

**Фантастика
и сатира
в литературе
славянских
народов**



PROFESSOR DR. RALPH S. PERMAN
FACULTY OF BUSINESS ADMINISTRATION



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

*Фантастика и сатира
в литературе
славянских народов*

(В честь 80-летия С. В. Никольского)

Москва
2004

Редколлегия: Л. Н. Будагова (отв. редактор),
И. А. Герчикова,
Р. Ф. Доронина,
Ю. А. Созина

Рецензенты: Ю. В. Богданов
А. Г. Шешкен

Книга «Фантастика и сатира в литературе славянских народов» посвящена 80-летию со дня рождения заслуженного деятеля науки профессора С. В. Никольского, автора признанных в России и за ее пределами исследований творчества К. Чапека, Я. Гашека, М. Булгакова.

В статьях сборника рассматриваются эволюция и национальная специфика фантастических жанров в славянских литературах конца XIX–XX в., раскрывается функция фантастики и сатиры в познании жизни, в предупреждении возможных опасностей и катастроф, освещаются неизвестные страницы литературных связей, многое проясняющие в творчестве К. Чапека и М. Замятина, К. Чапека и М. Булгакова, М. Замятина и Е. Жулавского и т. д.

Наряду с сочинениями прославленных мастеров слова анализируются произведения мало известных русскому читателю, но ярких представителей славянских литератур – словенцев Янеза Трдины, Йоже Сноя, Лойзе Ковачича, словаков Людо Ондрейова, Войтеха Мигалика, чехов Милоша Урбана, Иржи Крадохвила и др.

Сборник привлечет внимание как специалистов, так и всех, кто интересуется жанрами фантастики и сатиры.

ISBN 5-7576-0158-2

©Институт славяноведения РАН,
2004

О творческой деятельности Сергея Васильевича Никольского

Как быстро бежит время... Казалось, совсем недавно многие из современных филологов-славистов, кандидатов и докторов наук, слушали студентами МГУ лекции Сергея Васильевича Никольского по чешско-русским связям (они у него превращались в квалифицированный курс истории чешской литературы), писали под его руководством дипломные работы и диссертации, делали первые шаги в науке. В то время и С. В. Никольский, начинающий сотрудник созданного в 1947 г. Института славяноведения АН СССР, которому, однако, было поручено сформировать и возглавить сектор славянских литератур, был еще совсем молодым человеком, всего на какой-то десяток лет старше многих своих учеников. Но с той поры прошло уже более полувека. 27 февраля 2002 г. профессор С. В. Никольский, заслуженный деятель науки России, признанный и мировой научной общественностью, отметил свое 80-летие. Ему и посвящается эта книга.

В основу ее положены материалы конференции, состоявшейся в честь юбиляра 5 марта 2002 г. в Институте славяноведения РАН. Тема конференции, вынесенная в заглавие сборника, созвучна проблематике целого ряда трудов С. В. Никольского, посвященных Карелу Чапеку, Ярославу Гашеку, Михаилу Булгакову. Обращение нашего коллеги к творчеству этих писателей, представляется неслучайным и символичным. Оно проливает свет на какие-то стороны души и вехи биографии ученого.

В славяноведение С. В. Никольский пришел из русистики, окончив в 1945 г. русское отделение филфака МГУ имени М. В. Ломоносова. Темой его кандидатской диссертации (руководитель – П. Г. Богатырев) стало творчество Ф. Л. Челаковского. Изучение чешско-русских связей, олицетворяемых личностью Челаковского, органично связало молодого русиста с чешской литературой. Столь же естественным стал переход к проблематике романтизма, к фигурам К. Г. Махи, К. Я. Эрбена, а затем – К. Гавличека Боров-

ского и т. д. Ученый как бы проходил с чешской литературой разные стадии ее развития – от периода национального возрождения до современности, сочетая погружение в глубины литературной истории с обращением к XX в. И все это выливалось и выливается в работы, которые вносили и вносят огромный вклад в исследование специфики как целых литературных эпох, так и творчества отдельных писателей. Принципиальный характер и теоретическое значение имели исследования С. В. Никольским романтизма. Его доклад на IV Международном съезде славистов (Москва, 1958), написанный в соавторстве с А. Н. Соколовым и Б. Ф. Стахеевым, «Некоторые особенности романтизма в славянских литературах», не только предложил концепцию «славянского романтизма», отличающегося от западноевропейского вниманием к национально-освободительной борьбе, но и подчеркнул продуктивность сравнительных исследований литератур. В книге «Две эпохи чешской литературы» (1981) показана драматичная судьба чешской изящной словесности, обреченной в побелогорскую эпоху на исчезновение, но сумевшей буквально восстать из пепла, пережить возрождение и подарить миру таких ярких мастеров слова как Я. Гашек, К. Чапек, Я. Сейферт, В. Незвал, И. Волькер и многие другие.

Особенно крепкие узы связали С. В. Никольского с Карелом Чапеком, что имело для обоих поистине судьбоносное значение.

В нашей стране еще в 1920–1930-е годы оценили огромный талант и бескомпромиссную антифашистскую позицию К. Чапека. И хотя были переведены немногие из его произведений, он получил у нас широкую известность. Один из примеров тому – довоенная инсценировка его пьесы «Мать» (1938), где героиня, потерявшая троих сыновей, вкладывает оружие в руки последнего младшего сына во имя защиты родины от агрессора. Накануне войны она шла по московскому радио в передаче «Театр у микрофона», волнуя миллионы радиослушателей и предвосхищая недалекое будущее Европы. Но в Чехословакии после февраля

1948 г. для литературного наследия К. Чапека наступили трудные времена. Писателю, истинному демократу и гуманисту, выступавшему против всяческих диктатур – как фашистской, так и пролетарской, – человеку, дружившему с президентом Масариком, одиозной для тогдашней Чехословакии фигурой, грозило в его стране забвение.

Ситуацию переломил выход в Гослитиздате в 1950 г. книги «Избранного» К. Чапека с предисловием С. В. Никольского. По логике тех времен, если Чапека издают в Москве, его со спокойной душой могут признать и соотечественники. Статья молодого литературоведа была с готовностью переведена на чешский язык, выпущена в Праге отдельной брошюрой. Открыв Чапеку зеленую улицу к чешским читателям, она принесла Никольскому репутацию спасителя национальной святыни, а его имя сделала легендарным. Не случайно, поэт Вилем Завада в числе работ, которые помогали его соотечественникам избавляться «в бурные годы революции» от «левачества и фразерства» назвал и «работу Никольского о Чапеке»¹. Также не случайно одна чешская учительница, гостившая в Москве, на слова автора этих строк – «Жаль, не могу тебя познакомить с Сергеем Васильевичем Никольским, он сейчас в отпуске», – вздохнув, ответила: «Я понимаю, что все мечты не могут сбыться разом...» Мечта увидеть Москву сбылась, встреча с Никольским осталась мечтой. Еще более подробно о восприятии личности и трудов С. В. Никольского на родине К. Чапека рассказывает председатель чешского Общества братьев Чапек, известный искусствовед Франтишек Черный в статье, опубликованной в настоящем сборнике.

Не ограничившись «спасением К. Чапека» для чешской культуры, именно С. В. Никольский внес своей докторской диссертацией «Сатирические утопии К. Чапека» (1971), книгами «Карел Чапек – фантаст и сатирик» (1973), «Карел Чапек» (1990) и др. самый существенный вклад в изучение его творчества. Анализируя философию и смысл произведений писателя, нередко представлявших синтез различных жанров, глубоко проникая в его «макро-» и

«микропоэтику», русский ученый, которого можно отнести к представителям классического литературоведения, блестяще доказал, что внимание к тексту – не монополия определенной (формально-технологической) школы, а проявление высокого профессионализма, которого достигают мастера разных методик. Выявляя оригинальность чапековского творчества и его связь с широким спектром европейских литературных традиций, С. В. Никольский вводит фигуру чешского писателя в диахронный и синхронный контекст, сопоставляя его с Дж. Свифтом, Ж. Верном, Г. Уэллсом, А. Франсом, Веркором, Р. Мерлем, Дж. Оруэллом, Е. Замятиным, А. Толстым, Л. Леоновым, а в недавних работах – с М. Булгаковым (Никольский С. В. Над страницами антиутопий М. Булгакова и К. Чапека. (Поэтика скрытых мотивов) . М., 2001).

Немало сделано С. В. Никольским для исследования творчества Я. Гашека, которым он увлекся очень давно, зачитываясь его рассказами еще в школьные годы. К этому писателю он вернется через много лет, выпустив в 1997 г. книгу «История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое». Несмотря на изобилие чешских и русских работ о Гашеке, Сергей Васильевич сумел и в этой области сказать свое весомое и оригинальное слово. Ему удалось, в частности, обнаружить в пражских архивах материалы о существовании реального Йозефа Швейка (1890–1965), послужившего прототипом знаменитого героя, воссоздать его биографию, найти – в ходе поездок во время отпуска в Сибирь – следы его пребывания одновременно с Гашеком в России, а также реконструировать замысел ненаписанных частей гашековской эпопеи.

Великолепное знание русской литературы – сильная сторона исследований С. В. Никольского, слависта широкого профиля. Его глубокий интерес к ней реализуется далеко не только в трудах о чешско-русских связях и духовном общении славянских народов. Он внес большой вклад и в исследование творчества ряда русских писателей, прежде всего М. Булгакова, завоевав большой авторитет среди ру-

систов. Уже упоминавшаяся монография 2001 г. об антиутопиях К. Чапека и М. Булгакова содержит много настоящих открытий, помогает расшифровать и актуализировать булгаковские образы, выявить их реальные прототипы, в том числе – среди известных политиков. В целом же они помогают по-новому прочесть и лучше понять книги Мастера.

Существенная сторона научной деятельности С. В. Никольского – осмысление процесса развития славянских литератур. Под руководством Сергея Васильевича, более тридцати лет, вплоть до 1988 г., возглавлявшего в Институте литературоведческий коллектив, впервые в нашей стране создан ряд историй национальных литератур, в том числе «Очерки истории чешской литературы XIX–XX вв.» (1963), где он является и одним из основных авторов, выполнены исследования славянского барокко, национального возрождения, просвещения, романтизма, реализма и т. д. С. В. Никольский – член Редакционного совета трехтомной «Истории литератур западных и южных славян» (Т. 1–2, 1997; Т. 3, 2001), охватывающей многовековую путь этих литератур, ответственный редактор и автор вводных и «чешских» глав второго тома «Истории...». На протяжении всего издания девятитомной «Краткой литературной энциклопедии», однотомного «Литературного энциклопедического словаря», фундаментальной «Истории всемирной литературы» в восьми томах, подготовленной ИМЛИ в сотрудничестве с другими институтами, С. В. Никольский как член редколлегии курировал раздел литератур Центральной и Юго-Восточной Европы.

К сожалению, никакая библиография не в состоянии учесть плодотворной деятельности ученого в российском Обществе дружбы, где он является членом правления, а также председателем созданного в 1990 г. в Москве Общества братьев Чапек (секция Общества дружбы). За выдающиеся успехи в исследовании и популяризации чешской литературы С. В. Никольский избран почетным доктором Оломоуцкого университета, награжден медалями

Ф. Кс. Шальды (1995), Й. Добровского (2001) и другими наградами Чешской республики.

Сергею Васильевичу Никольскому, работающему в Институте славяноведения с 1948 г., суждено было стать – по стечению обстоятельств – одним из первых деятелей возрождавшейся после войны отечественной славистики. Но и сейчас, по прошествии более чем полувека, в начале XXI столетия, он остается одним из первых в российском славистическом литературоведении. Но уже не в силу обстоятельств, а в силу высокого профессионализма, самозабвенного служения науке и не по хронологии, а по уровню своих трудов.

«Настоящий русский интеллигент», – приходится слышать о Сергее Васильевиче от зарубежных коллег, возвращающих этому понятию тот смысл, который сейчас нередко утрачивается в пароксизмах самобичевания или русофобии. Сергей Васильевич это высокое звание оправдывает, и не потому, что родился он в селе Быково под Тверью, рос в русской учительской семье, рядом с книгами и природой, а благодаря своим душевным качествам, эрудиции и расположенности к людям. Общаться с ним, обсуждать научные и житейские вопросы, обмениваться шутками, слушать истории из жизни великих юмористов, фантастов и сатириков, – всегда радостно и поучительно.

Ступив на гуманитарную стезю, став исследователем и популяризатором славянских литератур, С. В. Никольский в какой-то мере продолжил дело просвещения, которым занимались и его родители – Василий Сергеевич и Варвара Федоровна. Сын профессора Никольского, Александр Сергеевич, ушел в технические науки. Но остается надежда, что интерес к филологии и славистике унаследует младший внук ученого, Кирилл, – большой любитель чтения, серьезно озаботившийся в семилетнем возрасте судьбой библиотеки Ивана Грозного.

Примечания

¹ Иностранная литература. 1978. № 11. С. 229.

Франтишек Черный
(Прага)

К восьмидесятилетию С. В. Никольского¹

Сергей Васильевич Никольский, которому 27 февраля 2002 г. исполнилось восемьдесят лет, в широких кругах чешской общественности сейчас, наверное, самый известный зарубежный специалист по истории литературы. Его имя вошло в наше сознание еще в 1952 г., когда в Библиотеке приложений к журналу «Вар», редактировавшейся Вацлавом Пекареком, была отдельно издана его статья о Кареле Чапеке². Публикация статьи в серии актуальных политических брошюр при журнальном ревю, руководимом Зденеком Неэдлым, разумеется была невозможна без согласия, да вероятно и инициативы этого ученого, которому, очевидно, казалось, что беснование вокруг личности Чапека превзошло уже все пределы. И хотя Чапек не принадлежал к числу его любимых авторов, примечательно, что он сам в декабре 1938 г. напечатал в связи с его кончиной трогательный некролог, а летом 1946 г. не случайно оказался среди участников поездки на родину писателя в Мале Сватонёвице, предпринятой, чтобы воздать честь памяти братьев Чапек. Говоря о брошюре Никольского, нельзя не воспользоваться случаем и не упомянуть о том, что примечания к ней написал такой большой знаток Чапека, как Мирослав Галик, а редактором ее был Карел Чехак, один из ведущих деятелей Общества братьев Чапек в первое десятилетие его существования. Главным же редактором издательства «Чехословацкий писатель», под грифом которого вышла работа Никольского, состоял тогда Франтишек Каутман.

Статья Никольского первоначально была напечатана в Москве в виде предисловия к однотомнику избранных произведений Чапека, куда из его прозы вошли «Английские письма» и «Война с саламандрами», из драматургии – «Белая болезнь» и «Мать»³. За брошюру до тех пор неизвестного русского автора, вышедшую в Праге в переводе Камиллы Ироудковой, естественно, тотчас ухватились чешские защитники и поклонники Чапека, используя ее в качестве щита и меча против официальных гонителей писателя. В свою

очередь те, узнав, что в Москве Чапека оценивают весьма положительно, начали сдавать позиции. А в этом была уже крайняя нужда. Следует помнить, что на протяжении 1949–1952 гг. не разрешалось издать ни одной книги Чапека. Ощущалась острая потребность в сочинениях этого большого писателя и гражданина. Напомним, что и в период немецкой оккупации 1939–1945 гг. издавать его было запрещено. И если бы я был художником, я с удовольствием нарисовал бы ликующего почитателя Чапека, с поднятой над головой брошюрой Никольского в руке победоносно рвущегося в партийный комитет. В результате уже в 1953 г. издательство «Чехословацкий писатель», выпустило «Картинки родины» Чапека. С тех пор прошло много времени, но об эффекте, произведенном книжкой Никольского, знают даже люди, которые, возможно, никогда не слышали его имени и не видели эту книжку. Пожалуй, уместно сказать и о возникновении своего рода культурно-политической легенды. То и дело доводится слышать, что после февраля 1948 г.⁴ Чапека нам помог вернуть некий русский из Москвы.

Российский исследователь в своей статье рассматривал Чапека с позиций тогдашнего советского литературоведения, видел в нем противоречивую личность и мягко упрекал писателя, как это часто делалось тогда, что тот не дорос до того, чтобы оказаться в революционном лагере, хотя и был недалек от этого. Но суть не в этом. Гораздо важнее, что советский ученый освещал Чапека как одного из крупнейших чешских писателей, которого знает весь мир и должно чтить и социалистическое общество. Недругов Чапека сражали уже первые три фразы: «Имя чехословацкого писателя Карела Чапека широко известно во всем мире. Чапека справедливо считают одним из наиболее талантливых писателей XX века. Его антифашистские произведения прочно вошли в золотой фонд чехословацкой литературы». О художественном мастерстве Чапека-прозаика и драматурга Никольский тогда еще не говорил. Он размышлял о его общественной позиции, которую видел суженно. Автор обращал особое внимание в творчестве К. Чапека на критику капита-

лизма и борьбу против фашизма, о чем, между прочим, мы в последнее время нередко забываем, и на его демократизм, к которому, напротив, совсем не питали симпатий тоталитарные социалистические режимы.

Представители поколений, не познавших ту эпоху на собственном опыте, могут задать вопрос, почему же никто из наших соотечественников не выступил тогда подобным образом. Разве в нашей стране не нашлось никого, кто оценил бы истинный масштаб дарования Чапека-писателя и имел бы мужество сказать об этом? Разумеется, такие люди у нас были, и их было немало. В сборнике «50 лет Общества братьев Чапеков», изданном в 1999 г., отмечено, что и в 1949–1952 гг. наперекор всем античапековским кампаниям находились те, кто высоко ценил писателя, мужественно чтил его память и периодически устраивал посвященные ему акции⁵. Но обратиться к широкой общественности они не могли. Послефевральская коммунистическая цензура, действовавшая на нескольких уровнях, просто не допустила бы этого.

Никольский как ценитель творчества Чапека впервые публично выступил в 1948 г. на вечере, посвященном десятилетию со дня его кончины, организованном в Москве Иностранной комиссией Союза советских писателей, Всероссийским театральным обществом и Литературной секцией Славянского комитета. Молодому ученому тогда было двадцать шесть лет. Затем, в 1950 г. вышло упомянутое предисловие к однотомнику произведений Чапека. Никольский, расширивший вскоре свои познания в области славянских литератур, настолько заинтересовался и увлекся Чапеком, что потом уже всю жизнь, вплоть до настоящего времени занимался и продолжает заниматься его творчеством. И это неудивительно. Хотя Чапека тогда уже не было в живых, он воспринимался как истинно современный писатель. Кроме того, в других славянских литературах в это время не было писателя его формата. Нельзя не учесть и того, что молодой исследователь, родителей которого тоже жестоко заделали крутые репрессии сталинской эпохи, находил, оче-

видно, в лице Чапека художника, способного благодаря своей человечности, служить людям в стране, долгое время скованной диктатурой, своеобразной духовной опорой.

Приступив, как мы уже сказали, к исследованиям произведений Чапека, Никольский одновременно прилагал усилия к тому, чтобы они как можно больше переводились и стали достоянием широкой аудитории отечественных читателей, особенно интеллигенции. (На том и другом поприще его почти сразу же и во многом весьма активно дополнял Олег Михайлович Малевич.) В итоге, выступая на чапековской юбилейной конференции в Градце Кралове (1990), Никольский мог с удовлетворением констатировать, что в Советском Союзе на 1 января 1989 г. было издано 10 млн 527 тыс. экземпляров книг Чапека. Кроме того, в бытность преподавателем Московского университета Никольский открывал путь к Чапеку студентам. Всю жизнь он выступает с публичными лекциями о нем. В декабре 1989 г. С. В. Никольский провел научную конференцию о жизни и творчестве писателя, на которой было учреждено российское Общество братьев Чапек, возглавляемое им и по сей день. Информация о первых годах работы Общества помещена в 30-м выпуске «Сообщений Общества братьев Чапек» (Прага, 1993): «В работе Общества участвуют литературоведы, критики, переводчики, деятели театра, преподаватели, студенты, короче, поклонники и ценители таланта Чапек. Общество ставит своей целью способствовать изучению и популяризации их духовного наследия, распространению знаний об их жизни и творчестве»⁶. Еще подробнее о деятельности Общества Никольский рассказал в 1999 г. в упомянутом сборнике к пятидесятилетию чешского Общества братьев Чапек.

Как исследователь Никольский не ограничивается стремлением постичь творчество Чапека в общем виде, в его целостности, – упомянем еще его книгу «Карел Чапек (100 лет со дня рождения)», изданную в Москве в 1990 г. тиражом 60 тыс. экземпляров. Его внимание сосредоточено, – и здесь ученый также выступает в роли первопроходца, –

и на углубленных монотематических исследованиях тех или иных вопросов. На протяжении всей научной жизни Никольского занимали, в частности, в романах и драмах Чапека образы псевдочеловека. «В творчестве Чапека нередко встречается образ существа, – отметил он в докладе на конференции в Добржиши в 1988 г., – внешне напоминающего человека и даже неотличимого от него, но лишённого его духовной, гуманистической сущности». (Работу Никольского «Человек, псевдочеловек, античеловек в творчестве Карела Чапека», опубликованную в журнале «*Slavica Pragensia*» XXXIII в 1989 г., в которой он для чешских читателей как бы в суммарном виде подвел итоги своим исследованиям этой проблематики, должны были бы знать прежде всего учителя чешских средних школ, которые объясняют школьникам творчество Чапека.) Никольский подчеркивает в своих работах, что Чапек сумел соотнести человеческую сущность с чем-то чуждым и враждебным ей. Эти вопросы русский исследователь освещает и в своей главной монографии о Чапеке «Карел Чапек – фантаст и сатирик» (1973), изданной в 1978 г. и на чешском языке в переводе Милана Гралы под названием «*Fantastika a satira v díle Karla Čapka*».

Целый ряд аспектов творчества чешского писателя затронут и в книге Никольского «Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (поэтика скрытых мотивов)» (2001). Автор показал, как в сущности близки были два эти писателя, принадлежавшие к одному поколению, хотя и жившие в разных конкретно-исторических условиях.

Профессор Никольский всегда интересовался и другими представителями чешской литературы. Он – автор работ о Я. Колларе, К. Гавличке, И. Волькере, Я. Гашеке и других писателях. Им написана вступительная статья к трехтомной «Антологии чешской поэзии XIX–XX веков» (1959). Под его редакцией выходили сборники работ о межславянских литературных связях, о чешско-русских и словацко-русских литературных контактах. В 1986 г. в Праге была переведена его книга «Две эпохи чешской литературы».

Время от времени мы имели возможность встречаться с профессором Никольским. Я познакомился с ним еще в 1958 г. В 1965 г. он участвовал в международной чапековской конференции в Марианских-Лазнях, в 1988 – выступал на чапековском симпозиуме в Добржиши, в 1990 г. – в Градце Кралове. Он побывал в Летней школе славистов философского факультета Карлова университета. Участвовал и в других встречах богемистов. В 2001 г. за свои заслуги перед нашей культурой он был удостоен Министерством иностранных дел Чешской республики награды «*Gratias agit*» имени Яна Масарика. В марте 2002 г. президентом Чешской академии наук Никольскому и Малевичу были вручены медали Йозефа Добровского. Разумеется, в мае 1995 г. русский ученый был приглашен на открытие памятника братьям Чапекам в Праге.

Всего самого лучшего! И спасибо за все.

Примечания

¹ Černý F. Nikolskému k osmdesátinám // Zprávy Společnosti bratří Čapků. Září, 2002, Č. 66. S. 3–4.

Франтишек Черный – профессор Карлова университета в Праге, крупный чешский театровед, под редакцией которого в 1968–1983 гг. издана фундаментальная четырехтомная «История чешского театра». Он видный исследователь творчества братьев Чапеков, автор многих работ о них, в том числе монографии «Премьеры пьес братьев Чапеков» (Прага, 2000). В 1990-е годы возглавлял Общество братьев Чапеков, более пятидесяти лет существующее в Чехии и объединяющее почитателей их таланта.

² Nikolskij S. V. Karel Čapek. Praha, 1952.

³ Никольский С. В. Карел Чапек // Чапек К. Избранное. М., 1950. С. 3–14.

⁴ В феврале 1948 г. в Чехословакии произошел фактический переход власти от многопартийного правительства к руководству Компартии.

⁵ 50 let Společnosti bratří Čapků. Praha, 1999.

