезглавленный где-то под Любранкой,
У ворот Кракова¹¹.*

Действительно, тут нет подробного реалистичного описания самой казни, но ведь многочисленные строки, в которых говорится о смерти героя, как будто кровоточат сами по себе, и нельзя упрекнуть

Словацкого в том, что «хоть он и любил кровавые зрелища, от описания экзекуции отказался» (С. 256).

Рымкевич допускает, что Словацкого больше заинтересовал образ Божьего суда, к ответу перед которым Зборовский, как сообщают исторические источники, призвал Замойского в последнем разговоре перед казнью. Рымкевич подробно останавливается на теме так называемого Божьего суда, усматривая в предмете, избранном Словацким, некий необычайный феномен и пускаясь в нескончаемые рассуждения: «Как может выглядеть то, что названо Божьим судом? Где — в каком пространстве, вне-пространстве, не-пространстве — может он совершаться? [...] Может ли тот, кто еще жив, действительно призвать своего тоже здравствующего оппонента на Божий суд? И как в этом смутном вне-пространственном (?) пространстве может быть оценено то, что совершилось в реальном, конкретном и обозримом пространстве бытия земного? (С. 299)

А ведь Божий суд — одна из базовых догм христианства; упоминание о нем в речи приговоренного к смерти — риторический прием, с помощью которого герой напоминает о том, что каждому предстоит предстать пред лицом Высшего Судии. Оригинальным, хотя, возможно, довольно предсказуемым приемом, избранным Словацким (кстати, юристом по образованию) является привнесение в видение Высшего суда элементов «земного» судопроизводства.

В финале нас ожидает крупнейшая мистификация Рымкевича — пожалуй, самая дерзкая. Решительным жестом автор отождествляет себя с легендарным персонажем, который обязуется отомстить за Зборовского. Согласно преданию, к гробу казненного магната пришел некто, одетый в черное, который омочил платок в крови убитого и поклялся мстить за его смерть. Во-первых, Рымкевич ухитряется не заметить упоминания об этом эпизоде в драме Словацкого и, соответственно, описывает его как Словацкому неизвестный: «Мститель в черном и его окровавленный клетчатый платок замечательно соответствовали бы духу драмы Словацкого. Но все же эту сцену описал не он, а ротмистр Мрочек — живший в XVI веке солдат, современник последних Ягеллонов и Стефана Батория. Таким образом, это не история из литературы — это история из жизни. Писал об этом Мрочек, но о том, что слова его правдивы, лучше меня не знает никто. Сейчас я открою вам, кем был (и есть) таинственный незнако-

мец, склонившийся в то субботнее утро 26 мая, на рассвете (в 4:27) над отрубленной головой Самуэля. Этот человек с платком в руке, в черном бархатном жупане, припавший ко гробу лысой головой — я. Это не литература — ни XVI века, ни эпохи романтизма. [...] Это я поклялся там “именем Бога Живаго отмстить за пролитую кровь безвинно убиенного”» [с. 329]

В драме Словацкого этот якобы неизвестный поэту эпизод возникает неоднократно. Первым о нем упоминает сам объект мести, Канцлер. Когда адвокатом оказывается Букарий, Канцлер вспоминает:

А ведь говорили...

Что некто... омочил плат в твоей крови

И, не выпуская из рук этого платка, в еще дымящейся крови,

Поклялся мстить... как дивный Архангел.

Отчего же, скажи, сей человек не стоит здесь,

*Держа в руке свой кровавый плат?*¹²

Позже о платке упоминает и Самуэль:

Господи, если тот человек свой плат

Кровавый возложит пред твои очи,

Кровь заговорит — как столп

*Крови справедливой...*¹³

При этих словах Букарий открывает свою сущность, говоря: «Тот платок у меня»¹⁴. Самуэль отвечает латинской формулой: «*Nic advocatus cordis... mei hic est*»¹⁵, тем самым признавая Букария своим адвокатом.

Позже Букарий называет платок «лишь знаком», а реализация всего замысла (путь с платком к гробу, снятие крышки гроба) подробно описана в пространном монологе, начиная со слов «Когда я узрел его, то был он уж в венце / Мученическом... лишь ростом меньше... ибо обезглавлен» и заканчивая «*Esse* та кровь его теперь у меня / *Nos signum*»¹⁶. Стоит также обратить внимание, что в своеобразный перечень имен адвокатов в драме-первоисточнике включен и персонаж, называемый «Я».

Изъятие из драмы Словацкого эпизода с платком — являющегося боевым крещением и, по сути, создающего Мстителя как персонаж — это последний и самый грандиозный пример мистификаций

Рымкевича. Таким образом, претензия на первенство в создании образа Мстителя и на оригинальность идеи отождествления с ним самого себя — ярчайший случай узурпации. В смешении стадий, предлагаемых Блумом в описании теории влияний, кроме упоминавшейся выше самой зрелой стадии, *анофрадес*, здесь можно усматривать также признаки более ранних: *аскесис* (умаление предшественника) или даже более ранней стадии, грозно названной *даймонизацией*, которая характеризуется стиранием границ между произведением предшественника и собственным творчеством.

Вместо того чтобы сделаться новым звеном в славной цепи «неизвестный мститель — Адвокат — Словацкий», Рымкевич устраняет все, что стоит между ним и легендарным владельцем платка — чтобы в конечном итоге отождествить себя с ним. Сам по себе замысел представляется достойным — пожалуй, указание на творение предшественника, по сути дела, подавшего автору идею на блюдечке, вовсе бы этого замысла не принизило. В конце концов, слова, которыми заканчивается книга, это перевоплощение в героя из XVI в., для нас сегодняшних гораздо менее реального, чем для поколения Словацкого, — само по себе сильный, вовсе не банальный ход*.

Рецепция произведения предшественника, начатая с «похищения» названия и продолженная уничтожением всех заметных отсылок к нему, выглядит как нелепый диссонанс. Весь ряд существенных искажений, упущение из виду важных и подробно описанных у Словацкого деталей дела Зборовского завершается символическим устранением предшественника. Прделано это все ради возвышенного образа автора, идущего первым в воображаемой похоронной процессии за гробом казненного магната.

* И хотя я склонен скорее положительно отзываться на этот финальный призыв Рымкевича — корифея, возглавляющего сегодня шествие за гробом Зборовского, в доказательство живого читательского отклика хотелось бы привести реакцию читателя-оппонента на слова в заключении: «Пойдемте же туда, куда ведет нас эта льющаяся кровь. Пойдемте же вместе за гробом». В уже упомянутом экземпляре из библиотеки Института литературных исследований ПАН кто-то мелко карандашом наложил свое (шляхетское?) вето: «За гробом смутьяна, каких в истории Речи Посполитой водилось немало, достойными наследниками которого стали Сициньские, Коссаковские, Браницкие и иже с ними? Про каких говорят: “Трибунал с декретом — Радзивилл с мушкетом”? Тех, что еще во времена Тарговицкой конфедерации бредили о “*absolutum dominium*” и “золотой шляхетской вольности”? Если автору угодно, пусть идет — а я благодарно покорно».

В главе о «сканере Словацкого», прежде чем отправиться в путешествие по эпохе Зборовского, Рымкевич пишет: «Словацкий говорит мне: „Мой юный друг, не проверяй — дерзни!“». Эти слова должны были объяснить небрежное изложение исторических сведений, изобилующее неточностями и противоречиями — в силу давности событий. (Но в результате они оказались оправданием невнимательного и поверхностного прочтения драмы).

Вступление, в котором Рымкевич избирает своего предшественника покровителем, оказывается оправданием непоследовательного отношения не только к историческим фактам, но и к фактам литературы — произведению самого предшественника. Читателю следует переходить от одной вершины к другой и озирать открывающиеся необъятные просторы, не замечая кочек под ногами. Возможно, Рымкевич посчитал, что необходимо не напомнить или проверить, кем был тот мститель, но объявить новую правду о его личности, тем самым претворяя эти слова в жизнь.

Перевод А. Широковой

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Kuziak M.* «Samuel Zborowski». *Rymkiewicz w zwierciadle Słowackiego // Ruch Literacki*. R.LIV. 2013. Z. 4–5 (319–320). S. 495.
- ² Здесь я ссылаюсь на разработанную П. Баяром классификацию степеней знания книг, относимых к прочитанным. См.: *Bayard P.* *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało*. Warszawa, 2008.
- ³ Ср.: *Lejeune P.* *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Kraków, 2007.
- ⁴ *Geertz C.* *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej // Teksty Drugie*. 1990. № 2.
- ⁵ Библиотечный шифр: П-77.480.
- ⁶ Там же. С. 17.
- ⁷ Здесь и далее текст Рымкевича «Самуэль Зборовский» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Rymkiewicz J.M.* *Samuel Zborowski*. Warszawa, 2010.
- ⁸ *Блум Х.* *Страх влияния. Теория поэзии. Карта перечитывания*. Екатеринбург, 1998. С. 19.
- ⁹ *Słowacki J.* *Samuel Zborowski*. Akt V, w. 934 // *Słowacki J.* *Dzieła*. T. XIII. Wrocław, 1963. Перевод сделан переводчиком статьи.
- ¹⁰ *Ibid.* Akt V, w. 211
- ¹¹ *Ibid.* Akt V, w. 82–110.

¹² Ibid. Akt V, w. 240–245.

¹³ Ibid. Akt V, w. 259–262.

¹⁴ Ibid. Akt V, w. 262.

¹⁵ Ibid. Akt V, w. 263.

¹⁶ Ibid. Akt V, w. 810–849.

Аксиологическая лексика в творчестве Юлиуша Словацкого и Циприана Норвида — развитие современных исследовательских методов

Аннотация:

В статье представлено сравнение двух лексикографических проектов, посвященных исследованию произведений двух польских поэтов — Юлиуша Словацкого и Циприана Норвида. Применительно к более раннему проекту — словарю языка Норвида — описаны традиционные методы создания словаря и способ оцифровки полученных результатов. Корпус языка Юлиуша Словацкого создавался совершенно иным способом: использование цифровых технологий для текстологического анализа подразумевалось изначально. Описанное изменение методов анализа позволяет с большей легкостью проводить многочисленные статистические исследования, литературоведческая интерпретация которых может существенно обогатить представления специалистов о творческой лаборатории поэтов. В качестве примера в статье описаны возможности программы «Контекст», разработанной коллективом CLARIN. Продемонстрированные исследовательские методы применены также при исследовании творчества других авторов, а инструменты включают в себе потенциал дальнейшего развития в зависимости от потребностей и интересов прибегающих к ним исследователей.

Ключевые слова:

лексикография, цифровые гуманитарные науки, частотные списки, словарь языка автора

Anna MĘDRZECKA
(Warszawa)

Axiological vocabulary in the works of Juliusz Słowacki and Cyprian Norwid — development of modern research methods

Abstract:

The paper presents a comparison of two lexicographic initiatives concerning the work of two Polish poets — Juliusz Słowacki and Cyprian Norwid. In the case of the earlier study — the dictionary of the Norwid language — the traditional methods of creating a dictionary and the way of transferring the obtained results

into the digital world are described. Juliusz Słowacki's language corpus is developed by a completely different method, with the use of digital tools from the very beginning, for computer text analysis in mind. The described change in research methods allows for easier extraction of numerous statistics, the subsequent interpretation of which by researchers may be a valuable source of knowledge about the poets' craft. The text shows some of the capabilities of the Kontext tool developed by the CLARIN consortium. The presented research methods can also be successfully used in researching the work of other authors, and the tools still have the potential for development depending on the needs and interests of the researchers who use them.

Keywords:

lexicography, digital humanities, frequency lists, author's dictionary

Польские поэты эпохи романтизма оказали несомненное влияние не только на творчество авторов следующих поколений, но и на формирование современного польского литературного языка. Поэтому исследование творчества романтиков в лингвистическом и лексикографическом ключе может иметь первостепенное значение для получения более полного представления о развитии польской литературы и культуры. Развивающаяся дисциплина цифровых гуманитарных наук разработала инструменты, позволяющие по-новому взглянуть на творчество классиков и открыть в нем закономерности, которые до сих пор могли быть выявлены исключительно благодаря исследовательской интуиции.

Одной из важных составляющих исследования языка писателей являются словари, отражающие лексику, использованную в их произведениях. Первым трудом такого рода в польской лексикографии стал «Словарь языка Адама Мицкевича»¹. Создатели словаря задались целью зафиксировать все лексемы, использованные поэтом как в изданных произведениях, так и в рукописях. В словарных статьях содержится информация о количестве употреблений данной леммы в произведениях Мицкевича, а также ее грамматическая и семантическая характеристика. Приводятся примеры использования леммы в сколь возможно кратком контексте. К сожалению, не существует электронной версии словаря, а бумажная, будучи ограниченной в объеме, не позволяет поместить в статью все примеры употреблений данной леммы или хотя бы подробную информацию о местонахождении каждого употребления. «Словарь...» — несо-

мненно, эпохальный труд, открывший собой новый период лексикографических исследований. По сей день он является ориентиром для польских лексикографов, исследующих язык того или иного автора.

Нельзя не упомянуть также о таком необыкновенном проекте, как составление словаря языка Циприана Камиля Норвида, работа над которым ведется с 1981 г. Развитие форм, в которых он осуществляется, отражает изменение возможностей, которыми располагают исследователи языка поэтов. Также в статье будет рассмотрена концепция корпуса произведений Юлиуша Словацкого, разрабатываемого в трудах коллектива под руководством проф. Марека Трошиньского. Сравнение двух данных проектов позволит проанализировать изменение подходов и новые перспективы, открывающиеся перед авторской лексикографией.

Далее с помощью инструментов, предоставляемых обоими корпусами, будет исследовано употребление лексемы *prawda* (правда) в творчестве обоих поэтов. Выбор данного понятия неслучаен: это одна из ключевых лексем из аксиологического семантического поля в творчестве Норвида; значимая также для творчества Словацкого. Детальный анализ употребления позволяет показать, сколь различное место она занимает в творчестве двух авторов, и может стать основой для дальнейших исследований.

Цель настоящей статьи — продемонстрировать эволюцию исследовательских методов в области изучения языка поэтов, начиная с методов традиционных, первопроходческих, без которых было бы невозможно достижение результатов, доступных сегодня в условиях развития компьютерных технологий. Опыт, полученный лексикографами при работе над «Словарем языка Адама Мицкевича», а позднее в ходе работы как над «Словарем языка Циприана Норвида», так и над корпусом произведений Юлиуша Словацкого, может быть использован и приумножен при исследовании языка других авторов, а уже разработанные и продолжающие развиваться методы могут оказаться полезными для анализа языка других авторов, не только польских.

Ключевое условие успеха подобных исследований — развитие существующих аналитических инструментов, которое, в свою очередь, может быть достигнуто лишь в результате междисциплинарного сотрудничества. Междисциплинарные исследовательские кол-

лективы, в состав которых должны входить не только лингвисты и литературоведы, но и программисты, способны усовершенствовать уже существующие аналитические механизмы и создать новые, необходимые для реализации конкретных проектов. Результаты, представленные в статье, иллюстрируют начальную стадию исследования; используемые инструменты постоянно совершенствуются, и это обеспечивает возрастание точности и разнообразия достигаемых результатов. Именно в неограниченном, как представляется, потенциале — сила методов, предлагаемых цифровыми гуманитарными науками. Для использования этого потенциала необходимо показать исследователям, придерживающимся традиционных методов, каким бесценным подспорьем в их работе могут быть цифровые инструменты. Компьютерного анализа недостаточно, чтобы сформулировать гипотезы, сделать выводы и интерпретировать результаты; однако он позволяет получить гораздо большее количество точных данных, на которые исследователь может опираться в своих рассуждениях.

Словарь языка поэта — зачем он нужен?

Объект исследований, описанных в данной статье, — язык конкретных поэтов, особое внимание уделено лексикографическому аспекту. Составление словаря языка автора позволяет глубже понять его творчество и описать тончайшие интекстуальные семантические связи². Уже само составление перечня слов, используемых автором, позволяет выделить в наибольшей степени представленные в его текстах семантические поля, обнаружить неологизмы, определить языковые тенденции, которым автор следовал или которых избегал, отметить некоторые черты его идиостиля — например, более частое употребление определенных лексем по сравнению со стандартным языком. Часто благодаря такому перечню можно определить, в каких областях писатель проявил себя как новатор, а где, напротив, был более консервативен. Иногда исследовательский интерес представляет отсутствие определенных слов в словаре автора. Таким образом, даже простое знакомство с лексикой, представленной в произведениях писателя, может стать основой для смысловой и идейной интерпретации его творчества.

Также интересным материалом к размышлению может послужить информация о частотности употребления отдельных лексем. Составление так называемого частотного списка³, т.е. перечня всех лексем, расположенных в соответствии с количеством употреблений в творчестве данного автора, позволяет выделить более и менее важные лексемы в авторском языке и даже иногда может стать основой для глубоких интерпретаций. Если прибавить к этому сведения о контекстах, в которых выступает данное слово, появляется возможность точного семантического анализа, выявляющего даже незначительные отклонения от лексикона стандартного языка или от тенденций, представленных в целом в языке произведений данного автора. Таким образом, мы получаем новый аналитический инструмент, позволяющий более детально изучить творческую лабораторию писателя и ответить на многие вопросы исследователей-литературоведов. Подробный анализ авторского словарного запаса дает возможность пересмотреть сложившиеся интерпретации или дать лучшее обоснование интерпретаций, сделанных на основе классического литературоведческого анализа или на основе исследовательской интуиции — зачастую весьма тонкой.

Сегодня достоинства лексикографического анализа в области авторского языка получают все более широкое признание: «ведь именно лексика играет главную роль в формировании смыслов текста [...]. Благодаря семантической структуре апеллятивной и ономастической лексики, значениям отдельных лексем [...], а особенно при помощи расположения лексем в определенном контексте и в результате специфической организации или конфигурации их семантических компонентов и создается художественный мир произведения. Лексический уровень имеет принципиальное значение в процессе сотворения собственно поэтического мира, являющегося глубинной интерпретацией мира реального»⁴. Следовательно, создание словарей языка писателей — неотъемлемый элемент углубленного исследования литературного творчества.

К сожалению, без использования компьютерных технологий разработка подобных словарных баз сопряжена с кропотливой и трудоемкой работой, в результате которой с большой вероятностью могут вкрасться ошибки (хотя известны примеры блестящих работ подобного типа, выполненных с помощью традиционных методов).

Появление, развитие и совершенствование цифровых инструментов снимает с исследователя груз ответственности за техническую сторону вопроса: целиком на его совести остается корректная выборка материалов, которые войдут в будущий корпус. Насколько изменяются исследовательские возможности в этой области, хорошо видно при сравнении принципов создания онлайн-словаря языка Циприана Норвида с процессом создания корпуса текстов Юлиуша Словацкого, используемого для статистических исследований внутри этого корпуса.

Словарь языка Циприана Норвида

Словарь языка Норвида в его нынешней онлайн-версии создается с 2009 г. Вот как вспоминает начало работы над ним проф. Ядвига Пузынина: «В 1981 г. ко мне обратилась студентка, Барбара Фаленцкая (позже Субко), она хотела написать под моим руководством магистерскую работу о понятии правды в «Vade-mecum» Норвида. Наша совместная работа над этим исследованием позволила мне более глубоко проникнуть в творчество Норвида. Я осознала тогда величие Норвида, осознала, что этот грандиозный поэт был мне прежде знаком очень мало, чтобы не сказать не знаком вовсе; и что он мало, явно недостаточно известен польскому обществу. Еще я поняла, насколько важным союзником он может быть в борьбе за ценности, которую я как раз тогда вела, занимаясь вопросами аксиологии в языке. Одновременно, руководствуясь этим исследованием о *правде* у Норвида, я пришла к выводу, что для понимания его творчества нужно хорошо исследовать используемую им лексику — то есть, насколько удастся, создать словарь его языка. И вот в трудное время, в 1983 г. — о чудо! — удалось основать Отдел Словаря языка Циприана Норвида»⁵.

Результат работы этого отдела — картотека из примерно 600 тыс. карточек, охватывающая все слова, фиксируемые в произведениях поэта*, включая союзы, предлоги, частицы и т.п. На каждой карточке, помимо словарной единицы, помещены пространные цитаты, представляющие широкий контекст данного слова — т.е., кроме сухого перечня слов, исследователь получает сведения о частоте употребления

* Создатели словаря пользовались изданием Полного собрания сочинений Норвида, подготовленным Юлиушем Виктором Гомулицким и исправленным и дополненным на основе рукописей, прижизненных и посмертных изданий.

данной единицы, о том, в каких текстах и в каких словосочетаниях она употребляется. На основании данных картотеки можно описать, например, насколько часто использовалось то или иное слово в произведениях различной тематики или периода творчества.

Словарь языка Норвида создавался на основе традиционных методов, поначалу даже без использования компьютера: содержание каждой карточки — результат кропотливого труда работников отдела. Риск появления ошибок в ходе подобной утомительной ручной работы всегда был очень велик, поэтому уже на ранних этапах исследователи начали рассматривать возможность использования компьютера: «По инициативе Зыгмунта Салони создатели словаря связались со специалистами в области компьютерных технологий. Обсуждались различные варианты компьютеризации исследования. В результате Отделение информатики Варшавского университета профинансировало создание конкорданций всех словарных единиц в поэме „Vade-mecum” (они, к сожалению, не сохранились)»⁶. Для создания цифрового перечня было необходимо наличие специального программного обеспечения, поэтому его разработка велась на другой площадке, но и в самом отделе появился компьютер (NB: первый на факультете полонистики)⁷.

С 2009 г. словарь языка Норвида разрабатывается в онлайн-версии⁸. Это первый в Польше онлайн-словарь авторского языка, акцент в котором сделан на лексикографическую специфику исследований творчества поэта. На данный момент открыт доступ к полному перечню словарных единиц (т.е. к перечню всех лексем, выступающих в произведениях Норвида), а также к части завершенных словарных статей. Словарная статья содержит информацию о значении данной единицы, ее употреблении и особенностях, описываемых с помощью системы квантификаторов. Приводится также грамматическая информация. Если у слова несколько значений, они описываются последовательно и снабжаются дополнительной информацией*. На данный момент словарь содержит около 30 000 словарных статей и описывает около 600 000 словоупотреблений. Онлайн-версия создается путем оцифровки существующих карточек — дополняемых и корректируемых.

* Подробное описание структуры словарной статьи можно найти на сайте Словаря: <https://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/titulowa?budowa=>.

Корпус языка произведений Юлиуша Словацкого

Творчество Юлиуша Словацкого на данный момент не подвергнуто полной лексикографической обработке. В наибольшей степени эта цель была достигнута в исследовании Анджея Болеского, хотя в нем все же не представлен полный словник идиолекта Словацкого. Этот пробел старается восполнить коллектив под руководством М. Трошиньского: он обрабатывает корпус текстов Юлиуша Словацкого, подготовленный к использованию инструментов, которые предлагает Центр языковых технологий Clarin-PL^{*}. Данные исследования находятся на начальном этапе: и анализируемая база текстов, и инструменты постоянно совершенствуются. Однако представляется, что и те результаты, которые уже получены, достаточно интересны, чтобы побудить исследователей к более широкому использованию инструментов цифровых гуманитарных наук⁹.

Текстовой базой корпуса служит, прежде всего, Полное собрание сочинений Юлиуша Словацкого под редакцией Юлиуша Клейнера, дополненное более поздними «старшими изданиями» (в т.ч. драмы «Самуэль Зборовский» и поэмы «Путешествие в Святую Землю из Неаполя»), а также недавно прочитанные рукописи. Тексты были оцифрованы и тщательно отредактированы, после чего текстовые файлы прошли техническую обработку, необходимую для дальнейшего цифрового исследования.

Подготовленный таким образом корпус становился основой в том числе для создания частотного списка. Благодаря этому можно не только определить количество употреблений той или иной лексемы, но и сразу сравнить ее с частотностью других, что позволяет определить «удельный вес» данной единицы во всем корпусе, а также в отдельном произведении или группе произведений. Доступны также инструменты, позволяющие оценить в процентах частотность появления данной лексемы в отдельных текстах или в корпусе в целом.

Частотный список был разработан с помощью инструмента LEM¹⁰. Он осуществляет лемматизацию текста, распознает отдельные лексе-

^{*} CLARIN-PL — польское научное объединение, часть общеевропейского исследовательского объединения CLARIN ERIC (Common Language Resources and Technology Infrastructure): <https://www.clarin.eu/>. Польское объединение возглавляет Вроцлавский политехнический институт (clarin-pl.eu).