⁶ Nikolskij S. V. Karel Čapek v Rusku // Zprávy Společnosti bratří Čapků. Září. 1993. Č. 30. S. 4.

К вопросу о функции фантастики в чешской литературе XX века
(Некоторые аспекты проблемы)

В соответствии с этимологией греческого слова «phantastikḗ», означающего «способность к воображению», укоренились, как известно, три наиболее распространенных (хрестоматийных) толкования этого понятия, связанные и со свойствами человеческого сознания, его способностью творить и домысливать нереальное, и с жанрами искусства, и с мировоззрением. Фантастика, во-первых, это то, что создано воображением (представления, мысли, образы). Во-вторых, это литературные произведения (в их ряду выделяется и **научная фантастика** – «литература, основанная на художественном дополнении и образной интерпретации научных открытий и выводов»), чьи сюжеты и персонажи не имеют прямых аналогов в действительности. Наконец, фантастика – нечто несуществующее, нереальное, несбыточное¹. Приведенные смыслы взаимосвязаны, хоть и не тождественны. Они имеют свои – пересекающиеся, но не совпадающие – сферы применения. Фантастика, как фантазия, воображение – это свойство художественного творчества как такового, одно из его обязательных начал, которое проявляется в разных направлениях и жанрах. Произведения, где используются фантастические сюжеты и персонажи, не имеющие «прямого соответствия в действительности» – составляют особый литературный жанр, причем не обязательно связанный с научной фантастикой, но и фантастикой социальной, утопией и антиутопией. Фантастика – как нечто несуществующее, нереальное, несбыточное, невероятное – это широкое и емкое бытовое понятие, отражающее как объективно несуществующие и невозможные, так и пока еще не доступные человеческому разуму, пока еще не познанные и непостижимые явления.

Фантастика, как известно, может подменять и дополнять собой знания о мире, давать ему свои мистические или

мифические объяснения. Вклиниваясь в сферу философии, она способна создавать иллюзорные концепции бытия, намекая на двоемирие, выражать мир потусторонний. Но она может быть и формой воплощения реально существующего, объективно возможного или вероятного, может прояснять реальность, выполняя вполне реалистическую (познавательную, критическую, прогностическую) функцию. Очевидно, что с развитием человечества, с развитием общественных и естественных наук, с накоплением и углублением знаний о мире фантастика в литературе начинает все более активно выполнять реалистическую функцию – выражать, прояснять и прогнозировать реальный ход вещей. Именно поэтому, несмотря на то, что в литературе XX в. весьма активно фантастическое начало (авангардные течения поощряют свободный полет воображения, отход от веристических образов; интенсивно развиваются жанры научной, социальной, и просто развлекательной фантастики), в целом она является литературой отнюдь не фантастической, не удаленной, а приближенной к действительности. Это в полной мере относится и к чешской литературе XX в., и в первую очередь к творчеству Карела Чапека (1890–1938), чьи фантастические произведения и образы не подменяли собой научные знания о мире, а основывались на них.

Историки чешской литературы XIX в. подчеркивали ее нелюбовь к таинственно-фантастическому и явную склонность к реалистическим картинам жизни. «В чешской прозе с начала XIX столетия лучше жилось так называемым образам бытия, чем новелле с налетом тайны», – писала Я. Яначкова, отмечая уникальность творчества Якуба Арбеса (1840–1914), нарушившего эту традицию и ставшего основоположником не только жанра «романетто», но и чешской фантастики². Помимо Я. Арбеса, прославившегося своими романтическими новеллами «Святой Ксаверий» (1873), «Мозг Ньютона» (1877) и др., к этим основоположникам можно отнести и Св. Чеха (1846–1908), не как поэта, но как автора знаменитых сатирических повестей о путешествиях добропорядочного мещанина пана Броучека на Луну

и в прошлое – в XV столетие («Pravý výlet pana Broučka do měsíce», 1888; «Nový epochální výlet pana Broučka tenkrát do XV. století», 1888). Но тем не менее, приверженность чешских классиков к «образам бытия» и бытовым образам, равно как и равнодушие к фантастическим ситуациям и жанрам были очевидными.

Чешская литература XX в. восполнила этот пробел. Во многом, это произошло благодаря творчеству И. Гауссманна (1898–1923); Я. Вайсса (1898–1972); некоторым произведениям Э. Басса (1888–1946) – рассказ «Сусин», сб. «Фанинка и другие юморески», 1917; М. Майеровой (1882–1967) – утопический роман «Плотина», 1932; Карела Конрада (1899–1971) – «Средиземноморское зеркало», 1935, повесть об экономическом кризисе в неведомом государстве, превратившем большинство сограждан в жандармов и экзекуторов. Но решающую роль здесь сыграло творчество Карела Чапека. При этом чешская литература сохранила свою традиционную приверженность жизни, не потеснив, не размыв с помощью фантастики ее картины и образы, а наведя их на резкость. Фантастическое начало позволило продолжить картину мира в будущее, заглянуть в завтрашний день не только своей страны, но и всего человечества. Прогностическая функция фантастики в творчестве одного из ее мировых лидеров признана всеми исследователями творчества К. Чапека – и чешскими и русскими. О ней хорошо и много писал в своих работах С. В. Никольский. Она бросается в глаза и при субъективном, отрешенном от существующих исследований, восприятии чапековских произведений.

Об объективной подоплеке фантазий К. Чапека говорит правдивость его пророчеств, часть которых реализовывалась буквально на глазах читателя. Это, в первую очередь, – наступление фашизма и оккупация родины писателя. Фантастическая сцена из «Войны с саламандрами» (романа 1936 г. об эволюции и агрессии земноводных, затопляющих материки в борьбе за жизненное пространство) – в самом центре Праги, напротив Национального театра из влтавской

волны высовывается черная морда обнаглевшего чудовища – воплотилась в жизнь 15 марта 1939 г., когда в Прагу вошли немецкие войска, и над Градом взметнулся флаг с черной свастикой. Оправдываются и чапековские предсказания вредных последствий интенсивного развития науки и техники, таких, например, как губительные эксперименты, не облегчающие, а усложняющие жизнь человечества (роман «Фабрика абсолюта», 1922), или изобретение мощного взрывчатого вещества (роман «Кракатит», 1924), обладание которым означало бы, как обладание ядерным оружием, власть над миром. Писатель был настолько одержим тревогой по поводу деструктивных последствий научно-технического прогресса, что Вацлав Черный, автор первой книги о К. Чапеке, заподозрил его в нелюбви к прогрессу вообще, всерьез решив объяснить тому смысл технических новшеств: «История учит нас, что с самого начала человек что-то изобретал, первая же мотыга – удлиняла, укрепляла и заменяла руки; прогресс пошел семимильными шагами, когда в это дело вмешалась научная мысль. Изобретательный талант, поддержанный наукой, вооружил человека огромной энергией ... Чапек не любит чудеса науки, волшебства технической цивилизации. Не любит их из-за любви к жизни»³.

Чапек прибегал к «фантастическим допущениям» (С. В. Никольский), рисуя пока нереальные, но вполне вероятные ситуации и облекая в зримые формы то, что еще невозможно было увидеть современникам, но что явилось глазам потомков. Иными словами, фантастика помогала Чапеку сделать наглядными и зримыми явления и процессы, которые можно было только предчувствовать. Заостряя проблему, переводя их невидимые проявления в визуальный ряд, она привлекала к ним внимание, усиливала общественный резонанс, позволяя писателю остаться в сфере художественности и не впасть в публицистичность.

Если сравнить фантастику К. Чапека с произведениями первопроходца чешской фантастической прозы Я. Арбеса, то можно говорить о ее заземлении, освобождении от ро-

мантического налета, о победе жюльверновской традиции (научной фантастики) над гофмановской, на которую опирался Арбес. Произведениям Арбеса свойственен, как правило, таинственно-мистический ореол, который хоть и развивается, уступая место логическим мотивациям фабулы и поведения героев, но определяет общий романтический колорит – с элементами «романа ужасов» – арбесовской прозы. У К. Чапека мистико-романтическое начало вытесняется пародийно-сатирическим или ироническим, и ситуации получают строго научное объяснение. Он, кстати, никогда не прибегал к таким распространенным мотивировкам невероятных событий, как сон героя. А их использовали и Я. Арбес в новелле «Мозг Ньютона» и Св. Чех в сатирических повестях о путешествиях пана Броучека, свободных, как и проза Чапека, от мистических элементов. Вообще же К. Чапек, можно сказать, развил и синтезировал традиции прозы Я. Арбеса, сближавшей порой с научной фантастикой, и «броучкиады» Чеха, соединив во многих романах и пьесах научную фантастику с пародийно-сатирическим началом.

Герои фантастических произведений Св. Чеха и Я. Арбеса, каждый по-своему, выделяются из окружающей среды. Повести Чеха строятся на контрасте между необычными обстоятельствами, в которые попадает пан Броучек, сначала оказавшись на Луне, а потом в Праге периода гуситских войн, и привычками законопослушного и трусоватого мещанина XIX в. Столкновение персонажа со средой, их полное несоответствие друг другу, создает массу потешных ситуаций, определяющих комизм этих повестей. В произведениях Арбеса нет комизма, но есть загадка, тайна. Именно она выделяет их героев из привычной среды, привлекает к ним внимание читателей.

Даже самые фантастические герои Чапека – его роботы и саламандры – к окружающей среде приспособляются, не выделяясь, а сливаясь с ней и перенимая у людей их привычки и пороки, в том числе – агрессивность и жестокость. Они становятся олицетворением отрицательных

свойств человека и общества, постепенно вызревающих и накапливающихся как в людях, так и в чапековских нелюдях. Созданные или прирученные человеком, они в конце концов начинают уничтожать человечество, проясняя мысль о заложенных в нем самом деструктивных силах, о том, что враг приходит не из чужих галактик, не из потустороннего, а из вполне реального мира, из среды людей с их безрассудством и равнодушием, страстью к наживе и готовностью ради своекорыстных интересов предать высшие законы человечности. Чапек умел придавать достоверность самым невероятным ситуациям и образам, которые легко адаптировались в реалистическом, вполне бытовом контексте, принимали на себя его особенности и не выглядели там инородными телами.

Можно сказать, что к фантастически невероятному Чапека влекла его ненасытность реальностью, стремление не отойти от нее, а расширить ее пределы, показать ее скрытые тенденции и перспективы, стараясь при этом даже в своих фантазиях не нарушать жизненных закономерностей и форм.

Один литературный персонаж говорил: «Я реалист и не люблю фантастику». Для К. Чапека это не были взаимоисключающие понятия. Он любил фантастику, потому что был реалистом. Фантастика давала ему свободу маневра, расширяла творческие возможности.

Однако, помимо реалистической, в чешской литературе XX в. была и фантастика нереалистическая. В первую очередь к ней можно отнести философскую прозу Ладислава Климмы (1878–1928), избобилующую не столько фантастическими образами, сколько фантастическими ситуациями, совсем как в произведениях Ф. Кафки, где вполне обычные люди становились жертвами невероятных, необъяснимых обстоятельств. В дошедших до читателя текстах Л. Климмы (многие были опубликованы посмертно) фантастика выполняла иную, чем у Чапека функцию. Она не защищала жизнь людей, предупреждая о грозящей им опасности, а подчеркивала иррациональность, абсурдность бытия, выражала

ощущение этой абсурдности. Автор обращался к традициям черного «готического романа» («Страдания князя Стернегоха», 1928, где речь идет о дегенерате, продолжавшем интимные отношения с убитой им женой), развивал темы странных случаев, мистических встреч, ситуаций, повторяющихся будто в навязчивом сне (сб. рассказов «Славная Немезида и другие истории», 1932). Безвыходность и безысходность обстоятельств, в которые вдруг попадают герои, бессильные оказать им сопротивление, изменить их в свою пользу, ярко показаны в сохранившихся фрагментах неоконченного романа «Эдгар и Эура» (опубликованы в 1938 г.), где нагнетается ужас переживаний двух влюбленных, чья лодка вдруг начинает стремительно нестись с потоком реки в пропасть.

Особую роль фантастика играет в чешской поэзии XX в., стремившейся к свободе творческого воображения, к его игре без правил. Пронизывая поэтическую стихию, она не создала там особых жанров, как в прозе (и драматургии), но с разной степенью активности проявила себя в поэзии разных направлений. Можно сказать, что если в прозе она играла жанровообразующую роль, создавала особый тип произведений, то в поэзии она создавала особые течения, где фантастическое начало было определяющим. Самой фантастической была поэзия чешских сюрреалистов с их принципом бесконтрольности творческого акта, стремлением к ошеломляющим образам, к сближению несоединимых понятий, предметов, слов. Можно на основе функций их фантастических комбинаций выделить два крыла чешского сюрреализма. Одно – оптимистическое, жизнеутверждающее. Его олицетворял Витезслав Незвал (1900–1958), лидер созданной им группы чешских сюрреалистов (1934–1938 гг.). Другое – крайне пессимистическое – представлял Рихард Вайнер (1884–1937), в чешскую группу не входивший, живший и работавший в 1920–1930-е годы во Франции. Не называвший себя сюрреалистом (литературоведы вообще затрудняются однозначно определить его позицию), он обнаруживал близость к поэтике сюрреализма. Но в от-

личие от влюбленного в жизнь Незвала, стремившегося с помощью сюрреалистических импровизаций выразить «невыразимую поэзию бытия», Вайнер, получивший психическую травму на фронтах Первой мировой войны, воплощал не только его «красоту», но и «ужас», сближаясь по мироощущению с Л. Климой.

Однако без фантазии нет ни искусства, ни поэзии как таковой. Сюрреализм лишь сфера ее особенной интенсификации. Проявляясь в творчестве поэтов разных направлений, она участвует в создании не только выразительных и впечатляющих «картин жизни», но и «картин внутреннего мира» личности. Ее активность проявляется в нарушении законов времени и пространства, что очень характерно для политематического стиха (по типу аполлинеровской «Зоны»), распространенного в чешской поэзии 1920-х годов (некоторые произведения И. Волькера, К. Библа, З. Калисты, В. Незвала, В. Завады и др.), в метафоризации стиля, в насыщении его разного вида тропами (произведения Ф. Галаса, В. Голана, Я. Сейферта и др.).

Если для прозы более характерна объективизированная, эпическая фантастика, которая выражает то, что происходит как бы независимо от человеческого сознания, то для поэзии – субъективизированная, лирическая, раскрывающая мироощущения личности, ее внутреннюю жизнь, а также безграничные возможности воображения и поэтического слова. Не случайно тема поэзии вызывала к жизни философско-фантастические поэмы Незвала («Удивительный кудесник», 1922, «Акробат», 1927). В. Завады («Панихида», 1927), К. Библа («Новый Икар», 1929), где действуют волшебники и маги (у Незвала), и свободная фантазия смело расправляет свои крылья. Наконец, в чешской поэзии XX в. не редуцируется, а усиливается и традиционная – эстетизирующая – роль фантастики.

Можно сказать, что с усложнением и дифференциацией литературного процесса дифференцируется и усложняется и функция фантастики, фантазии, фантастического в чешской литературе. Она колеблется от непривычной, наве-

янной проблемами и потребностями века XX, до традиционной, идущей из прошлого и связанной с одним из важнейших предназначений искусства – поэтизировать картины жизни и внутреннего мира человека.

Примечания

¹ Словарь иностранных слов. М., 1980. С. 532.

² *Lehár J., Stich A., Janáčková J., Holý J. Česká literatura od počátku k dnešku. Praha, 1998. S. 308.*

³ *Černý V. Karel Čapek. Praha, 1936. S. 18.*

Пражская фантастика в литературе Чехии конца XIX – начала XX века

Прежде чем перейти к рассмотрению фантастических мотивов, связанных с Прагой, в литературе Чехии рубежа веков (создававшейся как на чешском, так и на немецком языке), следует сказать о роли собственно пражских сюжетов и мотивов в чешской культуре и литературе рассматриваемого периода.

Город всегда занимал особое место в картине мира и культуре человечества. Не случайно Ю. М. Лотман называл такие символические пространства, как город, «сложными семиотическими механизмами, генераторами культуры»¹. В пространстве города пересекается сразу несколько семиотических кодов. Сам город может рассматриваться как сложный семиотический объект, как текст и, конечно, как основа для создания своих отображений во вторичных моделирующих системах, в том числе в литературе.

Важная роль Праги в истории чешской нации и государства сопоставима с ролью текстов, как документальных, так и художественных, в которых создан образ Праги, для развития чешской культуры и для ее исследования.

По нашему мнению, процесс генерирования подобных текстов подчиняется определенному роду правилам, а сами тексты обладают рядом общих структурных особенностей, причем на разных уровнях – от собственно языкового до тематического (мотивного). При исследовании текстов чешской литературы, в которых присутствует образ Праги, нами была выдвинута гипотеза о существовании единого абстрактного «архитекста», названного нами «пражским текстом» по аналогии с «петербургским текстом русской литературы», исследованным В. Н. Топоровым².

Основная группа текстов, составивших ядро «пражского текста», была создана в чешской литературе в конце XIX – начале XX века. Следует, однако, учитывать, что авторы в это время ориентировались, имея дело с пражскими мотивами, прежде всего на так называемую первичную мифологическую систему, т. е. на фольклор и постфольклор-

ные тексты о городе. Именно в ранних произведениях до нас доходят первоначальные представления людей о городе. Город как символический объект тесно связан со всей сферой мифопоэтического. Не случайно поэтому создание «городских мифологий», изученных, например, в трудах В. Н. Топорова. В рамках этих мифологий возникает ряд легенд, процесс их создания подчиняется неким общим правилам, но с большой долей индивидуализации для каждого конкретного города. Легенды рождаются о каждом крупном городе, играющем значительную роль в истории и культуре своей страны и народа, а Прага является как раз одним из таких городов. Постепенно сложился корпус довольно-таки постоянных легенд о Праге.

Здесь просматривается несколько мифологических пластов. Это важно, так как именно на этой «первичной мифологической системе», на наш взгляд, строится в дальнейшем практически вся пражская фантастика, а во многом – и вообще «пражский текст» чешской литературы, одной из основных характеристик которого как раз и является фантастичность, магичность, миражность Праги.

Можно выделить следующие основные группы пражских легенд:

1. Легенды об основании города и пророчества о его судьбе.

2. Легенды о конкретных топосах города (Вышеград, Град, храмы, Белая Гора, Карлов мост и т. д.).

3. Легенды о времени императора Рудольфа II, астрологии, алхимии и т. п.

4. Легенды о битве на Белой горе (1620) и ее последствиях.

5. Легенды о докторе Фаусте.

6. Легенды еврейского города. Следует учесть, что Прага была «городом трех народов» (О. Винер) с большой еврейской общиной, жившей в значительной мере обособленно. Легенды о гетто складывались как внутри самой еврейской общины, так и среди чешского населения, а впоследствии, при переосмыслении образов старых легенд и

формировании пражской фантастики, легендой стало и само гетто.

Именно на использовании и одновременном переосмыслении мотивов и образов «первичной мифологической системы» во многом построено изображение Праги в чешской литературе конца XIX – начала XX века.

Именно в данный период наблюдается всплеск интереса к пражской тематике. И практически во всех произведениях, где возникает образ Праги, он наделяется особыми символическими чертами, даже если повествование (на первый взгляд) сугубо реалистическое. Помимо древних легенд, на литературу этого времени наложила отпечаток еще и особая квазимифологическая система, созданная в эпоху национального возрождения, в рамках которой Прага изображается матерью городов, городом падших королей былой славы, чье величие неминуемо возродится. Литература рубежа XIX–XX вв. построена на отрицании и на переосмыслении этих стереотипов.

Говоря о чешской литературе рассматриваемого периода, нельзя упускать из виду творчество пражских авторов, писавших на немецком языке. Пражская немецкоязычная литература – это уникальное явление европейской литературы (достаточно упомянуть о творчестве Ф. Кафки). Чешские, немецкие и еврейские писатели были знакомы с творчеством друг друга и оказывали влияние на литературный процесс в Праге начала XX в.

Среди психологических и иных моментов, приведших к возникновению столь богатой пражской литературы, следует учитывать атмосферу эпохи, как в общекультурной (наступление декаданса, модернистские течения), так и в политической, социальной сферах (стремление чехов к большей свободе, страх немецкого населения перед грядущими переменами, реконструкция и фактическая ликвидация еврейского гетто). Именно эта атмосфера породила соответствующий настрой в создании «пражского текста» (обращение к прошлому, к мистике, печальные мысли, экс-

перименты в области формы и содержания, подражание старым образцам, стилизация).

1890–1910-е годы становятся плодотворными для пражской литературы – как созданной в Праге, так и посвященной Праге. И важно отметить, что здесь очень большую роль играют фантастические мотивы.

До этого времени они встречались в творчестве Якуба Арбеса, Йозефа Иржи Колара (рассказы, роман «Исчадия ада» с сатанинской и фаустианской тематикой), Йозефа Сватака, многочисленных сборниках пражских легенд.

Среди литераторов рассматриваемого периода. в чьих произведениях в той или иной мере присутствуют фантастические мотивы – Вилем Мрштик (роман «Санта Лючия»), Юлиус Зейер (легенда «Инультус»), Иржи Карасек из Львовиц (романы, «Готическая душа», «Роман Манфреда Макмиллена», «Ганимед» легенды), Франц Кафка (роман «Процесс», в котором Прага не названа, но атмосфера романа и толика безусловно пражские), Лео Перутц, Пауль Леппин, Густав Майринк («Невидимая Прага», «Голем»³). Отметим, что произведения этих авторов составляют и ядро «пражского текста», а многие из них входят в когорту ведущих писателей Чехии рубежа веков.

Трактовка образа Праги в произведениях перечисленных и ряда других писателей опирается как на легенды «первичной мифологической системы», так и на атмосферу времени, и во всех названных произведениях можно найти много общих черт. Прага предстает в них как во многом сакральный город (оболочка ее может быть вполне банальной: герой может заботиться о хлебе насущном, встречать на улицах чиновников и сам быть чиновником, студентом, рабочим, но указание на какие-то тайные сакральные сущности этого города обязательно присутствуют в тексте). Ее функция – быть «порогом» между мирами – обычным и потусторонним. Прага окутана магическим ореолом, поскольку именно в ней данный порог наиболее ощутим, и потому возможны любые, самые фантастические, события. Версия происхождения названия Праги от слова «порог» и – соот-

ветственно – смысла существования этого города наиболее ярко представлена в рассказе Г. Майринка «Невидимая Прага».

Прага, в целом, имеет мрачный колорит, в ней силен дух прошлого, не случайно герой романа «Готическая душа» И. Карасека из Львовиц называет себя «наследником мертвых». В чем назначение Праги – никто не знает, но герой «пражского текста» стремится разгадать его. Прага манит к себе, она прекрасна, и часто имеет черты женщины (королевы, пусть развенчанной, падшей, но все равно прекрасной). Путь к познанию истины в Праге лежит именно через *дорогу*, но, как правило, это не дорога вверх и вперед, как в романах позитивистского типа, а путь по лабиринту. Лабиринт может и вывести за пределы города, и привести в свой центр, в котором может находиться фигура, родственная Минотавру (для Праги – это Голем). Тип «пражского» героя именуют «пражский путник» – по названию одноименного рассказа Г. Аполлинера, в котором, кстати, также присутствует фантастический мотив – герой встречается на улицах Праги с Агасфером. Для познания мудрости герой «пражского текста» может применять различные колдовские средства (например, в «магическом поединке» со своим соперником-двойником, как в «Романе Манфреда Макмиллена» И. Карасека из Львовиц), но обычно он идет к постижению истины, скрытой сути города (или к смерти, как, например, в «Процессе» Ф. Кафки) по своему лабиринту, не предпринимая резких шагов, становясь, скорее, безмолвным наблюдателем.

Сама топография Праги фантастична, наиболее маркированные ее точки это сакральные, семиотизированные топосы, такие как храмы, башни (Вышеград, Град). Прагу не случайно называют «городом 100 башен». В целом они составляют противоположность лабиринту. Образ башен – это отсылка к устремленности города к небу; однако для топографии «магической Праги» важен также и мост (который может пониматься как переход между мирами), набережная, холм Петршина, с которого герой наблюдает закат

солнца, Белая гора, дом Фауста, и, в особенности, еврейское гетто, воспринимаемое как самый «центральный» центр города и неразрывно связанное с идеей Голема.