Hits: 459	i.p.m.: 388.94 (related to the whole Anna Medrzcka)	ARF: 221	Result is shuffled
doc59			utracił nawet nieco podobnej opinii, mając przed sobą jedną prawdę i drugę bożę — ty był mi tego nie
doc390			Ja białą musiał być zaszawana. Lech Na Bóg! prawdy mówisz, moja biało, Ja białą musiał być zaszawana
doc18			Morton, Lindsay, wchodził spiesznie. Henryk Wierc to prawda ! 'Mortoniel! Rizzio nam wchodzi? Morton! Zie nam
doc47			za światła filozofów, że się to mało? Helion Pravda jest. Tomasz Słowa Ja zaś temu cudowi zaprzeczam.
doc195			, A potem - rók cały nie kłamali! I prawda jest nie sprawdził. Wierc jedni w prawdy wierzysz,
doc110			Skrepył Nic... Siada, Pravda , że ja nie jestem alpego serca człowiekiem — ty
doc38			a wiesz, że długo po różnych krajach zszukiacie prawdy , zadowolone powzeczają światła niewiadomości, stróskami i
doc300			okrutni! Pani! ty jesteś niewiasta? co — prawda ? Tego nie mogła uczynić kochata? Ty sama teraz
doc158			prawdy w nauzanie — a sięg wiadomości, do duch prawdy wzniesie ciak do pobaleniaka, a wierzysz wazy, aby
doc369			uzupełnionej — postawienie jej całej przed nadołem. Dla tej prawdy za hało jej przez ludź wywołanie... Gdy
doc61			je odzaje! I spróbuję, azali całej światła dzieje Tej prawdy z rozkoczonych nie dałaś łaciuchów, e są przez duchy
doc326			imie Ojca i Duchu i Syna. Co widzisz, prawda jest... oto są mebie Walke...
doc18			ja pękła, że ja mała. Gdyby ty i prawda była. Cóż mi po tnie! Kiedy tyś mi
doc6			, abyś ich pozwył przyjemnością porzycia z tobia, ale prawda wstępną ducha twego uderzył je silnie, tak jak gdybyś
doc546			się nie wierzac: wcale, żeby to być mogło prawda , postanowilem wazakże zatrzymać się, abym kiedyś nie
doc293			blędny i zamysłony o Tobie, zaledwo w kilka pomicznach prawdy rozwehlenem się, przeglądając twory okoko mimie będące,
doc409			jest? żalito to co piszes, nie jest prawdę ! — odpowiedział mi to samo, że do mnie
doc433			! Wemyshera Podobna ty do Widuńki! Wszyrsko się i prawda szarzał! Pierwej... moja szereba lra, Rożnita i
doc145			Pana... to są na marmurze Pisane ława... Czy prawda Dyzanno? Te dwie fontanny, co przed Wyanikiem Jak
doc61			choć maluczka zła się, Ale się w rzad ogromnych prawd — cudownie bliższe... Nie będę mówił, jako w
doc118			człowiekiem — ty wieszysz we mnie... prawda , klanioj!... klania Bracie,
doc544			sami... — Świat cały postępuje zawiesz sekretami. I prawda jest sekretom, i swaza tabaka. Daj miuch...
doc527			zimnej myśli i z utworzenia rozumowego, ale wazyrsko z prawdy wnetrzanej... Ściakam siebie i całąg — zdrów
doc79			koniec wyznał, że nie; jeszcze nie czytał mego. Pravda , że to był handlarz wiany, który z próbkami
doc148			Nahy ta wiołba strawidła Wodłone: tej wykarta i gadała była prawdę , zinn wyjęć w mogła, Nio te oczy blank
doc172			pełną — przynajem zarazan to przekonanie, że ta prawda Boga nie przez materialną siłę, nie kuentem wbita w
doc38			wchodzi znów tryumfalnie do wiar ludzkich kościoła i wchodzi ludem prawd Bozych, z namienienia uroczonych... a długo
doc393			nożami łaka przepię wiedzy i oświeczy mu oczy takimi błyskawicami prawdy ! Trójce, Ja błędny i zamysłony o Tobie, zaledwo
doc47			... to uczaiłoby wnetrzez wnetrzajaciznie prawdy w ducha twois... a duch twój naczyony
doc195			Uczepiona ręką w górze Za krzyż. Judyta Ty imi prawda święta. Kosakowscy! Ludy — gdyby cie wzięto i mierzica

Список соответствий слова «правда» в произведениях Юлиуша Словацкого.

Источник: <https://kontext.clarin-pl.eu/>

мы, определяет их грамматические формы, а затем формирует частотные списки грамматических форм, тэгов или лексем — в зависимости от необходимости. К сожалению, использование этого инструмента обнаружило наличие потенциальных «слабых мест», чреватых неверным определением грамматических форм или лексем. Основными причинами возникновения подобных проблем были:

1) Орфография

В некоторых случаях — например, в лексемах *geniusz* (гений) или *król* (король) в текстах была представлена орфография XIX в. (*genijusz, krolowie*), из-за чего программа не могла соотнести указанные формы с лексемами из базы. Для нужд количественных исследований языка поэта необходимо внесение корректив с целью обеспечения единообразия орфографии.

2) Флексии

Текст, созданный в XIX в., содержит архаические флексии. Эти формы программа относила к нераспознанным, т.к. невозможность распознать окончание слова делала невозможным отнесение формы к той или иной лемме. В этой области также необходимы соответствующие шаги с целью внесения единообразия.

3) Лексика

Невозможность распознавания лексем программой вызывается не только архаическим характером исследуемых текстов. Трудность

могут представлять также авторские неологизмы или имена собственные. В некоторых случаях разрешение этой проблемы представляется невозможным.

Следующий шаг на пути к совершенствованию работы программы — решение выявленных проблем и стремление максимально ограничить число форм, помечаемых как «ign.», т.е. нераспознанные.

Даже несовершенная пока еще работа инструмента уже позволяет сгенерировать любые количественные сопоставления на основании соответствующим образом подготовленного корпуса. Сама его подготовка — длительный и ответственный процесс, однако впоследствии он может быть использован для выявления практически любой статистики. Возможность получения статистических данных о каждом слове значительно упрощает (по сравнению с работой над исключительно бумажной картотекой) дальнейшее исследование, а также сокращает вероятность ошибок.

Правда

Чтобы продемонстрировать возможности работы с цифровыми инструментами, а также различия между описываемыми проектами друг от друга, ниже будет представлен анализ употребления лексемы *prawda* (правда) в творчестве обоих поэтов. Выбор данного понятия неслучаен: в творчестве обоих авторов правда (истина) — крайне важная ценность. «Понятие правды, а также понятия неправды и лжи относятся к наиболее существенным и наиболее характерным определениям ценности и антиценности в творчестве Норвида. Представляется, что мы по сей день не оценили глубины и богатства норвидовского понимания сути правды и лжи и их роли в жизни личности и общества. Отсюда, в частности, идея тома словаря, в который вошли бы все зафиксированные в произведениях Норвида примеры использования слов, входящих в словообразовательные гнезда с именными вершинами *prawda*, *falsz* (ложь) и глагольными *klamać* (обманывать) и *łgać* (лгать); примеры должны сопровождаться лексикографическим комментарием», — пишет Пузынина во вступлении к лексикографическому тому, посвященному этической лексике в языке Циприана Норвида¹¹.

Сильный аргумент, указывающий на огромную роль понятия *prawda* в норвидовском дискурсе, — количество употреблений дан-

ного слова. Как указывает Пузынина, «слово *prawda* встречается в текстах Норвида 908 раз (262 в стихах, 646 в прозе)» — это чрезвычайно много. Почти в два раза больший корпус текстов Словацкого фиксирует 495 употреблений слова *prawda* (а также 253 употребления прилагательного *prawdziwy* (истинный, настоящий) и 200 — наречия *prawdziwie* (верно; искренне; по-настоящему); у Норвида прилагательное и наречие встречаются соответственно 54 и 64 раза). «Словарь языка Адама Мицкевича» фиксирует 389 употреблений слова *prawda* в языке поэта. Таким образом, на фоне идиолектов двух других великих поэтов-романтиков в языке Норвида лексема *prawda* имеет значительно бóльшую частотность. По подсчетам составителей норвидовского словаря, употребления лексемы *prawda* составляют около 0,075% всех словоупотреблений, «что для самостоятельной части речи с абстрактным значением — очень высокий показатель», — приходит к выводу Пузынина*. Однако не располагая частотными списками для всех элементов словаря языка Норвида, мы не можем в полной мере сравнить употребление лексемы *prawda* с употреблением других лексем в его произведениях.

Исследователи лексики произведений Норвида выделили для лексемы *prawda* пять возможных значений: онтологическое (употреблено 216 раз), аксиологическое (24 раза), эпистемическое (551 раз), эстетическое (15 раз) и этическое (90 раз). Разумеется, некоторые употребления не имеют однозначной трактовки; возможно также развитие дополнительных значений — равнозначных или вторичных¹². В связи с тем, что словарная статья *prawda* еще находится в работе (на странице — см. фото 1 — видно примечание, что на данный момент доступна только незавершенная версия), в онлайн-версии пока что нет доступа к подробной статистике. Переходя по гиперссылкам, можно посмотреть, в каких контекстах отмечены употребления лексемы. Размеры приводимых цитат обусловлены реальным размером бумажных карточек, составлявших картотеку для изначальной, бумажной версии словаря (см. фото 2).

* Это, впрочем, не предел: самое частотное слово, относящееся к самостоятельным частям речи, в творчестве Словацкого — лексема *duch* (дух); оно составляет 0,48% словоупотреблений.

Internetowy słownik języka Cypriana Norwida

Strona tytułowa Jak korzystać Zawartość i budowa słownika Spis sekcji Spis tytułów Teksty

Wyświetl hasła dokładnie w prawda
wyszukiwanie zaawansowane wyczyść zasięg wyszukiwania: hasła

wersja do druku

3 hasła:
prawda Dopw (nieostatnia wersja)
prawda Rz (nieostatnia wersja)

prawda Dopw po 18 (nieostatnia wersja)
po: *Koncept I 156, Frakcjaż I 168, DoNikemackiego I 269, O III 95, 225 et., Rzecz o w III 590, 590, HrabinaPalm IV 298, Aktor 2 IV 433, Kleopatra V 17, Pierścień V 239, 243, 260, 264, 282, 301, Miłoś-czysta V 312, 319*
Warianty: wf: *prawdaz I*

prawda Rz z 657: po 171, pr 486 (2 fr) (nieostatnia wersja)
po: *W albumie I 155, Koncept I 156, Epos-nasza I 159, 162*, O historii I 163, Pewność I 173, DoNajświętszej I 192*, 195, Nieokreślony I 200, 200, Pierwszy I 218, Człowiek I 274, Rozmowa I 280, 281, Doświadczenie I 288, Dedykacja I 298, Trzcza I 309, DoMzalekiej I 320, Bajka I 347, Wielkość I 349, Sarusz I 371, Do wroga I 373 et., Dziennik-W I 391*, 392, Addio II 23*, 23, SłukSiZ(Żagali) II 33*, Vanit II 53, Królestwo II 64, Idee II 66, Tajemnica II 89, Kółko II 84, Poczekać II 99 et., Czas II 102, 102, Ideal II 108, Ciekaw II 130, 131, DoWalentegoPZ II 153, 153, 154*, 155, 155, 158*, Siereczko II 166 et., Powieść II 168 et., Co?tej I 190, Sonet II 203*, Dedykacja3 (Rymy) II 227, Na wieści II 232, DoBromiślawów II 240, DoNubelskiej II 251*, Ziemia III 29, Srebrzana III 49, 49, Erganienides III 60, Wędrowny III 75, O III 79, 97, 114 prep*, 116, 119, 126, 133, 139, 139, 145, 158, 159 prep., 159, 160, 161, 162, 178, 184, 188, 188, 189, 190, 205*, 208, 212, 219, 221, 222, 229, Assunta III 285, 286, 288, 289, Pęd zarysów Liże III 500, 500, Wita-Stośa III 529 et., Recha III 541, Palminia III 546, Rzecz o w III 560, 567, 572, 574 et., 574, 575, 583, 591, 593, 595, 595, 595 et., 595 et., 597, 598, 599, 602, 603, 604, 609, 612, BCelleginie III 668 et., zOdysei III 689 et., Krakus IV 183*, 206, Hamlet IV 255 et., Krytyka Powa IV 283, 286, HrabinaPalm IV 303, 305, 305 et., 305, 309, 310, 313, 313*, Aktor I IV 326*, Aktor 2 IV 369, 370, 370, 392, 392, 396, 405, 405, 423, 430, 438, Kleopatra V 19, 27, 75, 99, 162 et., Pierścień V 288, Miłoś-czysta V 324, 325*, Czas KP XI 384 et.*

pr: *Garska III 250, 251, Wita-Stośa III 535, 535, Noc iysziarna IV 107 powi., Do krytyków IV 161, 162, Tyrejt IV 462, 462, 471*, 471, 473, 474, 474, 475, 487, 487, 488, 488, 499, 500, Za kalimianu IV 517, 520, 531, 531, 532, 532, 532 et., Pierścień V 188, Bransoleta VI 33*, Cywilizacja VI 55*, 55, Dwie powieści VI 64 et., 64, Ostatnia VI 89, 89, 90 et., 90, 90 et., Tajemnica IS VI 159, Czarne VI 183, 185, Białe VI 189, 190, 195, 196, Milczenie VI 223, 224, 225, 225, 225 et., 226, 226, 311, 255, 290, 240, 241, 246 et., Biografie VI 256, Słowo i lit VI 312, 317, 319, 320*, 320, 320, O sztuce VI 335 et., 339, 341, 344*, 344, 344, 345, 347*, 2, Z pamiątkami VI 372, 376*, O felietonie VI 378*, 378, 379, Wdowiakowi VI 394, 394, Koś VI 402, Oślowniacz VI 407*, 407, 407, 410*, 410*, 411*, 411, 414*, 414, 418, 422, 423, 424, 425, 429*, 429, 429*, 431, 432, 433*, 433, 433, 434*, 434, 434, 437, 442 et., 447, 448*, 449*, 449*, 450*, 450*, 450*, 450*, 450, 451, 459, 462, O Bulladynie VI 466, O tłumaczeniach VI 477, O deklaracji VI 481, 481, ObywatelC VI 487, Boga-Roźe VI 495 et., 497, 498, 499, 500, 501, 502, 512, 517, 524, 525, 525, Słuk VI 530, O warunkach VI 555, Słuka jako VI 571, Try tyśące VI 572, Żagłany VI 580, 584 prep*, Do ogników VI 602, Zmarzytwowanie VI 611, 611, 612, 612, 615, List o stołkach VI 624*, 624*, 624, 625, 626, O miłości VI 629 et., 633, 634, 635*, 635*, DoSpurkusa VI 640, 640, Z pamiątkami VII 60 et., O idei VII 53, 53, O tuzinie VII 55, Pozm1846 VII 57, Walka VII 61, Filozofia VII 63, 63, 63 et., 65, 66, Przechytek VII 84*, Zakończonowie VII 86 et., 86*, W rocznicę VII 95, 98, 99, 101, MemoriaME VII 108, 108, 109, 109 et., 110*, 110, 110, 112, 112*, 114, Domestria VII 124, Opinia VII 125, 127 powi., et., Piłkocet VII 129*, 129, 129, 129, 130*, Memoriał pr VII 137, 143, Noty (9 punktów) VII 148, W sprawieBereż VII 165, Odczyna w srg VII 171, Upamiętnienie VII 181, O brosurze VII 187, 188, 189*, L VIII 31, 92 et., 121, 122, 122, 124, 125, 129, 129, 133, 133, 134, 149, 149, 174, 174, 179, 180, 185, 185, 193 et., 190*, 190*, 197, 198*, 210, 213*, 213, 213, 213, 219, 227, 235, 235, 241*, 248, 253, 259, 260, 265, 266, 270, 279*, 279*, 279*, 279*, 281, 282, 283, 286, 296, 299, 302, 306, 309, 311, 314, 331, 342, 343, 344, 354, 355, 362*, 363, 369*, 369*, 370*, 371, 374, 377, 377, 416*, 416, 422, 433, 439, 440*, 440*, 440 et., 440 et., 440 et., 440 et., 441, 446, 456, 458, L IX 13 et., 14, 22, 28, 30*, 30, 31, 31, 39, 39, 43, 45, 47, 48, 55, 62, 63, 69, 73, 77, 86, 89, 99, 102, 105, 107, 109, 117, 157, 166, 184, 184, 185, 185, 188, 212*, 214, 214, 221, 222, 222, 223, 223, 226, 223, 229, 254, 256*, 260, 304, 322*, 324, 335, 336, 337*, 342, 343, 345, 371, 372*, 372*, 373 et., 373 et., 393*, 417*, 418, 422, 433, 443, 446, 448, 469, 471, 472, 479 et., 503 et., 503, 511, L X 21, 31, 49, 54, 58, 58 et., 59, 60, 61, 62, 113, 115, 116, 134*, 134, 142, 144, 153, 163*, 173, 182, 182, AlbumOrbis XI 395, 396, 397, 411.*

Frakcjaż:
prawdę mówię - L IX 71
prawdę powiedziawszy - L VIII 361

Фото 1. Статья Правда в интернет-словаре языка Циприана Норвида.
Источник: <https://sownikjezykanorwida.uw.edu.pl/>

IV
Czyliż cie kochał i czy **prawdę** piszę,
To wiedz że wspomnieł, które tu skreśliłem,
Bom niepiśmienny ja i mało grzeszę
Twórczością: piszę - śpiewam - tak jak żyłem..
V
To tak!... więc stajesz mi znów przed oczyma,
Jak ongi, rdzawą osłonitą zbroją,
I smutek budzisz, co się wżem zżyma,
Bo i ja miałem Dulcynę moją!

Фото 2. Контекст, появляющийся при переходе по одной из ссылок в словарной статье. Максимальный объем контекста — длина цитаты, уместающейся на соответствующей бумажной карточке.
Источник: <https://sownikjezykanorwida.uw.edu.pl/>

Как можно заметить, словарная статья позволяет проверить, в каких жанрах и в каких произведениях Норвида встречается искомое слово, но при этом не дает непосредственного доступа к данным о том, какие грамматические формы представлены, не дает информации о грамматических и морфологических особенностях его употребления. При переходе по ссылке пользователь может ознакомиться с контекстом отдельного употребления; количество слов до и после данной лексемы обусловлено размером бумажной карточки, на которой располагалась цитата. Все статистические данные вводятся вручную, что делает процесс создание комплексной системы ссылок длительным и трудоемким.

В творчестве Юлиуша Словацкого лексема *prawda* встречается 495 раз, прилагательное *prawdziwy* (истинный, настоящий) — 253 раза, наречие *prawdziwie* (верно, истинно; искренне; по-настоящему) — 200 раз. В частотном списке, охватывающем все словарные единицы из произведений Словацкого (включая союзы, предлоги, частицы и даже знаки препинания, распознаваемые программой как отдельные слова) лексема *prawda* занимает 269-е место. Инструмент поиска по корпусу, а также инструмент параллельного сравнения корпусов позволяют составить более точную статистику фиксируемых морфологических (фото 2) и грамматических (фото 3) форм данной лексемы. Следует заметить, что в первом случае формы, идентичные морфологически, но отличающиеся грамматическими характеристиками, при подсчете объединяются; отсюда различие между первым и вторым статистическим результатом. Таким образом, данным инструментом могут воспользоваться не только лексикографы, но и любой желающий исследовать язык поэта с учетом грамматической дифференциации особенностей словоупотребления.

Инструмент также дает возможность поиска в отдельных частях корпуса — таким образом, должная подготовка корпуса позволяет создать статистику, демонстрирующую частотность данной лексемы в тех или иных группах текстов. В качестве примера предлагается рассмотреть употребление лексемы в подкорпусах, предварительно разделенных по жанрам, однако возможно деление на подкорпусы согласно любому критерию, в зависимости от целей и задач исследования.

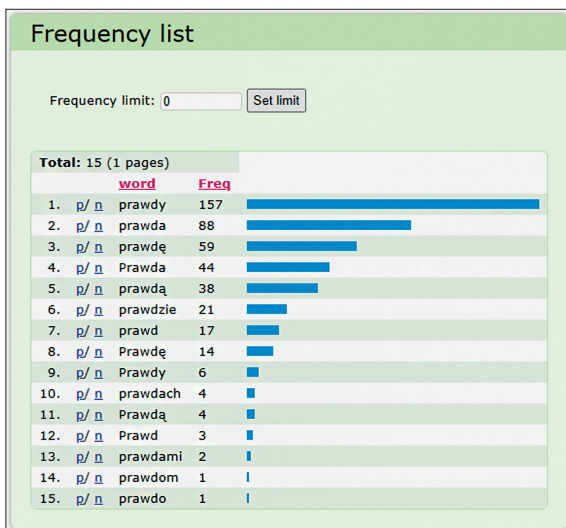


Фото 3. Частотный список для лексики *prawda* в корпусе произведений Юлиуша Словацкого.
Источник: <https://kontext.clarin-pl.eu/>

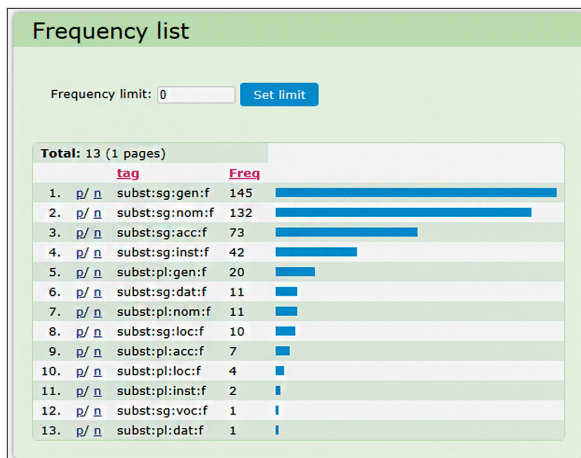
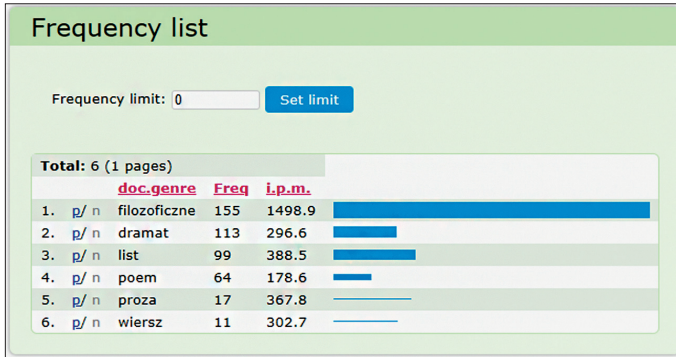


Фото 4. Частотный список грамматических тэгов для лексики *prawda* в корпусе произведений Юлиуша Словацкого.
Источник: <https://kontext.clarin-pl.eu/>



Фигура 5. Частотный список для лексемы *prawda* в различных частях корпуса, здесь — рабочий вариант деления на жанры.

Источник: <https://kontext.clarin-pl.eu/>

Таким образом, инструмент «контекст», помимо информации об абсолютном числе употреблений той или иной лексемы, рассчитывает также показатель *i.p.m.* (*instances per million*, число употреблений на миллион слов корпуса). Благодаря ему, возможно как сравнение абсолютного числа употреблений, так и «удельного веса» каждого употребления в отдельно взятом тексте. Это позволяет определить значимость того или иного словоупотребления и более широко сопоставлять статистики.

О правде и *prawde*

Описанные инструменты позволяют получить точные данные, анализ которых — дальнейшая задача исследователя. Статистика сама по себе, бесспорно, указывает на исключительную роль понятия *prawda* в творчестве Норвида — чего нельзя сказать об ее употреблении в текстах Словацкого: в его языке большую частотность имеют такие лексемы, как *miłość* (любовь), *śmierć* (смерть); самым частотным из самостоятельных частей речи, является существительное *duch* (дух), зафиксированное более 6 тыс. раз. Эти данные подтверждают исследовательскую догадку о том, что в творчестве Норвида этические проблемы раскрыты в большей степени с интеллектуальной и ценностной точки зрения, а в творчестве Словацкого эта тематика раскрывается скорее в эмоциональном и мистическом плане.

Интересный материал для анализа представляет список коллокаций, т.е. слов, наиболее часто фиксируемых рядом с существительным *prawda* в творчестве Словацкого (фото 6)*. На первом месте среди самостоятельных частей речи, с 51 употреблением, оказывается... *duch*. Это подтверждает высказанный тезис о мистическом, духовном осмыслении данного понятия в творчестве поэта. Любопытно, что на 33 месте в данном списке оказывается само существительное *prawda*. Инструмент позволяет рассмотреть, в каких контекстах это происходит (фото 7).

Collocation candidates			
Page 1			
Total: 217 (5 pages)			
	Freq	T-score	MI logDice
1. <i>o/n</i>	282	14.831	3.098 6.762
2. <i>o/n</i>	218	12.164	2.505 6.171
3. <i>o/n</i>	121	10.004	3.466 7.114
4. <i>o/n</i>	114	9.746	3.519 7.165
5. <i>o/n</i>	85	8.096	3.036 6.663
6. <i>o/n</i>	78	7.804	3.103 6.747
7. <i>o/n</i>	73	7.924	3.785 7.409
8. <i>o/n</i>	67	7.807	4.436 8.027
9. <i>o/n</i>	60	7.402	4.493 8.071
10. <i>o/n</i>	53	6.393	3.036 6.669
11. <i>o/n</i>	51	6.832	4.530 8.089
12. <i>o/n</i>	47	6.159	3.385 7.001
13. <i>o/n</i>	47	6.394	3.893 7.486
14. <i>o/n</i>	43	5.763	3.045 6.668
15. <i>o/n</i>	42	5.468	2.678 6.311
16. <i>o/n</i>	42	5.558	2.812 6.461
17. <i>o/n</i>	41	5.986	3.939 7.518
18. <i>o/n</i>	41	5.364	2.624 6.258
19. <i>o/n</i>	38	5.136	2.933 6.215
20. <i>o/n</i>	36	5.226	2.954 6.571
21. <i>o/n</i>	33	4.982	2.913 6.528
22. <i>o/n</i>	31	5.067	3.474 7.057
23. <i>o/n</i>	30	5.041	3.650 7.218
24. <i>o/n</i>	30	5.169	4.149 7.676
25. <i>o/n</i>	26	4.888	4.996 8.046
26. <i>o/n</i>	25	4.863	5.194 8.531
27. <i>o/n</i>	24	4.352	3.162 6.741
28. <i>o/n</i>	23	4.158	2.911 6.501
29. <i>o/n</i>	23	4.726	6.109 9.162
30. <i>o/n</i>	23	4.109	2.803 6.398
31. <i>o/n</i>	22	4.099	2.987 6.569
32. <i>o/n</i>	21	4.434	4.945 8.281
33. <i>o/n</i>	19	4.318	6.734 9.406
34. <i>o/n</i>	19	4.154	4.408 7.817
35. <i>o/n</i>	19	4.073	3.929 7.408
36. <i>o/n</i>	18	3.986	4.046 7.499
37. <i>o/n</i>	17	3.906	4.249 7.658
38. <i>o/n</i>	17	3.662	3.161 6.703
39. <i>o/n</i>	17	3.766	3.530 7.036
40. <i>o/n</i>	16	3.869	4.937 8.185
41. <i>o/n</i>	15	3.672	4.265 7.640
42. <i>o/n</i>	15	3.685	4.369 7.723
43. <i>o/n</i>	15	3.646	4.092 7.497
44. <i>o/n</i>	15	3.353	2.898 6.447
45. <i>o/n</i>	15	3.651	4.123 7.523
46. <i>o/n</i>	14	3.375	3.350 6.846
47. <i>o/n</i>	14	3.652	6.223 8.929
48. <i>o/n</i>	13	3.295	3.336 6.994
49. <i>o/n</i>	13	3.314	3.630 7.076
50. <i>o/n</i>	13	3.338	3.752 7.179

Фото 6. Список коллокаций, слева и справа от заданного слова — по 5 единиц.

Источник: <https://kontext.clarin-pl.eu/>

* Представленная статистика включает слова, появляющиеся на расстоянии максимум 5 слов от заданной леммы.

... a mieć będą drudzy — Prawda ,	prawda	... tak słońce stracone W tym oknie,
się nareszcie i pokazał prawdę prawd — na której wszelkie	prawdy	mają być wybudowane na nowo. — My, Polacy
wykupiony u barbarzyńców... Dzisi rozbyłszaj się nareszcie i pokazał	prawde	prawd — na której wszelkie prawdy mają być wybudowane na
człek rozsądny Wnien by zapuszczac rygle...	Prawda	! prawda ! człek poradny Jaki... prawda
zaprzec się — niź mówić prawde ... Dlaczegoż	prawdy	czystej nie mówiele?... Bo to
... Bom wolał zaprzec się — niź mówić	prawde	... Dlaczegoż prawdy czystej nie mówiele?
, będziesz więc miała wielu tłumaczów i tych, którzy	prawde	potwierdza — a prawda jest, że się Pan Bóg
twarzy, gdy kto w obcych narodach zawoła: Mam	prawde	. Bo prawda jedna jest... A oto
naszej wyrzekli się, szukać prawdy przestali, albo tą	prawde	ciagle z rąk naszych widzieli uciekająca, Helion Zaprowadziles
Wnien by zapuszczac rygle... Prawda !	prawda	! człek poradny Jaki... prawda gada goła
kto w obcych narodach zawoła: Mam prawde . Bo	prawda	jedna jest... A oto był drugi,
wielu tłumaczów i tych, którzy prawde potwierdza — a	prawda	jest, że się Pan Bóg nad nami już zlitował
u barbarzyńców... Dzisi rozbyłszaj się nareszcie i pokazał prawde	prawd	— na której wszelkie prawdy mają być wybudowane na nowo
ducha spokojności... rozmilowany w prawdzie i w	prawdach	, którymi przez Boga nakarmiony byłem, czynie,
go stracimy... a mieć będą drudzy —	Prawda	, o prawda ... tak słońce stracone W
o mojej wewnętrznej ducha spokojności... rozmilowany w	prawdzie	i w prawdach , którymi przez Boga nakarmiony byłem
na ziemi uczuli, woli naszej wyrzekli się, szukać	prawdy	przestali, albo tą prawde ciagle z rąk naszych widzieli
rąk Podaną... czyż nie jest cudem? Fenixana O	prawda	! prawda ! — Lecz któż cię tak zmienił?
... czyż nie jest cudem? Fenixana O prawda !	prawda	! — Lecz któż cię tak zmienił? Kto ci

Фото 7. Лексема *prawda* выступает в соседстве с лексемой *prawda*

Использование подобного анализа позволяет выделить те контексты, в которых, путем повтора лексемы, интенсифицируется ее значение («Prawda, o prawda» — «Prawda, o prawda», «Prawda! Prawda» — «Prawda! Prawda» и т.д.), а также те, в которых имеют место семантические сдвиги. Стоит обратить внимание и на дважды встречающуюся усиленную формулу *prawda prawd* (правда правд).

Уже сам анализ статистических данных об употреблении отдельной лексемы позволяет сделать интересные выводы, которые могут быть перенесены и на совокупность творчества исследуемых авторов. Сопоставительный анализ употребления нескольких лексем, сравнение с совокупностью представленных в словаре языка автора лексем или с корпусом текстов других авторов позволяет лучше понять художественные произведения, и, как следствие, точнее описать литературные процессы, которые по сей день определяют развитие литературы, культуры и языка. Так возникла идея еще одного проекта, реализуемого коллективом под руководством проф. Трошиньского «Гиперкорпус четырех поэтов-романтиков». В его рамках будут созданы корпусы, включающие совокупность произведений четырех выдающихся авторов польского романтизма: Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого, Зыгмунта Красиньского и Циприана Норvida. Реализация данного проекта откроет перед исследователями новые перспективы и сделает возможным дальнейшее совершенствование инструментов и методов.

Слово — орудие труда писателя — является также элементом формирования окружающей нас реальности. Понимание его значимости, описание способов его воздействия позволяет лучше понять шедевры, которые повлияли на наше сознание и по сей день оказывают воздействие на нашу повседневную жизнь.

Перевод А. Широковой

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Słownik języka Adama Mickiewicza. Red. Górski K., Hrabec S. T. 1–11, Wrocław, 1962–1983.
- ² Создание лексических баз творчества отдельных авторов является сюжетом, присутствующим в польской филологии уже долгое время; см., например: *Kozłowska A. Indeks leksyki pisarza jako typ opracowania leksykograficznego // Prace Filologiczne. 54, 1, 2013. S. 147–158.* В настоящее время мы располагаем законченными словарями Адама Мицкевича (red. Górski K., Grabec S. T. 1–11. Wrocław, 1962–1983), Яна Хризостома Пасека (red. Kopieczna H., Doroszewski W. T. 1–2. Wrocław, 1965–1973) и Яна Кохановского (red. Kucała M. T. 1–5. Kraków, 1994–2012). Идет работа над онлайн-словарем языка Циприана Норвида (*Puzynina J., Korpysz T. Internetowy słownik języka Cypriana Norwida. Warszawa, 2009– ...; <http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl>*). О разнице между классическими словарями, издаваемыми в бумажной версии, и словарями цифровыми, а также возможностях их использования см.: *Kozioł-Chrzanowska E., Zdunek U. Słowniki elektroniczne — nowa jakość w polskiej leksykografii // Prace Filologiczne. 2013. T. 64. Cz. 1. S. 139–146.*
- ³ См. *Balowski M. Lista frekwencyjna poezji, prozy i dramatu Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Prochowice, 1997.*
- ⁴ *Sławkowa E. Kierunki badań nad słownictwem pisarzy // Język pisarzy: problemy słownictwa. Red. Korpysz T., Kozłowska A. Warszawa, 2011. S. 14–15.*
- ⁵ URL: <http://www.leksykografia.uw.edu.pl/slowniki/44/internetowy-slownik-jezyka-cypriana-norwida> (дата обращения: 15.12.2020). См.: *Puzynina J. Norwid w moim życiu // Norwidologów portret własny: pokosie sesji popularnonaukowej w Tczewie. Red. i oprac. Dunajski A. Pelplin, 2010. S. 135–136.*
- ⁶ См.: *Szafran K., Milkowska M., Zakrzewska E. Z doświadczeń pracy nad konkordancjami do Vade-mecum Cypriana Kamila Norwida // Saloni Z. Studia z polskiej leksykografii współczesnej. T. II. Białystok, 1987. S. 310–311.* См. также: *Milkowska M., Puzynina J., Saloni Z. The concordance to Vade mecum — the Polish poetic cycle by C.K. Norwid // Literary and Linguistic Computing. 1987. № 2(3). S. 164–165.*
- ⁷ Цит. по: URL: <http://www.leksykografia.uw.edu.pl/slowniki/44/internetowy-slownik-jezyka-cypriana-norwida> (дата обращения: 15.12.2020).
- ⁸ URL: <http://www.slownikjezykanorwida.uw.edu.pl/index.php> (дата обращения: 15.12.2020).

-
- ⁹ О возможностях, которые использование интернет-корпусов и инструментов компьютерного анализа текстов открывает перед исследователем-литературоведом см.: *Korpysz T.* O «Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida» i możliwościach wykorzystania go w badaniach (nie tylko) norwidiologicznych // *Tekst artystyczny w badaniach lingwistycznych*. Red. Skorupska-Raczyńska E., Maczeł M., Żurawska-Chaszczewska J. Gorzów Wielkopolski, 2014. S. 45–64; *Korpysz T.* Język autora w sieci. O «Internetowym słowniku języka Cypriana Norwida» // *Znaczenie — Tekst — Kultura*. Prace oferowane profesor Elżbiecie Janus. Red. Kozłowska A., Świątek A. Warszawa, 2014.
- ¹⁰ URL: <https://ws.clarin-pl.eu/lem.shtml> (дата обращения: 15.12.2020).
- ¹¹ *Puzynina J.* Wstęp // *Słownictwo etyczne Cypriana Norwida. Część 1.: prawda, fałsz, kłamstwo*. Red. Puzynina J. Warszawa, 1993. S. I–II.
- ¹² *Ibid.* S. III.

|| Лирический мир Милоша Црнянского в оценке Г.Я. Ильиной

Аннотация:

В статье отмечается значительный вклад Г.Я. Ильиной в изучение прозы М. Црнянского, ее эстетической ценности, жанрового своеобразия и философской направленности. Отмечено, что Ильина относит «Записки о Чарноевиче» Црнянского к романному жанру, выделяет эпическое начало в романе «Переселения». Оправданному переосмыслению подвергаются Ильиной сложившиеся представления о концепции мира и человека в «Записках». С учетом критики Ильиной «метафизических идей» в романе «Переселения» предлагается их рассмотрение в контексте барокко и буддизма.

Ключевые слова:

М. Црнянский, Г.Я. Ильина, «Записки о Чарноевиче», «Переселения», жанровая специфика, «метафизические идеи»

Sergey N. MESCHERYAKOV
(Moscow)

|| The lyrical world of Miloš Crnjanski in the interpretation of G.Ya. Ilyina

Abstract:

The article considers the significant contribution of G.Ya. Ilyina to the study of M. Crnjanski's prose, its aesthetic value, genre originality and philosophical orientation. It is noted that Ilyina refers «The Journal of Carnojevic» by Crnjanski to the novel genre, highlights the epic influence in the novel «Migrations». Ilyina justly reconsiders the prevailing views on the concepts of the world and man in «The Journal». Considering the fact that Ilyina criticized the «metaphysical ideas» in the novel «Migrations», it is proposed to consider them in the context of the Baroque and Buddhism.

Keywords:

M. Crnjanski, G.Ya. Ilyina, «The Journal of Carnojevic», «Migrations», genre specificity, «metaphysical ideas»

«Лирический мир Милоша Црнянского» — название одного из разделов монографии Галины Яковлевны Ильиной «Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в.». В работе наряду с творчеством Црнянского анализировались произведения А. Цесарца, М. Крлежи, П. Воранца — крупнейших писателей этой эпохи, что свидетельствовало о широте охвата материала. При этом серьезное обращение к Црнянскому в те годы в нашей стране представлялось явлением безусловно новаторским.

Без сомнения всем было известно, что Милош Црнянский (1893–1977) наряду с Иво Андричем — классик сербской литературы XX в., что его творчеству в Сербии было посвящено множество сборников и монографических исследований¹. Однако в нашем литературоведении вплоть до 80-х гг. прошлого столетия Црнянскому не уделялось должного внимания, и редкие отзывы о нем в силу его крайне консервативной политической позиции были, как правило, отрицательными.

Первый значительный шаг в изучении творчества Црнянского в нашей стране на рубеже 1970–80-х гг. был сделан Н.Б. Яковлевой, чему способствовал факт перевода лучшего романа Црнянского «Переселение» на русский язык в 1978 г. (оригинальное название романа: «Переселения» (1929) и «Вторая книга Переселений» (1962)). При этом в предисловии к роману Яковлева, в основном, не касалась политических взглядов писателя, стремясь обойти острые углы, равно как и в своей книге «Современный роман Югославии»².

В отличие от Яковлевой, Г.Я. Ильина в своей монографии не избегает оценки политических убеждений писателя и вступает в полемику не только с сербскими, но и с российскими литературоведами, по-новому подходит к восприятию творчества Црнянского, что тогда свидетельствовало о безусловном мужестве исследователя, о его способности отстаивать собственную позицию.

В отличие от ряда сербских критиков и литературоведов, уходивших от характеристики общественно-политической ситуации, Ильина сразу помещает писателя в соответствующий контекст. Исследователь объясняет, почему в силу исторических обстоятельств в сербском экспрессионизме не нашло проявления революционное течение и почему протест Црнянского против существующей действительности носил

весьма ограниченный характер. Ильина не скрывает принадлежности Црнянского в 1930-е гг. к крайне правому лагерю, объясняя это в том числе и изменением политической ситуации в стране, усилением национальной и социальной напряженности, установлением в Югославии в 1929 г. режима военно-монархической диктатуры. Таким образом, Црнянский, писатель, казалось бы, не чуждый социалистической ориентации к началу 1920-х гг., в дальнейшем становится «рыцарем-защитником» крайне консервативных взглядов.

Последующие факты биографии Црнянского — эмиграция в Лондон вместе с королевским правительством Петра II Карагеоргиевича в начале Второй мировой войны, двадцатилетнее пребывание в Англии и возвращение в Югославию лишь в середине 1960-х гг. с разрешения правительства страны — стали закономерным следствием занятой писателем в 1930-е гг. политической позиции.

Ильина справедливо выявляет тесную связь творческой эволюции писателя с эволюцией его общественных взглядов. Она отмечает, что художественные произведения Црнянского 1920-х гг., его поэзия, романы принесли ему заслуженную славу и признание исключительности таланта. Однако в 1930-е гг. увлеченный политикой писатель не создает произведений, достойных его имени.

В стремлении к полной, глубокой характеристике романов Црнянского Ильина закономерно обращается к его раннему творчеству, поэзии, обусловленной участием писателя в Первой мировой войне. Казалось бы, неприятие милитаризма, официальной идеологии, «национально-патриотически — романтического» воспитания (термин Ильиной (С. 36³)) роднит его с крупнейшим хорватским художником слова М. Крлежей. Однако, в отличие от социально-активной литературной деятельности Крлежи, Црнянский, по словам Ильиной, уходит в страну грез и мечтаний. Утверждение сербского литературоведа М. Ломпара о близости Црнянского к боевому, активистскому направлению в сербском экспрессионизме подвергается Ильиной обоснованной критике.

При этом уже в 1920-е гг. Црнянский-публицист весьма далек от страны поэтических грез и идеальных мечтаний Црнянского-художника, в публицистике его политические взгляды уже в это время находят достаточно четкое проявление, направленное против левой ориентации в искусстве. Рассматривая рецензию Црнянского на роман

А. Барбюса «Огонь», российский исследователь отмечает неприятие сербским писателем «антиэстетизма» военных сцен, откровенной антимилитаристской направленности романа, его ярко выраженной тенденциозности. При этом, как отмечает Ильина, книгу Барбюса высоко оценили не только писатели революционной ориентации, такие, как Крлежа и Цесарец, но и писатели общедемократической направленности, такие, как Андрич.

В отличие от Барбюса, Црнянский в «Записках о Чарноевиче», опубликованных в 1921 г. и также посвященных изображению Первой мировой войны, опирается, по словам Ильиной, «на модернистскую концепцию, основанную на восприятии жизни как бессмысленной круговерти» (С. 44–45). Исследователь при этом сопоставляет «Записки» с новеллой Крлежи «Хорватская рапсодия», где сохраняется оптимистическая направленность, хотя и у Црнянского, и у Крлежи проявляется «экспрессионистское видение тогдашнего мира» (С. 47).

При этом Црнянский, конечно, не призывают к каким-либо решительным поступкам, хотя действительность у него представлена весьма неприглядно. Здесь мало картин сражений с ужасами и страданиями людей, однако, по словам писателя, эта жизнь может быть названа «троглодитской». В произведении упоминаются тюрьма, учения, «вонючая, вшивая и дерьмовая казарма», «грязные, вшивые и голодные солдаты», тупо ожидающие смерти. Характерно, что чин главного героя произведения Петара Раича — «пушечное мясо» (С. 41).

Однако грязь и жестокость войны не вызывают у писателя и его главного героя активного протеста. Будучи не в состоянии изменить окружающий мир, Раич демонстрирует внешне циничное, равнодушное отношение к событиям и людям, сохраняя любовь лишь к природе. Как отмечает Ильина, «критика обычно рисует героя Црнянского полным нигилистом, человеком, избравшим для себя позицию над всем происходящим» (С. 39–40). Однако суть героя совсем не такова. Его «цинизм», как отмечает Ильина, это лишь боязнь «показаться сентиментальным», маска стыдливости, прикрывающая человечность. Отсюда и противоречивость высказываний героя: «Я так мало люблю людей...» — «как мне жать этих людей».

Наряду с «тотальным нигилизмом» Раича критика традиционно отмечала его «тотальный индивидуализм». И здесь Ильина высту-

пает против абсолютизации подобного утверждения. «Внимательно вчитываясь в текст, можно почувствовать в излияниях Раича выражение страдания многих, тех миллионов, что во всех воюющих странах были вовлечены в кровавую бойню», — пишет исследователь (С. 42).

Таким образом, меняется или, по крайней мере, уточняется представление о концепции мира и человека у Црнянского. Не менее важным представляется взгляд Ильиной на жанровую специфику произведения. Исследователь отмечает, что о «Записках» сложилось традиционное представление как о «лирическом тексте»: «Прозаический текст Црнянского действительно [...] может быть назван лирическим. Кстати, об этом писалось с момента появления этого произведения» (С. 44). Тем не менее, по словам Ильиной, это произведение, «несмотря на кажущуюся свою бесформенность, имеет концепционные и жанровые приметы романа, романа модернистской ориентации» (С. 44). В дальнейшем исследователь прямо называет «Записки» романом, что представляется вполне оправданным.

Роман Црнянского, как известно, не вышел за пределы Югославии. Однако, как и романы Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, Э.М. Ремарка, «Записки о Чарноевиче» — исповедь «потерянного поколения», ощутившего ужасы кровавой бойни и горечь утраты идеалов. При этом в очень аккуратной форме Ильина соотносит эстетическую ценность произведений классиков мировой литературы и сербского писателя. «Добротному реализму» признанных классиков, «подчеркнутой трезвости мышления их героев» исследователь противопоставляет драматизм «непосредственного переживания только что вышедшего из войны человека» „с его сумятицей мыслей и чувств” у Црнянского (С. 47). Роман Црнянского, по замечанию Ильиной, значительно опередил свое время и нашел продолжение в югославянских литературах лишь в 50–60-е гг. XX в. В нашей стране перевод этого произведения был опубликован лишь в 2019 г.⁴

Как и «Записки о Чарноевиче», «Переселения» (1929) в целом получили высокую оценку критики, увидевшей и в этом произведении образец «поэтического романа», с чем согласна и Ильина: не случайно раздел в монографии назван «Лирический мир Милоша Црнянского». Вместе с тем исследователь справедливо подчеркивает эпическое звучание произведения, «дух хроникальности», прису-

щий стилю изложения, обращение сербского писателя к фольклору. «Возник лирический роман с сильным эпическим началом, синтезировавший лирическую глубину и насыщенность с объективной объемностью содержания», — пишет она (С. 56).

При этом, по справедливому мнению Г.Я. Ильиной, к моменту появления романа «Переселения», «экспрессионистские формы, по сути дела, себя исчерпали. „Переселения” Црнянского свидетельствовали о поиске новых путей модернистским романом» (С. 48). Однако, с другой стороны, российским ученым приводится мнение авторитетного сербского критика М. Богдановича, утверждавшего, что роман Црнянского во многом является примером экспрессионизма (С. 55). И здесь же сама Ильина подчеркивает роль «экспрессивно-выразительных моментов» в романе Црнянского. Очевидно, что некоторая двойственность оценки была связана с неоднозначностью самого произведения.

Впрочем, вопрос соотносительности романа с экспрессионизмом был не столь важен для критики. Гораздо больший интерес вызвали идеи Црнянского, открыто высказанные в произведении. Так, с одной стороны, в сербском литературоведении утвердилась мысль об ограниченности «мировоззренческого регистра» Црнянского, о вторичности большинства идей и ощущений писателя. Однако, с другой стороны, как справедливо отмечает Ильина, «именно в этих метафизических и признаваемых ими не новыми идеях большинство югославских литературоведов видят непреходящее значение произведений писателя, отводя самому художественному содержанию его романа «Переселения» роль фактографической основы» (С. 49).

Таким образом, возникает вопрос о ценности «метафизических идей» Црнянского и о соотносительности их с «художественным содержанием» романа. Очевидно, что подобное членение произведения представляется недопустимым. Ильина вполне обоснованно отмечает, что «художественную концепцию романа [...] составляют оба эти плана, не существующие в нем один без другого и теряющие один без другого всякий смысл» (С. 49). Однако при этом исследователь относится с некоторым недоверием к «метафизическим идеям» Црнянского. Конечно, нельзя не согласиться с утверждением ученого, что «абсолютизация лишь философских аспектов романа приводит к сужению действительного значения этого произведе-

ния» (С. 49). Однако в дальнейшем, в заключительной части раздела о Црнянском, утверждается, что «в его романе откровенно действуют идеи-поводыри, являющиеся воплощением его идеалистической философии и составляющие часть художественной системы романа. Все эти идеи, образно говоря, паразитируют на реальном жизненном материале» (С. 58).

Безусловно, замечание Ильиной об идеалистической философии Црнянского, о значимости его идей для произведения не вызывает сомнений. Однако утверждение о «паразитировании» идей «на реальном жизненном материале» представляется излишне резким. Тем более, что ранее сама Ильина отмечала, что оба плана не существуют один без другого. Взаимосвязь, взаимообусловленность их вряд ли допускают столь жесткое определение. Да и «метафизические идеи» Црнянского во многом отражают дух времени, эпохи разочарования и поиска новых идеалов. При этом «модернизм» писателя тесно связан с традициями барокко и буддизма, воплощает связь Запада и Востока.

Восток, по словам Црнянского, это воплощение «небесной мудрости» и всего «прозрачного, мирного, вечного». Что же касается Европы, то ее, по словам Црнянского, к сожалению, коснулась «лишь слабая тень буддизма»⁵. Впрочем, к буддизму в Европе обращаются Шопенгауэр и Ницше, несколько позднее близость некоторым аспектам буддийского мировоззрения демонстрирует Метерлинк. В Сербии в 1917 г. П. Слепчевич защищает докторскую диссертацию «Буддизм в немецкой литературе».

Близость буддийскому мировоззрению проявляется в «Переселениях» постоянно. Устремленность писателя к Небу очевидна. Первая и последняя главы «Переселений» названы одинаково: «Беспредельный голубой круг. В нем — звезда». Точно так же устремленность к Небу присуща и чань-буддизму. «Будда — лазурный небосвод», — утверждает школа юньмэнь.

Роднят Црнянского с буддизмом и мысль о нерасчлененности субъекта и объекта, человека и природы, и метод интуитивного познания действительности, и признание всего переживаемого в эмпирическом мире иллюзией, и идея «переселения» — «перерождения», и понимание «пустоты» как основы мироздания, и утверждение противоречивости мира. Кстати, противоречивость суждений Црнянского отмечает Ильина, анализируя роман «Записки о Черноевиче».

Парадоксальность, противоречивость буддизма (призрачность мира и вместе с тем его реальность подлинность, противопоставление сансары нирване и стирание отличий между ними, тенденции к дуализму и нейтрализации оппозиций, признание ценности как интеллекта, так и интуиции) совпадает с аналогичным видением жизни у Црнянского.

При этом сочетание противоположностей у Црнянского напоминает о барокко с его антиномиями. Отметим, что интерес к барокко проявляется в Европе почти одновременно с интересом к буддизму. Так, в статье Х. Ортеги-и-Гассета «Воля к барокко», написанной в 1915 г., утверждается близость барокко современной эпохе⁶. В том же году В. Штамлер говорит о литературе барокко, а в начале 1920-х гг. А. Хюбшер представляет барокко как оформление антитестического жизненного чувства.

Не вызывает сомнений связь барокко с авангардом. Уже в XVII в. представители эпохи барокко называли свой стиль «модернизмом». По словам Ж. Бенчич, «и барочных писателей, и авангардистов отличает повышенное сознание собственного “модернитета” и в связи с этим одинаковое отношение к литературной традиции»⁷. О близости авангарда к барокко свидетельствуют и другие исследователи.

Барокко присущи устремленность к Небу и в то же время демонизм. То же и у Црнянского: Ломпар не случайно проводит параллели между сербским писателем и Мефистофелем⁸. В духе барокко решается у Црнянского проблема отношений человека и времени, мир предстает театром, где правит «комедиант случай», а сама жизнь в «Переселениях» — это бессмысленность, тщетность, Vanitas.

Мир «метафизических идей» Црнянского, рассмотренных в контексте духовного опыта человечества, обретает, таким образом, целостность и завершенность, однако концепция мира и человека сербского писателя, естественно, может вызывать неприятие читателя, обращенного к традиционным ценностям. Сам Црнянский в завершении «Второй книги Переселений» отходит от буддизма и радостно заявляет о победе над смертью: «Есть переселение. Смерти нет!»⁹

Исследование Ильиной означало новый подход к романам писателя, переосмысление выраженной в них концепции мира и человека, глубокое осознание их эстетической ценности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Miloš Crnjanski. Beograd, 1966. Милош Црњански. Београд, 1972. *Милошевић Н.* Роман Милоша Црњанског. Београд, 1970. *Цаџић П.* Простори среће у делу Милоша Црњанског. Београд, 1976. *Леовац С.* Романсијер Милош Црњански. Сарајево, 1981. *Роповић М.* Crnjanski između dva sveta. Beograd, 1984. *Вунјас Ђ.* Kamenovani Crnjanski. Valjevo, 1986.
- ² *Яковлева Н.Б.* Современный роман Югославии. М., 1980.
- ³ Здесь и далее монография «Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в.» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Ильина Г.Я.* Развитие югославского романа в 20–30-е годы XX в. М., 1985.
- ⁴ *Црњански М.* Дневник о Чарноевиче. М., 1919. Переводчик Е.В. Сагалович перевела название романа в прямом соответствии с названием оригинала — «Дневник о Чарноевићу».
- ⁵ *Црњански М.* Сабрана дела. Београд, 1966. Т. 4. С. 281–282.
- ⁶ *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 102.
- ⁷ Барокко в авангарде — авангард в барокко. М., 1993. С. 7.
- ⁸ *Ломпар М.* Црњански и Мефистофел. Београд, 2000.
- ⁹ *Црњански М.* Переселение. М., 1978. Т. 2. С. 493.

О каноне и канонизации (один эпизод из истории венгерского литературного авангарда)

Аннотация:

Внедренный в литературоведческую практику термин «канон» (практически — синоним понятия «классика») является излишним, а потому — вредным. Это продемонстрировано на примере из венгерской литературы XX в. (попытка «канонизации» творчества малозначительного представителя раннего авангарда).

Ключевые слова:

канон, канонизация, классика, венгерская литература, авангард

Yury P. GUSEV
(Moscow)

About canon and canonization (one episode from the history of the Hungarian literary avant-garde)

Abstract:

The term «canon» (practically a synonym for the concept of «classics»), introduced into literary practice, is superfluous, and therefore harmful. This is demonstrated by an example from Hungarian literature of the XX century (an attempt to «canonize» the work of an insignificant representative of the early Hungarian avant-garde).