Основные фантастические мотивы «пражского текста» сопряжены с ключевыми пражскими топосами. В первую очередь, это мотив порога между мирами. Из-за близости «порога» в Праге могут происходить самые «нереальные», фантастические, мистические события. Далее – мотив тайны (эзотерической сущности Праги, которую пытается постичь герой). Очень важен мотив поисков собственного «я» (герой часто путается в лабиринте, забывает о своем настоящем «я», считает себя кем-то другим и т. д.). Среди прочих мотивов отметим мотивы алхимии, астрологии (особенно тут заметны легенды рудольфинской эпохи), магического поединка (часто между двойниками, обладающими тайным знанием), предсказаний будущего, а также мотивы доктора Фауста (у Карасака из Львовиц), Апокалипсиса (яма, которая зияет на месте Праги в «Санте Лючии» Мрштника, гибель Праги в адском пламени у Юлиуса Зейера в «Яне Мария Плойгаре»), «чудесного портрета», обладающего сверхъестественными свойствами или исполненного мистического смысла (в легенде Ю. Зейера «Инультус», сюжет которой построен на основе ранней пражской легенды о нищем поэте Ломницком, побивавшемся на Карловом мосту после битвы 1620 г. на Белой горе, в «Зловещей мадонне» И. Карасака из Львовиц, перед этим в романетто Я. Арбеса «Святой Ксаверий»). Колорит пражской фантастики скорее черный, мрачный. Основную роль в ней играют не чудесные и научно-фантастические сюжеты, а мистические и магические мотивы.

Одним из специфических пражских сюжетов рассматриваемого периода является сюжет о пражском Големе. Голем стал одним из символов Праги, а образ Голема и связанные с ним мотивы представляют собой очень важное звено в структуре «пражского текста».

Голем – один из «персонажей» пражских легенд «первичной мифологической системы». Что касается художест-

венной литературы, то, помимо сборников легенд, о нем повествуют, в частности, роман Иржи Карасека из Львовиц «Ганимед», малоизвестный в России, как и все творчество этого писателя, и гораздо более известный роман «Голем» Густава Майринка, написанный по-немецки. Роман Майринка оказал влияние на многих чешских писателей, можно выделить параллели с драмой Карела Чапека «R.U.R.».

Основная сюжетная канва легенды о Големе такова. О возможности создания человеком голема, то есть монстра, у которого имеется нечто вроде души, но отсутствует свобода выбора и принятия решений, рассказывается в ряде религиозных иудаистских текстов, в первую очередь каббалистической традиции. Есть упоминание о големе и в Ветхом Завете (16-й стих 139-го Псалма) в значении «зародыш», «эмбрион», «нечто бесформенное», «необработанное» (еврейское слово «galal» значит «точить, лепить»). В Средние века, во времена, когда еврейский народ расселялся по разным европейским странам, легенды об ученом раввине, создавшем голема – для апробации своего искусства, или во имя каких-либо практических целей, – возникают в ряде городов (известны легенды о Вормсском, Сарагосском големах и т. д.) Но, пожалуй, ни одна из них не стала столь органичной частью городской мифологии, как легенда о пражском Големе.

Существует несколько ее версий. По «канонической» версии (приведенной, в частности, в работе О. Элиаша⁴ и ряде других исследований) Голем был создан из глины в конце XVI – начале XVII в., во времена правления Рудольфа II, пражским верховным раввином Львом бен Бецалелем для защиты еврейского гетто от погромов (или же – как говорится в романе Майринка и в одной из легенд, обработанной А. Ирасеком, – просто для помощи при богослужениях). После того как Голем выполнил свою миссию, у него была отнята душа (т. е. табличка с магическими письменами – «шем», вкладывавшаяся каждое утро Голему в рот или налепляющаяся на лоб), и Голем вновь превратился лишь в кусок глины. По другой версии, Голем «взбунтовался» про-

тив своего создателя и хозяина и принес еврейскому населению много бед и хлопот, пока, наконец, не удалось лишить его «шема» и способности действовать.

Возникла легенда о пражском Големе в XVIII в., однако опубликована была только в 1841 г. По мнению П. Деметца, это произошло в книге «Панорама Вселенной» Ф. Клутчака⁵.

Когда же легенда о Големе укоренилась в пражской «первичной мифологической системе»? Как полагает П. Деметц, это произошло в 1860–1870-е годы, под влиянием уже формирующегося тогда «пражского текста», образа «магической Праги», в которой непременно должны происходить чудеса и мистические события. И уже в сборнике «Пражские тайны» Сватека (1868) мы находим довольно подробный рассказ о пражском Големе, канонизированный окончательно в сознании чешского населения Праги с появлением в 1894 г. книги А. Ирасека «Старинные чешские сказания».

Легенда о Големе органично вписалась в пражскую «первичную мифологическую систему», так как сочетала в себе очень важные для пражской мифологии мотивы: «магичность», «время правления Рудольфа II» (в мифологической традиции – пора расцвета астрологии, алхимии, черной магии и тайных искусств), тему еврейского гетто.

Постепенно она стала одной из самых популярных пражских легенд, способствовавшей формированию известного образа «магической Праги», публиковалась в самых известных сборниках пражского фольклора (И. Кошнаржа, В. Томека, В. Цибулы и т. п.)

Однако образ Голема и связанные с ним коннотации стали значить для пражской культуры нечто большее, чем просто элемент городской мифологии. Легенда о Големе, как уже отмечалось выше, послужила основой для ряда художественных произведений пражской литературы – как чешско-, так и немецкоязычной. В этих произведениях образ Голема принимает новые черты, превращается в философское обобщение, а сама легенда становится отражением

судьбы пражских евреев, или шире – Праги и ее жителей вообще. Так, по мнению ряда исследователей (например известного чешского философа Зденека Нойбауэра⁶). Голем из романа Майринка есть персонификация «тоталитарного» начала в мире и в человеческой душе, «гетто» же, в котором появляется на свет Голем, устойчиво ассоциируется с лабиринтом – будь то лабиринт городских улиц или «потусторонний» лабиринт, в котором блуждает человеческая душа в поисках себя⁷. Можно говорить также и о типологическом сходстве с «големовским циклом» произведений «пражского писателя» Ф. Кафки, в частности его романа «Процесс».

Говоря о фантастических мотивах в романе Г. Майринка, следует отметить, что автор, вполне в духе времени и в соответствии с требованиями пражского текста, переосмыслил многие мотивы легенды. Прежде всего – сам образ Голема. Голем становится в романе Майринка персонификацией «темной души гетто». После своего создания и впоследствии уничтожения он появляется на улицах каждые 33 года, по ночам, и в ночь его появления в гетто происходят страшные события. Прибежищем Голема является комната без дверей, находящаяся в самом центре гетто. Таким образом, можно отметить изоморфизм: «душа гетто» – само гетто (лабиринты улиц и домов) – душа героя – Голем. Герой романа не знает, кто он на самом деле, находится в состоянии деперсонализации. Мир, окружающий его, с одной стороны, реален, почти натуралистичен, с другой – призрачен и фантастичен. Непонятно, является ли действие романа порождением бреда душевнобольного героя, или же события, описываемые в нем, происходили в реальности, и герой переосмыслил их по-своему, в магиико-фантастическом ключе.

Множество фантастических деталей и ситуаций (сама легенда о Големе, герой в роли Голема, таинственная книга, которую незнакомец приносит герою, после чего последний теряет ощущение собственного «я», мотив карт таро, лохмотья Голема, в которые одевается герой) присутствуют в романе на фоне вполне реалистического описания жизни

пражского еврейского квартала. Подобная схема вполне характерна для «пражского текста» – фантастика в Праге скрыта, но при этом она может поджидать в любом, самом неожиданном месте. Пожалуй, основные фантастические (или мистические) события происходят в душе героя, т. е. Прага может выступать и как аллегория человеческой психики (например, у Кафки – куда бы ни приходил герой, он всюду находит суд). Недаром в одном из писем Кафка отмечал, что древнее гетто до сих пор живет в душе его самого и его современников.

Образ Голема продолжает оказывать влияние на чешскую литературу, создаются научные труды, посвященные феномену пражского Голема⁸. Можно сказать, что образ Голема неотделим от образа пражской и – шире – чешской, а также австрийской культуры XX в., и его следует изучать не только с узколитературоведческой, но и с семиотической, культурологической, исторической точек зрения.

В заключение необходимо отметить, что тема Праги в чешской литературе неразрывно связана с фантастическими мотивами. Образ Праги немыслим без таких характеристик, как «магическая», «миражная» и т. п. Прага предстает в произведениях многих писателей городом сакральным, мистическим, в котором возможны любые сверхъестественные события. Эта тенденция характерна не только для литературы конца XIX – начала XX века, но и для более поздних периодов развития чешской литературы, в том числе и современных произведений (например, «Второй город» М. Айваза).

Следует при этом учитывать, что это фантастика особого типа, связанная в основном с мистикой и магией, тайными искусствами и тайным знанием. Можно назвать пражскую фантастику также «психологической», поскольку фантастические мотивы и образы (например, Голем) часто являются аллегориями душевного состояния героя или определенных групп людей. Очень большое влияние в пражской литературе уделяется не собственно фантастиче-

ским моментам, а фигуре человека, погруженного в мистическое, сверхреальное пространство.

Примечания

¹ Лотман Ю. М. Семиосфера. М., 1996. С. 282.

² См., например: Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 259–367.

³ Мейринк Г. Голем. М., 1990.

⁴ Eliáš O. Golem. Praha, 1924.

⁵ Demetz P. České slunce, moravský měsíc. Olomouc, 1997. S. 134.

⁶ Neubauer Z. Golem a jiná vyprávění o symbolech a podivuhodných setkáních. Praha, 1992. S. 46.

⁷ Hodrová D. Labyrint // Tvar. 1998. № 1. S. 1.

⁸ Grym P. Pražský Golem. Praha, 1992. См. также вышеупомянутую статью З. Нойбауэра о различных интерпретациях легенды о Големе в литературе и других видах искусства.

Чешская фантастика: от Карела Чапека к Милошу Урбану

Фантастика – одно из интереснейших направлений литературы, культуры, особый социологический феномен. В основном единодушно оценивая роль фантастики, критика весьма разноречива в вопросах терминологии, в суждениях о взаимоотношениях фантастики с «главным направлением» (mainstream), с реалистическим методом, о различиях между «чистой» фантастикой, литературной сказкой (fantasy) и фантастикой научной. На вопрос, что такое фантастика, до сих пор все еще не представляется возможным сформулировать сколько-нибудь четкий ответ, да и не это является задачей настоящей статьи. Под фантастикой мы понимаем в самом широком смысле мир художественной условности, где вымышленные образы, рожденные воображением автора, выполняют или роль специального приема или же являются конечной авторской целью, т. е. включаем сюда и так называемую фантастику-прием, и фантастику-самоцель.

Цель нашего исследования – очертить контуры чешской фантастики XX в., давшей миру славное имя К. Чапека (1890–1938), выделить ее специфические черты. Для литературы Чехии, вероятно, как ни для какой другой, важна сила преемственности, что мы ощущаем и сейчас в начале XXI столетия. Опираясь на опыт Я. А. Коменского, С. Чеха, Я. Арбеса, чешская фантастика развивалась в русле гуманистической традиции, никогда не становясь, за редким исключением, конъюнктурной, развлекательной. В ней всегда на первый план выступали вопросы общественной значимости, стремление использовать специфические возможности этой разновидности литературы для постановки общечеловеческих проблем, определения перспектив развития мира. В двадцатом веке это проявилось особенно явственно, ибо при всех режимах жила «фантастика с человеческим лицом». Можно проследить, как в межвоенный период, в 1960-е годы и вновь уже в наши дни именно жанры утопии, антиутопии и романа-предупреждения, служили самым раз-

ноплановым авторам для нелицеприятной критики господствующих режимов, как в фантастических романах искали путь к наилучшему устройству мира, мечтали о справедливости и предупреждали человечество об угрозе фашизма, большевизма и современной псевдодемократии.

С творчеством К. Чапека началась новая эпоха чешской, шире – мировой фантастики. Хотелось бы еще раз подчеркнуть огромную роль С. В. Никольского в изучении творчества этого классика. Ведь именно он впервые обстоятельно проанализировал всю его художественную систему, своеобразие социально-фантастических произведений, занявших в чапековском творчестве центральное место и завоевавших писателю международную известность.

Фантастика Чапека развивалась в русле тенденций, заложенных Ж. Верном и Г. Уэллсом. Но чешский автор не был увлечен лишь предвидением и предсказанием грядущих достижений и побед человеческого разума, как Верн. Вместе с Уэллсом он развивал «ту ветвь художественной фантастики, в которой научно-фантастические допущения служили средством постановки своего рода мысленных социально-философских экспериментов и инструментом критики современной действительности»¹. Чапек открыл для себя эту новую форму «эксперимента», основанного на фантастическом допущении, причем своеобразие «мысленного эксперимента» у Чапека, как это подтвердили созданные вслед за драмой «R. U. R» комедия «Средство Макропулоса», романы «Фабрика Абсолюта», «Кракатит», а позднее и «Война с саламандрами», состоит в том, что это «иронический, иногда сатирический эксперимент»². Говоря о Чапеке, можно бесконечно цитировать Никольского, ибо здесь, кажется, сказано все, и добавить что-либо сложно.

Сочинения Чапека оказались столь значительным импульсом для последующих поколений фантастов, что практически все современные авторы НФ обращаются в той или иной степени к его опыту, и Чапек для них, можно сказать, «чешское все».

Был еще один крупный представитель межвоенной фантастики – Ян Вайсс (1892–1972). Он вступил в литературу относительно поздно, в возрасте 35 лет. В 1927 г. издал сразу три книги. Эти ранние произведения – своеобразные фантастические сны, во многом отвечающие эстетическим принципам экспрессионизма. Вайсс не был последователем Верна или Уэллса, наука и техника не интересовали его. Зато Э. А. По с его призрачностью и мистикой был близок, привлекал субъективизм и абстракция экспрессионистов. Однако в фантастических видениях Вайсса всегда пробивалось сострадание к изломанному судьбой человеку, раздвоенному, задавленному бездушным миром, интерес к его сложному психическому состоянию.

После удачного дебюта Вайсс создает самое свое значительное произведение – роман «Дом в тысячу этажей» (1929), который единственный из всех был переведен позднее на русский язык.

Сюжет романа это сон и лихорадочные видения военнопленного времен Первой мировой войны. Детектив Петр Брок, во многом напоминающий инженера Прокопа из «Кракатита» Чапека, послан раскрыть загадку таинственного дома, где непонятным образом исчезают люди. Прокоп обладал секретом взрывчатого вещества, Брок – секретом невидимости. Ему предстоит вступить в поединок и одержать в конце концов победу над владельцем дома Мюллером, установившим порядок, описывая который Вайсс фактически воспроизвел будущие нацистские концлагеря. «Дом в тысячу этажей» нельзя, естественно, воспринимать лишь как сказочную историю об отважном детективе, победившем темные силы. «Мюллертон» – это аллегория общества, мира во всей его бесчеловечности, уродливости. Здесь невиданного развития достигла наука и техника, все доведено до совершенства, но эти достижения используются человечеству во вред.

Так же, как и Чапек, Вайсс не испытывал недоверия к техническому прогрессу, но видел, что его превращают в губительную силу. Первая мировая война обнажила многие

пороки общества, в котором использовали технику как средство порабощения человека. Это продолжалось и в мирное время, и уже возрастала новая опасность, которую пророчески предвидел Вайсс и о которой с такой тревогой и болью писал Чапек.

Из писателей межвоенного периода нельзя не упомянуть Иржи Гауссмана (1898–1923), прожившего всего двадцать пять лет и оставившего единственный роман, опубликованный в 1922 г., «Промышленное производство добротели» о гражданской войне на острове Утопия. Чешский критик О. Нефф называет его «лучшим произведением чешской сатирической НФ»³, а П. Вашак «политической сатирой, жанром до сих пор в фантастике недооцененным и редко используемым»⁴. Сатира Гауссмана, его критика общества была слишком конкретной, адресованной своему времени, и современному читателю она понятна далеко не всегда. Преимущество Чапека, касавшегося общечеловеческих проблем (как, скажем в «Фабрике Абсолюта», изданной в тот же год, что и роман Гауссмана), в этом смысле очевидно. Кроме того, в противовес «общественному пацифизму» Чапека, Гауссманн показал и некую революционную перспективу выхода из раздирающих общество противоречий, что в современной чешской критике вызывает зачастую неодобрительные отклики. Тем не менее в книге Гауссмана удивительно ярко передана атмосфера первой половины 1920-х годов в Чехословакии. Книга его уникальна и в жанровом отношении.

Фантастика социальная была, естественно, не единственным направлением в период между двумя мировыми войнами. Фантастику иного типа, где разрабатывались невиданные для чешской литературы мотивы гибели человечества, глобальных катастроф, представляли Томаш Грубы, Вацлав Рыпл, Ян Троска. Троску считают наряду с Чапеком даже основоположником чешской фантастики. Но в его романах, написанных в стиле, типичном для американской фантастики 1920–1930-х годов, «техника представлялась абсурдно наивной», как отмечал О. Нефф, а «сюжет в своей

простоте доходил до примитивизма»⁵). В эпоху социальных потрясений и войн такая литература могла выжить с трудом, оставаясь на периферии. Сейчас, впрочем, к ней проявляют все больше интереса. И все же есть убеждение, что именно Чапек и Вайсс сделали фантастику достоянием «большой литературы».

В конце 1940-х годов научно-техническая революция создает для НФ новые возможности, и начинается настоящий фантастический бум. В чешской НФ в начале ее бурного развития в 1940–1950-е годы стали выступать именно те черты, которые отличали ее от остальной литературы. Интенсивно развивается не социальная уэллсовская линия – ей, безусловно, следовали Чапек и Вайсс, а традиция «технологическая» (так называемая твердая НФ). Господствующее положение заняли роботы, встречи с инопланетянами, параллельные миры, полеты в космос. Данный период чешской НФ это в первую очередь Франтишек Бегоунок (1898–1973), которому из русских фантастов ближе всего И. А. Ефремов и В. А. Обручев. Бегоунку удалось доказать, что возможности фантастической прозы еще не конца исчерпаны, подняв ее на высокий художественный уровень, затмив НФ в духе Троски и Рыпла и отодвинув даже англо-американскую фантастику, наводнившую в те годы чешский рынок. Читали Бегоунка и писавших в близком жанре прежде всего дети и юношество, что еще раз свидетельствует об обособленности НФ рассматриваемого периода от литературы «основного потока». Но выход технологической фантастики вновь в социальную сферу был уже неизбежен в 1960-е годы.

Естественно, НФ чутко реагирует на политическую ситуацию. Всеми возможными способами она борется со схематизмом, отвергает сложившиеся шаблоны, критикует существующее общественное устройство, бюрократизм, апеллирует к индивидууму и иррационалистическим чувствам. На волне «фантастических поисков», далеко не всегда успешных, создаются произведения, где с потрясающей прозорливостью рассказывается о времени, которое насту-

пит лишь через несколько десятков лет. Они не просто огульно критикуют тоталитарную систему, но видят и опасность безоговорочного принятия устройства общества по западному образцу.

Симптоматичным и ярким примером здесь является роман Иржи Светозара Купки (р. 1921) «Самый главный на свете человек» (1965). В нем главный герой, профессор Краян, едва произнесший за все время действия десяток слов, путешествует по разным точкам земного шара с целью объединить некие компьютерные системы разных стран в одно целое. Эта его странная миссия по созданию «интернета шестидесятых» вызывает полное недоумение у окружающих. Для одних странный профессор – «инструмент империализма», для других – «коммунистический агент», для третьих – просто сумасшедший. Лишь на последних страницах книги читатель получает ответ, какие же проекты реализует Краян. С той территории, где уже действует автоматическая система, невозможно произвести ракетно-ядерный удар. Такая реактивная зона становится сама по себе международной системой безопасности при неограниченном контроле со стороны любого государства. Краян как бы одевает землю в «пространственно-временную оболочку» и своеобразным образом решает проблему всеобщего разоружения. Лишь через двадцать лет из НФ перейдет в политический обиход понятие «звездные войны» и возникает программа Стратегической Оборонной Инициативы (СОИ), о чем Купка подозревать не мог. Его скромный герой, выполнив свою историческую миссию, ставит всех людей в равные условия, устраняет социальные перегородки, в мире устанавливается братство, где человек может полностью раскрыть свои возможности. Краян – вовсе не супермен, не карикатура, не гротескный символ (эти роли распределены между другими героями романа). Он из чешской интеллигенции 1960-х, мечтавшей о построении «демократического социализма», о «третьем пути» для Чехословакии, преодолевавшем отрицательные стороны как капиталистической, так и коммунистической системы.

Еще одно произведение 1960-х годов – роман Иржи Марека (1914–1994) «Век блаженства» (1967) – прямое чапековское наследие. Вымышленный Сити – город абсолютной автоматизации и технического совершенства, где со всех сторон видеофоны вещают о великом счастье жить в этом центре мира. Но в этом городе царит Отчуждение, здесь правит бюрократия, чиновничье равнодушие, люди безразличны ко всему, так как потеряли надежду изменить господствующий режим и приспособились к нему. И вот главный герой профессор Максимус обнаруживает, что городом овладели автоматы (читай роботы), они постепенно захватывают Сити, заставляют людей думать так же, как машины, принимать решения механически. Максимус начинает активно сопротивляться, жизнь его завершается трагически, но в этом замечательном произведении Марека есть твердая вера в то, что пресловутый «Век блаженства» обязательно пройдет. Писатель, конечно, имеет в виду совершенно конкретную действительность данного десятилетия и, со всей чуткостью уловив настрой чешской интеллигенции, выражает с помощью фантастического допущения свою надежду на то, что совсем скоро времена изменятся, мир равнодушия, безверия, пессимизма будет разрушен.

В 1960-е годы Йозеф Несвалба (р. 1926) создает свой роман «Диалог с доктором Донгом» о борьбе с догматизмом в мышлении, и Честмир Вейделек (р. 1925) в «Возвращении из рая» ратует за чистоту нравственную в эпоху чрезмерной технизации.

О фантастике шестидесятых можно говорить много, это был расцвет «фантастики с человеческим лицом», это были прогнозы, экспериментирование, поиски пути, которые по прошествии четырех десятилетий вызывают удивление и кажутся порой более современными, чем написанное совсем недавно.

Но об одном новом произведении нельзя не упомянуть. Оно увидело свет в 2001 г. и по существу является звеном в цепочке преемственности «чешской школы» НФ, возрождая забытый в последнее десятилетие жанр утопии, и

вновь уже в совершенно новой политической ситуации исследует духовный мир современника, остро критикует действительность и размышляет о судьбах страны и мира. И это приемами «конструирования обстоятельств», «мысленного эксперимента» (С. Никольский).

Милош Урбан (р. 1967) уже издал третий свой роман (первый опубликован в 1998 г., в соавторстве; второй – в 1999 г.). Второй – «Семь костелов» опирается на традицию «готического романа», и в нем автор противопоставляет эстетику средневековой архитектуры и современную нравственность, в последнем же романе «Водяной» (2001), в конфронтации находятся красота и естественность природы, с одной стороны, и безнравственность нынешних «хозяев жизни», условно говоря, «новых чехов». Это синтетическое в жанровом отношении произведение соединило в себе черты приключенческой прозы, современного мифа, утопии и сказки. В первой части действие происходит в 30-е годы XIX в. Некий дворянин-вольнодумец приезжает после долгого пребывания за границей в родную Чехию и поселяется в деревне. Здесь он открывает для себя совершенно новый мир, где языческие традиции, единение с природой, простая, но наполненная глубоким смыслом жизнь не сразу принимается им. В попытке навязать свои представления местным жителям этот светоч цивилизации, который оказывается при ближайшем рассмотрении мистическим существом, живущим уже более 300 лет, делает первый шаг в нарушение естественного развития и приводит деревню к катастрофе. Во второй части романа этот же герой появляется уже в современной Чехии и ведет борьбу с промышленными разработками, разрушающими естественный ландшафт той самой местности, где он почти двести лет назад начал свою пагубную деятельность. Он борется против «тирании по отношению к природе», видя что протест организации типа Green Peace (в данном случае «Дети воды») тщетен, и единственно правильным средством должен быть

терроризм. В результате террористических актов, осуществленных «водяным», и названных чешскими СМИ «бархатной дефенестрацией»^{*}6, спасен от разрушения природный комплекс. Вопрос о методах борьбы с нуворишами, захватившими власть в стране и неуклонно приближающими ее к экологической катастрофе, к полному нравственному упадку, чрезвычайно остро звучит на страницах книги. Вновь «третий путь», единственно возможный для Чехии, всегда избегавшей насилия и связанной с идеалами гуманизма (а ведь насильственных актов за всю свою историю чехи совершили действительно немного), неприемлем для нашего героя, который с его способностями к метаморфозам предстает в разных ипостасях и уничтожает (Урбан показывает это со смакующими подробностями) одного за другим – начиная с министра и членов правительства – всех ответственных за «экотерроризм».