Keywords:

Canon, canonization, classics, Hungarian literature, avant-garde

В науке существует правило: без крайней необходимости не следует вводить в обиход новые термины. Правило это связано с восходящим еще к Аристотелю, а позже получившим название «бритвы Оккама» методологическим «принципом экономии», или «принципом бережливости», в соответствии с которым не рекомендуется без нужды «умножать сущности», то есть прибегать к сложному объяснению, если есть объяснение простое. Тут можно сослаться

и просто на здравый смысл: если известен простой путь к цели, то зачем идти сложным путем! Если есть общепринятый, ясный, не противоречащий фактам и логике термин, то всякие попытки заменить его (опять же: заменить без очевидной необходимости) другим (другими) — непродуктивны и даже вредны, ибо поведут лишь к путанице, станут помехой взаимопонимания.

Вышеозначенное правило относится и к литературоведению — в той мере, в какой оно, литературоведение, может быть названо наукой. Для подобной оговорки я вижу вот какие основания. Наука — привожу цитату из Википедии — это «область человеческой деятельности, направленная на выработку и систематизацию объективных знаний о действительности»¹. То есть литературоведение — как и различные виды искусствоведения — является наукой лишь в той мере, в какой оно изучает фактуру: обстоятельства возникновения и функционирования художественных произведений, основные характеристики их структуры, семиотическую сторону художественного отражения действительности и т.п. Главное же в литературе и искусстве: как и почему произведение вызывает у человека то или иное чувство — наука изучить, объяснить не может. Хотя эти чувства тоже являются частью действительности. Даже эстетика — недаром ее осторожно называют не наукой, а «философским учением» — лишь систематизирует, каталогизирует виды этих чувств, но, опять же, проследить, объяснить «механизм» их возникновения не способна. Приблизиться к этой цели может лишь текст, который и сам в определенной мере является художественным произведением, — то есть эссе. Недаром лучшие литературоведческие работы — например, статьи отца русского литературоведения В.Г. Белинского — представляют собой именно эссе. Как и многие труды тех великих литературоведов, которые стремились приблизить литературоведение к науке: Ю.Н. Тынянова, Ю.М. Лотмана и др.). Целую грудку новых понятий и терминов — во главе со знаменитым хронотопом — ввел в литературоведение М.М. Бахтин; но в его случае это оправдано тем, что он создал новую литературоведческую школу, утвердил ряд новых категорий, и без терминологического новаторства было, очевидно, никак не обойтись.

Я же хочу здесь показать непродуктивность и даже контрпродуктивность неоправданного введения новых терминов лишь на одном примере. Речь идет о понятии «канон». Определение этого понятия

(опять же по Википедии) таково: «неизменная (консервативная) традиционная, не подлежащая пересмотру совокупность законов, норм и правил в различных сферах деятельности и жизни человека»². По своей сути это понятие наиболее органично подходит для сферы церковной жизни, где борьба против всяческих отклонений от установленных изначально норм и правил, против ереси, всегда играла важную роль. Вероятно, огромный авторитет христианской церкви, особенно в эпоху Средневековья, немало способствовал тому, что понятие «канон» активно проникало и в другие сферы общественного бытия. В литературоведении и искусствоведении оно стало употребляться лишь в XX в., но, что характерно, применялось в основном в работах, посвященных древнему и средневековому искусству³. И, конечно же, «канон» как нельзя лучше подходил и подходит к искусству эпохи классицизма, где одним из ключевых принципов было подражание образцам. В работах же, посвященных литературе и искусству последних двух столетий, понятие «канон» практически не встречается, и это вполне понятно, поскольку художественное творчество этой эпохи в той или иной мере сосредоточилось на преодолении традиций, а негативное отношение к традиции нашло выражение в понятии «академизм». Тенденция эта усиливалась по нарастающей и достигла пика с появлением авангардизма.

Параллельно в общественном сознании закреплялось понятие «классика», фокусирующее позитивную модальность в не очень конкретных представлениях о тех явлениях в художественной продукции прошлых эпох, которые могут считаться не утратившими своей ценности, достойными того, чтобы на них учиться, чтобы к ним время от времени возвращаться. Понятие «классика» как-то незаметно отделилось от своего исконного значения (античное искусство) и обрело подчеркнуто аксиологический смысл (особенно ярко этот смысл ощущается в выражениях вроде «живой классик»). Правда, здесь еще можно услышать оттенок иронии, которая, уже вполне явно, присутствует, например, в слове «нетленка»). Интересно, что это новое значение понятия «классика» пока не получило, кажется, отражения ни в толковых словарях, ни даже в Википедии. Потратив некоторое время на поиски, я нашел вот такое определение: «Классической является та книга, которую некий народ или группа народов на протяжении долгого времени решают читать так,

как если бы на ее страницах все было продуманно, неизбежно и глубоко, как космос, и допускало бесчисленные толкования»⁴.

По всей видимости, здесь имеется в виду именно аксиологический аспект. «На протяжении долгого времени» у «народов» складывается устойчивое мнение о книге (произведении, творчестве какого-то автора) как о художественном продукте высокой, непреходящей ценности. Мнение это формируется, конечно, и под воздействием письменных или устных высказываний очень авторитетных людей, но в целом оно складывается вполне спонтанно (слово «решают» в приведенной цитате едва ли следует принимать всерьез). Большое значение тут может иметь какая-нибудь удачная фраза (вроде «Пушкин — наше всё» Аполлона Григорьева), не говоря уж о факте включения имени или произведения в школьную программу. И, тем не менее, практически невозможно представить, чтобы такое мнение могло сложиться исключительно в результате чьих-то сознательных усилий: если даже подобные усилия предпринимаются невероятно авторитетным человеком, произведение не станет классическим, если оно не обладает собственными выдающимися достоинствами. По-моему, убедительным примером тут может служить хотя бы роман М. Горького «Мать». Не назови В.И. Ленин этот роман «очень своевременной книгой», «Мать», возможно, осталась бы в сознании читателей вполне зрелым реалистическим произведением, чуть-чуть, может быть, свидетельствующим о склонности писателя к романтическим преувеличениям, но добротным и по-хорошему оптимистичным. Оценка, данная Лениным, способствовала возведению этого романа в ранг непревзойденного шедевра, но, в конечном счете, и повредила ему: как только авторитет Ленина перестал служить универсальной мерой, общее отношение к роману — по-моему, незаслуженно — обрушилось. Похожий казус повторился — но уже, можно сказать, в карикатурном варианте — с другим произведением Горького, небольшой и довольно путаной поэмой «Девушка и смерть», на которую Сталин наложил известную резолюцию: «Эта штука посильнее “Фауста” Гете».

Итак, в повседневном словаре людей, в жизни которых так или иначе — и как объект изучения, и как вид содержательного развлечения, заметное место занимает литература — существует пускай небезупречный (слово имеет и другие значения, в зависимости от кон-

текста), но привычный, понятный для большинства, не чрезмерно жесткий, но в то же время довольно ясный термин: классика, классическое произведение. Однако к концу XX столетия в литературоведческую практику входит и довольно быстро распространяется параллельное понятие — канон.

Насколько мне удалось раскопать, к нам оно пришло (во всяком случае, в этом своем качестве) из американского литературоведения. И стало довольно интенсивно распространяться в литературоведческой практике после публикации в журнале «Иностранная литература» (1998, № 12) одной главы из книги Гарольда Блума «Западный канон» (1994). Название главы: «Шекспир как центр канона». Написана она ярко, темпераментно, остроумно (эти особенности стиля Блума максимально переданы в переводе Т.Я. Казавчинской), так что читать этот текст — занятие увлекательное. Неудивительно, что статья вызвала целую волну заинтересованных откликов, даже, можно сказать дискуссию. Разумеется, я тоже внимательно прочитал ее, а сейчас, пытаясь восстановить историю вопроса о каноне, с удовольствием перечитал. И — остался в некотором недоумении.

Дело в том, что у Блума (надо думать, не только у него, но и у всех или у многих его американских коллег-литературоведов) понимание канона — свое. Оно существенно отличается и от церковного, и от общезначимого (обязательный для всех набор норм и правил). Канон в том смысле, в каком это понятие использует Блум, можно определить как высшую, непревзойденную часть классического наследия, классики. Об этом говорит, например, такое утверждение: «Шекспир и Данте образуют самый центр канона, ибо по всепроникающей остроте мысли, языковой энергии и мощи вымысла не имеют себе равных среди западных писателей»⁵. Более того, творчество Шекспира — как бы и само по себе канон: «Шекспир и есть канон. Он задает литературе планку высоты и ставит ей пределы»⁶. Более того: под каноном подразумевается не все творчество Шекспира, а его лучшая (потому что даже среди произведений Шекспира не все одинаково равноценны), самая гениальная, самая ценная часть. «С точки зрения многих читателей, творческий гений человека достигает своих пределов в “Короле Лире”, который вместе с “Гамлетом” и составляет шекспировский канон»⁷.

Блум еще и предпринимает попытку — довольно удачную — дать определение того, в чем Шекспир был особенно силен, в чем состоит

его непревзойденность. «Особое величие Шекспира состоит в мощи, с которой он изображает человеческий характер и человеческую личность, а также изменчивость того и другого. Ставшее каноническим признание этого шекспировского дара принадлежит Сэмюэлю Джонсону, который написал во вступлении к сочинениям Шекспира 1765 года: “Шекспир стоит выше всех писателей — по крайней мере, всех современных писателей — как поэт природы, поэт, который держит перед читателями правдивое зеркало нравов и жизни”»⁸. Но тут уж канон (в нашем расхожем его понимании: совокупность норм и правил), кажется, совсем ни при чем. Можно ли считать каноном то, чему нельзя подражать, чему невозможно учиться, перед чем можно только благоговеть?

Неудивительно, что, переняв это понятие, наши литературоведы используют его прежде всего как ценностную категорию: канон есть то, что в массовом сознании живет как нечто великое, непревзойденное (нетленное). То есть понятие «канон» практически становится синонимом понятия «классика». Это обнаруживается, например, у Н. Сухих. Вот что он пишет о каноне: «Канон — результат коллективных усилий по вычленению из множества, безмерного моря авторов и произведений классики, образцов, определяющих направление, ориентиры и статус национальной культуры»⁹.

Итак, понятие «канон» как литературоведческий термин мне не нравится. Хотя бы уже потому, что — в нашем, российском восприятии — от него, так сказать, «пахнет ладаном»: церковью, богословием. Но не это, конечно, главное (кого-нибудь, возможно, это как раз и привлекает). Главное в том, что канон фигурирует в литературоведении как синоним классики, классического качества, причем различие между ними видится очень смутно, и смутность эта порождает зыбкость, неопределенность суждений, то есть становится отрицательным фактором, снижающим уровень аргументации, доказательности литературоведческого дискурса.

И еще один очень существенный, на мой взгляд, момент. Родство (пускай дальше) употребляемого в литературоведении понятия «канон» с каноном церковным влечет за собой — может быть, чаще всего неосознаваемую — склонность к *канонизации*. То есть стремление причислить (как в церкви — причислить к лику святых) какое-то литературное явление к классике, заставить поверить, что

оно, это явление, заслуживает того, чтобы считать его классическим. Когда речь идет просто о классике, подобных желаний, кажется, в явном виде не возникает: в общественном сознании довольно сильна уверенность в том, что классическими явления становятся не по чьему-либо желанию, а в результате долгого, спонтанного процесса отсева, проверки на прочность, или, выражаясь немного вычурно, на бессмертие. Относя какое-то литературное явление или круг явлений к классике, мы опираемся на ненаучные представления: общеизвестность, общепризнанность, господствующее в среде и специалистов, и потребителей почтительное (до благоговейного) отношение. Канонизация же осуществляется, как правило, не путем обоснования высокой художественной ценности явления, а исходя из других критериев: политической и идеологической актуальности (еще раз вспомним роман «Мать»), моды, субъективного вкуса и т.д. Нынешняя практика канонизации еще более обнажает этот процесс, отодвигая на задний план вопрос о художественной ценности, делая его как бы даже и маловажным, несущественным.

Пример такого рода канонизации встретился мне в венгерском литературоведении. И показался достаточно показательным, чтобы рассказать о нем. Чтобы продемонстрировать, как не следует тянуть (хочется сказать: «за уши») какие-либо художественные явления, произведения, имена в сокровищницу национальной классики.

Венгерский литературный авангард не без оснований считается авангардом, если можно так выразиться, персональным: самым крупным его представителем — зачинателем, организатором, вождем (чтобы не сказать диктатором), теоретиком, потом и историком был поэт и прозаик Лайош Кашшак (1887–1967). Приехав из провинции в Будапешт, этот полуграмотный юноша втянулся в рабочее движение (первое десятилетие XX в. было периодом расцвета социалистических кружков в Европе, особенно в Германии и Австро-Венгрии), более или менее приобщился к культуре, затем, побродячи по Европе, набрался авангардистских веяний, перешел на свободный стих (для того, чтобы конкурировать с венгерскими мэтрами традиционного стиха, ему не хватало образованности, да и таланта), основал журнал, собрал вокруг себя целую авангардистскую школу, прошел этапы экспрессионизма, кубизма, дадаизма, конструктивизма.

Будучи прирожденным лидером (характер, сила воли у него были куда более мощными, чем поэтический талант), он постоянно искал сторонников, особенно, понятным образом, среди молодежи. Вполне логично, что взгляд его однажды остановился на младшей сестренке, Эржебет (уменьшительное имя — Эржи, или Бёжи), которая была на двенадцать лет моложе его, училась и параллельно работала, вместе с матерью обеспечивая деньгами старшего брата, ведущего вполне богемный образ жизни. Как-то Кашшаку пришло в голову открыть тетрадку со школьными сочинениями Бёжи — их почти детская непосредственность, свежесть привлекли его внимание. «В текстах этих звучала разумная, яркая, раскрывающая крылья душа»¹⁰, — пишет он в автобиографическом романе «Жизнь одного человека» (1928–32). И далее добавляет: «Если мне удастся сделать журнал, я напечатаю что-нибудь из этого, в качестве курьеза. Не то чтобы это было ценно как литература, но тут — такие человеческие документы, которые и в подобном, сыром, необработанном виде означают ценность. Видел я негритянские статуэтки и пещерные рисунки: сочинения эти как-то родственны им»¹¹. Кашшак сдержал свое слово: в журнале «МА» («МА» / «Сегодня») время от времени появлялись — под псевдонимом Эржи Уйвари — сестринские опусы, пронумерованные «прозы»; хотя со всей определенностью сказать, являются эти произведения прозаическими зарисовками или стихотворениями, написанными верлибром, не решаются даже опытные литературоведы. Скорее все-таки это стихи: Уйвари ориентировалась тут, надо думать, на брата, который рядом с ней выглядел просто-таки мэтром. Да и, не будь его поддержки и покровительства, вряд ли кто-нибудь решился бы публиковать эти писания, которые в пространстве между детским лепетом и литературой, пожалуй, ближе все же к первому.

Уже после того, как Венгерская Советская республика 1919 г. была разгромлена и Кашшак, вместе со многими своими единомышленниками, вынужден был эмигрировать в Вену, на издательской базе журнала «МА» был издан небольшой сборник Уйвари, «Прозы»¹².

Эржи вышла замуж за одного из учеников Кашшака, Шандора Барту. В группе Кашшака вскоре произошел раскол, и Барта с женой перебрались в СССР; на этом литературная биография Уйвари за-

кончилась*. О ней вспомнили лишь спустя шестьдесят с лишним лет, в середине 1980-х, когда в странах социалистического лагеря идеологические и эстетические запреты и ограничения в сфере культуры мало-помалу рушились и интерес к авангарду становился все более явным. В 1986 г. были изданы отдельным сборником, под названием «Камни скрежещут»¹³, и сочинения Уйвари — все, что удалось разыскать. Составитель сборника Дёрдь Ц. Калман снабдил книгу послесловием; а двадцать лет спустя на основе этого послесловия он

* Хотя прямого отношения к теме это не имеет, мне кажется небезынересным сообщить здесь, что Шандор Барта, как многие и многие эмигранты, поверившие в миф о Советском Союзе как некоем земном рае, был репрессирован и в 1938 г. расстрелян. В начале 1990-х мне довелось читать следственное досье Шандора (Александра Рудольфовича) Барты, незадолго до ареста назначенного главным редактором издававшегося в Москве на венгерском языке журнала «Уй Ханг» («Новый голос»). В протоколах допросов Барты ничего особенного нет; сплошная рутина: шпионаж, диверсии; во всем этом он, естественно, сознался (какой ценой, легко представить). Из дела мы узнаем, что жена Шандора Барты, то есть Эржи Уйвари, или Эржебет Кашшак, в то время, когда муж был расстрелян, лежала дома тяжело больная; в августе 1940 г. она скончалась. Но катастрофа, постигшая семью, осложнялась тем, что у Шандора Барты и Эржи Уйвари было двое детей: дочь Сюзанна (Жужанна) четырнадцати лет и сын Юрий семи лет. Видимо, кто-то надомил Сюзанну поискать заступника; в следственном деле хранятся исписанные аккуратным почерком тетрадные странички письма на имя товарища Димитрова: «Я решила обратиться к Вам, зная, что Вы были знакомы с отцом и что Вы посоветовали ему издавать венгерский журнал «Uj Hang» [...]. Я очень хочу учиться, но не знаю, кончу ли десятилетку, так как материальное положение наше очень тяжелое. Мать уже второй год лежит разбитая параличом в постели. После ареста отца ее лишили лечения, и она сейчас находится в очень тяжелом состоянии. Забота о всей семье лежит на мне. [...] Я лично знаю отца как честного человека. Он мне советовал стать пионеркой, впоследствии комсомолкой. Я еще раз прошу вас помочь мне и тем самым облегчить положение». На письмо стоит штамп секретариата Димитрова; ответ же его на просьбу девочки, очевидно, выразился в том, что письмо переслали в НКВД. Димитров в конце концов тоже ходил под богом. Но фарс еще впереди. При аресте Шандора Барты оперативники забрали все, что имело отношение к его писательской работе, даже пишущую машинку. Спустя двадцать лет Сюзанна, которую эта история воспитала, видимо, лучше, чем отцовские наставления, решила хотя бы вернуть то, что у них отняли. После реабилитации отца в 1957 г. она пишет требовательное письмо в КГБ: верните вещи и пишущую машинку. В деле Барты подшита переписка между архивом и отделами КГБ: какая еще машинка? Ничего такого у них нет, да и вообще она была старая, подержанная. Сюзанна не сдастся, и, в конце концов, какой-то чиновник накладывает резолюцию: выдать просительнице 600 (шестьсот) рублей. (К сожалению, дать здесь стандартную ссылку не могу. Доступ к следственному делу Шандора Барты мне удалось получить в 1990 или 1991 гг., когда КГБ, вместе с ЦК КПСС, находился в непонятном состоянии. У меня это тоже был первый опыт обращения а архив — да еще в ТАКОЙ архив. Выдав мне дело и позволив снять копию, служитель сказал, что ссылаться на дело я не имею права. Так у меня и остались эти документы, без обозначения источника. Поэтому могу написать лишь: из личного архива Ю.П. Гусева).

написал главу для книги «Разведка боем и профили. Поэзия раннего венгерского авангарда и канон».

Добросовестно изучив творчество Уйвари (пару десятков ее «проз»), Калман сделал именно те выводы, которые только и могли быть сделаны, без натяжек и преувеличений. «Какое место занимает это творчество [творчество Уйвари. — Ю. Г.] в истории венгерского авангарда?» — ставит исследователь закономерный вопрос. И честно отвечает на него: «Стихи Эржи Уйвари не читают (как и большинство произведений раннего венгерского авангарда); литературоведческие работы не принимают ее во внимание, разве что упоминают; о читательском восприятии тут едва ли можно говорить. Эта посмертная жизнь (которой в данном случае нет) и определяет место писателя в истории литературы»¹⁴. Но тут Калман, словно не выдержав собственной принципиальности, делает шаг назад, высказывая утверждения, которые, как мне видится, прямо противоречат приведенным выше. «Возможно, и у этой поэзии, которая до сих пор оставалась вне внимания, есть шанс занять место в историко-литературном знании. Конечно, не центральное место. Если к текстам художественной литературы подходить не с благоговейным восторгом, а с интересом, которого заслуживает все характерное, неповторимое, типичное, и если существуют в этой области не такие уж переворачивающие нас читательские впечатления; если есть не значительные, но интересные произведения; если есть не только великие стихи, но просто хорошие строчки, хорошие начала стихов, хорошие словосочетания — то произведения Эржи Уйвари характерным образом показывают нынешнему читателю авангардистские тенденции первой трети [XX. — Ю. Г.] столетия; этим они и важны»¹⁵.

В финале своей книги, посвященной поэзии раннего венгерского авангарда, Калман с некоторой горечью пишет: «... не питаю каких-то особых надежд на то, что ранний венгерский авангард может рассчитывать на большое количество тех, кто заново осмыслит его (а вместе с тем и на большое количество читателей). Когда очень многим нелегко принять даже Бартока и когда широкая публика не знает и не любит авангард начала века, ситуация выглядит не слишком обнадеживающей...»¹⁶. Короче говоря, венгерский литературовед, пускай не очень решительно, все же пытается возвести творчество Уйвари на пьедестал канона. (Об этом говорит хотя бы

тот «мелкий» факт, что эти «прозы» оказываются рядом с именем великого композитора).

Изучая этот вопрос, я наткнулся (в Интернете) на статью венгерского писателя (с 1957 г. жил во Франции) Тибора Паппа. Откликаясь на появление в Будапеште сборника «Камни скрежещут» Уйвари, Папп с негодованием отвергает оценку, которую дал ее творчеству, в своем послесловии, Калман, усматривая в этом послесловии попытку принизить, скомпрометировать поэтессу. «С тем немногим, что ею написано, Эржи Уйвари является нам как значительная представительница венгерской и европейской литературы той эпохи. В ее стихах впервые заговорила с нами женщина-пролетарка, заговорила на языке поэта двадцатого века, отбросив всякие комплексы, мелкобуржуазное ханжество и униженность, не пытаюсь подражать господам.[...] Собственно говоря, у нее язык формирует реальность, а не наоборот, у нее метаморфоза языка быстрее заставляет вспыхивать ярким светом возможности человеческой судьбы, чем сама жизнь»¹⁷.

Естественно, я очень старался отыскать образцы той поэзии, о которых говорится в таких превосходных выражениях. И нашел несколько примеров у Паппа:

*Во рту у меня растут тюльпаны
В желудке барашки пасутся
Над городом пахнет большой каравай хлеба*

(Проза: 23)

Или:

В ваших отдохнувших ладонях плачет голодный желудок женщин

(Проза: 26)

Или:

*Подмастерья разрушили мастерские.
Реки все разлились и смыли лица уличных женщин.
Один астроном следил за магистралью...¹⁸*

(Проза: 29)

Автор объявляет Уйвари предшественницей сюрреалистов: дело в том, что она во многих своих «прозах» нарушала правила венгерского языка, используя, например, непереходные глаголы как переходные. И автор статьи видит в этом ранний образец так называемого

мого «автоматического письма»), практиковавшегося сюрреалистами (мне кажется, ценность сюрреалистической поэзии все же не в нарушении грамматических норм; но это — совсем другая тема).

Таким образом, Папп, исходя из своего личного вкуса, пытается «канонизировать» явление, которое достойно лишь упоминания. Позиция Калмана куда более адекватна. Знать фон значительных явлений, конечно, полезно и нужно; но едва ли стоит скорбеть по поводу того, что эти произведения почти не издаются позже и практически совсем не читаются. Но Калман явно непоследователен в этой своей позиции, что, может быть, и побуждает Паппа яростно спорить с ним.

Мне почему-то кажется: если бы перед глазами у них была привычная категория «классики», то один был бы более последователен, а второй — не столь агрессивен.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Наука> (дата обращения: 03.05.2020).
- ² URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BD> (дата обращения: 03.05.2020).
- ³ Так, А.Ф. Лосев определяет канон как «количественно-структурную модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» (*Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.* URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01e9068a453> (дата обращения: 03.05.2020).
- ⁴ *Борхес Х.Л. По поводу классиков // Борхес Х.Л. Соч.: в 3 т. Т. 2. Рига, 1994. С. 157.*
- ⁵ Цит. по: URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1998/12/shekspir-kak-szentr-kanona.html> Дата обращения: 03.05.2020. Книга Блума позже вышла по-русски целиком: *Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен. М., 2017.*
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ *Сухих И.Н. Русский литературный канон XX века: формирование и функции // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2016. Том 17. Выпуск 3. С. 333.* URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-literaturnyy-kanon-hh-veka-formirovanie-i-funksii> (дата обращения: 03.05.2020).
- ¹⁰ *Kassák L. Egy ember élete. Budapest, 1966. 905. o.*

-
- ¹¹ Ibid., 906. o.
- ¹² *Újvári E.* Prózák. Wien, 1921.
- ¹³ *Újvári E.* Csikorognak a kövek. Budapest, 1986.
- ¹⁴ *Kálmán C. György.* Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon. Budapest, 2008.48. o.
- ¹⁵ Ibid., 48–49. o.
- ¹⁶ Ibid., 283. o.
- ¹⁷ *Papp T.* Egy rossz nevű költő dicsérete // Tiszatá, 1987, № 10. 48–58. o. URL: http://tizataj.bibl.u-szeged.hu/13768/1/tizataj_1988_009_048-058.pdf (дата обращения: 03.05.2020).
- ¹⁸ Ibidem. Перевод стихотворных цитат сделан автором статьи.

Ценностный модус авторской поэтики

«Роман-посвящение» Д. Годровой как теоретико-философское исследование мифопоэтики текста

Аннотация:

В статье представлен анализ труда Д. Годровой «Роман-посвящение», в котором рассматривается генезис данного жанра, а также дана характеристика мифологических представлений, легших в его основу. В статью вошли основные концепции, сформировавшие, согласно исследованию Годровой, мифопоэтику романа-инициации и позволившие теоретически обосновать вычленение подобного типа текстов в отдельный специфический жанр.

Ключевые слова:

мифопоэтика, роман-инициация, чешская литература, Д. Годрова, постструктурализм

Svetlana A. KOZHINA
(Moscow)

D. Hodrová's «Roman Initiation» as a theoretical and philosophical study of the mythopoetics of the text

Abstract:

The article presents an analysis of D. Hodrová's work «The Novel of Initiation», dedicated to this genres genesis, as well as the characteristics of the mythological ideas that formed its basis. The basic concepts that have formed the mythological poetics of the initiation novel and allow theoretically substantiating the separation of such types of text into a separate specific genre.

Keywords:

mythopoetics, initiation novel, Czech literature, D. Hodrová, post-structuralism

XX В. в гуманитарных областях научного знания характеризуется в первую очередь междисциплинарностью, стремлением привлекать для анализа методы из других научных направлений. Литературоведение также на протяжении всего столетия было в значительной степени ознаменовано меж- и интер-

дисциплинарностью, а позднее (с 1970-х гг.) и трансдисциплинарностью*. Огромный вклад внесли, например, идеи структурализма, подхода к произведению как к структуре с определенным набором закономерностей, труды литературоведов и философов, таких как Р. Барт, М. Элиаде, Л. Селье и т.д., в которых рассматривалась в том числе семантика знаковых систем, представленных в произведениях.

С середины XX в. в европейском литературоведении идеи структурализма нашли отражение в растущем интересе к анализу мифопоэтики произведений, представленных в них символов с архетипической семантикой. Анализом архетипических структур произведения занимались, например, Мирча Элиаде в трудах «Образы и символы» (1952), «Мифы, ритуалы и символы» (1957), «Ритуалы и символы инициации» (1958), Жильбер Дюран «Антропологические структуры воображаемого» (1960), «Гуманитарные науки и традиции. Новый антропологический дух» (1975) и другие. Данная тема представлена и в работах чешского слависта Карела Крейчи 1960–70-х гг.: «Прага повестей и реальностей» (1967), «Чешская литература и культурные течения в Европе» (1975). Вдохновившись лекциями Крейчи о романтизме в европейских литературах (С. 33)¹, занимается исследованиями мифопоэтической структуры романа и символикой романа-инициации чешская писательница и теоретик литературы Даниэла Годрова. В 1973 г. она предприняла попытку защитить докторскую диссертацию под названием «Роман-посвящение»**, но работа не была принята комиссией. Защититься Годрова смогла только спустя четыре года, в 1977 г., с темой «Формирование жанра романа в древнерусской ли-

* Термин, разработанный психологом и философом Жаном Пиаже в 1970 г. По мнению Пиаже, трансдисциплинарность — логичный период в развитии научной мысли, который неизбежно наступит за периодом междисциплинарности, призванный «разместить полученные знания внутри глобальной системы, без границ между дисциплинами» (см. например: *Piaget J. The epistemology of interdisciplinary relationships // Interdisciplinarity. Problems of teaching and research in universities. Paris, 1972*).

** Чеш. *román-zasvěcení* — более корректным был бы перевод «роман-инициация», однако в тексте работы Годрова отмечает (С. 33), что «*román-zasvěcení*» — ее собственный термин, созданный под влиянием лекций К. Крейчи в 1970-х гг. параллельно с работами французских литературоведов (и независимо от них), в трудах которых встречается другой термин *roman initiatique* или *roman d'initiation*, более распространенный в международном литературоведческом дискурсе. Перевод названия как «Роман-посвящение» дан автором для сохранения противопоставления термина непосредственно Годровой терминам западных литературоведов.

тературе», а текст первой диссертационной работы, претерпев значительные доработки и дополнения, вышел в 1993 г. как книга, колеблющаяся между литературоведческим анализом, социологическим исследованием, философским трудом и художественным произведением. Здесь автор прибегает к так называемому «вертикальному» (или диахронному) методу анализа произведений с архетипическими сюжетами, а именно — к исследованию представленных символов и структур в процессе их исторического формирования, вычленения из сферы мифа (синкретического сознания) и становления частью художественной (субъективной) условности, переосмыслением.

Труд разделен на три части: «От мифа инициации к роману-посвящению», «Изменения романа-посвящения», «Конус посвящения». В первой части разрабатывается вопрос генезиса мифа и форм его существования, дается характеристика основных символов и эмблем, сформировавшихся в различных сферах человеческого знания (представления о мире, божественной сущности, понятия «сущность», «бытие» и т.д.). Вторая часть сосредоточивает внимание на способах реализации данных архетипических представлений человечества в художественных произведениях и их трансформации с течением времени (в том числе под влиянием развития новых философских взглядов и идей). Третья часть служит обобщением, где Годрова дает комплексную оценку ключевых аспектов организации художественного мира с темой инициации, главных маркеров процесса инициации в произведениях на протяжении всего периода существования жанра.

Следует упомянуть, что «Роман-посвящение» необходимо рассматривать именно как междисциплинарный труд, не позволяющий отнести его к конкретному жанру. Модальность повествования колеблется от объективного, литературоведческого анализа (представленного, например, в частях, посвященных отдельным произведениям) до субъективного, философского и, скорее, художественного осмысления представленных концепций (субъективность повествования нарастает ближе ко второй части монографии). Особый интерес, на наш взгляд, имеет характеристика представленных философских рассуждений в контексте развития художественной литературы второй половины — конца XX в, а также непосредственно в произведениях самой Годровой. Так, в «Романе-посвящении» можно вы-

делить несколько ключевых для Гюдровой опорных пунктов: пространство, время, персонаж и его «геральдические атрибуты», фаза посвящения, форма и направление движения.

1. Пространственная дихотомия

По природе миф является способом интерпретации человечеством окружающей его действительности. В XX в. мифологическая картина мира получает новое содержание: в частности, создаются различные трактовки мифологических представлений и способов их реализаций в рамках художественных произведений. Так, например, в теории структурализма основополагающим принципом анализа реальности и проявлений культуры становится бинарная оппозиция. Характерное для человечества с самого начала его существования стремление к категоризации окружающих элементов, дистрибуции вещей и явлений на группы по принципу соотношения в них противопоставленных друг другу объектов (принцип бинарных оппозиций)², структуралистский метод использует как модель для анализа любого объекта действительности. Постструктурализм в свою очередь настаивал на необходимости привнесения в структуру третьего элемента, направленного на ее разрушение — преодоление как самой бинарной оппозиции, так и ее законов в целом³. Целью исследования Гюдровой в рамках представленной работы является не только генезис произведений с архетипическими образами и сюжетами, но и анализ самого понятия «инициация», как смыслообразующего фактора, медиатора (третьего элемента), актуализирующего для автора и читателя структуру мифологического знания: «Между противопоставленными объектами впоследствии встает со своими атрибутами, характерными для обоих полюсов, третий — граница, которая соответствует средней фазе посвящения, обряду перехода» (С. 213).

В «Романе-посвящении» Гюдрова характеризует любое знание с двух точек зрения: внешней — экзотерической, и внутренней — эзотерической (С. 11). Согласно Гюдровой, инициация, процесс посвящения индивидуума в таинство, был характерен для общества на самых ранних его этапах. Он проявлялся во всех сферах искусства и человеческой мысли, оформлялся вербально в качестве образной схемы, примера поведения, что позднее способствовало формированию романа как жанра сначала в литературе Средневековья, а позднее,

трансформировавшись, становилось характерно для всех периодов развития литературы. Согласно рассуждениям Годровой, исходя из изначальной бинарной природы знания, в литературе Средневековья можно выделить два типа романа — роман эмпирический (экзотерический) и роман идеалистический (эзотерический). Для первого характерна «земная» проблематика, сильная связь с прямым опытом человечества и состоянием общества. В то время как отличительной чертой второго является «мистический опыт»: «... символический путь посвященного адепта в масонской ложе, символический акт обработки грубого камня и превращения его в философский камень» (С. 35).

Самым древним из сохранившихся романов, характеризующих второй тип, стал роман «Золотой осёл» Апулея — древнейший дошедший до нас роман-инициация. Элиаде, анализируя процесс инициации, отмечает, что его основной отличительной чертой является факт перехода (без пространственной характеристики) между жизненными этапами, из одного состояния в другое и т.д.⁴ Годрова делает особый акцент на том, что Люций совершает процесс перехода, спускаясь в подземное царство, то есть — переживает катабасис, после которого наступает перерождение и воскрешение в новом статусе. Пространственная ось — противопоставление «верха» и «низа» — представляется основополагающей для всей монографии, становясь одним из ключевых образов.

Важнейшим средневековым романом-инициацией является труд Кретьена де Труа «Персеваль, или Повесть о Граале» (1176), который, как отмечает Годрова, интересен сразу по нескольким причинам. Во-первых, фигурой самого Персеваля, символизирующего собой более древний, фольклорный, сюжет поиска невесты и получения наследства (С. 40). Во-вторых, топосом. Персеваль рождается и растет в лесу, покидает его в поисках приключений и оказывается в замке*. Лес и замок становятся для Годровой неизменными атрибутами романа-посвящения, которые обнаруживаются, например, в литературе периода романтизма или в творчестве Ф. Кафки («Замок»):

* Годрова делает акцент на том, что в романе использовано слово «замок», в то время как для средневековой постройки описываемого типа больше подходит слово «крепость». По ее мнению, это связано с тем, что для автора «замок» выступает как геральдическая фигура, значение которой уходит далеко за границы средневековых реалий.

«Где же все же заканчивается лес и начинается замок, не рассечен ли пейзаж аллегорической рекой или порогом? Там, где граница является линией, швом или определена поверхностью почвы, как в средневековом или барочном романе, там два пространства разделены очевидно; там, где одно пространство переходит в другое постепенно (роман эпохи романтизма) или представляет собой единое пространство с чертами, характерными для топоса леса и замка («Замок» Кафки), там эта граница исчезает» (С. 178). Для романов XX в. характерно, по мнению Годровой, постепенное превращение всего пространства в пограничное и, таким образом, формирование жанра «анти-инициации», в рамках которого герой пребывает в состоянии поиска, но не способен его завершить (например, роман того же Кафки «Процесс»).

Философия христианства в значительной степени влияет на развитие мысли и восприятие инициации, сохраняя при этом ключевые ее характеристики. В роли замка, обособленного микрокосма, к познанию которого стремится персонаж средневекового романа, в произведениях, находящихся под сильным влиянием христианской культуры, все чаще оказывается душа отдельного человека, олицетворяющая собой вершину божественного творения. Самым ранним примером данного типа пространства инициации становится «Божественная комедия» (1307–21) А. Данте. Пространство «Божественной комедии» — спиральный лабиринт, символический смысл которого, по мнению Годровой, уходит своими корнями в древнегреческую мифологию, к мифу о Тесее: «Лабиринт сам по себе является внутренним пространством тайны. Лес, мир христианского путника, представленный в виде лабиринта, переплетения подземных тоннелей замка печалей, и антропоморфный город позже станут синонимичными фигурами внутреннего пространства-лабиринта» (С. 30).

Важно отметить, что бинарные оппозиции «верха» и «низа», противопоставление «внешнего» пространства «внутреннему», сформировавшиеся человечеством на ранних этапах развития, в литературном произведении с течением времени трансформировались в эмблему — «геральдические знаки романа» (С. 212), которые претерпевают не только внешние, формальные, но и внутренние, содержательные, изменения. Так, например, Годрова говорит о том, что основным принципом становится движение от одного полюса оппозиции к другому,

часто с утратой исходных представлений о них. Например, гора как символ «верха» нередко приобретает «дьявольские» атрибуты — гора Броккен как место собрания ведьм, что отражено в «Фаусте» Гете, — сохраняя при этом семантику места проведения инициации, в то время как пропасть или пещера, символы «низа», выступают в качестве «святого пространства» — в произведениях Гете, Новалиса, Потоцкого (С. 212). Интерпретация эмблем в литературе так же зависит от представлений человечества на данном этапе развития, эстетических предпочтений и философских идей: «Средневековье отправляется в поисках вершины просвещения вверх, в небеса, в замок, возвышающийся на непреступной скале, романтизм же за ним спускается вниз, в глубину, в склеп» (С. 213).

2. Временная дихотомия

Характеристика времени в труде Годровой представлена еще более неоднозначно и демонстрирует все больший отход писательницы от литературоведческого дискурса первой части к субъективному повествованию художественного произведения: «Пространству границы соответствует незаметный отрезок — порог. Время границы приближается к точке. Пространство границы чаще всего образует собой линию — круг, так как данный отрезок бывает ограничен, с одной стороны, дорогой блужданий адепта по кругу во внешнем пространстве, с другой стороны — магическим кругом, ограничивающим обряд, как ребенок отделяет кругом пространство своей игры, как Великий Могол очерчивает кровью пространство черного обряда» (С. 181). Внешнее время, таким образом, становится для Годровой не столько формой протекания событий, сколько способом создания обособленного хронотопа — круга, где соединяются пространство и время. Трактовка предложенной Годровой характеристики представляется сложной. С одной стороны, ее можно рассматривать как художественное осмысление хронотопа границы, а с другой — как иллюстрацию апории Зенона, а также философских концепций о понятии времени во вселенной.

В рамках предложенной Годровой философской трактовки времени описанный выше круг представляет собой внешнее время, в центре которого замкнуто время внутреннее (продолжение уже рассматриваемой по отношению к пространству дихотомии внеш-

него и внутреннего): «Внутреннее время бесконечно, представляет собой божественное безвременье, время без границ, потому что его начало и конец расплываются в мифе как рождение и смерть героя» (С. 182). Бесконечность внутреннего времени обусловлена, согласно Годровой, его двойственностью: внутреннее время, в отличие от времени внешнего — цикличного, имеет векторы устремленности, исходящие из одной точки и расположенные в одной плоскости, — оно может быть направлено в прошлое (тогда это так называемое «время воспоминания») или в будущее («время предсказания»). Таким образом, внутреннее время в философской концепции Годровой можно рассматривать как единую ось, ось настоящего, которая соединяет прошлое и будущее, начало и конец.

Годрова приводит следующие отличительные черты внешнего и внутреннего времени:

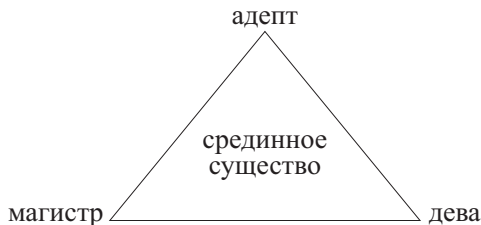
Внешнее время	Внутреннее время
<ul style="list-style-type: none"> • Неопределенное • Неорганизованное • Осень-зима • День и ночь без месяца • Неопределенные часы • Смертельно (обманчиво) • Обыкновенное время • Настоящее • Невозвратное • Развивается: горизонтально или по спирали 	<ul style="list-style-type: none"> • Определенное • Организованное (циклическое) • Весна-лето (летнее солнцестояние, Великая пятница, День Святой Троицы) • Ночь с месяцем (растущим, полнолуние) • Полночь (от полуночи до рассвета) • Бессмертно (вечно) • Золотой век • Прошлое-будущее (начало и конец) • Возвращающееся • Развивается: вертикально и по спирали

(С. 187)

При всей сложности описываемых концепций можно предпринять попытку визуализировать их при помощи конической спирали и ее проекции на плоскость — Архимедовой спирали. Пространство «Божественной комедии», невероятно точно отображающее данную концепцию, является одним из самых простых (очевидных) способов художественной репрезентации описываемой дихотомии и взаимодействия внешнего и внутреннего времени (двух лабиринтов — горизонтального и вертикального). Фактически, согласно Годровой, любой хронотоп, заключающий в себе разнонаправленное спиральное движение в любой плоскости, являет собой инициальный процесс.

3. Персонаж

Персонажи романа-инициации, согласно концепции Годровой, также являют собой схематические фигуры, единственной ролью которых является отображение определенных идей: «идея адепта, идея магистра, идея девы, идея срединного существа» (С. 141). Отношения между персонажами-фигурами в рамках романа-инициации Годрова схематически иллюстрирует следующим образом:



(С. 142)

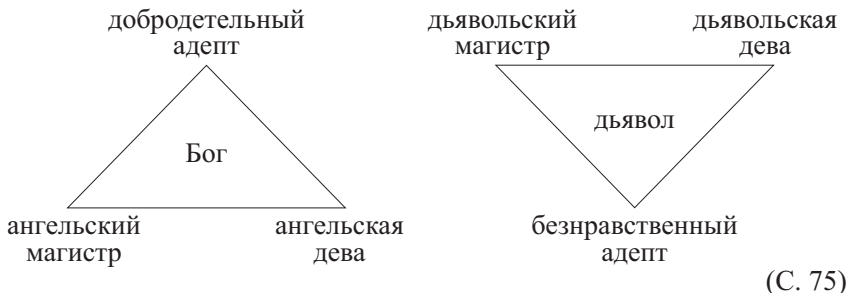
В данной концепции «адепту» отведена роль активного участника действия — главного героя на пути инициации, в то время как роль его антипода выполняет «магистр» — существо в позиции силы (маг, чародей, демон, король и т.д.), посредством которого процесс инициации может быть завершен (способ создания коллизии). «Дева» — помощница адепта на пути становления, находится в подчиненном положении по отношению к магистру (дочь, заложница и т.д.). Данный «триумвират персонажей» и их функциональные

особенности представляются характерными для структуры сказки в целом (В.Я. Пропп), однако стоит обратить внимание на сходство предложенной Годровой схемы с семиотическим треугольником С.К. Огдена и И.А. Ричардса, где вершиной является «понятие/концепт». Основываясь на данном сходстве, можно проиллюстрировать две характерные черты персонажа романа-инициации. Во-первых, пройдя процесс инициации в рамках одного семиотического треугольника и обретя «тайное знание», адепт становится магистром («денотатом») в рамках иного треугольника, таким образом иллюстрируя процесс трансформации «понятия» в «знак». Во-вторых, персонажи романа-инициации находятся в тесной, неразрывной связи друг с другом, по сути являясь лишь атрибутами пути адепта. И здесь особо интересным является образ «срединного существа», в роли которого выступает персонаж, наделенный особым знанием — мудростью (Бог, дух, монах, странник и т.д.). «Срединное существо», не вступающее в прямые отношения ни с одним из персонажей, олицетворяет собой «идеальное состояние», в котором символические фигуры трех концов треугольника находятся в точке баланса: «Три фигуры в романе-посвящении могут демонстрировать целую толпу, направляющуюся к Богу, но одновременно могут быть лишь разложенной на три составляющие душой адепта, душой мира» (С. 142).

Продолжая идею соотношений, представленных в семиотическом треугольнике Огдена и Ричардса, необходимо отметить, что близость (а в идеальном случае — совпадение) между *означаемым* и *означающим* в рамках теории знака является наиболее успешным способом передачи от говорящего к реципиенту информации с минимальными искажениями. Подобно тому в треугольнике системы персонажей Годровой наблюдается стремление всех персонажей достичь полного совпадения друг с другом (совпадение денотата, концепта и знака) в точке баланса. В концепции автора подобного «идеального состояния», мудрости срединного существа, персонажи романа-инициации достичь не способны, а потому акцент перенесен на их движение в данную точку «безвременья в божественном присутствии» (С. 143).

Соотносясь с временной дихотомией «верха» и «низа», данный треугольник персонажей в труде Годровой присутствует в двух вариантах. Основной, нейтральный, представленный выше, является лишь схематическим отображением системы персонажей любого ро-

мана-инициации, в то время как в соответствии с направлением инициации (стремлением адепта к божественной или же демонической сущности) может быть изображен иначе:



В целом концепция Годровой о постепенной трансформации архетипических представлений человечества в образы и мотивы художественных произведений характерна для постструктурализма, направленного на анализ взаимосвязей между различными аспектами знания и характеризующегося междисциплинарным подходом. Так, например, Годрова обнаруживает и прослеживает развитие описанных выше биполярных дихотомий и концепций системы персонажей с древнейших времен («Эпос о Гильгамеше», мифы о Тесее, золотом руне, «Золотой осел», «Герметический свод» и т.д.) и до современности («Волшебная гора» Т. Манна, «Пятница, или Тихоокеанский лимб» М. Турнье, «Имя розы» У. Эко), не просто проводя параллели между текстовыми реальностями, но и заимствуя стиль повествования, образы и мотивы, используя их впоследствии при анализе более поздних произведений. Таким образом, на протяжении труда стиль усложняется, предложения удлиняются, наполняясь отсылками и аналогиями, превращая его в образец постмодернистского исследования.

В художественных произведениях самой Годровой также находят воплощение представленные философские концепции (или же они являются их логическим продолжением). В первой романной трилогии, 1990-х гг. — «Куколки» (1991), «Под двумя видами» (1991), «Тета» (1992) — пространство, в котором перемещаются герои, выступает в роли не леса с семантикой пограничного состояния или замка — центральным топосом на пути к познанию, но города, представ-

ленного в виде лабиринта. В поздних романах, «Воззвание» (2010) и «Спиральные предложения» (2014), топосы леса и замка уже выражены эксплицитно и отображены в нескольких ипостасях: как непосредственный локус повествования и как символ, образ (кулиса на сцене кукольного театра). В них же эксплицитно выражена концепция взаимосвязанности внешнего и внутреннего времени в образе спирали, соединяющей прошлое и будущее, мир мертвых и мир живых, воспоминания и предсказание: это древние мифологические символы разных народов. Например, Иггдрасиль, объединяющий собой сразу несколько миров. Для пространства инициации романов Годровой характерно пересечение границ смерти (слияние нарративов живых персонажей с нарративами давно умерших), хронотоп лабиринта (пространственная и временная спирали), лиминальная стадия, стадия испытания (смерть, болезнь, утрата). Дорога в подземный мир, катабасис, в романах Годровой представлена как внутренний опыт, что характерно для поздних романов-инициаций, и изображена в том числе посредством своего рода интертекстуальных параллелей.

Отдельно стоит отметить, что «Роман-посвящение» был переиздан повторно в 2014 г. Последнее издание сильно отличается от первого как стилистически — изобилует большим количеством эпитетов, сравнений, философских отступлений; предложения имеют чуть более сложную синтаксическую структуру, — так и структурно. Например, в новом издании четыре главы, последняя — «Proces cum figuris», рассматривает непосредственно художественное преломление данных идей в творчестве Годровой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Здесь и далее роман «Роман-посвящение» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Hodrová D. Román-zasvěcení. Praha, 1993.*
- ² «Разделение мира явлений на пары противоположностей есть врожденный принцип упорядочения, априорный принудительный стереотип мышления, изначально свойственный человеку» (*Лоренц К. Обратная сторона зеркала // Фет А.И. Собрание переводов. Philosophical arkiv. Nyköping, 2016. С. 526.*)
- ³ *Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М., 1999. С. 225.*
- ⁴ См.: *Элиаде М. Ритуалы и символы инициации. пер. с англ. Д. Громова с издания: Eliade M. Rites and Symbols of Initiation. N.Y., 1965; Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. М., 1999.*

Роман «История порнографии» Г. Трибусона

Аннотация:

Роман «История порнографии» (1988) хорватского писателя Горана Трибусона (р. 1948) входит в его автобиографический цикл, относится к поджанру романа воспитания (нем. «Bildungsroman») и считается лучшим романом этого цикла. Речь в нем идет о друзьях, собравшихся в родном городе, чтобы отметить двадцать лет со дня окончания школы. Alter ego Трибусона — Станислав Иванчич — получает от своего друга Милана Грабара рукопись под названием «История порнографии». Порнография является в романе метафорой всего, что в социалистическом обществе было запрещено. Комментируя рукопись, Иванчич восстанавливает все важное, что происходило как в жизни друзей, так и в его собственной.

Ключевые слова:

История порнографии, Трибусон, Иванчич, рукопись, друзья, кинематограф

Davorka MARAVIĆ
(Ogulin)

«The History of Pornography», a novel by Goran Tribuson

Abstract:

The novel «The History of Pornography» (1988) by Croatian author Goran Tribuson (born in 1948) is a part of his autobiographical series and belongs to a sub-genre of the Bildungsroman. It is often considered the best novel of this series. The paper will describe the meeting of a few friends who are coming back to their hometown to celebrate the twentieth anniversary of their homecoming. Tribuson's alter-ego Stanislav Ivančić gets the manuscript entitled «The History of Pornography» from his friend Milan Grabar. Pornography is a metaphor of everything that was forbidden in socialist society. By giving comments to the manuscript, Ivančić analyses everything that was important and what occurred in both his friends' and his own life.

Keywords:

The History of Pornography, Tribuson, Ivančić, manuscript, the old crowd, film

Горан Трибусон (р. 1948), хорватский писатель, дебютирует в литературе в жанре рассказа в 1970-е гг., а с 1980-х гг. пишет романы. Три его романа этого периода входят в автобиографический цикл: «Медленная сдача» («Polagana predaja», 1984), «Иностраннный легион» («Legija stranaca», 1985) и «История порнографии» («Povijest pornografije», 1988). Для этих произведений, в основном, характерно обращение писателя к теме детства и молодости через воспоминания. К. Немец считает, что этим циклом движет «энергия ностальгии и сентиментальности», желание через обращение к прошлому вернуть время молодости и все то, что ушло безвозвратно: первые сигареты, поездки автостопом, эпоху культуры хиппи, рок-н-рола, кинематографа, порнографии и др. В поисках собственной и поколенческой идентичности его повествователи «мифологизируют общие места бунтарской молодости и пишут своего рода реквием по рок-поколению, формировавшемуся под влиянием новой культуры СМИ (комиксы, телевидение, кино) и новых норм поведения»¹.

Анализируя образ типичного представителя этого поколения, Немец далее приводит некоторые его характеристики: как правило, он ходит в потертых джинсах, с длинными волосами, общество и близкие люди его не понимают, он участвует в студенческих волнениях и сексуальной революции, слушает «Rolling Stones» и другую рок-музыку, политика его не интересует, его кумир — Че Гевара и он против войны во Вьетнаме².

«История порнографии» Трибусона считается лучшим романом автобиографического цикла, в котором писатель не только «тематизирует поколенческий опыт», но и «сентиментально ностальгирует», автор становится «феноменологом повседневной жизни и аналитиком общественно-культурной среды своего времени». Само слово «порнография», подчеркивает Немец, в романе является «метафорой всего того, что в социалистическом окружении было запрещено, это своего рода лакмусовая бумажка для исследования свободы индивида и степени общественной терпимости во времена „идеологических запретов”»³. Поэтому Трибусон выстраивает роман, используя «перемежение реалистических картин эссеистическими комментариями»⁴. Писатель использует рассказы членов дружеской компании, описывает эпизоды из повседневной жизни, приводит личные

записи и т.д. Роман является «своего рода романом воспитания, в котором порнографический материал является важнейшей составной частью периода взросления, духовного развития и накопления жизненного опыта»⁵. В нем, считает М. Юришич, речь идет об описании поколенческого опыта в объемном произведении со сложной композицией⁶.