Спорный по своей идее это весьма интересный, многоплановый в отношении жанра роман. Таким образом, фантастика в современной чешской литературе жива, возможности ее не исчерпаны, она развивается в русле чапекских традиций весьма плодотворно после некоторого застоя, и в будущем можно ожидать от нее несомненно новых открытий.

* Дефенестрация (от *лат.* Fenestra – окно) – выбрасывание из окон. В пражской летописи было несколько исторических дефенестраций: в 1419 г., когда набирало силу гуситское движение, в 1618 г. также на религиозной почве, и этот акт послужил началом Тридцатилетней войны; наконец, третья пражская дефенестрация 1948 г., когда из окна «выпал» министр иностранных дел Ян Масарик, последний крупный политик, противостоявший «советизации» Чехии, и данный факт долгое время официально считался случайностью.

Примечания

¹ *Никольский С.* Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973. С. 5.

² Там же. С. 121.

³ *Neff O.* Něco je jinak: Komentáře k české literární fantastice. Praha, 1981. S. 141.

⁴ *Vášak P.* Odpovědnost autora sci-fi // *Kmen*. 1986. 3. IX. S. III.

⁵ *Neff O.* Tři eseje o české sci-fi. Praha, 1985. S. 22.

⁶ *Urban M.* Hastrman. Zelený román. Praha, 2001. S. 367.

НАСЛЕДНИКИ ЧАПЕКА: КТО ОНИ?

(на материале чешской литературы 1990-х годов)

Карел Чапек, даже если оставить в стороне его мировую известность, определяет собой облик чешской фантастики XX столетия. И о ком бы из современных или грядущих чешских фантастов ни шла речь, оглядываться мы будем всегда и неизбежно – на Чапека.

В фантастике социалистической Чехословакии, как было принято считать, существовала устойчивая чапековская традиция¹. Она определяла магистральное развитие так называемой социальной фантастики – сложной по проблематике и эпической по форме. Творчески переосмысляя опыт чапековских «Кракатита», «Фабрики Абсолюта» и «Войны с саламандрами», в жанрах философского, психологического и утопического романа чешские фантасты освещали проблемы формирования личности «человека будущего», моделировали общественные конфликты, описывали контакты цивилизаций. Тот же круг тем и жанров был свойственен фантастической литературе всего социалистического лагеря. «Для социальной, философской (фантастики. – Е. К.) более удобным стал роман, ведущий жанр новейшей литературы социалистических стран, позволяющий создавать исторически емкие образы и ситуации. Фантастика обращается к социологии, философии, психологии... Фантастические допущения необходимы писателю, стремящемуся проникнуть в глубинные процессы духовной жизни и представить их зримо, наглядно, сделать доступными непосредственному переживанию. Писатели социалистических стран затрагивают действительно деликатные вопросы нравственности и духовного мира человека посредством оригинальной художественной формы»².

Помимо романов, однако, художественное влияние Чапека – автора «Апокрифов», юмористических «Рассказов из одного кармана» и циклов забавных очерков «Как это делается» – справедливо находили в фантастике малых форм. Остроумные и парадоксальные фантастические миниатюры разоблачали мешанство, непредвзято анализировали (на-

сколько это было возможно в условиях партийной цензуры) существующие порядки, пародировали стереотипы западной научной фантастики (science fiction). Эта жанровая разновидность – ироничная фантастическая «мини-новелла» – очень значима для чешской литературы 1970–1980-х годов. Ее появление знаменовало наступление нового этапа в развитии научной фантастики: этапа социально-критического, однако уходящего от утопических схем в более интимную сферу, лирической или комической интерпретации фантастического происшествия и переживания.

Таким образом, хотя чешская послевоенная литература и не дала миру «корифеев» научной фантастики, подобных польскому писателю С. Лему или болгарину П. Вежинову, ей не приходилось краснеть за собственных авторов. В восточноевропейской фантастике Чехословакия имела пусть и негромкий, но ясно различимый собственный голос, свой стиль и художественную манеру, во многом сформировавшуюся под влиянием Чапека. Его последователями в той или иной мере были и Й. Несвадба, и В. Парал, и Я. Вейс, и З. Вольный, и многие другие прозаики.

Как же сложилась судьба чапековской традиции в изменившихся условиях 1990-х годов, и кто из нынешних чешских фантастов не формально, а по существу достоин именоваться творческим «наследником» Чапека? Ответ на этот вопрос дать нелегко. Наследие Чапека многогранно, и можно по-разному трактовать его «выходы» в современность. Изучение чапековской традиции правомерно вести и по достаточно очевидным критериям, например, тематико-проблемным, и по более сложным смысловым и художественным параметрам.

Первый, преимущественно содержательный подход предполагает поиск «наследников» Чапека непосредственно в современной *sci-fi* (таков чешский сокращенный вариант термина science fiction) и *fantasy*³, представляющих собой относительно замкнутую литературную среду. В данной сфере основой сопоставления могут быть сюжетные параллели, сходство фантастических посылок и вымышленных

миров. Чапек, бесспорно, владел одним из главных для писателя-фантаста талантов: умением создавать нетривиальные фантастические гипотезы и убедительно воплощать их в тексте, заставляя читателя поверить в описываемые невероятные события. Достаточно вспомнить, что не только представление об искусственно созданном разумном существе, но и само слово «робот» вошло в мировую культуру именно благодаря Чапеку.

Помимо этого чешский писатель был наделен удивительным даром парадоксального осмысления вытекающих из фантастической посылки следствий, отчего его сюжеты обретали многозначность и глубину. Мало кому из современных Чапеку фантастов 1920-х годов, авторов главным образом приключенческой и научно-технической фантастики, живущей идеей прогресса, могла прийти в голову мысль, что уничтожившие человечество роботы вынуждены будут сами учиться любви. А обладающая рецептом бессмертия женщина, напротив, совершенно разучится любить и будет страдать от невыразимой скуки. Или что разумных саламандр моралисты заставят носить юбки, а контакт цивилизаций сведется к продаже «братьям по разуму» оружия, в конечном итоге обращенного ими против людей. Владеют ли подобным искусством парадокса последователи Чапека ныне?

Кроме того, чешскому фантасту была присуща, как и его предшественнику англичанину Г. Уэллсу, редкая способность предугадывать важнейшие, узловые проблемы общественной жизни, своего рода «горячие точки» духовного пространства XX в. Очерченный Чапеком круг «больных вопросов» – человек и природа, наука и нравственность, талант и посредственность, интеллект и жестокость – заботит нас и сегодня. Не утратили смысла многие чапековские идеи. Логично было бы проследить, например, развитие в современной фантастике его концепции «обыкновенного человека», противопоставленного «сверхгерою» и «толпе». Важно выяснить, наконец, сохраняют ли сего-

дняшние фантасты в высшей степени значимый для Чапека гуманистический пафос творчества.

Однако все это лишь один из возможных путей поиска «наследников» Чапека. Другой намеченный выше подход позволяет иначе подойти к теме и выявить чапековские параллели в современной чешской *философско-метафорической прозе*, относимой, как правило, не к «собственно фантастике», но к так называемой большой литературе, или ее «основному потоку» (mainstream). Проза такого типа, подобно science fiction и fantasy, нередко прибегает к «явному» вымыслу, повествует о необычайных, заведомо невозможных в реальности событиях. Правда, делает она это гораздо более тонко, нежели «обычная» фантастика (хотя границу между ними провести не всегда легко), ибо использует разнообразные формы художественной условности, скрывая необычайное под маской иносказания, гротеска, фантазмагии и абсурда. Но ведь и произведениям Чапека присущ синтез различных типов вымысла: ни в драме «R. U. R.», ни в пьесах «Средство Макропулоса» или «Адам-творец» фантастическое допущение не поддается однозначной интерпретации в канонах «научной» или «сказочной» фантастики, а в романах «Фабрика Абсолюта» и «Война с саламандрами» в равной степени присутствуют, создавая различные смысловые планы, жанровые структуры фантастического романа, сатирической антиутопии и философской притчи⁴.

На данном пути выявления чапековской традиции речь, очевидно, должна идти о родственных Чапеку общих принципах осмысления бытия в творчестве современных писателей и о схожих способах формирования структуры произведения – в частности, об «игре с реальностью» и синтезе различных типов «повествования о необычайном»⁵. Чапековское влияние в этой области менее очевидно, но существенно для понимания общих закономерностей развития чешской литературы. Да и художественный уровень произведений «основного потока» почти всегда гораздо выше, чем в сфере «собственно фантастики», и это делает их изучение гораздо более интересным.

Итак, обратимся к первому из предложенных подходов. Поиск «наследников» Чапека непосредственно в сфере фантастики, к сожалению, оказывается на нынешнем этапе малопродуктивным. Оговоримся сразу, что таланта, равного чапековскому, в современной чешской sci-fi и fantasy, насколько нам известно, нет, как нет и писателей, открыто называющих себя «учениками» и последователями Чапека. Тем не менее в полной мере избежать чапековского влияния едва ли удастся кому-либо из авторов художественных текстов. Уж слишком глубоко вошло это имя в контекст чешской литературы XX в. Произведения Чапека во многом определяют «культурный кругозор» любого чеха. Да и непосредственно для фантастов национальный «золотой фонд» минувшего столетия составляет прежде всего творчество Чапека наряду с Я. Вайссом и И. Гауссманном, а затем Й. Несвадбы и Л. Соучека. Иное дело, что чешские фантасты ныне ориентируются отнюдь не на отечественные образцы.

1990-е годы начались для фантастики в Чехии вполне благополучно – впрочем, несмотря на частые жалобы писателей старшего поколения, она никогда не испытывала такого жесткого идеологического гнета, как, скажем, советская. В течение 1980-х годов, например, был издан ряд сборников рассказов молодых чешских авторов: «Невидимые преступники» (1980), «Железо приходит со звезд» (1983), «Люди из созвездия Льва» (1983), «Это случилось завтра» (1984), «Возвращение на планету Земля» (1985), «Ловцы черных саламандр» (1989, 1990) и др. Появились теоретические работы, в том числе «Научно-фантастическая литература» М. Генчиовой и «Что-то не так» О. Неффа (обе в 1981). С 1981 г. присваивалась премия Карела Чапека, а с 1985 г. – премия «Людвик» (в память Л. Соучека) за лучшее фантастическое произведение. В вышедшем из печати в 1995 г. «Словаре чешской литературной фантастики и научной фантастики» О. Нефф назвал период конца 1970–1980-х годов эрой «возникновения субкультуры», имея в виду, что

фантастика постепенно обрела своих издателей, критиков и поклонников, фанатов.

В первые месяцы после «бархатной революции» (1989) чешские фантасты в полной мере воспользовались снятием идеологических запретов. Многие бывшие авторы-непрофессионалы и члены читательских клубов получили возможность публиковаться (И. Кминек, Я. Главичка) или учредили издательства фантастической литературы: Т. Иркоцкий («Лазер»), Э. Черный («KJV»), И. Смекал («AF167»), В. Риша («Голем Риша») и др. Были сформированы Синдикат авторов фантастики и Ассоциация любителей научной фантастики. Правда, первая из организаций так и не развернула хоть сколько-нибудь широкой деятельности, хотя формально и стала «хозяйкой» ежемесячного журнала научной фантастики «Икаррие» (выходит с 1990 г.). Вторая же со временем превратилась в издательско-посредническую фирму.

Как же была использована обретенная свобода? Чешская фантастика и здесь в основных чертах повторила опыт Восточной Европы. Прежде всего она отказалась от следования «прежней» фантастической традиции – той самой, уэллсовско-чапековской, выдвигающей на первый план социально-философские романы, утопии и вообще «проблемную» фантастическую прозу. Все это чешская sci-fi отбросила легко и решительно, вплоть до терминологии. Слово-сочетания «научная фантастика», «научно-фантастический», «социально-фантастический» и т. п. более не встретишь на страницах чешских критических изданий, их сменили английские аналоги. Фантастика Чехии обрела новый идеал и вместе со всем обществом решительно «повернула на Запад».

Рынок моментально заполнили переводные образцы англо-американской science fiction и fantasy. За первое «демократическое» пятилетие появилось несколько сотен наименований книг, хотя из-за «перепроизводства» существенно снизились тиражи. Чешские авторы из коммерческих соображений стали предпочитать иностранные псевдонимы.

Большая часть 1990-х годов ушла на то, чтобы доказать миру, что чешские фантасты могут писать не хуже, чем их западные коллеги. Нельзя не признать, что в определенной степени им это удалось. Ныне в фантастике Чехии представлены практически все «модные» западные жанры – от триллера до боевика. Открыты специализированные магазины и кафе, где собираются критики и поклонники-«фэны». Прилавки ласкают взоры обилием названий. Нет недостатка в талантах, как молодых, так и из старших поколений.

Чрезвычайно активны женщины. Это, например, В. Валкова (р. 1970), пишущая под псевдонимом Адам Андрес. Ее роман «Ветемаа» (1993), повествующий об одиннадцати рыцарях и таинственной книге судеб, давшей название произведению, был удостоен премии «Икарие». Романы Джени Новак (Я. Моравцовой) «Немертвый» (1994), «Кровь дракона» (1995) и «Тень ангела» (1997) написаны в духе повествований о Дракуле, но на голливудском материале. Кровавые чудеса с заметным эротическим оттенком сопровождают жизнь, а затем происходят в доме и на могиле знаменитого исполнителя роли графа-вампира, венгерского актера Белы Лугоши. Старшее поколение представляют Э. Гаусерова (сборник «Банкет мутантов», 1992; роман «Чокнутая», 1992) и К. Бидерманнова (новелла «Они», 1991; романы «Те, что летают», 1992; «Земля сумасшедших богов», 1995).

Из молодых авторов-мужчин популярен И. Кулганек (р. 1967), в последние годы зарекомендовавший себя мастером фантастического боевика (цикл романов, начиная с «Времени мертвецов», 1999). Его произведения представляют собой головокружительные схватки, приключения и погони при крайне расплывчатой и практически не важной для восприятия сюжета фантастической посылке. Представитель среднего поколения В. Риша (р. 1949) создает иронические романы о лентяе-толстяке Гуке, подвизающемся в мире традиционной «героической» *fantasy* – отвлекаясь, впрочем, и на легендарного Конана⁶ («Конан и кровавая

легендарного Конана⁶ («Конан и кровавая звезда», 1992). Старейший из активно издающихся фантастов Я. Велинский (р. 1932) успешно работает над детективным сериалом о космическом полицейском Янге. Иными словами, жизнь в современной чешской фантастике бьет ключом.

Вот только уровень текстов... Чаще всего это именно подражания, искусные и нередко остроумные подделки под признанных западных (преимущественно англоязычных) мастеров. Не то, чтобы эти тексты совсем не имели подтекста или новизны, но все пласты содержания в них абсолютно предсказуемы. Зная «канон» (от Р. Говарда, Г. Лавкрафта и А. Азимова до Д. Р. Р. Толкиена, Т. Прэтчета и С. Кинга), с первых же страниц легко угадать и развитие событий, и финал, и «мораль» – если таковая предусмотрена вообще. И в лучшем случае внимание привлекают авторские находки, новации, внесенные в классическую авантюрно-приключенческую схему. Если и искать здесь национальную фантастическую традицию, то отнюдь не К. Чапека, а скорее К. Глоухи, Я. Троски или Ф. Бегоунека, некогда известных авторов научно-технической, популяризаторской или юношеской sci-fi.

В качестве примера приведем два произведения 1990-х годов, для чешской фантастики представляющих своего рода «вершины» и выделяющихся на общем фоне как по мастерству, так и по теме. Правда, их авторы заявили о себе задолго до конца столетия.

Йозеф Пециновский (р. 1946) написал свой первый фантастический рассказ еще в начале 1960-х годов, но регулярно публикуется лишь с середины 1980-х. Тогда из-под его пера выходили в основном юмористические произведения, некоторые из них были удостоены наград. В конце 1980-х годов он пробовал силы в создании антиутопических романов, но эти опыты оказались неудачными. О том, что Пециновский является мастером прежде всего малых жанров, свидетельствует его новелла «Бросаю тебе лассо, дружище», дважды – в 1990 и 1994 гг., – занимавшая первое место в рубрике «Лучший чешский фантастический рассказ

всех времен» по опросам, проведенным журналом «Икарية». Четырехлетний интервал между опросами свидетельствует об устойчивой симпатии читателей к этому произведению, давшему затем название авторскому сборнику рассказов (1999).

Действие новеллы происходит в мире, очень похожем на современный. Так же наживаются в нем на слабостях обывателей владельцы крупных фирм бытовых товаров, так же владеет умами вездесущее телевидение. Единственное отличие (за исключением мелких технических новинок) – хитроумная рекламная акция, рассчитанная на скучающую публику. За крупную сумму каждый гражданин может «набросить» на ближнего особым образом запрограммированное электронное «лассо», которое в случае попадания медленно растворит в себе жертву. Внешне лассо напоминает зеленую спираль с утолщенным концом, горящим (что видит лишь жертва) зловещим красным огнем.

Правила изобретенной Пециновским опасной игры продуманы четко. «Лассо» программируется на определенное время преследования (оно зависит от уплаченной заказчиком суммы), движется с постоянной скоростью (примерно равной скорости пешехода, но всегда выбирая кратчайший путь), способно проникнуть в дом через замочную скважину или любую щель. Найти же «клиента» – и тем самым развлечь публику – ему помогают вездесущие телеоператоры и добровольные доносчики из числа мирных граждан, получающие за это приличное вознаграждение. Фантастическая посылка в рассказе Пециновского обладает достаточной оригинальностью и тщательностью разработки, чтобы захватить внимание читателя.

Фон действия прописан лаконично, но автору удается передать атмосферу пресыщенности и скуки, царящую в выдуманном мире, и свойственную этому миру жестокость нравов. Насильственное прекращение человеческой жизни вызывает интерес лишь как источник острых ощущений. Преследуемому, вне зависимости от его «вины» (чаще всего ее нет вообще), не сочувствует никто, а следовательно, у не-

го нет шансов выжить. Главному герою, журналисту Марселю Даму, навлекшему на себя гнев всемогущего производителя кондитерских изделий, не удастся скрыться от лассо ни в собственном доме, ни в квартире своей подруги, ни в городских трущобах. Его предают близкие и ожесточенно преследуют незнакомцы.

Мораль новеллы лежит на поверхности: в подобном мире можно выжить, лишь используя его собственные принципы – подлость и обман. И вот Дам, выдав телекамерам такого же, как он сам, бедолагу (тот умирает в муках прямо на глазах героя), а затем даже донеся на самого себя, обретает сумму, необходимую, чтобы отомстить обидчику. Конечно, он заказывает для него новое лассо, пусть и короткое, но деморализованный злодей, не обладающий сметкой и изворотливостью героя, отказывается от борьбы за собственную жизнь.

Надо отдать автору должное: сюжет новеллы полон напряженной динамики, захватывающие сцены непрерывно сменяют одна другую. Мастерство Пециновского в данном случае вполне сопоставимо с талантом классиков приключенческой научной фантастики – А. Бестером, Г. Гаррисоном или Р. Хайнлайном. Писатель убедительно воспроизводит и атмосферу погони, и отчаяние загнанной в угол жертвы, и свое отвращение к «хищным» нравам обывателей. Читатель напряженно ждет финала, но вот гонка завершена, негодяй наказан – и содержание новеллы исчерпано полностью. Счастливый конец безоговорочно разрешает конфликт, так и не вышедший за рамки частных противоречий между персонажами. Разумеется, мы далеки от желания увидеть в конце рассказа вооруженное восстание недовольных системой граждан, но все же вынуждены признать: нравственный смысл новеллы Пециновского, как ни жаль, исчез за нагромождением приключений.

Читая современную чешскую фантастику, даже произведения, признанные лучшими, убеждаешься, что говорить о чапековских традициях в ней в большинстве случаев нельзя. Относительно правомерен этот разговор,

пожалуй, лишь применительно к творчеству *Одржея Неффа* (р. 1945), имя которого в настоящее время является своеобразной эмблемой чешской sci-fi. Начав писательскую карьеру в конце 1970-х годов с беллетристики и научно-популярной прозы, он в последующее десятилетие возглавил плеяду молодых фантастов и запомнился читателям сборником рассказов «Яйцо наизнанку» (премия «Людвик» 1985 г.), «марсианской» трилогией «Суть пуделя» (1984), «Ученик чародея» (1989) и «Шило в мешке» (1991), «лунным» романом «Месяц моей жизни» (1988) и другими произведениями.

Для творчества Неффа, вполне в чапековском духе, характерны увлечение сатирой и гротеском, философский подтекст, напряженная интрига и «западный» фон действия, прописанный в традициях классической научной фантастики. Ее каноны Нефф знает отлично, ведь в числе прочего он является автором монографии о творчестве Жюль Верна (1978), упоминавшейся выше истории чешской фантастики от Я. А. Коменского до последней трети XX столетия (1981) и исследования об американской science fiction («Все не так», 1987).

В 1990-е годы, продолжая работать в ставшей теперь уже традиционной для чешской sci-fi американской манере, Нефф выпустил трехтомную приключенческую сагу «Тысячелетие» (1992–1995) о борьбе человечества с расой разумных ящеров, создавших подземную цивилизацию. Сага содержит прихотливый набор актуальных тем и современных реалий: локальные конфликты, борьба корпораций, наркотические препараты необычайной силы и т. п. Новым в трилогии можно признать, пожалуй, лишь развитие мотивов мистической и «ужасной» fantasy (например, ожиданий «конца света»), впервые появившихся в прозе Неффа в начале десятилетия (сборник «Цеппелин на Луне», 1990).

Однако лучшим за последние годы произведением Неффа, на наш взгляд, стал написанный в 1996–1998 гг. «роман катастроф» «Тьма».

В своем творчестве Нефф (не считая сатирических и юмористических опытов) всегда склонялся к фантастике научного плана с рационально мотивированной посылкой. В «Тьме», однако, мотивировки приходится ждать едва ли не до последних строк. Действие начинается внезапно, с констатации факта, что «в часовом поясе Центральной Европы электрическая энергия перестала функционировать в 15 часов 16 минут 22 секунды летнего времени. Была пятница 17 апреля 1998 года, день, с которого начинается новая история человечества»⁷.

Отсутствие электроэнергии всего за полгода превращает Европу – и прежде всего добропорядочную Прагу с многовековым культурным наследием и претензиями на «западную» цивилизованность – в типично средневековый мир с голодом, эпидемиями и непрекращающимися сражениями за власть феодальных группировок. Особенно удаются Неффу эпизоды первых дней катастрофы: аварии трамваев, паника в метро, массовый грабеж магазинов. Избалованных пражан поначалу волнует в основном отсутствие воды и остановившиеся лифты. Лишь постепенно они начинают осознавать последствия случившегося.

Впечатляющие панорамные сцены пожаров, мора и побоищ Нефф, подобно Чапеку в «Фабрике Абсолюта» или «Войне с саламандрами», перемежает рассказом о судьбах нескольких «сквозных» персонажей, намеренно отбирая их из разных слоев общества. Это и молодой инженер Гонза Крыл, впоследствии становящийся командиром одной из импровизированных провинциальных «армий», и его возлюбленная, служащая турфирмы Маркета, невольно открывающая для себя все «прелести» патриархальной деревенской жизни, и пьяница Индржих Гривнач, превращающийся в грозного диктатора Праги, и его дочь Катка, страдающая болезнью Дауна. Действуют в романе и реальные исторические лица – руководители государства во главе с президентом Гавелом, тщетно пытающиеся спасти страну от одичания. В их изображении немало сатирических моментов. Однако для всех персонажей,

независимо от их «реальной» или «вымышленной» природы, экстремальная ситуация становится средством выявления доминирующих, но ранее лишенных возможности проявиться в полной мере черт натуры.