Автобиография, как пишет М. Солар, может принимать разные, в том числе переходные формы (мемуары, исповедь и т.п.), однако современные теоретики не всегда склонны выделять ее в отдельный жанр или поджанр биографии. Чаще они трактуют автобиографию как особый вид письма, как «автобиографический дискурс или “автобиографическую литературу”»⁷.

В романе «История порнографии», по замечанию И. Бошковича, «автобиографизм писателя пространственно соединяет два переплетенных между собой уровня»⁸. Первый определяет все связанное с «личным» (семья, город, друзья и др.). Второй уровень связан с «тематизацией содержания коллективной / социальной истории как через музыку, телевидение, кино и спорт, так и через другие мифологемы / идеологемы общественной действительности»⁹. Трибусон также большое внимание уделяет отношениям между членами семьи, родственниками, друзьями, соседями.

В романе три эпиграфа, каждый из которых играет свою роль: «служит предуведомлением смысла или является элементом конструкции текста, к которому относится»¹⁰. Речь идет о трех литературных цитатах. Первая — из произведения Г. Флобера, вторая — Г. Грина, третья — Р. Чандлера (обыгранная сюжетными ситуациями, она будет несколько раз повторяться в тексте*). Роман состоит из восьми глав. Повествователь — один из персонажей, alter ego¹¹ самого Трибусона, писатель Станислав Иванчич. Его рассказ будет отчасти опираться на текст рукописи под названием «История порнографии», написанной одним из друзей юности повествователя радиожурналистом Миланом Грабаром. Трибусон начинает роман со слов Грабара, который говорит повествователю: «Похороны — плохой результат чьих-то жизненных планов, но очень хороший ход для на-

* Ответ героя на вопрос попуая «Кто там?»: «Никто, друг. Только шаги в ночи» (роман Р. Чандлера «На том стою»).

чала романа. Так вот, сейчас, если ты действительно хочешь написать что-то обо всем...»¹². Читая рукопись, Станислав Иванчич будет восстанавливать в памяти картины прошлого, эпизоды безвозвратно ушедшей юности. Следующая фраза романа дает толчок к развитию действия: Грабар зашел к другу, чтобы сообщить, что в «местный морг с югославско-итальянской границы доставлен запечатанный металлический гроб с телом» их «друга Чедо Краля — Делона». Делон станет в романе Трибусона самой загадочной личностью из всех членов их компании, отмечавшей двадцатую годовщину со дня окончания гимназии. В «тусовку» (klara) входили Станислав Иванчич, Милан Грабар (Мики), Чедо Краля (Делон), Любо Брабец, Яромир Кралик (Брамбор), Ирена, Сека Живанович (Алета*), Соня, Звездана, Гого Язбиншек и др. Большинство из них 1948 года рождения, то есть современный слой романа относится к 1987 г. Место действия — «город»**, где герои провели первые девятнадцать лет жизни и с которым всегда были тесно связаны, несмотря на то, что некоторые из них уехали учиться или работать в Загреб.

Гибель Чедо Краля, который получил свое прозвище Делон после выхода фильма «Рокко и его братья», повергло всех собравшихся в шок. Описывая похороны Краля, повествователь будет постепенно знакомить читателя с каждым из них. После похорон Милан Грабар вручает ему объемистую папку с «Историей порнографии» (около трехсот страниц) и просит как профессионала оценить написанное. Недоучившийся юрист, он работает на местном радио и собирается уезжать в Америку, где его ждет наследство. Иванчич говорит о своих впечатлениях от рукописи так: «Медленно, с неуверенностью и какой-то смесью страха и трепета, я открыл “Историю порнографии” и начал читать текст, это была история, эстетика, трактат, биография, интимная записка, патология, фантастика, непристойность, роман воспитания, хрестоматия, и, прежде всего, воспоминания и личная мифология, с которой я начинаю неуверенную и крайне субъективную записку о Мики Грабаре и обо мне». Многие из рукописи повествователь будет комментировать, пояснять, исправлять

* Трибусон, по-видимому, имеет в виду героиню Арлету из фильма «Принц Валент» (1954) режиссера Генри Хэтзуэя.

** Трибусон родился в г. Бельоваре, но его не упоминает. В романе он так и назван — «город, а иногда «город N».

ее автора, добавлять и т.д. Сам предмет исследования, предпринятого Грабаром, по мнению Иванчича, точно определен уже в самом заглавии, но он считает, что направления этого исследования так «расходятся и разветвляются», что «Историю порнографии» можно было бы назвать «“Эстетикой порнографии”», “Феноменологией порнографии”, “Введением в порнографию” или “Теорией порнографических жанров”, и кто знает как еще!» Рукопись Грабара начинается со слов: «Позиция репрессивных систем по отношению к порнографическому производству имеет двойственный характер; те, кто считает ее напряженность освобождающей, запрещают ее полностью, те же, кто видит в ней открытое поле для сублимации индивидуальных и социальных энергий, всячески ее продвигают». Автор романа большое внимание уделяет запрету порнографии как таковой. Его герой-повествователь отдает должное Грабару и признает, что тот является одним из лучших знатоков порнографии в целом, но отмечает нехватку «методологии и научной добросовестности». Иванчич иронизирует над тем, что наука обходит стороной факт уже даже слишком большого распространения порнографической продукции, хотя официально она находилась под запретом. Используя научную терминологию, он замечает, что Грабар якобы отходит от «направления и целей исследования»: «Так, например, истоки европейской порнографии находят в фаллических культурах, которым автор [Милан Грабар. — Д. М.] придает характер коллективной эротофилии, хотя антропология так и не смогла до конца постичь их настоящий смысл и функцию»; полагает, что «научный аппарат, отсылки и цитаты» Грабара странные, поскольку свидетельствуют о том, что он знаком с некоторыми из «самых экзотичных источников», но не уделяет достаточного внимания известным. Иванчич замечает, что автор хорошо знает «Введение в психоанализ» З. Фрейда, но из текста видно, что он не владеет его анализом крупных произведений искусства. Далее, он, например, приводит факт о том, что Грабар около двадцати раз упоминает Ф.К. Форберга — малоизвестного ученика И. Канта и И. Фихте, но нигде не ссылается на Маркиза де Сада, Ж. Батая и, тем более, М. Фуко. Иногда повествователь задается вопросом: «Да кто же написал эту мешанину необычайно хорошего текста и редкого вздора?» И тут же отвечает: «Это написал мой друг Мики Грабар, с которым я провел, по крайней мере половину жизни!» Иванчич

прощает автору все недостатки, объясняя это тем, что тот никогда не собирался публиковать рукопись, хотя в стране, где «приблизительно двадцать процентов населения и около шестидесяти процентов писателей безграмотны», она никого бы не удивила. Рукопись, по его мнению, ценна тем, что говорит о порнографии поздних 1950-х и ранних 1960-х гг., т.е. о времени дефицита порнографического материала. В этот период были распространены такие произведения искусства, как работы Рубенса, роман Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» (1929) и романы А. Моравиа, воспринимавшиеся тогда как «порнографические феномены». Далее он замечает, что рукопись содержит целую главу, посвященную «видео-порнофильму».

Станислава Иванчица и Милана Грабара связывает история длинной в жизнь. Первый старше второго на один день. Их матери познакомились в роддоме в 1948 г. и с тех пор оставались в дружеских отношениях. Отцы по политическим взглядам принадлежали разным флангам. Отец Милана, Славко Грабар, работал хирургом в местной больнице и коммунистам не симпатизировал. Франье Иванчич в молодости хотел уехать в Испанию и воевать против Франко, но так туда и не попал (человек, который, якобы, занимался переправкой в Испанию, оказался мошенником и улизнул с деньгами). Поэтому, иронизирует Иванчич, отец разминулся с Оруэллом и Хемингуэем. Потом отец как военнопленный попал в Германию, присоединился к партизанам и стал участником Народно-освободительной борьбы (НОБ), был политически активен, но со многим не согласен. А старший брат матери Иванчица дядя Эмиль после 1948 г. вообще выбрал сторону Информбюро (то есть в конфликте Тито и Сталина поддержал последнего), что представляло реальную опасность для семьи.

Год рождения описываемого поколения — 1948 — имеет в романе политическую коннотацию, поскольку многие изменения в стране в течение следующих десятилетий пришлось на его детство и молодость. Иванчич замечает, что его отец не говорил об арестах людей с 1948 по 1953 гг. Он сомневается, что отец о них не знал, но допускает, что поначалу тот мог не подозревать о существовании Голого острова*.

* Концентрационный лагерь в СФРЮ, в 1948–1980 гг. располагавшийся на острове в Адриатическом море, считается одним из самых жестоких лагерей социалистических стран для политических заключенных.

Жертвой сфабрикованного политического дела, с одной стороны, и порнографии, с другой, стал отец Яромира Кралика Брамбора, Тончек Кралик. Грабар в своей рукописи говорит о «порнографической бедности» начала 1950-х гг., а Иванчич, дополняя его, приводит факт существования в их городе одной порнографической ленты еще в год их рождения. Она связана с судьбой Тончека Кралика: до войны он владел городским кинотеатром «Эдисон» и большой квартирой над ним. После войны кинотеатр переименовали в «Романию»*, Кралику оставили всего сорок квадратных метров общей жилплощади, в остальной части квартиры размещалась администрация кинотеатра. В том же 1948 г. по городу распространились слухи, что у Кралика есть двухсотметровая лента черно-белого фильма, и, что он проводит тайные показы для узкого круга «привилегированных зрителей». В этот круг входили, по слухам, три или четыре сотрудника секретных служб. Все кончилось «скандалом», когда зимой 1948/49 гг. Тончека Кралика обнаружили повешенным в операторской кабине. У него в ногах нашли пропагандистские материалы Информбюро и фотографию Сталина. По городу снова прокатилась волна слухов: большинство засомневалось в том, что Кралик, чех и до войны весьма состоятельный человек, мог держать у себя фотографию Сталина и такие материалы. Некоторое время спустя и с сотрудниками спецслужб начали происходить странные события: одного из них перевели на другую должность, второй попал на Голый остров, третьего уволили позже, в 1966 г., что было связано с уходом с должности начальника спецслужб Александра Ранковича. Судьба отца сильно повлияла на жизнь его сына, Яромира Кралика. В дальнейшем он расскажет Иванчичу, что обнаружил, расследуя дело отца. Повествователь довольно смутно помнит политические события 1953 г.: умер Сталин, ликвидировали Берию, произошла частичная «консолидация югославо-советских отношений», тетя Грабара из Америки «присылала все то, что в стране было дефицитом».

Трибусон воссоздает социально-политическую атмосферу юности своего поколения, на становление которого повлияла рок-музыка и студенческие волнения. Все сферы жизни, в том числе образовательная, были идеологизированы: на стенах школ были развешены

* Гора в Боснии и Герцеговине, получившая известность в период НОБ.

плакаты и лозунги «Тито — партия», «Фабрики — рабочим», среди школьников проводились всевозможные мероприятия, самым важным была майская эстафета*, приуроченная ко дню рождения товарища Тито.

После 1948 г. старшее поколение участников НОБ, коммунисты начали терять надежды и уже не верили в свои идеалы. До этого практически все считали политику СССР верной. Вера в социализм была поколеблена, но и на Запад не тянуло. К Западу отец Иванчица относился более чем скептически. Так, в личности Элвиса Пресли он «видел пагубное влияние Запада, жевательная резинка и джинсы были для него прогнившей капиталистической продукцией, которая сбывалась при посредничестве ЦРУ, в вестернах и детективах он усматривал возвращение к извращенной общественной морали» и т.д. Однако замечает Иванчиц, отец не имел ничего против западной одежды и техники, потому что они считались лучше, чем изделия социалистического производства. В течение двенадцати школьных лет они изучали то, что касалось «тяжелой и легкой промышленности, [...] конституционных прав и федерального устройства, революций», но при этом никто «ни единым словом не обмолвился о таких вещах, как энергетические проблемы, слишком большой внешний долг, отсутствие конкуренции, безработица, неэффективное хозяйство, неконвертабельность (национальной валюты динара. — Д. М.)». Обо всем этом, замечает повествователь, будут «много говорить в прессе и на телевидении, когда они вырастут. Хотя еще задолго до этого трудно было устроиться на постоянную работу, многие уезжали в Германию, Австрию, Швейцарию, Швецию и другие капиталистические страны».

Очень наглядно об эпохе СФРЮ говорит история Ярослава Кралика. Он был лучшим учеником гимназии, в третьем классе написал стихотворение для школьной газеты, в котором усмотрели политический подтекст. В итоге мальчику пришлось бросить школу, потом пойти в армию. Вскоре умерла его мать, у него не было постоянной работы и денег. Наконец, Кралик получил работу, став кинемехаником в кинотеатре, когда-то принадлежавшем его семье. Иванчиц

* Эта церемония начиналась после 1 мая и длилась до Дня молодости (25 мая), тогда же отмечался день рождения Иосипа Броза Тито. Эстафетный факел проносили по городам страны, затем представитель молодежи передавал его Тито на белградском стадионе. Была прямая ТВ-трансляция. С некоторыми изменениями эта церемония проводилась вплоть до 1988 г.

хорошо помнил, как однажды Кралик пригласил его к себе в операторскую и после фильма с Бриджит Бордо показал часть пленки, из-за которой пострадал его отец: сначала цифры, а потом надпись «SEXOPOL FILM, Berlin». Однажды он ошибся и вместо испанской картины фильма «Прощай, Гринго»* включил публике порнографический фильм. Его тут же уволили, и Кралик уехал в Германию. Вернулся он оттуда в 1972 г. большим знатоком музыки и кино. Таможенник, увидев, что находится в машине, сказал своему коллеге: «Тут какой-то сумасшедший с HI-FI системой и полным фургонном пластинок. Говорит, что все это для частного использования». К нему на квартиру тут же явились два агента и начали подробно расспрашивать о контактах в Германии в среде эмигрантов, но ничего от Кралика не добились. Отец Грабара помог ему устроиться техником в больницу. Там, в реанимационной палате, Яромир увидел одного из бывших сотрудников спецслужб, явно имевшего отношение к смерти его отца, и допросил его перед смертью. Потом снова работал киномехаником в кинотеатре, когда-то принадлежавшему Кралику-старшему, женился на подруге из тусовки Секе Живанчевич.

Порнофильмам конца 1960-х гг. в рукописи Грабара, считает Иванчич, не уделено достаточно внимания, поскольку в это время «порнографических материалов» было значительно больше. Однако, он согласен с тем, что «более острые эротическо-целлюлозные варианты можно было найти в [...] “underground” кино». Он комментирует порнографические сцены, добавленные в фильм “B.P.”** Душана Макавеева, но сомневается в том, что Грабар мог смотреть этот фильм, поскольку тот сразу был запрещен: фильм входил в «черную волну» югославского кинематографа¹³.

Сама порнография, официально запрещенная, попадала в страну нелегально. Первые кассеты Грабар получал через знакомых из ФРГ, Швеции, Дании и т.д. Это было его хобби. Иванчич комментирует это так: «Если бы не было этого хобби по коллекционированию,

* «Прощай, Гринго» (1965) — фильм режиссера Дж. Стегани.

** Полное название фильма: «B.P.: Мистерии организма» (1971), режиссера Д. Макавеева. Фильм известен и тем, что режиссер использует концепт «сербского монтажа» (serbian cutting). Это метод «киномонтажа и драматургии, основанный на соединении, на первый взгляд, разрозненных частей, очень близкий коллажированию». *Polimac N. Život u filmu*, sv. 1–3. Sv. 1: Uzori i dosezi. Zagreb, 2019. S. 69.

то не было бы и “Истории порнографии”, которую я сегодня держу в руках». Как бы дополняя написанное другом, Иванчич делает обзор того, что видел в странах, которые посетил по окончании университета. Так он замечает, что в Германии порношопы находятся не на главных улицах, в витринах ничего не выложено. В Нидерландах ситуация, по его мнению, намного лучше, хотя и она несопоставима с тем, что существует в Копенгагене: в магазинах есть маленький зал с экраном, и покупатель может посмотреть около двадцати порнофильмов, купить только один. Возле порношопов часто установлены автоматы с небольшим экраном или отверстием для просмотра. На Западе любой видеопорнобизнес развивался быстро, так как он коммерчески выгоден, а в социалистическую Югославию такая продукция могла попасть только нелегальным путем.

Посмотрев в загребских кинотеатрах почти все художественные фильмы разных жанров, повествователь стал знатоком кино. Он хорошо разбирался в музыке, знал литературу и в итоге сам начал писать, став к сорока годам известным писателем. А до этого долго искал работу, работал в разных местах. «В 1980 г., когда стопка моих заявлений о приеме на работу с резолюцией „отказать” достигла толщины моего первого романа, я получил предложение от одного маленького агентства “Югоспот”» писать тексты и сценарии. Агентство занималось производством «пропагандистских фильмов и коротких телевизионных реклам». Потом выяснилось, что это мать Иванчича попросила своего бывшего ученика, ныне директора агентства, взять сына на работу. Но работать он начал не сразу: умер Иосип Броз Тито. Когда работодатель рассказывал будущему сценаристу о задачах фирмы, можно было подумать, что это не маленькое агентство, а «Диснейленд и Голливуд» в одном флаконе.

Судьба Делона — еще один пример того, как проходила жизнь югославского поколения 1948 года рождения. Никто точно не знал, чем занимался его отец. Вначале это был маркетинг, предпринимательство и строительство. У Чедо всегда были деньги, даже доллары, и самые модные вещи. Потом отца обвинили в коррупции, провели в роскошной квартире обыск, суд состоялся в городском спортзале: приговорили к десяти годам лишения свободы. Об этом деле подробно писали даже загребские газеты, однако по сравнению с теми «мегааферами», что произойдут в 1970–80 гг., в которых «фигури-

ровали высокопоставленные чиновники, дело Краля-старшего было даже смешным».

Может быть, Чедо Краль внешне не был сильно «похож на этого французского актера», но ему на роду «была написана судьба, подобная судьбе героя, которого так впечатляюще сыграл Ален Делон». За перемещениям Чедо Краля по миру трудно было уследить. У него был роман с Иреной Орешар, они часто сходились и расходились, окончательно он ее бросил в 1970 г. Известно, что Делон был в Германии, в Штутгарте пробовал галлюциногены, участвовал в какой-то драке и его повязали. Через две недели Кралик получил от него телеграмму из Амстердама, еще через год тот написал матери открытку из Непала, Ирене прислал фотографию из Индии. Потом прошел слух, что он погиб на Цейлоне. А Делон вдруг вернулся целым и невредимым. Однажды он оставил у повествователя пакет на хранение до своего возвращения из Швейцарии. Там было три картины, которые могли бы относиться девятнадцатому столетию, если бы краска не была «такой свежей», что пальцы «почти приклеивались к полотну». Все указывало на то, что Делон спекулирует предметами искусства и их подделками, потом стало известно, что он находится в международном розыске. Несмотря на все это, герой нелегально приезжает на встречу выпускников, последний раз встречается со ставшей женой Брабеца Иреной, оставляет тому, растратившему казенные деньги, большую сумму в валюте

Ключом к пониманию авторского отношения к своей юности, мужской дружбе, памяти прошлого может служить следующий диалог героев: На реплику Грабара: «Мы всегда знали, что он [Делон. — Д. М.] занимается чем-то сомнительным. Надо ли его за это судить?», Иванчич отвечает: «Делон — мой друг и неважно, какая из европейских полиций его разыскивает!»

Роман «История порнографии» написан в момент перехода хорватского автора от прозы элитарной к произведениям «читательского ожидания», когда он, по словам М. Пантича, начинает трансформировать свою поэтику в «новую мимикрическую систему повествования»¹⁴. В реалистическом эссеистском ключе книга Трибусона воспроизводит «общественную и культурную среду» Югославии 1960–80-х гг., «подразумеваемая под порнографией, помимо нее как таковой, все, что социалистический режим подвергал запрету»¹⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Nemec K.* Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine. Zagreb, 2003. S. 315–316.
- ² *Ibidem.*
- ³ *Ibidem.*
- ⁴ *Ibidem.*
- ⁵ *Nemec K.* Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine. S. 315–316.
- ⁶ *Jurišić M.* Bilješka o piscu. U: Tribuson G. Povijest pornografije. Zagreb, 2004. S. 447.
- ⁷ *Solar M.* Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja. Beograd, 2012. S. 285–286.
- ⁸ *Bošković I.J.* Pamćenje prolaznoga i trajnoga. Zagreb, 2019. S. 36–37.
- ⁹ *Ibidem.*
- ¹⁰ *Solar M.* Teorija književnosti sa rječnikom književnoga nazivlja. S. 424.
- ¹¹ *Bošković I.J.* Pamćenje prolaznoga i trajnoga. Zagreb, 2019. S. 41.
- ¹² Здесь и далее роман «Повijest pornografije» цитируется по URL: https://kupdf.net/download/goran-tribuson-povijest-pornografije_5af808dce2b6f5ef4d5e51d3_pdf (дата обращения: 02.06.2021).
- ¹³ *Маравич Д.* Фильм А. Петровича «Мастер и Маргарита» по мотивам романа М.А. Булгакова // Михаил Булгаков и славянская культура. М., 2017. С. 251–252.
- ¹⁴ *Pantić M.* Aleksandrijski sindrom. Beograd, 1987. S. 109.
- ¹⁵ *Ильина Г.Я.* Хорватская литература XX века. М., 2015. С. 304.

«Свое» и «чужое» в романе Васи́ла Попова «Время героя»

Аннотация:

Роман Васи́ла Попова «Время героя» (1968) — пример новаторства и эксперимента, осуществленного в болгарской литературе в конце 1960-х гг. После публикации романа критика его «замалчивала», и только в начале нового тысячелетия он привлек к себе внимание группы исследователей, которые изучают новаторство его художественной структуры. В числе отличий от соцреалистического канона в романе особое место занимает концептуализация «своего» и «чужого», отражающая специфику социокультурного контекста 1960-х гг., авторский код писателя и поиск новых семиотических пространств в болгарской романистике.

Ключевые слова:

поэтика, роман, Оттепель, соцреализм, контекст

Natalia NYAGOLOVA
(Veliko Turnovo — Moscow)

«Native» and «Foreign» in Vasil Popov's novel «The Time of the Hero»

Abstract:

Vasil Popov's novel «The Time of the Hero» (1968) is an example of modernity and experimentation in Bulgarian literature in the late 1960s. When the novel first came out, it was marginalized by operational critics. After the beginning of the new millennium it attracted the attention of a group of researchers that interpreted its innovative artistic structure. Among the deviations from the cannon of social realism, a special place in the work is occupied by the unusual conceptualization of «native» and «foreign», reflecting the specifics of the sociocultural context of the 60s, the author's code and the search for new semiotic spaces in Bulgarian novels.

Keywords:

poetics, novel, «Thaw», social realism, context

В статье, посвященной музыке в романе «Время героя», Димитр Крыстев пишет: «Именно инаковость романа, быть может, лучшего болгарского романа за последние 30 лет, — причина, по которой это произведение осталось в семидесятые и восьмидесятые годы без должного толкования, которое бы отвело ему центральное место среди шедевров болгарского повествовательного искусства»¹. Такова характеристика «забытого» болгарской критикой знакового романа, в котором нашли отражение особенности болгарского литературного развития времен социализма.

Первое издание романа Василя Попова «Время героя» 1968 г. было встречено обширной и жесткой рецензией Максима Наимовича в газете «Литературный Фронт», где он назвал эту книгу «идеологической и эстетической неудачей» автора, «дегероизацией времени»². Второе издание романа состоялось через десять с лишним лет. Вызвавший нападки и непонимание при своем появлении роман оставался вне поле зрения критики и в течение последующих тридцати лет. Современные толкования романа немногочисленны, но во всех них есть утверждение его инаковости, которую исследователи усматривают на самых разных уровнях поэтики. С конца шестидесятых годов до начала XXI в. произведение было окружено молчанием. Болгарская критика начинает интересоваться им только на пороге нового тысячелетия, в связи с чем выходит несколько публикаций сотрудников кафедры болгарской литературы Великотырновского университета: книга Ивана Радева «Васил Попов — от рассказа к роману» (2001), сборник кафедры «Писатель. Это красивое человечество», в котором помещены две статьи, посвященные данному произведению» (статья Доры Колевой «Философско-эстетическое сознание во «Времени героя» и упоминавшийся выше текст Крыстева «Время и музыка в повествовании Василя Попова» (2001)), а также целостное исследование Ивана Станкова под названием «Васил Попов. Релятивизм и полифонизм» (2013).

В своей книге Радев посвящает роману небольшой фрагмент, где исследует необычную метафору, целью которой является представить отношения между романом и социокультурным контекстом. Это — метафора «гардероба», невидимых черт болгарской действительности шестидесятых годов, она противопоставлена всему офи-

циозному и публичному в этой жизни, что выражается через другую метафору — витрины. Радев полагает, что в романе отражены все те темы, которые в конце Оттепели воспринимались цензурой как темы антисоциалистические, что этот роман по сути «роман-“гардероб” болгарской жизни шестидесятых годов»³.

Колева видит в произведении Попова роман, построенный с помощью нового инструментария — психологического, который противопоставлен прежним, «риторическим» приемам и средствам «эссеистского» жанра⁴.

Крыстев, анализируя повествовательную технику Попова, проводит параллели между ней и музыкальными структурами, относя ее к тому нарративному полю, которое теория литературы назовет «прозаикой»⁵.

Станков в своем исследовании, посвященном поэтике Попова, также усматривает целый ряд новаторских черт романа: концептуализацию героя как интеллектуала, вне его социальных задач; отсутствие деления героев на отрицательных и положительных; интерес к индивидуальному герою, а не коллективу; сложную временную перспективу, в которой развивается сюжет и в которую встроена система персонажей⁶.