Неффу не откажешь в умении моделировать яркие вымышленные миры, как и у Чапека, отличающиеся смысловой «прочностью» (т. е. продуманностью до мельчайших достоверных деталей) и глубиной (порождающие немало парадоксальных проблем). Вот и на этот раз гипотетическая ситуация создана мастерски, роман отличает динамичная интрига, прекрасно выписанные бытовые сцены, «живые» характеры. Чего стоит одно только описание путешествия Гонзы и Катки из погибающей столицы в глубь страны: плывущие по Влтаве трупы, на которых охотятся одичавшие собаки; вооруженные засады в прибрежных сараях; обнесенные стенами из панелей бетонных многоэтажек провинциальные города.

Тем не менее по масштабности проблематики и яркости символических образов до Чапека Неффу далеко. Автор явно не в силах справиться с собственной посылкой. Развязка романа типично для Неффа дана в традициях «твердой» американской *science fiction* (просматриваются параллели с эпопеей А. Кларка «2001: космическая одиссея»), и попросту губит сюжет. «Электрическую смерть», поясняет в финале автор, устроили пришельцы-инопланетяне, причем отнюдь не злобные монстры, но высокогуманная цивилизация, собирающаяся построить в солнечной системе галактическую транспортную магистраль (а здесь уже несомненно сходство посылки с «Пересадочной станцией» К. Саймака).

Кратковременные изменения в свойствах материи необходимы пришельцам для проведения строительных работ. О своих добрых намерениях они, оказывается, честно пытались предупредить население Земли с помощью... Катки и подобных ей страдающих болезнью Дауна подростков. На протяжении всего действия они рисуют на песке и бумаге бессмысленные каракули, представляющие на деле закоди-

рованное космическое письмо. В финале Катка переживает чудесную метаморфозу и, хотя и не становится «разумной» в обычном смысле слова, обретает величественный облик, вступает с инопланетянами в контакт и готовится положить начало обновленному человечеству Земли.

Перенесенные испытания, пытается уверить нас Нефф, должны закалить землян и избавить их от животных инстинктов. Ужаснувшись дикости, в которую они невольно впали, персонажи в грядущем не повторят прежних ошибок. Хотя в чем именно состояли ошибки, остается неясным: ведь человечество не несло ответственности за катастрофу и в создавшихся условиях вело себя абсолютно «естественно» и трезво. Непонятно также и то, каким образом произойдет всеобщее «улучшение нравов» в дальнейшем. Но так или иначе, в знак выхода земной цивилизации из тьмы на последней странице романа уцелевших героев вновь радует электрический свет.

Неффа, как и Пециновского, подводит прямолинейный и одноплановый дидактизм – впрочем, едва просматривающийся из-за обилия сюжетных трюков. Парадоксально, но писатель, неоднократно критиковавший в монографиях о фантастике собратьев по перу времен социализма за «розовые» оптимистические финалы утопий, именно так – в традициях «Страны внуков» Я. Вайсса – завершает собственный роман.

Приведенные примеры, надеемся, достаточно характеризуют ситуацию. Можно ли, познакомившись с ними, винить чешскую публику в том, что после всплеска интереса к отечественной фантастике в конце 1980-х годов она ныне относится к ней в общем и целом вполне равнодушно? Писателям остается рассчитывать лишь на узкий круг поклонников жанра – и жить, как и некогда в прошлом, фактически в особом литературном «гетто».

Хочется верить, что это – явление временное, симптом переходного периода с его неустойчивой системой ценностей и стремлением изо всех сил заявить о себе, наверстать якобы упущенное при социализме. Интересных перспектив

у подобной стратегии нет. Чешская фантастика, как показывает опыт XIX–XX вв., лишь тогда поднималась над уровнем «периферийного» жанра, когда мыслила себя полноценной частью «большой» литературы, опиралась на национальные традиции иронической и сатирической прозы (С. Чех, И. Гауссманн), перенимала ее лиризм и философизм (Л. Фрайова, Я. Вейс), обращалась к общезначимой проблематике (И. Несвадба, Л. Соучек), создавала многоплановые художественные миры (К. Чапек).

Выйдем, однако, за пределы *science fiction* и *fantasy*, ибо отнюдь не только они повествуют о «необычайном». В чешской литературе «основного потока», к которой мы теперь обратимся, в 1990-е годы большую роль играют принципы постмодернизма с его единством игрового пространства, принципиально не различающего реальность и ее отражение в культуре. Подобное отождествление неизбежно приводит к нарушению традиционных закономерностей восприятия читателем художественного текста. И. Роднянская в обзоре современной российской прозы говорит «о наступлении времени, когда распался великий договор между читателем и писателем, действовавший в европейской литературе не менее трех веков: договор о том, что вымысел – не истинное происшествие, но и не сказка, а правда жизни в модусе *возможного*»⁸.

Иными словами, до недавних пор при восприятии фантастики читатель как бы *временно соглашался* с автором считать совершившимися некие заведомо недопустимые в реальности (с точки зрения общепринятых современных представлений о мире) события – будь то агрессия пришельцев или визит сатаны. Взамен писатель обязывался придать событиям внешнее правдоподобие и в основных чертах сохранить в тексте причинно-следственные связи и логику реальности. Особенно четко данный принцип действовал в научной фантастике, неукоснительно требующей от автора создания иллюзии достоверности.

Автор же эры постмодернизма, с одной стороны, принуждает читателя признать фантастические происшествия

действительными фактами – как будто они изложены в периодике, учебниках истории или научных монографиях. В создаваемых ныне художественных мирах марсиане Уэллса или чапековские саламандры *на самом деле* присутствуют в прошлом, на них ссылаются, ими оперируют как частью реального опыта человечества⁹. С другой стороны, писатель-постмодернист не ощущает себя более скованным традиционными принципами воплощения в произведении различных типов вымысла. Необычайное у него приобретает причудливый и прихотливый облик, реальные пропорции искажаются, фантастика превращается в фантазмагорию, гротеск и пародию на саму себя, невероятное доводится до абсурда. И все это оттеняется внешне строгой, даже будничной, подчеркнута «реалистической» манерой повествования.

Необычайное в игровом «мире как хаосе» постмодернизма естественно, оно предстает в качестве его органической составляющей «во все времена». Интересно, что при этом писатели вольно или невольно развивают чапековскую концепцию таинственного и чудесного как оборотной стороны – своего рода основы, «изнанки» – реальности, доступной для восприятия лишь при внимательном, нетривиальном взгляде на мир. Эта концепция нам хорошо знакома по циклам Чапека «Распятие», «Расказы из одного кармана», «Мучительные рассказы» и т. п.

Постмодернизм практически не создает новых художественных средств, но с неиссякаемой изобретательностью сочетает и переосмысляет привычные приемы в своем мире, лишенном каких бы то ни было «единственно верных» устоев и принципов. Во многих современных произведениях поражает теснейшее переплетение «обыденного», «бытописательного», и фантастического планов сюжета. Истоки этого приема можно усмотреть в чапековском «Кракатите», где герой большую часть действия пребывает в состоянии безумия или горячечного бреда, – равно, впрочем, как и в романах Г. Майринка и Ф. Кафки. Задача писателей ныне – создать фантазмагори-

ческую псевдореальность, чрезвычайно похожую на обыденность, но допускающую самые невероятные превращения, воплощения, смешения пространств и веков.

Большую роль при этом, как некогда в эпоху расцвета романтизма, играют обращения к экзотическим временам и странам. Из глубины столетий и дальних земель – а иной раз и из «параллельных пространств» – приходят в современность загадочные или магические предметы. Значима также фиксация на изображении истории как потока, беспешно текущего из древности в будущее и уносящего с собой отстраненно взирающих на него героев.

Персонажи в постмодернистском тексте – часто маргиналы, но не чудаки или простаки, а личности, из-за сложного внутреннего мира не понятые и не принятые суетной и меркантильной современностью. Они живут среди нас и вместе с тем пребывают в ином временном пласте – схожем с мифологическим, где человек един со своим городом, своим народом, со всем живым во Вселенной.

Нам уже приходилось говорить о подобной художественной структуре произведений популярных ныне в Чехии М. Айваза (роман «Иной город», 1993; повести «Белые муравьи» и «Парадоксы Зенона», объединенные в книгу «Бирюзовый орел», 1998) и И. Кратохвила (роман «Бессмертная история», 1997). В последние годы в чешской литературе появилось новое имя – *Милош Урбан* (р. 1967). Его романы «Семь храмов» (1999) и «Водяной» (2001), как свидетельствуют рецензии в периодических изданиях «Млада фронта», «Днес», «Право», «Твар», «Рефлекс», возбудили серьезный интерес. По мнению некоторых критиков, Урбан принадлежит к наиболее талантливым молодым авторам, а его романы – к вершинам чешской прозы 1990-х годов.

Насколько можно судить, в книгах Урбана читателей привлекает оригинальное сочетание наисовременнейшей проблематики (экологическая обстановка в стране, молодежные движения, коррупция в высших эшелонах власти, не всегда законная деятельность крупных фирм и т. п.) и правдивого отражения жизни Чехии последнего десятилетия с особой

патриархальной утопичностью, мифологизацией и «сакрализацией» сюжета.

Действительно, изображаемые Урбаном чиновники и бизнесмены имеют реальные прототипы и без труда узнаются соотечественниками. Описания их пражских офисов и вновь отстроенных загородных домов выполнены с фактографической точностью. То же можно сказать и о мастерских пейзажных зарисовках или панорамах пражских улиц. Урбан не упускает случая заинтриговать читателя сообщениями, что «все до единого действующие лица в предлагаемой истории вымышлены, но все до единого здания подлинные» («Семь храмов») или что «если герои, места и сюжет этого романа похожи на реальность, то это – иллюзия» («Водяной»).

С другой стороны, достоверность описаний не является для автора самоцелью. Она служит созданию центрального философской концепции Урбана контраста: противопоставления – в качестве образца прошлого, т. е. Средневековья и Нового времени до распространения промышленности и техники, – миру нынешнему.

«Влюбленность в прошлое», в чешскую историю, возвращающая читателя к идеалам эпохи Национального возрождения, определяет сюжеты и «Семи храмов», и «Водяного». Готический облик столицы столь мил автору, что в финале первого романа группа энтузиастов насильственно отчуждает от остальной Праги район Нове Место и восстанавливает в нем застройку и порядки XIV столетия – вплоть до ремесленных цехов, передвижений верхом и создания хроники, которую герой, принявший имя Далимила, пишет гусиным пером. В романе «Водяной» противопоставлены две эпохи: начало XIX в., в которой герой ведет мирное существование провинциального помещика, и губящая природу гротескная технизированная современность.

Обращенность в минувшее подчеркивает и жанровая природа произведений Урбана. В «Семи храмах» автор пытается возродить жанр романето, созданный в XIX столетии Я. Арбесом и не получивший развития в чешской литерату-

ре. Вполне в духе арбесовского «Святого Ксаверия», в романе практически нет «явной» фантастики, но сюжет основан на загадке и имеет мистический подтекст. Герои, подобно персонажам чапековского «Кракатита», являются в нескольких «ипостасях». Немецкий меценат, финансирующий реконструкцию пражских готических храмов, обнаруживает черты, сближающие его с булгаковским Воландом: он вседух и всевидящ, карает зло и помогает хорошим людям. Сотрудница полиции, выросшая в современном многоквартирном доме и лишившаяся в нем здоровья (не проверенные должным образом новые материалы, из которых построено здание, оказываются радиоактивными), превращается в ведьму. Главный же герой, некогда способный студент-историк, ставший «ненужным» официальной науке периода социализма, живет в двух мирах: возникающие в пражских храмах приступы головокружения переносят его в эпоху Карла IV.

Во втором романе, построенном как лирическая исповедь или своеобразный «мемуар» героя, фантастический план более явственен. Основной персонаж живет двойной жизнью – смертного человека и извечно существующего хозяина вод. Двойственная природа отнюдь не мешает ему, но напротив, помогает расправляться с обидчиками (которых он попросту топит) и облегчать жизнь крестьян, вовремя вызывая дождь. Но главное, она позволяет ему всем существом воспринимать неразрывную связь людей с природой, осознавать непрерывность и преемственность духовной культуры человечества (от языческих обрядов через христианство и даже сменивший его атеизм), несущей знания о единстве мироздания, о «вписанности» отдельных судеб в великую книгу бытия.

Урбану удастся создать у читателя стойкое ощущение того, что человеческая цивилизация около ста пятидесяти лет назад, если не раньше, свернула на неправильный путь. Таким образом, все, что делается ныне, есть преступление перед природой, за которое виновникам – а вместе с ними и нам с вами – совсем скоро придется поплатиться жизнью. И

вот архитекторы «спальных» районов и прочих урбанистических «монстров» становятся жертвами зверских убийств; самонадеянные представители администрации гниют заживо или проваливаются под асфальт вместе с дорогими автомобилями, а министра экологии выбрасывают из окон собственного кабинета юные представители партии «зеленых».

Чапековская интонация бездуховности и безответственности человека перед живой природой очень сильна у Урбана, хотя в его книгах просматривается и более глубокая национально-фантастическая традиция, восходящая едва ли не к Я. А. Коменскому. Вместе с тем в них есть и несомненные параллели с новейшей «фантазмагорической» прозой. Так, с М. Айвазом и И. Крадохвилем Урбана сближает подчеркнутая «объективированность» повествования. О необычайных происшествиях в его романах рассказывается в высшей степени буднично и просто, ибо с точки зрения излагающего события героя все происходящее естественно и в высшем смысле «правильно». Недаром роман «Водяной» открывается первоначально не понятной читателю фразой: «Потому что так и должно быть»¹⁰.

Идею единства человека и мира, в котором он живет и за судьбу которого отвечает, призвано подчеркнуть даже полиграфическое оформление книг Урбана: цвет бумаги, тип иллюстраций, дизайн суперобложек. Первый роман – «коричневая книга» земли, на которой стоят пражские храмы, второй – «зеленая книга» лесов и полей, в девятнадцатом столетии постиравшихся вокруг дома героя.

Непосредственных смысловых и художественных параллелей с произведениями Чапека в творчестве Урбана, как и у других авторов философско-метафорической прозы, не так уж много. Это образ разумного существа, одновременно похожего и отличного от человека; цепь невероятных событий, не получающих однозначного истолкования; поливариантная мотивация посылки; синтез художественных принципов *science fiction* и *fantasy*. Однако важнее другое: Урбану, Айвазу, Крадохвилу и другим писателям того же направления удастся, в духе чапековской традиции, передать читате-

лю нестандартный, притягательный, нравственно чистый и строгий взгляд на мир, без труда сочетающий головокружительный вымысел с самой трезвой обыденностью. В романах Урбана запоминается шемящая чапековская интонация чуда, совершающегося совсем рядом с нами, но либо не замечаемого, либо отвергнутого трезвыми рационалистами современниками. Как символ чудесного в «Семи храмах» по Праге бродит единорог – чтобы в конце концов, связанным, с зияющей раной в боку, оказаться на прозекторском столе.

В целом, на наш взгляд, чешская литература с честью пережила 1990-е годы. Разумеется, трудно спорить с мнением О. Неффа о «кризисе перепроизводства» западных сюжетных стереотипов в традиционной чешской sci-fi и об «усталости» от них читателя. Зато в сфере постмодернистской «фантазмагорической» прозы то же десятилетие характеризуется художественным прорывом, к которому, думается, с интересом отнесся бы и Чапек. Вот только куда осуществляется этот прорыв? Аналогичные процессы идут и в русской литературе. Здесь тоже можно назвать немало появившихся в последние годы «фантазмагорий»: от «Кыси» Т. Толстой, «Человека-языка» А. Королева и «Князя ветра» Л. Юзефовича до «Посмотри в глаза чудовищ» М. Успенского и А. Лазарчука и романов Д. Липскерова. Останутся ли все эти книги просто образцами причудливой постмодернистской прозы, данью моде начала «посткоммунистической эры», или приведут к созданию какого-то нового типа литературы, в частности, в сфере литературной фантастики – пока сказать трудно.

Примечания

¹ См., например: *Neff O. Něco je jinak: Komentáře k české literární fantastice*. Praha, 1981; *Idem. Tři eseje o české sci-fi*. Praha, 1985; *Genčiová M. Vědecko-fantastická literatura*. Praha, 1980. См. также статьи: *Uhřířová M. Průkopník science fiction // Vlašín Š. a kol. Kniha o Čapkovi*. Praha, 1988. S. 165–182; *Kudělka V. Čapkovovo místo ve světové literatuře // Ibid*. S. 387–410. Строго говоря, речь в данном случае велась о традиции, заложенной в конце XIX столетия английским фантастом Гербертом Уэллсом, в творчестве

которого фантастическая посылка стала средством постановки крупных социальных и философских проблем. Тем самым было намечено существующее и поныне в мировом фантаствоведении разграничение фантастики «жюльверновского» (научно-технического, популяризаторского и приключенческого) и «уэллсовского» (проблемного, «гуманитарного») типа. О развитии Чапеком философских воззрений и художественных принципов Г. Уэллса см.: *Ковтун Е. Н.* Функции условности в художественной системе Карела Чапека. Традиция Герберта Уэллса. Дисс. ... канд: филол. наук. 1991 (Рукопись); *Она же.* Карел Чапек и социальная фантастика XX столетия. М., 1998.

² *Герчикова И. А.* Новое в фантастике зарубежных социалистических стран // Современная проза социалистического реализма (литературные жанры). М., 1986. С. 172, 178.

³ Два основных типа современной фантастики, имеющие устойчивые наборы содержательных и художественных признаков. Фантастическая литература с рациональной мотивацией «необычайной» посылки в тексте именуется в российском фантаствоведении «научной фантастикой» (НФ), в западном – science fiction (SF). Фантастика этого типа тематически подразделяется на «научно-техническую» («твердую») и «социально-философскую» («мягкую», «гуманитарную»). Произведения с внерациональной мотивацией посылки (как правило, вынесенной за пределы текста) на Западе относят к сфере *fantasy*. В нашей науке о литературе нет понятия, адекватного данному, поэтому используются либо калька с английского языка («фэнтези» или «фэнтеси»), либо различные замещения («волшебная», «сказочная», «ужасная», «черная» фантастика и т. п.). Мы предпочитаем оригинальное написание термина.

⁴ Анализу жанровой структуры различных произведений К. Чапека и специфики фантастики в его творчестве посвящена монография С. В. Никольского «Карел Чапек – фантаст и сатирик» (М., 1973).

⁵ Подробнее о синтезе различных типов вымысла в художественном произведении см.: *Ковтун Е. Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М., 1999.

⁶ Герой произведений Р. Хоурда (1906–1936), вызвавших после смерти автора волну подражаний во многих странах. «Варвар» Конан из легендарной страны Киммерии ведет в них непрекращающийся бой с бесчис-

ленными ордами врагов, в роли которых выступают инопланетяне и «низшие расы».

⁷ *Neff O.* Tma. Chomutov, 1999. S. 11.

⁸ *Роднянская И.* Гамбургский ежик в тумане: Кое-что о плохой хорошей литературе // *Новый мир.* 2001. № 3. С. 164 (курсив автора. – *Е. К.*).

⁹ Одним из первых авторов, применивших данный прием в чешской литературе, стал Владимир Нефф. В его историко-фантастической трилогии «У королев не бывает ног», «Перстень Борджиа», «Прекрасная чародейка» (1973–1980) во Франции XVII в. живут и действуют мушкетеры А. Дюма во главе с блистательным Д^еАртаньяном.

¹⁰ *Urban M.* Hastrman: Zelený román. Praha, 2001. S. 11.

Фантастика в чешском постмодернизме

Чешская литература обладает давними и богатыми традициями в области фантастики прежде всего сатирического направления. Еще в середине XIX в. Карел Гавличек-Боровский создал свою знаменитую поэму «Крещение святого Владимира», в которой сказочный сюжет был использован для острой критики современной ему действительности Австрийской империи. Любимыми и популярными у чешских читателей до сих пор остаются фантастически-сатирические повести Сватоплука Чеха «Путешествие пана Броучека на Луну» и «Новое эпохальное путешествие пана Броучека на этот раз в XV век», высмеивающие мелкотравчатость чешского мещанства конца позапрошлого века.

В XX в. непревзойденным мастером научной фантастики в жанре политической сатиры был и остается Карел Чапек. В многочисленных работах С. В. Никольского – давнего исследователя творчества этого замечательного чешского автора, убедительно показано, как в чапековских романах и драмах научная фантастика помогает раскрыть сложнейшие философские и нравственные проблемы, служит остроумной разоблачительной критике общественных и международных отношений, поразительно точному предвидению развития мировой истории. Можно сказать, что Карел Чапек исключительно высоко поднял планку использования фантастики для глубокого анализа современного мира и человека. Все последующие чешские писатели-фантасты так или иначе по крайней мере «оглядывались» на его опыт, хотя, на мой взгляд, нельзя сказать, что кому-нибудь из них удалось в этом отношении хотя бы приблизиться к автору «Р.У.Р.», «Кракатита» и «Войны с саламандрами».

В период социалистической Чехословакии развитие фантастики подчинялось столь же строгому идеологическому диктату, что и все прочие литературные жанры. «Предвидеть» дозволялось только светлое коммунистическое будущее и всеобщее процветание. Между тем научная фантастика продолжала занимать в литературе достаточно заметное место. В годы гусаковской «нормализации» многие писатели обращались к этому жанру, позволявшему в известной степени отвлечься от изображения современности, однако успехи в этой области в целом были неве-

лики. Тем не менее необходимо отметить некоторые новые и безусловно интересные явления.

Писатель старшего поколения Владимир Нефф (1909–1983) создал трилогию «У королей не бывает ног» (1973), «Перстень Борджиа» (1975) и «Прекрасная чародейка» (1980), в которой подчас весьма выразительное изображение реальных событий и лиц времен Тридцатилетней войны соединялось с буйной фантастикой, введением в действие известных героев мировой литературы (мушкетеры Дюма и т. п.), пародией, вольным обращением с языком, когда люди XVII столетия изъясняются на современном студенческом жаргоне и т. п. По сути дела, Нефф использовал здесь приемы постмодернизма, хотя тогдашняя критика не обратила на это внимание или же не решалась об этом писать по аналогичным соображениям. Вместе с тем писатель в весьма необычной и подчеркнуто «развлекательной» форме сумел выразить безусловно отрицательное отношение к войне и вообще всякому насилию, в том числе попыткам сделать народ счастливым вопреки его воле.

Элементы фантастики присутствуют и в литературе чешской эмиграции, в том числе в некоторых произведениях наиболее известного чешского романиста конца прошлого века Милана Кундеры. Это относится, например, к новелле о смерти Тамины из «Книги смеха и забвения» (1981), а также к последнему написанному Кундерой на чешском языке роману «Бессмертие» (1993). В «Бессмертии» действие происходит то в современной Франции, то в Германии времен Гёте, то в загробном мире, где вместе гуляют и беседуют тот же Гёте и Хемингуэй. «Потусторонние», притчевые сцены, впрочем, нарисованные писателем с большой психологической достоверностью, оказываются весьма важными для раскрытия основной философской и этической проблематики романа.

Новый этап в развитии чешской литературной фантастики наступил после «бархатной революции» ноября 1989 г., правда, чешским авторам приходилось теперь соревноваться с огромным количеством ранее не доступной читателям переводной литературы самого разного рода. Заметим, что, наряду с американскими, английскими, французскими и прочими западными фанта-

стами, большую популярность получил в Чехии (по времени еще раньше) Станислав Лем.

Так, Ондřej Нефф (сын Владимира Неффа и сам достаточно известный писатель именно в жанре научной фантастики) уверенно заявлял: «Я утверждаю, что Лем – один из самых значительных в мире авторов XX в. Не имеет значения, говорим ли мы о научной фантастике или не о научной фантастике. После преодоления определенного качественного рубежа уже все равно, какой это жанр. А то ведь и “Ромео и Джульетту” можно было бы отнести к “розовой библиотеке”, посчитать любовной историей... Ведь это же не имеет смысла»¹. Как мы видим, О. Нефф выступает против того, чтобы зачислять фантастику исключительно в массовую, развлекательную продукцию, и в этом он, безусловно, прав. Другое дело, что в обилии новой чешской литературной фантастики действительно качественных книг в конце века появлялось немного.

После ноября 1989 г. большое распространение в Чехии получила документальная, мемуарная литература, «литература факта», которой противостоял быстро набравший темпы постмодернизм. Можно вполне согласиться с историком литературы из города Оломоуц Любомиром Махалой, который в книге «Литературный лабиринт. Баланс посленоябрьской прозы» пишет: «...В первой половине девяностых годов постмодернизм в чешской среде стал большой модой...»² Одна из наиболее характерных черт постмодернизма – «смещение всего и вся»: жанров, стилей, жизненной правды и самой необузданной фантастики. Именно это мы наблюдаем в литературе первого десятилетия после «бархатной революции». Приемы фантастики широко используют такие получившие после ноября известность авторы, как Даниела Годрова, Михал Айваз, Иахим Топол и др. Но, может быть, наиболее характерно в этом отношении творчество Иржи Кратохвила (р. 1940), опубликовавшего в 1990 г. свой первый роман с несколько загадочным и вызывающим названием «Медвежий роман», который был тепло встречен критиками и читателями.

Написанный еще в годы «нормализации», «Медвежий роман» соединял в себе фантастически-гротесковое изображение

обстановки того времени и почти реалистические и автобиографические зарисовки тогдашней жизни главного героя – рассказчика в Брно и моравской провинции. Хотя Кратохвил, как и многие другие писатели и критики, утверждал в своих статьях, что чешская литература, наконец, полностью освободилась от идеологии и политических задач, нет сомнения, что роман привлек внимание и интерес читательской общественности главным образом остро карикатурным описанием «нормализованной действительности», не лишенным аналитического подхода, вскрывающего ее антигуманистическую тоталитаристскую природу. Сложной, зачастую вычурной, была и форма романа, но в тот момент она привлекала новизной и изобретательностью.

Критик старшего поколения, бывший редактор «Литерарных новин» Милан Юнгманн в связи с «Медвежьим романом»: «Иржи Кратохвил, по моему мнению, – самое значительное открытие самиздата в области прозы»³.

Кратохвил оказался очень плодотворным автором: на протяжении девяностых годов он издал еще несколько романов, повестей, сборников новелл и эссе («Песня среди ночи», «Авион», «Моя любовь, Постмодерна», «История историй», «Ночное танго или Роман одного лета в конце тысячелетия» и т. д.), с каждой новой книгой предлагая читателю все более изощренные сюжетные и формальные ходы и приемы, все более фантастические образы. Однако постепенно читательская популярность писателя явно пошла на убыль и, как мне кажется, в этом сказалась известная ограниченность постмодернистской фантастики.

Рассмотрим несколько подробнее хотя бы один из романов И. Кратохвила, по-своему весьма интересный. Я имею в виду «Бессмертную историю» (1997), где, кроме всего прочего, широко присутствует порой мелькающая и во всех других его вещах русская тематика.

«Бессмертная история» – это, собственно говоря, вторая часть своеобразной дилогии Кратохвила, первую часть которой образует «Сиамская история» (1996). Сам автор писал: «“Бессмертная история” – это сиамский двойник моего романа “Сиамская история”». Если рассказчик «Сиамской истории» вспоминает давнюю встречу, которая наложила отпечаток на всю его

жизнь, то героиня «Бессмертной истории» рассказывает о неосуществившейся встрече с кем-то, кто всю жизнь искал к ней дорогу, принимая облик разных животных (своеобразный вариант легенды-сказки о красавице и чудовище). Так что эти два романа – две штанины одной и той же истории: Соня Троцкая может оказаться чудесным женским существом из «Сиамской истории», а рассказчик «Сиамской истории» может носиться по звериным тропам «Бессмертной истории».

На мой взгляд, это заявление автора, помещенное на обложке «Бессмертной истории», не более, чем игра, дополнительная приманка для читателя. Если разобраться, то всем романам Крадохвила присущи некоторые общие черты как в плане формы, так и в плане содержания. Во всех есть определенная политическая и идеологическая направленность: отражено резко отрицательное отношение к порядкам социалистической или же «нормализованной» Чехословакии, к тоталитаризму, к советскому вмешательству в чехословацкие дела, везде присутствует гротесково-фантастическое изображение некой всемирной организации, то ли партии, то ли мафии, то ли органов ГБ, везде есть автобиографические моменты и т. п. Все романы затейливо сконструированы, распадаются на мелкие осколки, «клипы», соединяют разные стилевые приемы. В этом смысле «Бессмертную историю», а тем более «Сиамскую историю», можно сопоставить практически с любым другим романом автора. «Бессмертная история» скорее несколько выделяется на этом общем фоне большим присутствием логической, хотя и весьма причудливой, связности в развитии сюжета и системе образов.

Главная героиня (она же и рассказчица; только к концу романа слово ненадолго берет другой рассказчик – сам писатель Крадохвил) – именуется Соня Троцкая. Она – дочь Льва Троцкого – сына русского православного попа, а ее мать происходит из богатого австрийского помещичьего рода. Соня рождается в Брно вместе с XX в. и ровно в то же мгновение в Дунае тонет двенадцатилетний Бруно Млок, высшими силами предназначенный ей в возлюбленные, который затем будет Соне являться в ипостасях разных животных, но так и не обретет человеческого облика. Еще одна интрига: маленькую Соню на некоторое время похищают

инопланетяне, которые вкладывают в нее послание людям будущего века (что это за послание читатель так и не узнает).

Действие романа охватывает весь XX в. и в нем краткими эпизодами отражены все его важнейшие исторические события: обе мировые войны, начиная с убийства в Сараево, русские революции, начиная с кровавого воскресения, создание Чехословакии, фашистская оккупация, чехословацкий социализм, приход советских танков в страну 21 августа 1968 г. и т. д. На страницах романа мелькают имена реальных исторических лиц: Масарик, Ленин, Троцкий-Бронштейн, З. Фрейд. А между тем Соня живет, не старея, наблюдает все происходящее, к ней поочередно являются шимпанзе, олень, слон и прочие животные, в которых она чувствует что-то ей близкое и с которыми она занимается любовью, как и ее мать, когда после исчезновения Льва Троцкого к ней являются пять совершенно одинаковых львов, совокупляется с ними, вспоминая о муже – «нулевом льве».

Иржи Кратохвил, спору нет, талантливый писатель. Отдельные «осколочки» или клипы, из которых состоит его произведение, написаны подчас остроумно, пластично, легко читаются. Иногда читатель «натыкается» на небезытересные рассуждения, в том числе о русской литературе, истории, их соотношении. Так, Соня вспоминает, что ее отец читал труд Масарика «Мировая революция» и любил русские романы. «Однажды мне папаша сказал: “Представь себе, когда я читаю, к примеру, (в который уж раз?) “Преступление и наказание” и блуждаю с Раскольниковым по петроградским улицам, мне кажется, что кто-то к нему приближается, в ком я моментально узнаю Масарика в его знаменитой легионерской фуражке; Раскольников испуганно оборачивается, его сбивает с толку эта военная униформа, но старый пан спокойно улыбается, “побеседуем”, – говорит он и ведет Раскольникова к лавочке на берегу Невы. Я незаметно к ним подкрадываюсь и слушаю, как наш президент рассказывает ему о современном титанизме и стремлении к сверхчеловеку, которое перемальвает души в порошок и из всего подлинного, что есть в человеке, остается одно ничтожество, тогда как в действительности мы значимы только своей способностью любить ближнего. “Иисус, а не Наполеон!”», – говорит Масарик Раскольникову, и

когда после этой длинной речи он поднимается, Раскольников еще сидит некоторое время, потом быстро идет домой. Его душа спасена! Но роман-то испорчен! Потому что, если он теперь не убьет старуху-процентщицу, то что же останется от романа? Я быстро бегу за паном президентом, прежде чем он исчезнет в петроградских улицах догоняю его и говорю: «Ведь вы, по сути, истребитель романов! Если вы подобным образом вмешаетесь во все великие произведения и убедительно поговорите со всеми отрицательными персонажами, что останется от мировой литературы и что мы будем читать?» И мы вместе смеемся».

Подобного типа замечаний и рассуждений в романе достаточно, но они также представляют собой своего рода «интеллектуальные клипы», не связанные с развитием сюжета, не вписанные в его общий контекст. Конечно, сами по себе и отдельные сценки, и разного характера отступления неплохо читаются, ибо Кратохвил – отличный рассказчик, мастерски владеет фразой. Но в чем же смысл романа, к чему все придумки и фантазии? Чего хочет автор, кроме того, чтобы позабавить читателя? Ведь речь у него часто идет о вещах весьма серьезных, но все это раздроблено, не связано в единое целое, смысл которого можно было бы попытаться постичь. Однако писатель не просто не стремится к этому, но возводит раздробленность и непонятность в принцип. Устами своей героини Сони он провозглашает: «Я снова повторяю: стремление всегда все понять – жалкое и заслуживает презрения». Этот постулат можно отнести ко всем книгам Кратохвила. Пусть в них есть яркие картинки, забавные эпизоды, есть злоиронические, нередко легко узнаваемые портреты конкретных исторических лиц и современных людей, в том числе из известных родственников писателя и литературных кругов, есть интересные мысли о литературе и истории, но все это рассыпается и, наверное, приходится только согласиться с Соней, что стремление обнаружить здесь серьезный смысл и все понять было бы «жалким и заслуживающим презрения».

Разумеется, критик может предложить какую-то свою интерпретацию, построить концепцию, но это было бы равносильно переписыванию произведения, в основу которого положен прин-

цип постмодернистской вседозволенности и программной непонятности.

Если первые книги Кратохвила встречались с интересом, приветствовались многими критиками как новое слово в чешской прозе, то постепенно от его «навороченности» читатели начали уставать, а некоторые критики перешли в наступление на его манеру.

Примером может служить рецензия на обсуждаемую нами книгу Мартина Гиблера в «Критическом приложении» к журналу «Револювер Ревю» № 13 за 1999 г. Гиблер считает: «Принципиально то, принимаем ли мы правила игры, которые предлагает нам автор, или не принимаем. Если да, то местами мы развлечемся над читабельно и подчас остроумно написанным текстом, но на этом все и кончается»⁴.

Как мы видим, Гиблер начинает свой разбор еще достаточно мирно, но постепенно он становится все более язвительным и агрессивным, упрекает писателя в безответственности по отношению к своему тексту, определяя его метод как «безграничное освобождение болтовни», украшенной орнаментом из всякого рода придумок ориентального, мистического и прочего происхождения. Кончает же критик тем, что книги автора можно считать сносными только при поверхностном чтении: «Более внимательный анализ показывает, что это вовсе не так»⁵.

Гиблер, конечно же, уж чересчур строг к рецензируемому автору, и все же во многом он прав. Можно только пожалеть, что талантливый писатель столь безропотно подчиняется постмодернистской доктрине, не пытается найти более оригинальный и плодотворный подход к использованию своих творческих возможностей.

Постмодернизм принес в чешскую прозу ощущение свободы, стремление к поиску нового, взрыв ничем не ограниченной, ничем не регламентированной фантастики, но лежащий в его основе принцип бесконтрольной вседозволенности быстро исчерпал эти положительные моменты, по сути дела, не столько обогатил, сколько ограничил, лишил глубины использование фантастических приемов. В постмодернистской прозе (не только у Кратохвила, практически у всех авторов данного направления) – широ-

чайшее присутствие фантастики, но она здесь – ради нее самой, редко помогает анализу, раскрытию смысла произведения. Однако фантастика ради фантастики – этого мало даже для не слишком требовательного читателя, о чем красноречиво свидетельствует явное отступление в начале нового столетия моды на постмодернизм, что, впрочем, нельзя однозначно приравнять к отступлению фантастического элемента в литературе. Нельзя вместе с тем сомневаться, что он должен быть уже другого рода.

Примечания

¹ Host. 2002. № 8. S. 1.

² Machala L. Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy. Praha, 2001. S. 20.

³ Jungmann M. V obklíčení příběhů. Brno, 1997. S. 124.

⁴ Kritická příloha RR. 1999. № 13. S. 73.

⁵ Ibid. S. 79.

**Анекдот пражских интеллектуалов,
или Театр Яры Цимрмана**

Малостранская площадь Праги, а над ней на старинном здании «Малостранской беседы» колышется белое полотно – приглашение на выставку – «35 лет Театру Яры Цимрмана». Кажется невероятным, как анекдот, сочиненный молодыми любителями розыгрышей и мистификаций осенью 1967 г., столь уверенно персонифицировался. Даже Швейк, появившийся на свете из-под пера Ярослава Гашека, потребовал время для фольклоризации. А здесь, молодые пражские острословы, распространив по городу анекдот о найденном случайно интеллектуальном наследии гениального чеха, Яры Цимрмана, пригласили 35 лет назад посмотреть в зале, где теперь проходит выставка, спектакль по его пьесе «Акт». Зрительский прием ошеломил даже самих актеров-любителей, уверенных в успехе. Будто им удалось заполнить какую-то важную нишу в национальной культуре, будто их заждались, а посему есть смысл обратиться к хронологии.

С конца пятидесятых годов XX в. в Чехословакии произошел прорыв в жестком регламенте театральной жизни страны: спонтанно возникли десятки любительских коллективов самых разных жанров (от поэзии до кабаре), получивших наименование театров «малых форм». Лучшие из них стали, подобно «Освобожденному театру» и Театру «Д-34» в тридцатые годы, знаком духовного раскрепощения нации. Имеем в виду театры «На забрадли» (где, кстати, работал Вацлав Гавел), «Рококо» и, особенно, «Семафор». Малая литературная форма, утвердившаяся на малом сценическом пространстве с минимальным количеством исполнителей – характерные черты данного явления. Неидеологизированность и юмор – их жизнетворная суть. «Это юмор определенного типа, – писал В. Гавел, характеризуя малые сцены, – который хоть и имеет в современном искусстве кучу предшественников, но в сегодняшней ситуации звучит по-новому, более точно, непривычно»¹. Действительно, для понимания специфики театров «малых форм»

нужно было забыть классические формулы и подходы, расширив представление о таком явлении, как любительство. И пока критика приходила в себя, зрители забивали до отказа крошечные залы, подвальчики и кафе, изголодавшись по живому, непосредственному контакту со сценой. А те, кто на ней царил, становились их кумирами. Впрямую никто из создателей театров «малых форм» не стремился к оппозиционности, не было ни программ ни декларации. Доверительный контакт со зрительской аудиторией являлся главным манифестом, в котором пульсировало время. Движение театров «малых форм» – одно из ярких проявлений поколения шестидесятых.

Их лидерами стали Вацлав Гавел, Иржи Сухий, Павел Ландовский. Таким образом, в середине этого десятилетия главной чертой театральной жизни Чехословакии стало ее многообразие. Театры «малых форм» не только обрели статус профессиональных, но определенным образом оказали влияние на весь театральный процесс страны, способствуя его демократизации. Так, например, выглядели вновь созданные коллективы «Чиногерниго клуба» (1965) или Театра «За браноу», отпочковавшегося от труппы Национального театра во главе с Отомаром Крейчи. В рассматриваемый период активно действовали, имея неизменный успех у зрителей, «Театр на забрадли» (1957), «Семафор» (1959), «Рококо» (1959), «Параван» (1959), «Не-театр» (1960), «Ипселон» (1965). В 1965 г. по стране разнесся слух о необычной радиопередаче для чехословацкой армии – «Безалкогольный винный погреб “У паука”». Парадоксальность рядом стоящих в названии слов явно не была случайной. Проглядывали юмор, шутка, абсурд. Их носители – два молодых человека – учитель, Зденек Сверак, и выпускник Торговой академии, Иржи Шебанек, – оказавшись в специфической редакции вещания на армию, были потрясены тупостью и безадресностью, с которой оно велось. Это их объединило и сделало единомышленниками.

«Фиктивные репортажи из несуществующего кабачка мы делали, нуждаясь в юморе. Оба, Иржи Шебанек и я, –

редакторы передач Чехословацкого радио для армии, хотя по всем своим личностным качествам мы были очень далеки от всех ратных проблем. Мы испытывали необходимость освободить вещание от военной тематики и спародировать метод, который на радио процветал, несмотря на его полную абсурдность, но, главное, – требовалась шутка. Информация, которую мы несли, уже содержала юмор. Но мы не ставили своей задачей водить слушателей за нос, хотя и разубеждать тех, кто поверил в реальность безалкогольного винного погребца “У паука”, не собирались. Главное, игра доходила до радиослушателей, и они веселились вместе с нами. Даже когда мы с Иржи Шебанеком, сочиния репортажи в редакции, начинали хохотать во все горло, в дверь просовывалась голова кого-нибудь из коллег, подобострастно вопрошающих, услышат ли и они этот текст. Как правило, дебюты наших репортажей проходили в редакции и благодаря великодушию нашего начальника, отвечавшего за вещание на армию, полковника Вондрашка, каждый раз при этом мысленно прощавшегося со своим креслом, наши репортажи выходили в эфир на государственной радиостанции². «Прямой» репортаж из кабачка велся по написанному тексту, каждое слово в котором было очень важным для авторов. Радиослушателям казалось, что кабачок битком набит посетителями, звучала популярная музыка, в исполнении как самых модных реальных, так и вымышленных ансамблей. Все это перемежалось выступлениями пражских любимцев вроде Мирослава Горничка, которого завсегдатаи кабачка приветствовали криками и аплодисментами. В кабачке «собиралось» так много публики, что даже самим репортерам якобы часто приходилось довольствоваться столиком на лужайке у его входа. Шел нескончаемый поток писем от поклонников передачи, и тут в ноябре 1966 г. один из завсегдатаев «У паука» поведал репортерам о сенсационной находке. Музыковед Евжен Гедвабный (псевдоним всем известного джазмена Карла Велебного) рассказал, как, копаясь в своем саду, он наткнулся на достаточно большой, глубоко зарытый в землю сундук и, ознакомившись с его

содержимым, понял, что имеет дело с наследием неизвестного донныне чешского гения по имени Яра Цимрман. Слушатели передачи для армии стали требовать встречи с полюбившимися обитателями кабачка. Среди них были и такие как, например, пан Йозеф Куганек, отрывок из письма которого стоит привести: «Когда Вы решите, – обращается он к репортерам, – закрыть сезон “У паука”, не объявляйте, прошу Вас, что он не существует в природе. Позвольте нам, вашим слушателям, и дальше жить с этой сладкой иллюзией. Скажите, что персонал кабачка отправлен в отпуск, но он не закончил свое существование. Если мне доведется побывать в Праге, узнаю в информбюро местонахождение “У паука” и так напьюсь, что забуду, как туда попал»³.

Идея с Цимрманом оказалась спасительной для армейского вещания, и за нее ухватились обеими руками. «Из всех персонажей, ставших действующими лицами программы “У паука”, выбор пал на музыковеда с его необыкновенным открытием. Гедвабный-Велебный сообщал о содержании своего необычайного клада во всех последующих передачах столь изобретательно, что стал незаменим. Убедительно и вдохновенно он нес свою галиматью, которую наши слушатели охотно принимали за правду. Вот письмо одного из них: “Уважаемый пан Гедвабный! Не могу не выразить благодарность за Ваше не имеющее себе равных открытие, связанное с личностью Цимрмана, за рассказы о деятельности Мастера и его значении для чешского народа. Да здравствует первооткрыватель Евжен Гедвабный! Антонин Гошек, Прага 6”. Сюда же можно отнести письмо пани Власты Бартловой и пана Зденка Швинга: “Мы были бы рады стать членами Клуба Яры Цимрмана, ради этого готовы отказаться от членства в Союзе Чехословацко-Советской дружбы”. На что пан доктор Гедвабный ответил незамедлительно: “Да. Это должно быть условием. Кто хочет быть другом Яры Цимрмана, не может состоять ни в каких иных дружбах”. К удивлению никто на Гедвабного за эти слова не наступал. И не только в этот раз. Радиоцензоры не вычеркнули из нашего текста за все годы ни одной фразы. А

наши слушатели на 45 минут вещания словно бы эмигрировали из душной атмосферы нормализации в имажинарный мир свободы и аномализации»⁴.

Приведенные суждения Зденека Сверака, как видим, касаются не только художественной иллюзии. Ее создатель и «потребителей» связывала корпоративность органического неприятия навязываемых извне жизненных норм. Однако Театр Яры Цимрмана рожден спонтанно как неизбежный выход, продиктованный слушателями (а, скорее, визуальными участниками) вещания из безалкогольного погребка «У паука». На Малостранской площади в тот период в крошечных подвальчиках и просто помещениях чешских ЖЭК выступало много любительских театриков со своим постоянным и преданным зрителем. Здесь же под самой крышей «Малостранской беседы» состоялся дебют вновь созданного театра. Зрители сидели за столиками как в театре-кабаре, но в нашем случае как в возлюбленном кабачке «У паука», куда переместились слушатели радиопередачи для армии. На крошечной сцене перед закрытым занавесом стояла трибуна и ряд стульев. На них усаживались «профессора цимрманологии», собравшиеся на семинар. Наконец, бывшие радиослушатели, знавшие по голосам своих любимцев, смогли увидеть их воочию. Журналист и врач, композитор и переводчик, скульптор, настройщик и живописец – профессионалы своего дела, – здесь становились актерами-любителями и оставались ими все 35 лет. Иржи Шебанек, подхватив идею Гедвабного-Велебного о Яре Цимрмане, придумал театр его имени только с собственными авторами, малым количеством исполнителей и отсутствием в нем актрис. Все женские роли разыгрывали мужчины, даже если они имели усы. Каждый спектакль состоял из двух частей. Первую часть составлял семинар ученых, посвятивших свою жизнь цимрманологии, науки, не имевшей границ. Так что тема семинара на каждом спектакле была иная: от композиторской деятельности безвестного чешского Гения до его открытий в географии и истории. Шебанек сдвинул и время: наш герой родился в Австро-Венгрии где-

то на рубеже веков. Он сын чешского портного Людвиг Цимрмана и австрийской актрисы Мадлен Елинковой из Вены. Ностальгия по прежним временам и самоирония из этой ностальгией то и дело проглядывали на подмостках.

«На шкале театров “малых форм” обозначился коллектив, который отличает не глубокомыслие и уныние, а шутка, – после первого же спектакля написала газета “Дивадельни новины”. – Шутка над самими собой, участниками симпозиума, самодовольством соотечественников, пусто-словием официальных лиц»⁵. В ином тоне прозвучало выступление газеты «Свободное слово» в статье, озаглавленной «Несбывшиеся надежды». «К трибуне, – ворчливо пишет автор, – один за другим подходят ученые мужи и с каменными лицами несут чушь, вызывая гомерический хохот. Вещи, над которыми прежде так потешались радиослушатели, на сцене потеряли свое волшебство. Возможно, что при любой реконструкции – утраты неизбежны. Вторая часть вечера отведена показу одноактной пьесы из литературного наследия Цимрмана. Несколько ходов спектакля были блистательны, но в общем-то весь спектакль напоминает любительский вариант театров, которые ярко вспыхивают, а затем угасают»⁶.

Критик уловил тенденцию, но не понял сути. Любительство для коллектива стало категорией эстетической и этической. Не случайно журнал «Свет а дивадло», анализируя позже тридцатилетний путь театра Яры Цимрмана, заключал: «Театральная эстетика цимрмановских пьес восходит к богатым традициям любительства. Оформление спектаклей подчеркнуто примитивно и связано с поэтикой сельских самодеятельных театров. Такого рода коллективы давали спектакли в маленьких деревеньках еще в 50-е и 60-е годы, пока телевидение не поглотило и сельского зрителя. Режиссура (театра Яры Цимрмана. – Л. С.) ограничивается здесь «разводом» присутствующих на сцене. Актеры в своем поведении имеют в виду пародию на любительство, но при этом, обладая незаурядным дарованием, многие из них рождают своеобразный вариант сценического примитива»⁷.