Симеон Янев называет роман «экспериментальным», отмечает, что в нем описано нехарактерное для социалистической поэтики состояние — состояние скуки, и связывает его с ситуацией общественного застоя 1970-х гг.⁷

Каков историко-политический контекст, в котором вышел роман? Объявленная в Болгарии Оттепель длилась с 1956 г. до 1963 г. Ее начало было провозглашено на Апрельском пленуме 1956 г., а концом стала ретроградная речь Тодора Живкова на Пятом заседании писательского актива 1963 г. Роман Попова появляется спустя пять лет после пленума, во время разгрома Пражской весны и «угасания иллюзии», как называет аналогичный период с конца шестидесятых годов в СССР историк кино Владимир Семерчук. Согласно Атанасу Славову, к корпусу текстов болгарской Оттепели могут быть отнесены «все литературные произведения, которые отвергают принцип быть верным какой-либо догматичной идее в пользу того, чтобы существовать ради самого себя»⁸, произведения, которые находят свою опору в повести Э. Станева «Похититель персиков» (1948). Известно, что Оттепель —

период, когда на литературную авансцену выходит поэзия (Хр. Фотев, И. Динков, К. Павлов, Ст. Цанев) и небольшие беллетристические формы (Н. Хайтов, Й. Радичков, В. Попов, Й. Вылчев), в то время как роман, так активно развивавшийся в предыдущий период, отступает в жанровой иерархии на задний план. Но именно романы мировой литературы становятся любимым чтением «шестидесятников», а упрямые, справедливые и страдающие герои Хэмингуэя, Ремарка, Стейнбека мифориторически превращаются в идеал человеческого поведения. Это шаг в сторону от социалистических предписаний — экзистенциальный выход из классовой схемы, вера в общечеловеческое, интеллектуальная рефлексия и стоическое противостояние крикливым лозунгам настоящего. Попов в конце 1960-х гг. возвращается к жанру романа, чтобы выразить то подвешенное состояние болгарской интеллигенции по окончании Оттепели, о котором не принято было писать. Для этого текучего, поразительного состояния жанр рассказа был слишком фрагментарным, оно затрагивало почти все стороны существования. И словно ничего драматичного не происходит в болгарской жизни, просто начинается застой, просто социальная и литературная динамика 1960-х гг. снова замедляется, но тот прорыв, который осуществила литература, уже стал свершившимся фактом — и никогда больше болгарская культура и литература не вернутся к идеологическому давлению 1950-х гг., хотя надзор цензуры за художественными произведениями и их авторами останется. Партийные клише теперь выглядят сомнительно в книгах даже самых преданных соцреалистов.

Крушение как тема и как состояние в романе «Время героя» имеет под собой реальную опору — специфическую ситуацию, сложившуюся в конце 1960-х гг., когда «новые созидательные силы разделились на интеллектуальное направление, которое не пользуется особым благоволением верхушки, и направление эстетической спонтанности, оставленное властью создавать что-то свое, а позднее постепенно привлеченное постами и наградами на ее сторону»⁹. Это роман о необъяснимом самодовольстве на фоне драматизма повседневности. Это роман о гипертрофии предметов, званий, условностей, за которыми тлеют смертоносные катастрофы бытия.

«Время героя» — пограничное произведение, оно несет в себе предчувствие двух десятилетий и поразительную деструкцию соц-

реалистической поэтики. Эта деструкция была не декларированной, но достаточно категоричной для времени появления романа. Первым шагом к отходу от канона соцреализма является отсутствие характерного для этого направления сюжета инициации, который во время Оттепели трансформируется в сюжет о моральном и идеологическом взрослении молодого человека¹⁰. В своем «оттепельном» варианте этот сюжет целенаправлен, линейен, а финал в нем — сильный член повествовательной оппозиции, уравнивающий «неправильность» начала романа. Персонажи «Времени героя» не растут, не умнеют, не становятся лучше, правильнее. В конце произведения герои даже более несчастны и растеряны, чем в его начале. Разрушение телеологического сюжета романа-инициации подтверждается наблюдениями Станкова о сложной временной структуре романа: «Персонаж евклидово-ньютоновского типа, Иван линейен и бесконечен. Калуд же, напротив, — эйнштейновский герой, конечный, но безграничный, как вселенная в Теории»¹¹.

Экзистенциальная тема в романе возникает как эхо умонастрое-ний интеллектуального круга болгарской Оттепели, к которому относится и сам В. Попов, круга, сложившегося вокруг редколлегии издательства «Народная культура». В него входят как активные радикалы времен Второй мировой войны, так и молодые диссиденты-шестидесятники¹². Герой романа Калуд воплощает целый ряд черт участников этого круга, чья неудовлетворенность системой приводит их или в кинематограф, или в художественный перевод. Герой романа пишет сценарии для фильмов, на премьерах которых не присутствует. А перевод для Калуда — дверь, через которую он может убежать в какой-то собственный пространственно-временной континуум, эмигрировать из будней, из монотонной повседневности. Тетя Джобиска, Поббл и страна Джамблей являются отрицанием материального и удручающего «здесь и сейчас», предсказуемого и ограничивающего жизнь Калуда. И в серости такой полужизни только движение навстречу трамваю, подобное рывку испанского матадора на быка, заставляет его опомниться, пробуждает его чувства странным объяснением: «Я хотел проверить, жив ли я» (С. 31)¹³. Семиотизация «чужого» — еще одна особенность романа, отдаляющая его от поэтики соцреализма. Иван и Калуд — успешные, реализовавшие себя в профессиональной сфере герои, живущие на одной оси бытия,

крайние точки которой — это Мир (другое, отличное, чужое пространство) и болгарское село. Все топосы романа — заграничные, урбанистические, сельские — приобретают измерения метафорических пространств: символизирующих определенный стиль жизни и мышления. Село, Город, Мир не противопоставлены друг другу, а существуют как концентрические директории, раскрывающие различные стороны бытия героев в топике романа.

Иван и Калуд — болезненно «сросшиеся» двойники-антагонисты — противоположность и симбиоз, Инь и Ян, целеустремленность и импульсивность. Их неотделимость друг от друга приводит к неизбежному любовному треугольнику с Марией, в котором теснейшим образом переплетены инстинкты, эрудиция, социальные катаклизмы, психологические травмы, отношения с «чужым», «большим» Миром.

Присутствие «чужого» в романе может быть представлено на нескольких уровнях.

На уровне повествования «чужое» является частью фабульных ситуаций реализующихся вне пределов Болгарии. К такому типу ситуации мы можем отнести разговор Ивана с советским писателем, командировку Калуда в Лондон, путешествия Ивана в Финляндию, поездку Калуда во Вьетнам. Направления достаточно необычны: они ведут за «железный занавес» или же в репрезентативные для топографии соцреализма пространства (СССР, Вьетнам), которые, однако, представлены без ожидаемого пафоса.

Интересна реализация «чужого» как части художественной «биографии» героев: Калуд работает переводчиком с английского, и выбор языка, с которого переводит герой, вряд ли можно назвать случайным. Именно 1960-е гг. — десятилетие, подарившее болгарскому читателю шедевры американской литературы (Хемингуэя, Сэлинджера, Стейнбека) в исполнении настоящих мастеров перевода: Крыстана Дянкова, Димитри Иванова, Цветана Стоянова...¹⁴

Доктор — в духе какого-то отчаянного неомифологизма — читает классиков Древнего Рима и Европейского Ренессанса («ленивых людей с глубоким умом и сильными чувствами» (С. 74)), пишет, подобно античному хронисту, на колонне, которую подпирает, самое старое и самое вечное слово «любовь». Он пишет его как мантру против страшной демифологизации любви, которая «по-настоящему угрожает сущности нашей человеческой жизни» (С. 274).

Девушка в баре рассказывает о своих многочисленных авантюрах, а фоном звучит «Yesterday» Битлз — легендарных «рассерженных британцев» XX в. Эта девушка в дымчатых сумерках тоскует по Осло и странным образом напоминает Калуду беззаботное детство, другую девушку, которую полиция отвозит в черном фургоне в какое-то то исчезающее «вчера».

Особого исследования требует другой аспект «чужого» в романе — его присутствие в поле интертекста. В произведение инкорпорируются стихи Федерико Гарсии Лорки, персонажи Эдварда Лира, аллюзии на тексты Теннесси Уильямса и Хемингуэя, живописные сюжеты Пикассо, Рембрандта, Сезанна¹⁵. Центральное место занимает музыкальная тема (и особенно образ Иоганна Себастьяна Баха), которую подробно рассматривают Станков и Крыстев.

Элементы «чужого» своеобразно поддерживают оппозицию Калуд — Иван. Для Калуда «чужое» всегда сюжетогенно и семиотично, а для Ивана обычно заполняет жизненную среду, «эти стабильные материальные пространства», поддерживая внушение удушающего быта. Калуд легко объединяет различные сферы пространства: село — город — Мир. Он видит на улице вымышленных персонажей Лира, разговаривает с Бахом как со старым другом, а сельский житель Илларион становится его воображаемым спутником в Лондоне.

Калуд доводит «инострannое» до абсолюта «своего», лишает его негативных коннотаций «чужого» пространства, воображая страну Джамблей идеальным топосом счастья и совершенства. Калуд — герой-космополит («безродный космополитизм» — враг номер один в эпоху сталинизма), и его общечеловеческий гуманизм и открытость миру принимают форму странного вопроса: «Не кажется ли тебе, что жизнь под угрозой?» (С. 265).

Иван воспринимает этот вопрос как очередное чудачество друга. Для него мир имеет строгие географические, социальные и нравственные границы. Иван использует «тот политический язык» (С. 45), занимает важный пост в сфере культуры, проводит ответственные переговоры, играет в теннис, встречается с красавицей Сией, и в то же время его публичный образ до стерильности совершенен. Первоначально он держит портрет Сталина у кровати как икону, а потом молча его прячет. Его рационализм и расчетливость автор объясняет сельским происхождением, чтобы избежать более вероятно

го объяснения — идеологическая ортодоксальность. «Иностранное» для Ивана относится, в основном, к бытовому уровню: это красивые предметы, вкусные блюда, дорогие покупки в заграничных магазинах. Он умен, утончен, красив и поэтому недоступен для сомнений, которые гложут Калуда.

Женским персонажам также отведено место в концептуализации «чужого» в романе: Христина — почитательница Англии — делает своим кредо принцип английских джентльменов «никогда не обсуждать свои потери» (С. 127). Мария сравнивается с готическим собором. Джина смотрит венгерские фильмы, хотя и не любит их «из-за раздражающего языка» (С. 222).

Все перечисленные примеры представляют понимание «Другого» в произведении, восприятие иностранной культуры, концептуализации Востока и Запада в романе. Чужое не маркировано как негативное, оно получает характеристики «второй половины» мира, без которой национальное бытие выглядит неполным.

Болгарская Оттепель прорастает на отечественной литературной почве через пристальное внимание к национальному, через обращение к истокам, к забытым началам природной, патриархальной жизни, понимаемым как оппозиция всему официозному, искусственному, идеологическому, как оппозиция Центру. Целостный облик этого Центра принимает образ Города, заманивающего сельских жителей и иссушающего деревенские корни у героев болгарской литературы, которые оказываются неприспособленными к его урбанистическим законам (В. Попов, Г. Мишев). Другая концепция национального в 1960-е гг. предполагает дискредитацию Центра-города, оказывающегося каким-то далеким, неактуальным, часто даже неназываемым пространством (Н. Хайтов, Й. Радичков). В поэзии очерчивается плеяда имен болгарских исторических личностей, которые служат коррективом и ориентиром для радикально настроенного лирического героя (Ботев, Вапцаров, партизаны-антифашисты). В непосредственной связи с этой реабилитацией национального в литературе болгарской оттепели активизируется балканский контекст культуры: в литературе — у Радичкова, Хайтова, а до них — у Э. Станева, в научном дискурсе — в исследованиях Бояна Ничева.

Село в романе остается чем-то отдельным, непоглощенным, забытым. Это «заколдованное место», которое город не может ассими-

милировать. Из рассказов Попова в роман переходит Илларион, создавая ощущение цикличности, общности темы, поднявшейся выше жанровых ограничений.

Любопытный аспект «своего» в произведении предлагает Радев, наблюдая антропонимы в романе и приходя к выводу, что имена центральных персонажей «показательны для народной антропоники — Иван, Мария», чьим контрапунктом выступает «редкое, но взятое оттуда же — Калуд»¹⁶.

Главные герои произведения сильно отличаются от характерного для оттепели типа героя. Это уже не чистые юноши, показанные на заре жизни и представленные в болгарской литературе, как правило, в поэзии 1960-х гг. И Калуд, и Иван, и Мария — зрелые люди, в расцвете сил, оказавшиеся в ловушке позднего распутия: они теряют направление, будучи подвластными своим странностям, комплексам, поражениям. И еще одно отличие от героя в текстах оттепели: у Попова центральные персонажи появляются без биографии. В этом смысле Калуд ближе всего к схеме 1960-х гг. Он показан как человек без корней, сирота, выросший в детском доме, который в течение жизни имеет целый ряд «отцов-наставников»¹⁷: солдат во время Отечественной войны, троих интеллектуалов, Иллариона. Но их «наставничество» сильно редуцировано в сравнении с «отцовством» Оттепели, и беспомощная бездомность Иллариона доказывает это. Иван также вписан в парадигму сельских героев Попова, он покинул село, но сохранил образ деда как мифологический образ патриарха жизни, образ предков, которому Иван в известной степени изменяет, отправляясь в город, изменяет своей чрезмерной социальностью, прерыванием рода бездетным браком с Марией. В Иване проявляется вариант своеобразного почвенничества Оттепели, которое в болгарской прозе 1960-х гг. станет основным модусом изображения. Сельское прошлое Ивана — топос какого-то потерянного рая на фоне настоящего — урбанистического, иерархического, целенаправленного.

Мария — наиболее необычно построенный образ в романе. Лишенная настоящей биографии, она является, скорее, функцией мужских персонажей, героиней, которая должна отражать их реакцию и провоцировать их сущность. Даже ее духовная жизнь полностью подчинена двоим любимым мужчинам, у героини нет ни одной по-настоящему собственной идеи, несмотря на образованность.

Оригинально в концепции героя у Попова — его полное несчастье, негативизм и одиночество. В треугольнике страсти Иван — Мария — Калуд, в невозможности счастья и любви в нем, может быть усмотрен своеобразный модернистский распад в сфере приватной и психологической жизни, который несмело намекает на некоторую дисгармонию в плане общественных порядков. В романе представлены еще два варианта необычных семейных отношений: сверхлюбовь Доктора и его супруги и семейный договор между Христиной и ее «удобным» супругом. Эти отношения также разрушены волей некой трагической Судьбы (болезнь, автокатастрофа), в доказательство тому, что в «климате» романа любовь не расцветает.

Исследователи Оттепели отмечают, что утопическая поэтика периода строится на трех основных мифах — коллективистском, антибюрократическом и антимещанском¹⁸. В произведении Попова эти три оттепельных мифа «демонтированы». Роман «Время героя» построен на крайнем индивидуализме персонажей. Изначально героизм представляет жертву во имя коллективных ценностей. И в этом смысле прав критик Максим Наимович, отрицательно воспринявший роман и обвинивший автора в дегероизации своего времени. Персонажи — атомы, которые молчаливо встречаются и расстаются в темноте, а это вселенское отчуждение напоминает образы другого автора того периода — поэта Константина Павлова — «с точностью летучих мышей мы расходимся»¹⁹. Жизнь каждого героя двойственна, она более реальна во внутренних монологах, чем в поступках, она распята между крайностями — видимостью и сущностью, словом и молчанием, бытом и экзистенцией. Нет коллектива, три героя чудовищно одиноки и поглощены какими-то внутренними диалогами с собой, с живыми и мертвыми, с близкими и воображаемыми собеседниками. Эта прозрачность бытийных и эстетических границ, эта мифологичность настоящего, которую Доктор заметит у самого Калуда, приближает прозу Попова к модернистским поискам зарубежной романистики, а его стилистика напоминает магических реалистов, с произведениями которых автор, будучи их переводчиком, был хорошо знаком. Назло правильной классовости в романе разрастается желание снять злободневные ценностные границы, вернуть героев к ролям вечной мужественности и вечной женственности, отменить социальную «надежность» — Калуд чувствует себя адекватно

и с обслуживающим персоналом заведения, и с четырьмя женщинами за игрой в карты, прячущими свои драмы за какой-то социальной элитарностью. Даже конкретные исторические и политические события эпохи в произведении получают абстрактное звучание, они включены в некие отвлеченные, даже метафизические ситуации, как образ «белых вьетнамских женщин», мучительно всплывающий в сознании Калуда. Абстрактная социальность романа будто бы является самым сильным механизмом устранения идеологического смысла. Антибюрократический пафос также отсутствует — «враг» уже деперсонализирован и представлен как некая судьбоносная сила, имеющая лишь косвенное отношение к политике и идеологии.

Сильно расшатан не только главный миф соцреализма — «отеческий», но и отцовство как явление. В романной истории всеобщего несчастья рожать детей — абсурдное желание. Смысл есть только в заботе об уже рожденных детях, независимо от того, кто их биологические родители. Не кровное родство, а абстрактный гуманизм, доброта, любовь — вот сплав, объединяющий героев.

Появление экзистенциальной проблематики в романе, при этом подносимой сквозь общечеловеческое, вне коллективного и без противопоставления национальному, — новаторский шаг в болгарской литературе того времени. Это знак «усиления индивидуализма и симптома кризиса анонимной идеологии»²⁰.

Бегство героев, принимающее форму хаотичного поиска себя, изменяет направления Оттепели, связанные, как правило, с построением нового времени или с периферийными пространствами «естественных людей». «Естественность» проглядывает в топосе вечных деревень Попова, в которых его героев преследуют тени прошлого, но которые остаются непроницаемыми для строгих социальных норм Города. А изображение топоса Лондона как топоса бегства — полное отклонение от правил соцреализма. Более того, в соцреалистической географии Лондон и Париж прочно связаны с империалистическим шпионажем, достаточно вспомнить в этой связи романы Богомила Райнова. Избегание клише соцреализма в романе Попова — выход к новому типу стилистики, а не к радикальной дискредитации идеологии. Так поступят и другие романисты шестидесятых — Генчо Стоев, Блага Димитрова, компенсируя ригидные историко-политические концепции гибкостью стиля. Попов «обезвреживает» идеологиче-

ское, переплавляя его в смесь экзистенциального, общечеловеческого и даже вселенского. Подобным образом будет деидеологизировать художественный мир своих фильмов Андрей Тарковский.

Роман «Время героя» — произведение, которое довольно рано демонстрирует отход от модели соцреализма и приближение к тенденциям болгарской прозы следующих десятилетий с ее безнадежным кризисом приватной жизни человека, героями-чудаками, неутешительными посланиями, будто спасение можно найти только в абсурде или фантастике. И более того — «Время героя» является заявкой болгарской романистики конца шестидесятых на общий ритм с крупной мировой прозой, в которой национальная мифология становится языком катастрофы тихого всеобщего равнодушия.

Перевод Н. Луньковой

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Кръстев Д.* Време и музика в повествователния изказ на Васил Попов // Писателят. Това красиво човечество. Велико Търново, 2001. С. 71.
- ² *Наимович М.* Времето на героя ... или дегероизиране на времето // Литературен фронт. 23 януари 1969. № 4.
- ³ *Радев И.* Васил Попов — от разказа към романа. Велико Търново, 2001. С. 62.
- ⁴ *Колева Д.* Философско-естетическото съзнание във «Времето на героя» // Писателят. Това красиво човечество.
- ⁵ *Кръстев Д.* Време и музика в повествователния изказ на Васил Попов. С. 72–74.
- ⁶ *Станков И.* Васил Попов. Релятивизъм и полифонизъм. Велико Търново, 2010. С. 189–192.
- ⁷ *Янев С.* На острова на инфантилите — I. Критическа проза. Liternet. URL: https://liternet.bg/publish14/s_yanev/infantilite.htm (дата обращения: 19.05.2020).
- ⁸ *Славов А.* Българска литература на Размразяването. София, 1994. С. 80.
- ⁹ Там же. С. 63.
- ¹⁰ *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 139–153.
- ¹¹ *Станков И.* Васил Попов. Полифонизъм и релятивизъм. С. 192.
- ¹² *Славов А.* Българска литература на Размразяването. С. 163.
- ¹³ Здесь и далее роман «Время героя» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Попов В.* Времето на героя. София, 1979.
- ¹⁴ *Янев С.* На острова на инфантилите — I. Критическа проза. Liternet.

- ¹⁵ *Станков И.* Васил Попов. Релятивизъм и полифони́зм. С. 200–201.
- ¹⁶ *Радев И.* Васил Попов — от разказа към романа. С. 63.
- ¹⁷ Об «авторитетных и идеологических сознательных наставниках» см.: *Гюнтер Х.* Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб, 2000. URL: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4533 (дата обращения 20.05.2020).
- ¹⁸ *Семерчук В.* Смена вех на исходе Оттепели. URL: <https://proza.ru/2011/11/09/878> (дата обращения 20.05.2020).
- ¹⁹ *Павлов К.* Второ капричио за Гойя // Стихове. София, 1965. С. 42–43.
- ²⁰ *Семерчук В.* Смена вех на исходе Оттепели.

Жизненные ценности женщин поколения тридцатилетних в произведениях молодых румынских писательниц

Аннотация:

В отличие от старших коллег (Ф. Илис, Ф. Флориан, Д. Лунгу, Б. Сучава), центральной темой творчества которых стал поиск национальной идентичности, представительницы молодого поколения авторов исследуют свое место в современном мире эпохи глобализации, цифровой информации и социальных сетей. В статье рассматриваются графический роман А. Кирикэ «Одна дома» и роман Л. Браниште «Внутренний номер ноль», знакомство с которыми поможет составить представление о жизненных ценностях женщин-«миллениалов», нашедших отражение в литературе последнего десятилетия.

Ключевые слова:

румынская литература, миллениалы, авторы-женщины, Кирикэ, Браниште

Anastasia V. USACHEVA
(Moscow)

Life values of the thirty-year-old women in the works of young Romanian female authors

Abstract:

In contrast to their older colleagues (F. Ilis, F. Florian, D. Lungu, B. Suceava), whose central theme was the search for national identity, female authors of the younger generation explore their place in the modern world of globalization, digital information, and social media. The article focuses on the graphic novel by A. Chirică «Home Alone» and the novel by L. Braniște «Interior zero». Their review will help to get an idea of the values of the «millennial» women reflected in the literature of the last decade.

Keywords:

Romanian literature, millennials, female authors, Chirică, Braniște

К молодым авторам в Румынии относят тех, кто родился после 1980 г. и чей литературный дебют пришелся на XXI в. В отличие от старших коллег (Ф. Илис, Ф. Флориан, Д. Лунгу, Б. Сучава, Р.П. Гео, П. Чимпешу, Л.Д. Тодорович), центральной темой творчества которых — предсказуемо после смены политического строя — стал поиск национальной идентичности и ответ на вопрос «Кто мы после коммунизма?»*, представители младшего поколения исследуют свое место в современном мире эпохи глобализации, цифровой информации и социальных сетей. Кроме того, в XXI в. на румынскую литературную и культурную сцену массово выходят женщины, — ранее представленные отдельными персоналиями, — которые, кажется, руководствуясь принципом «пиши о том, что хорошо знаешь», своей основной задачей видят создание «слепок» текущего момента. Этот процесс начинается в «нулевые» годы, а полную силу набирает уже в 2010-е. В произведениях писательниц поколения 1980-х гг. происходит смещение ценностного фокуса с истории, культуры, политики на личностные проблемы и частную жизнь. Помещая в центр повествования женщин возраста 30+, они поднимают такие темы, как отношения с матерью, связь поколений, одиночество в городе, любовь, карьера, телесность. Чаще всего это очень личная история, рассказанная откровенно, без прикрас. В этом смысле характерны два недавно вышедших произведения: роман Лавинии Браниште (р. 1983) «Внутренний номер ноль» («Interior zero», 2016) и графический роман Андреи Кирикэ (р. 1980) «Home Alone»** (2017).

Первое, что бросается в глаза — композиционное сходство обоих произведений. Они имеют закольцованный сюжет, только в романе действие укладывается в год, начавшись и закончившись под Рождество, а в графической поэме описывается один день из жизни героини, от подъема до момента, когда она ложится спать. События поданы

* С. Кордош, румынская исследовательница-литературовед, которой принадлежит приведенная цитата, говорит о феномене «детабулизации Румынии» — изображении страны как она есть, со всеми ее плюсами и минусами (*Cordoş S. Lumi din cuvînte. Bucureşti, 2012. P. 133*).

** «Один/Одна дома» — название, отсылающее к серии одноименных фильмов 1990-х гг. Сама Кирикэ назвала свою книгу «графической поэмой». В интервью она объясняет это тем, что если сказать «роман», то читатели будут ожидать повествования, а его там нет, хотя есть развитие сюжета. См.: *Chirică A. When your cat is the only person who understands you. URL: <https://www.scena9.ro/en/article/profile-andrea-chirica-graphic-designer-drawings> (дата обращения: 01.11.2020).*

глазами главной героини и только с ее точки зрения. Читатель не видит внутреннего мира других действующих лиц; что неизвестно героине, остается неизвестным и для читателя. Кроме того, обе книги читаются так, словно это интернет-дневник, отличаются лишь соцсети: в первом случае Facebook, во втором — Instagram. Необычной для румынской литературы выглядит «физиологичность» повествования: описание гинекологической операции, токсикоза, выкидыша (Браниште), принятия душа, депиляции и стрижки ногтей, процесса старения (Кирикэ). Похоже на запись в личном аккаунте: «За сегодня не сделала ничего полезного, только помыла голову и подстригла ногти» — или размещение селфи с хэштегом #nomakeup, #nofilter. Такой способ десакрализации женской телесности писательницам во многом удается (за это их хвалили и ругали и критики, и читатели). Еще одна отличительная особенность, отсылающая к соцсетям, — отсутствие в обоих произведениях завязки и развязки, как если бы читатели подписались на блог героинь и начали/закончили его читать в произвольном месте.