Все вышеизложенное можно свести к следующему: коллектив театра Яры Цимрмана базировался на шутке, объединяющей с помощью смеха людей. По-чешски шутка – *legrace*. Участники спектаклей исповедовали *legrašný zřísob existence*. Карел Чапек в статье «О природе анекдота» попытался подобно ученым мужам цимрмановского семинара сформулировать природу смеха. «Комическое – это то, что вызывает в человеческом организме сокращения диафрагмы, коими через голосовые связки проталкивается воздух, в результате чего получается некое “ха-ха-ха”. – И, поразмыслив над происхождением анекдота, заключал: “Я хочу лишь сказать, что эта литературная область – полна тайн, – а потому я удаляюсь от нее на цыпочках”»⁸. Думаю, это следует сделать и нам.

На первом же спектакле зритель, расположившийся за столиками «Малоостранской беседы», не раздумывая, принял предложенные театром условия игры: керосиновые настольные лампы начала века, характерные для венских кафе, знаково обозначили время деятельности чешского Гения. Видно не случайно легенда чешского театра Ян Верих, посетивший однажды спектакль, похвалил: «Как хорошо, что вы играете для умных»⁹. А число умных ширилось с каждым спектаклем. К родителям стали присоединяться дети, а затем и внуки. Эра Яры Цимрмана переваливала через десятилетия без постоянной сценической площадки, но зато с неизменной труппой (Петер Брукнер, Милон Чепелька, Ян Грабета, Павел Вондрушка, Ярослав Вейгель) и неизменными протагонистами – Зденеком Свераком и Ладиславом Смоляком, – актерами, режиссерами, авторами всех пьес. Вот отрывок одной из одноактовок, сочиненной Ярой Цимрманом.

Пьеса называется «Слива». Путевой обходчик в прошлом, пан Гайек, пригласил старых друзей, некогда скалолазов, на важную для него акцию – «сбор урожая». Объект сего – единственное сливовое дерево, растущее возле железнодорожного полотна того самого участка, который он обслуживал. Из своей сторожки он не уставал за годы

службы любоваться его цветением, созреванием плодов, но ему они никогда не доставались, – сливы собирал путевой инспектор. И вот теперь, выйдя на пенсию, пан Гайек *выкупил дерево* у деревенских властей и, таким образом, обрел *право* собирать долгожданный урожай. У дерева столпились старики (один даже в инвалидной коляске) и деревенские бабы. Женские роли, как уже говорилось выше, исполняют актеры-мужчины.

«На сцену вбегает очкастая и грудастая суфражистка в брюках. У нее на шее висят два шнурка. На одном – записная книжка, на другом – ручка. Длинные волосы и маска интеллектуалки.

Эми. Здорово, ребята. (Подает руку Патке). Я Эми, писательница и суфражистка. А как зовут тебя?

Патка. Патка.

Эми. Это фамилия. А имя, имя?

Патка. Камил.

Эми. Привет, Камил, ты мне нравишься. (Подает руку Мотычке, который сидит в инвалидном кресле). Я Эми. Не вставай, сиди, сиди. А тебя как зовут?

Мотычка. Блажей.

Эми. Привет, Блажей. Не нравишься мне. (Подает руку Пулецу). Я Эма. Не вставай, сиди, сиди.

Пулец. Сватопулк.

Эма. Привет, Свато, ты мне нравишься. (Направляется к Гайеку и Вассерфуллу). А вы чего сторонитесь точно басурманы. (Гайек хочет подать ей руку, но его опережает Вассерфулл, который хватает ее руку и крепко сжимает).

Вассерфулл. Милая барышня! Меня зовут Эдо Вассерфулл. Вы не представляете...

Эми. Тыкай мне, Эдо.

Вассерфулл. Ты не представляешь, милая барышня, как я рад тебя видеть...

Эми. Эдо, говорю прямо, ты мне нравишься, но руку-то мою отпусти. Вы, мужики, не видите в нас равноправных партнеров, а лишь объект для сексуальных игр. А мы вас еще и переоцениваем. Ну, отпусти же, наконец, руку!

Вассерфулл. Я же это, делаю тебе приятно.

Эми. Не трепись о приятном. Обыкновенная похоть.

Вассерфулл. Я тебя отпущу, но смотри, как бы не было хуже.

Патка. Позвольте, пан Вассерфулл, мне вас сменить. Передайте мне эту ручку. (Вассерфулл вкладывает руку Эмы в ладонь Патки.)

Эми. Черт подери, ребята. Что это вы со мной вытворяете? Я с тобой уже здоровалась.

Гайек. Здраваться дважды с дамой, Камил, не остроумно.

Патка. А что собственно, Эми, тебе здесь понадобилось?

Эми. Красная стрелка. Иду по ней и попадаю в дерьмо.

Гайек. Посмотрите на нее. Это так неестественно, что он так долго держит ее руку.

Пулец. Ну, хватит. Эдак мы ни к чему не придем. Я слышал, Эми, что суфражистки словно парни держат в карманах обе руки.

Эми. Это правда.

Мотычка. Можешь нам показать. Я такого еще не видел.

Эми. Естественно. (Засовывает обе руки в карманы.)

Пулец. Прекрасно. Вот так и оставайся.

Гайек. Все это мне абсолютно не нравится. У дамы...

Вассерфулл. Ты и шла по моему красному указателю. А туристка ты дикая или организованная?

Патка. Всегда мечтал о жене слегка дикой.

Эми. Это я должна записать. (Пишет, произнося вслух). Молодые путейцы предпочитают дикарок. Я писательница и, таким образом, собираю материал. Вы уже слышали о пьесе «Лоуны».

Вассерфулл. Огрже Лоуны! Еще бы! Уровень воды в Огрже Лоуны важен для наших байдарочников.

Мотычка. Огрже Лоуны! Там рыбы тьма.

Эми. Я говорю не об Огрже, а о своей пьесе, которая называется «Лоуны». Ее герой паромщик на реке Огрже.

Гайек. В таком случае вы должны были назвать свою пьесу «Огрже Лоуны», раз уж эта река там есть.

Эми. А ведь правда. (Пишет). «Огрже Лоуны».

Патка. Расскажите-ка нам о пьесе «Огрже Лоуны»...»¹⁰

Здесь стоит остановиться, ибо сюжет как таковой в пьесе «Слива» отсутствует. Так возле сливового дерева старые служители железнодорожного транспорта неспешно судачат о том о сем, потеряв интерес к сбору урожая. В реакции, общении, оценках, а, главное, в ведении диалога они напоминают лубочных персонажей. Диалог построен на игре слов, потому переводу не поддается. Например, *Ohře* название реки, *hга* – пьеса. Выражение «о грже» (о пьесе) соответствует названию реки.

За тридцать пять лет цимрмановцы, т. е. Смоляк-Цимрман-Сверак, написали четырнадцать одноактных пьес и более семи тысяч лекций для ученых мужей цимрмановского семинара. Галиматъя, которая звучит с трибуны, как правило, адресна и предваряет идущий за ней спектакль. Так, например, первая часть спектакля «Убийство в салон-вагоне» представляла семинар, посвященный книге начальника солноградской тюрьмы Фридриха Нахтичала, одна из глав которой называлась «Приятное воспоминание».

«Яра Цимрман начинал у меня как рядовой заключенный. Коротко остриженный и скромно одетый. Ни малейших вольностей вроде сдвинутой на ухо шапки, что я немедленно пресекал. Примерное поведение сразу же выделило его из среды арестантов. Он был назначен коридорным, а затем и освобожден досрочно. Я очень сожалел, что от нас так скоро уходит примерный заключенный. Стал уговаривать его остаться, хотя бы на должности надзирателя по просвещению. Согласился. Организовал хор заключенных “Не укради!”, камерный оркестр из надзирателей “Бах”, а также возглавил кружок «Умелые руки».

Наша тюрьма превратилась в место паломничества для тех, кто стремился внедрять в места заключения новые формы. А Цимрман все выдвигал и выдвигал новые идеи,

например, соревнование по владению азбукой Морзе при чрезвычайных обстоятельствах или смотр под названием “Нам песня строить и жить помогает” и т. д. Это всего лишь некоторые примеры. За исключением злополучных “Дней открытых дверей”, когда из тюрьмы удрали матерый убийца Кованский и авантюрист Вейгль, – ему удавалось все без помех.

Когда пришла для меня пора вплотную думать о пенсии, я спросил его ненароком – не хотел ли бы он занять мое место. Какой бы был пример для заключенных: начал с простого арестанта, а стал начальником тюрьмы! Но у Цимрмана были уже другие планы. Он теперь хотел посвятить себя физике. У тюремных ворот его ждал приятель. Помню его имя – Энштейн, или как-то похоже»¹¹.

Подобные тексты самых разных жанров и тем могут украшать программки тех или иных спектаклей. Театр Яры Цимрмана уделяет им особое внимание: зритель получает в руки перед спектаклем документ, где в фотографиях, журнальных и газетных сюжетах начала XX в. иллюстрируются события, так или иначе связанные с деятельностью безвестного чешского Гения.

«Яра Цимрман, – читаем мы в одной из них, – родился (1853 или 1859) в Вене. Последнее место жительства установлено документально. Это Липтакрв в Йезерских горах. Год 1914. Выдающийся драматург, поэт, путешественник, философ, изобретатель, спортсмен, не узнанный при жизни. Благодаря доктору Е. Гедвабному, обнаружившему сундук (26.2.1966 Липтаков) с его наследием, европейская общественность познакомилась с его гениальностью. В 1967 году в Праге возникло Общество по реабилитации деятельности Яры Цимрмана, которое с помощью печати, радио и, особенно, театра, получившего имя Мастера, популяризирует его духовное наследие»¹². И это продолжается 35 лет.

Примечания

- ¹ Havel V. Divadlo, které neví, že je divadlem // Divadlo. 1962. Č. 7. S. 59.
- ² Svěrák Zd. Sebanek. Vinárna «U pavouka». Praha, 1998. S. 6.
- ³ Ibid. S. 9.
- ⁴ Ibid. S. 10.
- ⁵ Divadelní noviny. 1967. 10. XI.
- ⁶ Svobodné slovo. 1967. 11 XI.
- ⁷ Svět a divadlo. 1994. № 2.
- ⁸ Чапек К. О природе анекдота // Вопросы литературы. 1975. № 11. С. 308.
- ⁹ Jan Werich o Cimrmanu // Týden. 1997. №45.
- ¹⁰ Archiv Divadla Jary Cimrmana. Cimrman–Smoljak–Svěrák. Švestka.
- ¹¹ Ibid. Cimrman–Smoljak–Svěrák. Vražda v salonním coupee. Detektivní hra.
- ¹² Ibid. Cimrman–Smoljak–Svěrák. Záskok. Cimrmanova hra o nešťastné premieře hry Vlasta.

**Оппозиция человек/машина
в романе Евгения Замятина «Мы» и пьесе
Карела Чапека «R.U.R.»**

Одним из значимых вопросов культуры XX в. С. В. Никольский полагает вопрос о том, «что же делает человека человеком и не являются ли некоторые процессы и тенденции в современном мире посягательством на саму гуманистическую субстанцию человеческого рода»¹. Отвечая на него, он рассматривает, как воплощается эта идея в русской и чешской литературе XX в., в том числе, проводя сопоставление творчества К. Чапека и М. Булгакова. Правоммерно в этом аспекте сопоставить и произведения К. Чапека и Е. Замятина, пьесу «R.U.R.» и роман «Мы». Это сопоставление уже было намечено в статье С. В. Никольского «Псевдочеловек – миф и реальность XX века»².

Произведения чешского и русского авторов имеют ряд знаменательных соответствий: издали в одном и том же году – 1920-м; принадлежат одному и тому же разряду утопии; их авторы развивают тему научных достижений: роман Е. Замятина испещрен формулами и отсылками к технике, К. Чапек, однажды заявивший, что хотел в этой пьесе создать комедию науки, явно тяготеет к химии и биологии³. Особенно важно то, что пьеса и роман построены на оппозиции человек/не-человек, «цель которой – выявление человекообразующих констант, определение граней, отделяющих человека от нечеловека»⁴. В пьесе К. Чапека и романе Е. Замятина эта оппозиция решена как человек/машина (робот). На ней основывается их сюжетная коллизия и семантическая структура, но выстраивается она у К. Чапека и Е. Замятина различными и притом разнонаправленными путями. К. Чапек намечает линию превращения-преображения робота в человека. Е. Замятин прослеживает путь человека к машине и как его конечный результат демонстрирует идентификацию человека с машиной. Его человек становится машиноравным, т. е. роботом. У К. Чапека робот без души –

исходная точка развития сюжета. У Е. Замятина – трагический финал сближения человека с машиной. На пути от человека к роботу или от робота к человеку происходят колебания между их различными сущностями, нарушается разделяющая их граница, становящаяся значимой зоной в пространстве романа и драмы, так как именно здесь происходит идентификация персонажей. Герои пьесы К. Чапека не раз пытаются отличить своих от чужих, герои замятинского романа стремятся к снятию этой антитезы.

Представление машины как антипода человека делает оба произведения знаменательными для культуры двадцатых-тридцатых годов XX в., когда «машинные» образы стали не только невероятно популярными, но и приобрели множество противоречивых смыслов. Увлечение совершенством техники, невиданными до той поры скоростями, механизмами было повсеместным и привело к тому, что состоялось включение машины в пределы искусства. Человек виделся полноценным только с маховиком в руках, как в манифесте Ф. Т. Маринетти; его образ затмевали самолеты, гоночные автомобили со взрывчатым дыханием. Поэты прислушивались к стрекоту аэропланов и «ветросвисту экспрессов», разглядывали «автомобильное выражение» лиц прохожих⁵. Художники изображали машину, пожалуй, чаще, чем человека, приобретавшего на их полотнах черты робота⁶. Машина проникла в кинематограф. Дзига Вертов в фильме «Симфония Донбасса» стремился передать звуковую среду промышленного города. «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю “Энтузиазм” (американское название картины) одной из самых волнующих симфоний, которую я когда-либо слушал», – писал Ч. Чаплин⁷. Музыканты уверяли, что они находят «гораздо больше наслаждения в комбинациях шумов поездов, моторов, автомобилей и орущей толпы, чем в очередном повторении, например, “Героической” или “Пасторальной”»⁸. В их произведения ворвались звуки авиапропелле-

ров и клаксонов. Ровный стук моторов, гул станков стали звучащим сигналом времени.

Машина воспринималась не только как новое эстетическое явление, но и противопоставлялась человеку, ошибающемуся и слабому, наделенному субъективностью в отличие от свободной от ошибок и полностью объективной машины, в которой привлекало отсутствие свободы и непредсказуемости. Такой ее видело новое пролетарское искусство. ЛЕФ предложил идею «отчетливо функционирующего человека». Пролеткультовцы мечтали заменить имя номером или буквой, также приближая человека к машине. Машина была объявлена истинным идеалом, достигнув которого человечество добьется «машинизирования» обыденно-бытового мышления. Певцам техники было ясно, что человек должен всецело доверять не другому человеку, но аппарату, машине, инструменту. Это доверие оборачивалось возникновением новых «механизированных» коллективов, в которых «уже нет человеческого индивидуального лица, а есть ровные нормализованные шаги, есть лица без экспрессий, душа, лишенная лирики, эмоция измеряемая не криком, не смехом, но манометром и таксометром»⁹. Машина заслуживала подражания во внешнем поведении как отдельного человека, так и «коллективов-комплексов». Такое отношение к ней прекрасно передал Ю. Олеша в романе «Зависть», один из героев которого объявляет себя человеком-машиной.

Е. Замятин лишил идею сближения человека с машиной безудержного оптимизма и в утопических терминах противопоставил ей концепцию духовной гибели человека под властью машин. К подобному осмыслению техники писатель пришел не сразу, так как ранее все же считал, что «за человека станет работать побежденная природа, переконструированная в машины, в дрессированную энергию»¹⁰. Это отношение к технике полностью исчезло в романе. Как пронизательно заметил Дж. Оруэлл, «в конечном счете, его книга – это исследование машин»¹¹. Сходную идею тоталь-

ной власти машины над человеком развивал К. Чапек, усиливая ее темой опасности физического исчезновения человеческого рода. Его роботы, хотя и зависят от человека, участвуют в действии и в конечном итоге оказываются его движущей силой. Они располагаются в непосредственной близости к человеку и взаимодействуют с ним, затем захватывая власть в свои руки. В романе Е. Замятина этот процесс остался позади – Великая Скрижаль, уличные мембраны, Машина, осуществляющая казни, уже властвуют над человеком. Машиной является и Единое Государство, чьи жители неустанно заняты производством машин, создают космический корабль «Интеграл», машину будущего. Герои пьесы «R.U.R.» сосредоточены на выпуске все новых партий роботов, еще не догадываясь о том, чем закончится эта гонка. Производственные процессы, которым придается доминантное значение в обоих произведениях, искажают облик человека. У Е. Замятина он стремится уподобиться машинам и весь мир начинает видеть как совершенную Машину. У К. Чапека человек, отдавший роботам сферу производства, переживает духовное разложение и уничтожение.

Образы роботов и машин не прописаны детально и относятся к единому целому, к сообществу людей и машин, что подчеркивается названиями обоих произведений. У К. Чапека на первый план выходит комбинат по производству роботов – R.U.R., объединяющий производителей с продуктами производства, роботами; Е. Замятин распространяет название «Мы» на мир людей и машин, что явствует из текста. Примечательно, что К. Чапек называл объединяющее «мы», т. е. человечество, или человека вообще, ведущей мыслью, программой своего произведения¹², в чем видится сходство замыслов обоих писателей. Они оба не стремились к излишней детализации. Роботы в пьесе и человеческое сообщество в романе являют собой единый организм, объединенный общим ритмом. Роботы (машины) и люди противопоставлены: небольшая горсточка людей ко-

мандует сотнями тысяч людей-машин; люди не могут достичь совершенства идеальных механизмов, хотя и стремятся к этому.

Е. Замятин не столь резко, как К. Чапек, сближает машину и человека, хотя и создает в сравнениях и метафорах некоторые аллюзии на ее телесность, чувства и разум. Не раз говорится об изящном стеклянном теле «Интеграла», наделенного ребрами-шпангоутами и чревом. Если не кровь, то нечто похожее переливается и пульсирует в его стеклянных трубах. Есть у него машинное сердце. Огромный башенный циферблат представляется лицом, которое сплевывает вниз секунды. Скрижаль смотрит на человека своими пурпурными цифрами нежно и сурово. Механизм способен слышать, как сплошное ухо-мембрана – «вогнутая, розовая, трепещущая перепонка»¹³. Машина овладела и человеческим языком. Иногда ее шум кажется ласковыми словами. Она способна произносить речи, как старый и разболтанный механический учитель Пляпа, но никогда не способна к диалогу. Невзирая на это ученики пытаются войти в контакт со своим учителем и приклеивают на него трогательные записочки. В движении машины присутствует не только автоматизм и четкость. Подъемные краны становятся прозрачными чудовищами, послушно нагибающимися, просовывающими в чрево Интеграла свои грузы. Они же скользят чуть слышно, будто на цыпочках. Самозабвенно кружатся шары регуляторов, гордо покачивает плечами балансир, приседает долото. Мотыли то сгибаются вправо и влево, то пускаются в отчаянную, пьяную пляску. Любуясь работой машин, Д-503 восклицает: «И это было одно: очеловеченные, совершенные люди. Это была высочайшая, потрясающая красота, гармония, музыка...»¹⁴ Так, всякий механизм перестает быть бездушным и неживым, что проявляется и в состоянии покоя. Станки, по словам Д-503, стоят молча, насупившись.

Любуясь слаженным движением машин, герой романа однажды называет его машинным балетом. В те годы, когда

Е. Замятин писал свой роман, ставились машинные балеты и танец машин зачастую исполнялся на эстраде. Вот как пишет об этом А. Мариенгоф в романе «Циники»: «На эстраде мягкостные юноши и девушки изображают танец машин. Если бы этот танец танцевали наши заводы, он был бы очарователен. Интересно знать, сколько еще времени мы принуждены будем видеть его только на эстрадах ночных кабачков?»¹⁵ Машины у Е. Замятина не только танцуют, но и поют, как Музыкальный Завод, трубящий марш Единого Государства. Машина обладает совершенным разумом. Как сказано в Государственной Газете, механизмы совершеннее людей в интеллектуальном отношении. Каждая искра динамо – это искра их чистейшего разума. Каждый ход поршня – неоспоримый силлогизм. Философия кранов, тросов и насосов – закончена и ясна, как циркульный круг. «Интеграл» мыслит о великом и страшном будущем, о счастье, которое понесет на далекие планеты. У машины нет фантазии, которая мешает человеку. Она не расплывается в улыбке, не ворочается по ночам и не вздыхает, и потому прекрасна и совершенна.

Эти метафорические описания подводят машину к человеку, но не делают ее подобной ему. Фантастические трансформации в романе отсутствуют. Е. Замятин также довольно редко описывает технические устройства будущего. Даже если он говорит о них, то в терминах механики и электротехники. «Машинно-математический мир антиутопии по существу старомоден: это долобачевская, дозйнштейновская реальность»¹⁶. Зато писатель выявляет отношение человека к машине как к одушевленному объекту. Д-503 нежно гладит трубу двигателя со словами, которые он приберегал для возлюбленной: «Милая ... какая милая!» «Завтра ты оживешь, – обещает он машине, – завтра – первый раз в жизни содрогнешься от огненных жгучих брызг в твоём чреве»¹⁷. Здесь «признаком дегуманизации становится обожествление техники, перенесение на машины чувств, предназначенных для межчеловеческой сферы общения»¹⁸.

К. Чапек не прибегал ни к каким аллюзиям и создал образ машины в виде человека, робота, настаивая на том, что он создан из особой материи. Как пишет С. В. Никольский, он является двойником человека, лишенным его духовной сущности. Роботы способны к труду, но не к творчеству. У этих упрощенных искусственных людей огромные интеллектуальные способности, прекрасная память и никаких потребностей. Они раскрывают свою «машинную» природу двигаясь, вглядываясь в мир и в человека, демонстрируя свои лингвистические возможности: «У них отрывистая речь, лица без выражения, неподвижный взгляд»¹⁹. Они и между собой говорят односложными фразами, как в сцене убийства руководителей компании. Их взгляд пугает людей и только позднее они замечают, что роботы пристально смотрят прямо на них. Все они похожи друг на друга. У них одинаковые лица безо всякого выражения. Одеты они также одинаково. Только в прологе они носят ту же одежду, что люди, но в пьесе уже выступают в униформе. Роботы не знают, что такое жизнь и к ней не привязаны. Неизвестно им, и что такое смерть. Они не испытывают боли. Роботы изнашиваются, и их нельзя убить, потому что они – машины. Не способны они улыбаться, смеяться и плакать. Люди не испытывают к роботам ничего похожего на симпатию в отличие от героев Е. Замятина. Они называют их продукцией, товаром, вещами и сравнивают с мебелью. Относятся к ним с отвращением, презрением, страхом.

Ужасающее сходство робота с человеком открывает возможности развития темы взаимной идентификации, отсутствующей в романе Е. Замятина. Герои пьесы не раз выясняют: кто перед ними – робот или человек. Так, Елена никак не может поверить, что перед ней робот, а не прелестная девушка. Она же принимает ведущих инженеров и архитекторов за роботов и зовет их на борьбу за равноправие, провозглашая: «Роботы такие же люди, как мы»²⁰. Роботы же

спорят о том, кем является Алквист, и оставляют его в живых, так как он умеет работать руками, как робот.

Если роботы столь похожи на людей внешне, то люди сходны с ними в более значимом плане, — у них явно происходит утрата естественных человеческих чувств, и они, как роботы, подчиняются только практическим целям, что и приводит их к полной бездуховности, хотя один из героев пьесы, Домин, уверен, что когда роботы произведут изобилие во всем мире, человек, уже не работая, будет только совершенствоваться. Внутренне он сам, как и его коллеги, уже близок не к совершенному человеку, а к роботу, о чем свидетельствуют его отношения с Еленой. Кроме того, люди, подобно роботам, не старятся и сохраняют вечную молодость. Только единственный человек, оставшийся в живых после победы роботов над людьми, познавший любовь и страдание, стареет.