Героиня романа «Внутренний номер ноль» — тридцатидвухлетняя Кристина, секретарь-переводчик в строительной фирме Бухареста, ее внутренний телефонный номер в офисе — 0, к этому и отсылает название. Кристина рассказывает о вредной начальнице, регулярно заставляющей перерабатывать, любимой маме, уже пятнадцать лет работающей в Испании и приезжающей к дочери раз в год на зимние праздники, единственной близкой подруге Отилии, с которой Кристина ходит в клуб и ездит на фестивали и которая ближе к концу произведения переедет в Будапешт, вялотекущем романе на расстоянии со студенческим приятелем Михаем, бабушкином доме в городе Браила, однокомнатной квартире, взятой в аренду, и неплохо оплачиваемой работе без карьерных перспектив, откуда она периодически порывается уйти. Роман разбит на короткие главки без нумерации и названия, в них чередуются две сюжетные линии — офисные будни и частная жизнь героини, эти главки похожи на формат телевизионного шоу жанра ситком, где каждый эпизод — небольшая завершенная ситуация, одновременно развивающая рамочную историю, которая у Браниште разворачивается в течение года. Большинство событий романа представляют собой прозу жизни, столь знакомую ровесницам Кристины. Вместо романтических свиданий — встре-

чи с женщиной, которые дают слишком мало и ни к чему не ведут. Вместо профессиональной самореализации в соответствии с образованием и человеческим потенциалом — сверхурочная работа в строительной компании, где героиню терроризирует начальница и раздражают сплетничающие коллеги. Вместо домашнего уюта — аренда старой неопрятной квартиры, владелец которой, тоже коллега, ведет себя так, словно облагодетельствовал Кристину, сдав ей квартиру по рыночной цене (так, он отказывается делать ремонт в ванной, хотя на потолке уже расцвело пятно плесени и постоянно пахнет сыростью, складировать на балконе свои вещи, не вывозит мебель, которую обещал убрать). Вместо спокойного ужина, разделенного с любимым человеком, — одинокие походы в супермаркет «Mega Image». Вместо плодотворного общения с коллегами и друзьями — обрушивающаяся со всех сторон критика. Защитный механизм героини — полный горечи юмор: «Если бы я могла жить на дне океана, в вечной тьме, как эти ужасные животные, над которыми поглумилась природа... Чтобы ни от кого не слышать мнений»¹. Несмотря на эти ежедневные жизненные неприятности, Кристина демонстрирует оптимизм, который, однако, не имеет ничего общего с веселыми шутками в стиле ситкомов, скорее, это ее спасательный круг, помогающий удержаться на плаву в драматических ситуациях, провоцирующих депрессию и тревогу. Браниште удается соединить весь этот коктейль состояний и разные срезы существования в убедительную конструкцию, которая пульсирует эмоциями и жизнью. Как талантливый наблюдатель, она подмечает интересные детали и размещает действие в реально существующих декорациях: это районы Бухареста и маршруты, по которым ездят или ходят персонажи, клуб «Control», кафе и музыкальные фестивали, социальные сети и дейтинговые приложения (Ok Cupid, Tinder, Facebook).

«Внутренний номер ноль» — это книга о женщине с конкретными признаками возраста «за тридцать»: еще не совсем далекого от первых лет молодости, полных иллюзий и веры в справедливый мир, но уже с опытом потерь, пережитое делает невозможным возврат к известным ориентирам и старым утешительным мечтаниям. Это жизненный этап замешательства и разочарования в копинг-механизмах, которые больше не работают, которые уже нельзя активировать: «Что с нами происходит, Кристина? Что уносят с собой эти убегающие

клетки? Те слои кожи, которые падают с тебя на протяжении всей жизни и оседают на ковер, а ты потом не сможешь их убрать во веки вечные?...»² Героиня Браниште боится умереть в одиночестве, поэтому в ожидании врачей «скорой» оставляет входную дверь открытой: если она потеряет сознание, они смогут войти (одна из самых напряженных сцен книги). Она боится жить в бедности и отсутствии фиксированного дохода, поэтому терпит хамство и самодурство начальницы. Боится остаться совсем одна, поэтому соглашается на не удовлетворяющие ее отношения и мирится с ситуациями, которые унижают и причиняют ей боль: «Я начинаю нервничать, что у меня недостаточно чисто, что нет времени готовить, что я плохо эпилирована. Меня начинает раздражать то, что я должна организовать ему приезд, хотя на самом деле он должен быть все время со мной. Я его ненавижу. Поплавав, беру две холщовые сумки и иду в “Мегу”»³.

Одновременно Кристина наблюдает за «другими», более адаптированными, более удовлетворенными, кажущимися более счастливыми, наблюдает с отстраненностью, с завистью и скепсисом. Следит за своими бывшими одноклассницами и экс-мужчинами в соцсетях, активно участвует в чужой жизни. Сцене крещения ребенка коллеги Богдана, на котором присутствовала героиня, посвящена целая глава, написанная с самоиронией, горечью, трагикомическим смирением. Героиня пришла на эту церемонию вскоре после того, как ее собственная беременность закончилась выкидышем: «Служба начинается, крестные родители отрекаются от сатаны, ребенок пока красив и послушен. Начальница пишет сообщения, Траян снимает. Я цела и запрограммирована на выживание, я в порядке и хорошо выгляжу. Я буду плакать от волнения по поводу чужого ребенка...»⁴.

Одна из самых ярких линий произведения — отношения с матерью, постоянной собеседницей, которая присутствует не только в Скайпе и в гостях на Рождество, но и, по сути, во всем, чем Кристина живет, к чему стремится, что пытается построить. Героиня неоднократно называет мать своим ангелом-хранителем: и действительно, та прыгает в самолет, узнав, что дочь идет на операцию, после выкидыша привозит ее к себе в Испанию, посылает ей банки с осьминогами и окутывает своей любовью, которую ощущает и читатель. Именно слова о матери завершают роман и закрывают для героини вопрос о том, что же значит любить: «Я не могу до-

ждаться Рождества и приезда мамы. Иногда, когда мы спим в нашей комнате в Брайле, мне начинает казаться, что она не дышит, и тогда я затаиваю дыхание, чтобы настала полная тишина и я могла вслушаться. Это и есть любовь — тишина, в которой ты задерживаешь дыхание, чтобы убедиться, что твой ангел-хранитель все еще с тобой»⁵. Одновременно эти отношения — иллюстрация одиночества, того факта, что отсутствие постоянно, а присутствие — временно: «Вот как она понимала, что такое быть матерью. Быстро съесть худшее, чтобы мне досталось хорошее. Это у нее в крови настолько, что она уже даже не замечает [...]. “Расскажи мне еще о себе”, — говорю я ей, и меня внезапно поражает, насколько я отсутствую в ее жизни»⁶. Постоянность отсутствия и временность присутствия также раскрываются и в отношениях с другими персонажами, например, с любовником на расстоянии Михаем, которого Кристина видит на протяжении одного-двух дней раз в три месяца: «Время от времени мы разговариваем по телефону, время от времени встречаемся. Достаточно редко, чтобы все думали, что у меня никого нет. И время от времени я ловлю себя на том, что думаю о нем слишком часто, чтобы считать его просто другом»⁷.

В каждой мысли героини, в каждом поступке, который она совершает после тщательного самоанализа, есть трогательная достоверность. Хрупкость вещей и людей очевидна, повседневная жизнь не кажется легким испытанием. Но всегда есть мелкие происшествия, эпизоды, детали, которые примиряют с действительностью, делают почти все терпимым. Одна из заключительных сцен в примерочной магазина показывает именно такой момент, спасающий пошатнувшееся было равновесие. Героиня приехала к матери в Испанию, оплакивать свою прерванную беременность, мать ее утешает, и между ними происходит следующий диалог:

«— Отдай мне те мешки для стирки, — говорю я ей. — Как у тебя в шкафу.

— Мама тебе всё отдаст, — говорит она. — Я их все тебе отдам.

Зачем ты меня родила? Мне хочется спросить ее, но язык не поворачивается. Как я могу так с ней поступить?*

— Что мама может сделать, чтобы ты больше не плакала? — говоришь ты.

* В переводе сохранена авторская пунктуация.

- Отдай мне мешки.
- Хорошо. Что еще?
- И серьги...»⁸.

В приведенной сцене читатель видит, как героиня цепляется за материнскую любовь, словно за спасательный круг, чтобы не утонуть в своей боли. Серьги и мешки для стирки являются для Кристины, живущей с семнадцати лет самостоятельно, символами этой любви, которые она может забрать с собой в Бухарест, чтобы частичка мамы физически присутствовала в жизненном пространстве героини даже тогда, когда ее «ангел-хранитель» далеко. Интересно использование по отношению к матери (и только к ней — в других сюжетных линиях такой прием не встречается) местоимений «ты» и «она» в рамках одного эпизода. Выбор местоимения показывает степень близости, которую в данный момент ощущает героиня.

Приведенная выше цитата отражает суть книги, которая работает с чувствительными, хрупкими материями, такими как уязвимость и незащищенность, кризисы и тревога в эпоху, благоприятствующую, кажется, только цинизму. Это искренний и правдивый роман о молодых женщинах, одиноких и потерянных в толпе большого города, о маленьких повседневных неудачах и предательствах, о формах приспособления и (иллюзорных) стратегиях побега из бездушного пространства отчуждающей индустриальной среды. Литературный редактор Михаэла Паску-Оглиндэ, ровесница Браниште, назвала «Внутренний номер ноль» «руководством по выживанию, руководством по тому, как иногда можно дышать под водой»⁹.

Графический роман «Home Alone» обращен прежде всего к тем читателям и читательницам, кто хоть раз в жизни не вставал утром с постели, потому что не видел в этом смысла, хоть раз чувствовал себя виновным в проблемах «первого мира», кто боится стареть, умереть и прожить бессмысленную жизнь. Книга начинается с того, что героиня Андреа (художница Андреа Кирикэ в интервью признается, что это не просто ее тезка, а она сама¹⁰) просыпается и решает не идти сегодня на работу. Зато она идет в душ, где вдруг принимается рыдать: «Мысль о том, что люди делают это регулярно, заставляет меня чувствовать себя еще несчастнее»¹¹. С помощью сотни с лишним рисунков с подписями Кирикэ совершает путешествие по печальному миру своего одиночества. Она позволяет читателю загля-

нуть в свою квартиру через окно, проинспектировать холодильник, рассмотреть личные вещи и полистать аккаунт в Facebook. «Поэма» состоит из трех частей, в названия которых включены аббревиатуры из социальных сетей, получившие распространение в реальной жизни, в том числе в социологии и психологии: «YOLO» («You Only Live Once» — «Живешь только раз»); «Ты меня родила. И как ты теперь меня починишь? LOL» («Laughing Out Loud» — «Громкий смех», «Шутка»); «Я страдаю от сложного случая FOMO. Нет!» («Fear of Missing Out» — «Синдром упущенной выгоды»). Каждая из этих частей показывает одну из сторон внутренних терзаний Андреи.

Сама художница говорит, что села рисовать книгу после расставания с партнером и сознательно сделала ее о том, как ей жаль себя и как ей грустно¹². И, хотя она боялась, что такая хроника никому не будет нужна, все же решила быть честной, чтобы те, кто чувствуют себя так же, нашли в героине родственную душу. «Я описала приблизительно день, но это вполне может быть и много дней. Или один очень длинный день, или даже год...»¹³.

Все рисунки выполнены одним цветом: синей ручкой на белой бумаге и потом отсканированы. Такое цветовое решение выбрано потому, что когда людям грустно или они в депрессии, то, по мнению автора, они не видят мир цветным. Язык подписей английский — чтобы сделать книгу доступной как можно более широкой публике.

В первой части графического романа героиня занимается повседневными делами, параллельно задаваясь вопросом, в чем смысл ее работы, ее жизни и привычных действий. Андреа умывается, убирает квартиру, моет посуду, готовит еду, подсматривает в дверной глазок за соседями, но чем дальше, тем более грустно ей становится. Заканчивается часть мыслью: «Если я начну искать смысл в кукурузных хлопьях — тогда я пойму, что у меня проблема. Потому что я не остановлюсь, я буду сомневаться в шампуне, мебели, людях в Facebook, вообще во всех людях. Закончится все тем, что я вышвырну все, что у меня есть, и много дней подряд не буду отвечать на звонки»¹⁴. Любопытен выбор названия — «Живешь только раз», по сути, противоречащего настроению рассказываемой истории. Трагизм подавленного, даже депрессивного, состояния, которое испытывает и стремится визуализировать автор, в том, что оно не заканчивается с окончанием дня, провоцирует страх того, что завтра ничего не изменится и все продолжит быть так же плохо.

В третьей части книги Андреа обсессивно просматривает Facebook — страницу своего бывшего молодого человека. Начинается все с фразы «Люди уходят и приходят, но те, кем мы болеем, не уходят никогда»¹⁵. Она видит его фотографии с какой-то девушкой и придумывает историю о том, как будет развиваться их роман, как они влюбятся, начнут жить вместе, потом станут друг друга раздражать, ссориться, мириться, она уйдет и вернется дважды, а может быть, и все пятьдесят раз, пока они не разойдутся окончательно. Андреа же будет наблюдать за всем этим у экрана компьютера с сигаретой в зубах: «зачем выходить на улицу, когда все происходит в моей голове»¹⁶.

В первой и третьей частях автор касается проблемы одиночества, депрессии, погруженности в виртуальный мир, — той же, что и Браниште, только другими средствами. Ее героиня не выходит из своего депрессивного состояния — она просто «наконец-то, засыпает»¹⁷ в 23:57, потому что «еще один отстойный день закончился»¹⁸.

Вторая часть, посвященная матери, сознательно помещена Кирикэ в центр произведения. Тема дочерне-материнских отношений актуализируется в произведениях авторов-женщин в Румынии в последние два десятилетия. Причем, если в начале писательницы разрушали табу, показывая в своих произведениях «токсичных» матерей, портивших жизнь своим детям (например, романы Ф. Илис «Детский крестовый поход», 2005, М. Петреу «Дома, на Армагеддоновой равнине», 2011), то впоследствии центр внимания переместился в сторону попыток понять матерей, восстановить связь поколений, создать образ матери, поддерживающей свою дочь морально и духовно даже на расстоянии. Вторая часть графического романа начинается со звонка матери. Героиня говорит о том, что не знает своей матери, поэтому вынуждена «собирать» ее «из кусочков и частичек, из вещей, которые она никогда мне не рассказывает». «Собирает» «из хлопьев, молока и яиц», «из молчаливых завтраков и тихих вечеров», «из ожиданий и разочарований», «из моей плоти, моей самой близкой связи с ней и ее воспоминаний, таинственным образом отличающихся от моих»¹⁹. По мере концентрации элементов, проливающих свет на личность матери, Андреа понимает, что та боится постареть и умереть, что она не была счастлива с мужем, что отдавала дочери все, что могла. Размышляя о матери, дочь невольно становится к ней ближе, эта часть книги заканчивается тем, что героиня мысленно целует свою мать и это поцелуй-прощение.

Показательно, что в обоих произведениях имена матерей отсутствуют, авторы называют их «мама», «она», «ты». Этот стилистический прием тоже заимствован из соцсетей. Благодаря ему создается эффект близости с героинями: читатель/читательница существует с ними в одном контексте, может себя с ними отождествить.

Несмотря на жанровые отличия, оба произведения поднимают темы, особенно важные для женщин поколения тридцатилетних: женского здоровья, одиночества в большом городе, взаимоотношений с мужчиной, отношений дочери и матери, карьеры и поиска места в жизни. Созданные писательницами тексты являются для обеих одновременно и своего рода автотерапией, и попыткой осмыслить коллективный женский опыт. Почва для этого осмысления была подготовлена работами социального философа Михаэлы Мирою, которая в 1990-е и 2000-е гг. провела ряд интервью с румынками, направленный на обобщение и систематизацию специфического женского опыта (издания «Convenio. О природе, женщине и морали», 1996, и «Бесценные женщины», 2006), а также уже названным романом Петреу, первым в истории румынской литературы произведением, в котором был репрезентирован путь героини к пониманию и прощению своей матери. Молодые писательницы Браниште и Кирикэ продолжили исследование женского опыта, создав романы, снискавшие популярность у читательниц своей откровенностью и описанием типичных проблем и ситуаций, с которыми сталкиваются жительницы мегаполисов. На нарративные стратегии этих текстов большое воздействие оказали соцсети, благодаря которым изменилась оптика восприятия: читающим стало легче отождествлять себя с героинями и признавать сходство опыта — так истории женской жизни, рассказанные молодыми писательницами, из инструмента их автотерапии начали превращаться в своеобразное терапевтическое средство для читательской аудитории. Романы «Внутренний номер ноль» и «None Alone» показывают, как смена ценностной парадигмы в жизни (поколение нынешних тридцатилетних массово переводит взгляд с окружающего мира на самих себя, начинает изучать себя и признавать свою самооценку) ведет к трансформации аксиологических критериев в литературе, влияет на ее функции и задачи: литература приобретает новое измерение, становится одним из способов примирения человека с самим собой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Branişte L.* Interior zero. Iaşi, 2016. P. 163.
- ² Ibid. P. 143.
- ³ Ibid. P. 181.
- ⁴ Ibid. P. 197.
- ⁵ Ibid. P. 204.
- ⁶ Ibid. P. 26.
- ⁷ Ibid. P. 24.
- ⁸ Ibid. P. 185.
- ⁹ *Pascu-Oglindă M.* Frământarea dintre decizii — «Interior zero», de Lavinia Branişte. URL: <https://www.bookaholic.ro/framantarea-dintre-decizii-interior-zero-de-lavinia-braniste.html> (дата обращения: 01.11.2020).
- ¹⁰ *Chirică A.* When your cat is the only person who understands you. URL: <https://www.scena9.ro/en/article/profile-andreea-chirica-graphic-designer-drawings> (дата обращения: 01.11.2020).
- ¹¹ *Chirică A.* Home Alone. Hardcomics, 2017. P. 10–11. URL: <https://www.scena9.ro/en/article/profile-andreea-chirica-graphic-designer-drawings> (дата обращения: 01.11.2020).
- ¹² *Chirică A.* When your cat is the only person who understands you.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ *Chirică A.* Home Alone. P. 50–51.
- ¹⁵ Ibid. P. 4.
- ¹⁶ Ibid. P. 123.
- ¹⁷ Ibid. P. 28.
- ¹⁸ Ibid. P. 126.
- ¹⁹ Ibid. P. 56, 57, 58–59, 63, 64–65.

Об авторах

АДЕЛЬГЕЙМ Ирина Евгеньевна — д.ф.н.

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: adelgejm@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0001-5208-0848

АНАНЬЕВА Наталия Евгеньевна — д.ф.н., проф.

(Москва, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова)

e-mail: ananeva.46@mail.ru

ORCID iD: 0000-0003-1626-2243

БАЙДАЛОВА Екатерина Викторовна

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: kuzmukk@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-6263-8358

ГЕРЧИКОВА Ирина Александровна — к.ф.н.

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: geririna@inbox.ru

ORCID iD: 0000-0003-1009-9182

ГРАБОВСКИЙ Артур / GRABOWSKI Artur — д.ф.н., проф.

(Польша, Краков, Ягеллонский Университет / Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

e-mail: art.grabowski@uj.edu.pl

ORCID iD: 0000-0003-0558-452X

ГУСЕВ Юрий Павлович — д.ф.н.

(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: juguszev@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0001-9640-0719

КОЖИНА Светлана Анатольевна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: lana-0391@mail.ru
ORCID iD: 0000-0002-6539-1941

КРАСОВЕЦ Александра Николаевна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: aleksandrakrasovec@yahoo.com
ORCID iD: 0000-0001-9500-1767

КУРЕННАЯ Наталия Михайловна — д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: ikurennoy@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4118-3697

ЛАММ Мария Андреевна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: lamm-maria@yandex.ru
ORCID iD: 0000-0002-3643-5052

ЛЕГЕЖИНСКАЯ Анна / LEGEŻYŃSKA Anna — д.ф.н., проф.
(Польша, Познань, Университет имени Адама Мицкевича /
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
e-mail: anialeg@amu.edu.pl
ORCID iD: 0000-0001-7068-3685

ЛУНЬКОВА Наталья Александровна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: lunkova_n@mail.ru
ORCID iD: 0000-0001-9193-3890

МАЛЬЦЕВ Леонид Алексеевич — д.ф.н., проф.
(Калининград, Балтийский федеральный университет
имени И. Канта)
e-mail: lamaltsev@kantiana.ru
ORCID iD: 0000-0001-9137-0004

МАРАВИЧ Даворка / MARAVIĆ Davorka — Ph.D
(Хорватия, Огулин / Ogulin)
e-mail: davorka.maravic@yahoo.com

МЕНДЖЕЦКАЯ Анна / MEĐRZECKA Anna Dorota — мастер
(Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН /
Warszawa, Instytut badań literackich PAN)
e-mail: anna.medrzecka@ibl.waw.pl
ORCID iD: 0000-0003-1165-5793

МЕЩЕРЯКОВ Сергей Николаевич — к.ф.н., доцент
(Москва, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова)
e-mail: pionerskaya@bk.ru
ORCID iD: 0000-0002-5452-6871

МОЧАЛОВА Виктория Валентиновна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: vicmoc@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-3429-222X

НЯГОЛОВА Наталия — Ph.D, доцент
(Болгария, Велико Тырново, Университет имени Святых
Кирилла и Мефодия / Великотърновски университет
«Св. св. Кирил и Методий»)
e-mail: nniagolova@abv.bg
ORCID iD: 0000-0001-5535-7224

САГАЛОВИЧ Елена Владимировна
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: 79857601842@yandex.ru
ORCID iD: 0000-0003-1235-7413

СТАРИКОВА Надежда Николаевна — д.ф.н., проф.
(Москва, Институт славяноведения РАН,
Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова)
e-mail: nstarikova@mail.ru
ORCID iD: 0000-0003-1230-2244

ТРОШИНЬСКИЙ Марек / TROSZYŃSKI Marek — д.ф.н., проф.
(Польша, Варшава, Институт литературных исследований ПАН /
Warszawa, Instytut badań literackich PAN)

e-mail: mtroszynski@wp.pl

ORCID iD: 0000-0002-1825-0513

УСАЧЁВА Анастасия Викторовна
(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1980-9451

ШАТЬКО Евгения Викторовна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: eshatko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9467-8987

ШЕШКЕН Алла Геннадьевна — д.ф.н., проф.
(Москва, Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова,
Институт славяноведения РАН)

e-mail: asheshken@yandex.ru

ORCID iD: 0000-0002-9346-9814

ШИРОКОВА Людмила Федоровна — к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)

e-mail: shirocco@mail.ru

ORCID iD: 0000-0001-9368-9086

Содержание

От РЕДКОЛЛЕГИИ	3
Н. Н. Старикова Галина Яковлевна Ильина (1930–2018)	6
ЭТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ КАК СМЫСЛО- И СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА ЛИТЕРАТУРЫ	
Н. Н. Старикова «У времени в плену»: политическая и литературная судьба Э. Коцбека	17
А. Н. Красовец Роман Феликса Плохла «Все мои грехи» (Любляна, 2019) как автобиография преступника	37
И. Е. Адельгейм Они, мы, я... Реконструкция семейной идентичности и процесс нравственной самоидентификации в текстах Моника Шнайдерман и Елены Чижовой	54
Е. В. Байдалова Захар Прилепин и Сергей Жадан: произведения о войне в Донбассе (аксиологический вектор)	89
Л. Ф. Широкова В поисках смыслов и ценностей: двойная оптика как сюжетобразующий принцип в современной словацкой прозе	119
ТРАНСФОРМАЦИЯ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ КРИТЕРИЕВ: ПРЕДПОСЫЛКИ И ПОСЛЕДСТВИЯ	
А. Грабовский Два проекта «европейского человека». Генрик Эльзенберг и Константин Нойка	133
А. Легежиньская Феминизация польской поэзии на рубеже веков. Причины и следствия	152

Н.М. Куренная	
Динамика мотивов в пространстве современной белорусской литературы	168
А.Г. Шешкен	
Мотивы лирики Блаже Конеского: эволюция и ценностные ориентиры	179
ПОЛИЭТНИЧНОСТЬ И МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ: ДИАЛОГ ЦЕННОСТНЫХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАДИГМ	
В.В. Мочалова	
Полиэтничность как объект художественной рефлексии в творчестве писателей Австро-Венгрии	195
Л.А. Мальцев	
Роман Дж. Конрада «На взгляд Запада» в рецепции Г. Герлинга-Грудзиньского: имагологический и экзистенциальный аспекты	218
Н.Е. Ананьева	
Полиэтничность и полилингвизм в русской прозе (на материале романов А.Ф. Вельтмана «Саломея» и В.П. Аксенова «Ожог»)	231
М.А. Ламм	
Литературные имена в повести А. Н. Карпюка «Данута»	247
Н.А. Лунькова	
«Мой голос арестовали на улице»: поэзия болгарской мусульманской общности 1980-х гг.	266
И.А. Герчикова	
Полиэтничность и мультикультурализм как фактор современной чешской литературы	282
АКСИОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ: РЕПУТАЦИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, КАНОН	
Е.В. Сагалович	
Данило Киш в борьбе за собственную репутацию (некоторые аспекты литературной и внелитературной полемики 1976–78 гг.)	295
Е.В. Шатько	
М. Павич: от любви до ненависти (зигзаги литературной репутации)	313

М. Трошинский	
Рымкевич — Словацкий. Нерыцарский поединок. О «Самуэле Зборовском» Рымкевича и Словацкого	325
А. Менджецкая	
Аксиологическая лексика в творчестве Юлиуша Словацкого и Циприана Норвида — развитие современных исследовательских методов	338
С.Н. Мещеряков	
Лирический мир Милоша Црнянского в оценке Г.Я. Ильиной	357
Ю.П. Гусев	
О каноне и канонизации (один эпизод из истории венгерского литературного авангарда)	366
ЦЕННОСТНЫЙ МОДУС АВТОРСКОЙ ПОЭТИКИ	
С.А. Кожина	
«Роман-посвящение» Д. Годровой как теоретико-философское исследование мифопоэтики текста	381
Д. Маравич	
Роман «История порнографии» Г. Трибусона	393
Н. Няголова	
«Свое» и «чужое» в романе Васила Попова «Время героя»	405
А.В. Усачёва	
Жизненные ценности женщин поколения тридцатилетних в произведениях молодых румынских писательниц	418
Об авторах	429

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Серия

*«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»*

**ЛИТЕРАТУРА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
СОВРЕМЕННОЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ:
АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

*К 90-летию Галины Яковлевны Ильиной
(по материалам III Хоревских чтений)*

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Ответственный редактор:

д.ф.н. И.Е. Адельгейм

Компьютерная верстка:

П.Н. Морозов

Обложка:

Е.В. Шатько

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32А, корп. «В»

Адрес электронной почты:

inslav@inslav.ru

Подписано в печать 00.10.2021. Формат 60×84 ¹/₁₆
Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная
Печать цифровая. Усл. печ. л. 25,34.
Объем 27,25 печ. л.

Заказ № 59.

Тираж 500 экз.