Человек у Е. Замятина внешне никак не похож на машину, хотя он наделен автоматизмом и механистичностью движения. Но внутренне он к ней стремится. Уже в письме к Ю. Анненкову писатель набросал образ человека, смазанного машинным маслом, начищенного и точного, как шестиколесный герой железнодорожного Расписания²¹, которое в романе предстанет памятником древней литературы. О расписании железных дорог и пароходов рассуждают и герои К. Чапека, сравнивая их с законами вселенной и называя высочайшим порождением человеческого духа. Человек в романе «Мы» мыслит о себе машинными образами. Он видит мир из стекла и стали, следит за чугунными жемами Благодетеля. Его сердце, этот идеальный насос, в котором происходит болезненная, абсурдная, мучительная компрессия, бьется в клетке железных прутьев-ребер. Его пульс издает сухое потрескивание: полюса все ближе — еще миллиметр; взрыв, потом — тишина. В минуты волнения он становится раскаленной болванкой, по которой бухает молот. У него шарнирные руки и глаза, работающие, как счетчик. Подобно машине он питается нефтяной пищей и существу-

ет как метроном, граммофон или мотор, который работает так, что дрожат и колеблются стены, переборки, кабеля, балки дома. Когда эти механизмы дают сбой, человек всегда может завинтить себя, произвести мелкий ремонт и заменить испортившиеся детали, болт или пружину. Внутри него крутится, гудит динамо, хронометрически выверенные и способные работать по инерции логический мотор, маховик или машина, которые только иногда не в состоянии «провернуть» некоторые мысли, мерно металлически постукивающие. Порой они лопаются с треском, как пневматическая шина. Тогда нужно навалиться на рычаг и ворочать жерновами силлогизмов. Эту машину, пущенную на слишком большое число оборотов, следует заливать ведрами холодной логики.

Е. Замятин использует ряд других образов, обезличивающих человека - наделяет человека номером. И К. Чапек снабдил номерами роботов, хотя некоторые из них имеют имена. Так Замятин указал на отсутствие индивидуальности в человеке, Чапек – на опасную внешнюю неразличимость совершенных механизмов.

И К. Чапек, и Е. Замятин следят за процессом становления души своих героев. Только у К. Чапека ее обретают человекоподобные роботы, пережившие глубинные трансформации, а у Е. Замятина – человек, на время вырвавшийся из тотального процесса машинизации. У тех и у других душа растет с любовью, которой они ранее не знали. Д-503 только занимался сексом по расписанию, *Lex sexualis* подчинил всех жителей Единого Государства. Вместе с любовью приходят страдание, страх, ревность, делающие из Д-503 подлинного человека, но ненадолго. Он возвращается в мир машин, сделав операцию по удалению фантазии, и перестает чувствовать, подчиняясь единому мерному ритму, объединяющему машину и человека. У роботов изначально также нет души, что тонко чувствует Нана, нянька Елены, называющая их язычниками и нехристями. Она вызревает у них постепенно благодаря вмешательству человека, и рост

ее начинается от противного. Сначала их в интересах производства научают чувствовать боль. Затем роботы получают новые физические свойства, порождающие чувство ненависти и агрессию, в результате чего они «перестают быть карикатурой на людей, а становятся скорее их явными и относительно полнокровными противниками»²². Теперь они уже не машины, а существа более совершенные, чем люди. Роботы проходят весь этот путь предусмотрительно лишённые их создателями половой функции. Несмотря на это, пройдя через страдание, очищающее зародыш их души, они становятся способными любить. Вместе с любовью приходит ранее неведомый им страх смерти и готовность отдать свою жизнь за другого. Диапазон их чувств стремительно расширяется. Они смеются и проливают слезы, и последний человек на земле, Алквист, воспринимает эти проявления как возвращение на Землю истинных людей и знак будущего возрождения планеты. Героям Е. Замятина не удастся вырваться из машинного мира, они остаются в его пределах – так происходит окончательное снятие оппозиции человек/машина, не получающее при этом овнешнения. Герои К. Чапека погибают в созданном ими искусственном мире, не сливаясь с машиной, подобно Д-503, но рывок за его пределы все-таки совершается – только не людьми, а роботами. Заданное овнешнение оппозиции человек/машина оказывается исходной точкой развития новых людей. Очеловечивание роботов сначала оборачивается всемирной катастрофой, но затем дает надежду на повторное развитие человечества, ведущее свое начало от преобразенных роботов, Прима и Елены, являющих собой трансформированный образ прародителей.

Преображая роботов в людей, К. Чапек обращается к библейскому локусу. Он не случайно помещает свой R.U.R. на остров, где производство достигает совершенства, а люди начинают думать, что они уже в раю. Один из них так объясняет полное отсутствие рождаемости на земле: «Потому что это ненужно. Ведь мы в раю, понимаете?»²³ Этот

рай он проклинает, понимая, что создать его здесь и сейчас невозможно. Также герои пьесы прозревают рай в будущем – так активизируется миф о вечном возвращении. У Е. Замятина рай уже существует. Он – Единое Государство, построенное на клочке земли, изолированном от всего мира нерушимой Зеленой Стеной, где нет желаний, жалости и любви, «там – блаженные с оперированной фантазией (только потому и блаженные) – ангелы, рабы Божьи...»²⁴ Герои романа противопоставляют своему раю рай подлинный, в котором двое «олухов» выбрали свободу и веками тосковали об оковах. Жители Единого Государства догадались, как построить новый рай. Для этого нужно отказаться от Бога, после чего все на свете становится простым, невинным, прекрасным, благородным – и добро и зло.

Сакральный локус в обоих произведениях вызывает к жизни оппозицию *натура/культура*, противопоставленную оппозиции человек/машина, что было прекрасно понято современниками. Г. К. Честертон, как пишет О. М. Малевич, вообще воспринял смысл пьесы «R.U.R.» как призыв вернуться к природе. Он, действительно, звучит в ней, и не раз. Сначала окруженные вооруженными роботами люди мечтают создать крошечную образцовую колонию, построить дома и вести скромную пастушескую жизнь. Эта идиллия не состоится. Ее способны реализовать влюбленные роботы. Это они с восторгом наблюдают за восходом солнца и прислушиваются к пению птиц. Они удивляются миру природы, как и Д-503, впервые попавший за Зеленую Стену и видевший ранее цветы только в Ботаническом Музее. Женщина в этой паре, точно так же, как в романе «Мы», находит заброшенный дом в саду, куда и зовет возлюбленного. Этот дом явно соотносится с Древним Домом, дающим приют влюбленным Д-503 и I-330. Пара роботов через имена, которыми их называет Алквист, соотносится с прародителями, Адамом и Евой. Д-503 также однажды назван Адамом, а его возлюбленная – Евой.

К. Чапек существенно дополняет мечту о рае демиургическим жестом человека, способного создать себе подобного. В начале пьесы Домин рассказывает Елене об открытиях старого Россума и в его монолог отнюдь не случайно вторгается упоминание о древе жизни, от которого «пойдут все животные, начиная какой-нибудь туфелькой и кончая... кончая самим человеком»²⁵. Богоборческая идея этого замысла в некоторой степени осознается повествователем, правда, утверждающим, что Бог просто не имел представления о современной технике. Повторить акт творения человека оказывается невозможным. Человекоподобные машины, лишённые души, как бы мстят за содеянное. К. Чапек отнюдь не рассматривает эту ситуацию как проявления гнева Божия, но все же не раз отмечает полную отчужденность роботов от Господа, поручив эту тему старой няньке Елены, Нане. Она прямо называет производство роботов кощунством и оскорблением Господа. Вторичное сотворение человека происходит без вмешательства человека – Прим и Елена через любовь обрели человеческую сущность и потому Алквист называет это событие праздником дня шестого, подтверждая свои слова распространенной цитатой из книги Бытия (1, 26–28, 31). Роман «Мы» также содержит эпизод, соотносимый с актом творения человека от противного. Он снижен до хирургической операции, превращающей человека в робота. У Е. Замятина в отличие от К. Чапека отсутствуют носители христианского сознания, но все же о Боге, давшем человечеству мучительные искания, вспоминает Д-503. Он отрицает божественное начало в человеке и существование Господа: «Наши боги – здесь, с нами – в Бюро, в кухне, в мастерской, в уборной; боги стали как мы: эрго – мы стали, как боги»²⁶.

Е. Замятину, вероятно, ближе не начало, а конец истории; его роман пронизан апокалиптическими мотивами – без обращения к этой евангельской книге, как известно, не обходится ни одна дистопия. Он находил эти мотивы и в жизни, утверждая, что «сегодня – Апокалипсис можно из-

давать в виде ежедневной газеты»²⁷. К. Чапек также вводит апокалиптические мотивы в драму. Борьба роботов с людьми воспринимается некоторыми героями как конец света, как Страшный суд. Люди попадают во тьму, и кровь течет повсюду.

Пьеса К. Чапека «R.U.R.» и роман Е. Замятина «Мы» имеют много общего, так как оба автора работают в рамках общего жанра, утопии, для которого характерна относительная регламентированность. Они развивают единую для них оппозицию человек/не-человек. Их произведениям присущ ряд сходных деталей. Оба писателя возвращаются к архетипам сознания и христианизуют свои утопии. Эти соответствия знаменуют общность того культурного пространства, в котором они находились, отвечают они и запросам времени – двадцатым годам XX столетия. Это и обеспечило их произведениям при всех их различиях глубинное сходство.

Примечания

¹ Никольский С. В. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова. М., 2001. С. 17.

² Никольский С. В. Псевдочеловек – миф и реальность XX века // Миф в культуре: человек/не-человек. М., 2000.

³ Никольский С. В. Карел Чапек – фантаст и сатирик. М., 1973. С. 41.

⁴ Никольский С. В. Псевдочеловек – миф и реальность... С. 222.

⁵ Русский футуризм. М., 2000. С. 148, 177.

⁶ Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., 1989. С. 138.

⁷ Цит. по: Шкловский В. Б. За 60 лет работы в кино. М., 1985. С. 89.

⁸ Цит. по: Чередниченко Т. В. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М., 1987. С. 31.

⁹ Цит. по: Житомирский Д. В., Леонтьева О. Т., Мяло К. Г. Указ. соч. С. 138.

¹⁰ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Л., 1991. Т. 1. С. 246.

- ¹¹ Цит. по: *Чаликова В.* Утопия и культура. Эссе разных лет. М., 1992. Т. 1. С. 173.
- ¹² *Малевич О. М.* Комментарии // *Чапек К.* Соч. М., 1958. Т. 3. С. 436.
- ¹³ *Замятин Е.* Мы. М., 1989. С. 236.
- ¹⁴ Там же. С. 254.
- ¹⁵ *Мариенгоф А.* Циники. М., 1991. С. 81.
- ¹⁶ *Чаликова В.* Указ. соч. С. 162.
- ¹⁷ *Замятин Е.* Указ. соч. С. 314.
- ¹⁸ *Мельников Г. П.* Живое/неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма // Миф в культуре... С. 175.
- ¹⁹ *Чапек К.* R.U.R. // *Чапек К.* Соч. Т. 3. С. 106.
- ²⁰ Там же. С. 96.
- ²¹ *Анненков Ю.* Указ. соч. С. 248.
- ²² *Яноушек П.* Человек – животное – машина в чешской экспрессионистской драматургии // Миф в культуре... С. 239.
- ²³ *Чапек К.* Указ. соч. С. 132.
- ²⁴ *Замятин Е.* Указ. соч. С. 335.
- ²⁵ *Чапек К.* Указ. соч. С. 101.
- ²⁶ *Замятин Е.* Указ. соч. С. 246.
- ²⁷ Цит. по: *Чаликова В.* Утопия и культура... Т. 1. С. 166.

**«Лунная трилогия» Ежи Жулавского
как один из источников романа
Евгения Замятина «Мы»**

Думаю, что необходимо начать с того, как возник замысел настоящей статьи. В 1993 г. мне пришлось участвовать в Международной научной конференции, организованной Люблинским университетом (Польша) на тему «Связи между литературами славянских народов в XIX и XX веке». Мое внимание привлек доклад Леонида Геллера, профессора Лозаннского университета (Швейцария), живущего в Париже, «Польские и русские утопии периода модернизма». Среди его размышлений, основанных на привлечении богатого и разнообразного материала, была высказана мысль о возможном влиянии одного из романов «Лунной трилогии» польского писателя Ежи Жулавского на роман Замятина «Мы». Я в это время как раз начала заниматься вопросом влияния польской литературы на русскую, – продолжаю заниматься этой проблематикой и сейчас, – на примерах сильного воздействия на русскую прозу начала XX в. творчества необыкновенно популярного тогда в России С. Пшибышевского¹, а также романов «Quo vadis» Г. Сенкевича², «Мужики» В. Реймонта³ и т. д.

Вернувшись в Москву после конференции, я, конечно, сразу перечитала – уже как бы новыми глазами – известную мне и раньше (т. е. до появления у нас публикации романа Замятина) «Лунную трилогию» Жулавского и полностью согласилась с выводами коллеги. В 1994 г. в журнале «Филологические записки» (Воронеж) была напечатана та небольшая часть доклада Л. Геллера в Люблине, которая касалась именно Жулавского и Замятина. В 1999 г. в Люблине был издан сборник материалов упомянутой конференции со статьей Л. Геллера⁴. Настоящей теме там посвящено всего три страницы. Автор не аргументирует возможность знакомства Замятина с «Лунной трилогией» Жулавского, т. е. не дает информации о наличии ее русских переводов в начале XX в. Сопоставление произведений этих писателей в

его работе не развернуто, не все общие мотивы анализируются. Я решила развить эту тему.

Ежи Жулавский (1874–1915), поэт, драматург, прозаик, эссеист, учился в Политехническом институте в Берне, где получил титул доктора философии, жил в основном в Кракове, бывал в Германии, Италии, Швейцарии и Франции. В 1908 г. вышли из печати четыре тома его поэзии. Ему принадлежит драма «Диктатор» (1903) об одном из вождей польского восстания 1863–1864 гг. М. Лангевиче. Успехом пользовалась его пьеса «Эрос и Психея» (1904), основанная на мотивах знаменитой сказки из романа Апулея «Золотой осел». Эта пьеса часто ставилась на польской сцене, по либретто сказки написана опера Л. Ружицкого.

Однако самый большой вклад Жулавского в литературу внесли его романы, составляющие «Лунную трилогию». «Trylogia księżycowa» – так назвали их впоследствии польские издатели. Все три романа – «На серебряной планете. Рукопись с Луны» (отдельное издание: Львов, 1903), «Победитель» (книжное издание: Краков, 1910) и «Старая Земля» (Краков, 1911) – относятся к жанру научно-фантастической литературы, а последний из них, действие которого происходит в Европе XXVII в., еще к жанру утопии и одновременно антиутопии.

Роман «На серебряной планете» (Na Srebrnym Globie. Rękopis z Księżyca) написан в форме дневника одного из участников первой экспедиции землян на Луну. Дневник ведется поляком Яном Корецким, он попал на Землю в снаряжении через 50 лет после отправки группы на Луну. А всего их было пять человек, в том числе одна женщина, и они положили начало населению Луны, названному в романе «селенитами». Через 700 лет на Луну прибывает новый пришелец с Земли – Марек, появление которого предсказывалось в распространенной среди селенитов легенде, основанной на предсказании пророчицы Ады из потомков участников первой, давней, экспедиции. Драматические коллизии пребывания на Луне этого нового пришельца составляют со-

держание второго романа трилогии – «Победитель» (Zwycięzca). В последней части трилогии – «Старая Земля» (Stara Ziemia) – рассказывается о жизни на Земле через 700 лет после времени, когда жил Жулавский, о современниках и друзьях Марека, который попал на Луну и которого называли «Победителем».

К написанию «Лунной трилогии», как замечают русские переводчики романа «На серебряной планете», Жулавского привел интерес к истории человечества и его культуры, в результате чего у него и возник смелый замысел – изобразить широкую панораму судеб человеческой цивилизации, ее движущие силы, ее идеалы и мифы, ее героические взлеты и трагические падения⁵.

Именно так понял замысел «Лунной трилогии» Станислав Лем, написавший предисловие к изданию романа «На серебряной планете» (Краков, 1963), воспроизведенное в русском переводе (М., 1969). Лем вспоминает, что в свои 12 лет он был «пожирателем книг» и роман «На серебряной планете» прочитал сразу после знаменитой исторической «Трилогии» Генрика Сенкевича, и был от него в восторге, а когда перечитал уже взрослым, в нем не разочаровался. «Тяготение к героике, к преодолению трудностей, – замечает он, – свойственно не только молодежи»⁶.

С. Лем очень высоко оценил художественные достоинства романа «своего великого предшественника», как скажет о Жулавском современный исследователь А. Смушкевич. В своей работе «Фантастика и футурология» (1970) С. Лем обещает большую награду тому, «кто во всей литературе sciens fiction найдет текст столь же отточенный интеллектуально и так же мастерски построенный, как у Жулавского»⁷.

Творчество Ежи Жулавского было хорошо известно в России еще при жизни писателя. В библиографии переводов и откликов на польскую литературу в XIX–XX вв., составленной Изалиной Курант⁸, переводы Жулавского на русский язык составляют 151 позицию, а рецензии и работы о

нем – 103 позиции. Семь изданий в разных переводах, в том числе Татьяны Щепкиной-Куперник, выдержала пьеса «Эрос и Психея». Эту пьесу ставили в русских театрах, в частности в известном московском театре Незлобина (1909).

Немало было публикаций до 1917 г. и романов «Лунной трилогии». «На серебряной планете» шесть раз издавался (1908, 1911, 1915), в том числе в двухтомном собрании сочинений, и появлялся на страницах популярной газеты «Биржевые ведомости» (1911, под названием «На луне»). Роман «Победитель» издавался трижды – сначала в санкт-петербургском журнале «Вестник иностранной литературы» (1911), в том же году отдельной книгой в Санкт-Петербурге и в 1914 г. в составе двухтомного собрания сочинений (Москва). Последняя часть трилогии «Старая Земля» печаталась до 1917 г. всего один раз, но в упомянутом популярном «Вестнике иностранной литературы» (1912, № 1–6, перевод О. Вишневской).

Из этого следует, что Евгений Замятин вполне мог познакомиться с названными романами Жулавского. Внимание русского читателя привлек сначала первый роман трилогии, переведившийся особенно часто, и, можно предположить, что его читатели следили за появлением переводов второго и третьего романов. Необходимо учесть и десятки рецензий и откликов в русской периодике после появления книг в печати.

С точки зрения общественной и литературной значимости «Лунной трилогии» важно сказать и о том, что все романы этого цикла неоднократно издавались на русском языке и после 1917 г. Так, роман «На серебряной планете» в переводе С. Михайловой-Штерн был опубликован в Ленинграде в 1925 г., потом в Москве в 1969 (переводчики А. Громова и Р. Нудельман), «Победитель» в том же переводе С. Михайловой-Штерн в 1925 и 1928 гг., «Старая Земля» (под названием «Возвращение на старую Землю») в Москве в переводе М. Тимофеевой в 1928 г.

Переводчики романа «На серебряной планете» в издании 1969 г. отметили в заметке «Вместо послесловия» очень важную особенность как этого, так и других романов трилогии: «Для творчества Жулавского чрезвычайно характерно переплетение элемента эмоционального, художественного с элементом рефлексивным, интеллектуальным, глубокий интерес к философской проблематике».

О широкой известности «Лунной трилогии» в нашей стране говорит и такой, казалось бы, мелкий факт: в одной из статей газеты «Московская правда», опубликованной в 1966 г. в связи с запуском и прилунением станции «Луна-9», упоминались «лунные» романы Жулавского¹⁰.

И наконец, все три романа под названием «Лунная трилогия» вышли в 1993 г. в петербургском издательстве «Северо-Запад» в новых переводах тиражом сто тысяч экземпляров¹¹. В издательской аннотации трилогия Жулавского была оценена очень высоко: «Это классическое произведение не только польской, но и мировой фантастики. Здесь вы найдете все – и романтику первооткрытия мира, и приключения, и столкновения разных цивилизаций, и проблему зарождения и становления религии¹², и чисто свифтовский памфлет на общество, не потерявший актуальности и по сей день. Не случайно “Лунную трилогию” не только постоянно переиздают в Польше, но и поныне продолжают переводить на самые разные языки»¹³.

Последний роман «Лунной трилогии» Жулавского – «Старая Земля» – мог, как очевидно, оказаться одним из литературных источников для широкоизвестного теперь романа Евгения Замятина (1884–1937) «Мы».

Е. Замятин работал над своим произведением в 1919–1920 гг. в России. До этого он бывал в Англии, куда выехал в 1916 г., а осенью 1917 г. вернулся на родину. Замятин пытался опубликовать роман в России, но это ему не удалось. Он был издан впервые в английском переводе в Нью-Йорке в 1924 г., куда писатель переслал свою рукопись через одно из берлинских издательств. В 1927 г. роман вышел в Праге

в чешском переводе и в сокращенном варианте на русском языке по инициативе Марка Слонима в местном эмигрантском журнале «Воля России», – с указанием «без ведома автора», – чтобы не осложнять положения писателя в Советском Союзе.

Первый полный русский текст появился в Нью-Йорке в 1952 г. К русскому читателю в самой стране роман пришел только в условиях начавшейся «перестройки», когда он был впервые опубликован в журнале «Знамя» (1988, № 4–5) с предисловием В. Я. Лакшина.

Известно, что после появления зарубежных изданий романа в 20-е годы XX в. в советской прессе началась кампания по обвинению писателя во враждебном отношении к революции и советской действительности. Его перестали печатать. Писатель принимает трудное для него решение покинуть страну и, получив заграничный паспорт при помощи М. Горького, в 1931 г. выезжает с женой во Францию. Он умер от сердечного приступа в Париже в 1937 г.

Читателю роман «Мы» хорошо известен. Напомню только, что он написан от первого лица Нумером Д-503, который апологетически, хотя порой и не без иронии, рассказывает о «стеклянном рае», в котором среди «прозрачных как бы сотканых из сверкающего воздуха стен» живут в Едином Государстве люди, «нумера» без имени – они-то и есть «Мы». «Счастливое» общество будущего рисуется здесь с помощью фантастики и гротесковых приемов. Бездушная техника и деспотическая власть «Благодетеля», поддерживаемая «Хранителями» и бесконечными доносчиками, превратили человека в бездумную машину, все действия которой определены математически точными расчетами. «Нумера» не сопротивляются (до поры до времени), они добровольно стали рабами и техники, и всей рационально и жестко упорядоченной системы Единого Государства. Даже их интимная жизнь регулируется планом-расписанием и находится под контролем. Творчество – это тоже государственная служба.

Сам писатель определил свой роман как «предупреждение о двойной опасности, грозящей человечеству: гипертрофированной власти машин и гипертрофированной власти государства»¹⁴.

Замятин использовал в своем произведении и опыт, полученный во время пребывания в Англии, где он наблюдал технократическое общество Запада, и, конечно, свои наблюдения в России в годы революции и первых лет новой власти.

При работе над романом «Мы» Замятину вполне мог пригодиться литературный опыт зарубежных писателей-предшественников, прежде всего Герберта Уэллса, автора романов «Машина времени» (1895), «Война миров» (1898) и др.

Однако среди возможных и важных источников следует назвать и произведение Ежи Жулавского. В его романе «Старая Земля» описывается Европа XXVII в., когда все государства объединились в «Соединенные Штаты Европы». Границ между странами нет. Есть всего две столицы: Париж и Варшава. В распоряжении людей сказочная техника – скоростные передвижения, молниеносные соединения с любой точкой Соединенных штатов, фантастическая возможность экранов, слегка напоминающих сегодняшнее усовершенствованное телевидение, которого, естественно, Жулавский в те годы еще не мог видеть, все новые и новые технические изобретения. А главное – всеобщее благосостояние и, казалось бы, никаких забот.

Но все же существуют различия в положении разных слоев общества. Для блага небольшой прослойки работают у машин тысячи рабочих разных национальностей, прекрасно обеспеченные всем необходимым. «Для обслуживания миллионов машин, нужных людям, – читаем в романе, – необходима неисчислимая масса подготовленных, умелых рабочих, в сущности отданных в рабство безжалостным металлическим чудовищам и ни о чем больше не думающих, кроме того, что сейчас нужно нажать на эту кнопку или пе-

редвинуть этот рычаг. Рабочий день у них относительно короткий, платят им хорошо, но их ум, неизменно направленный на одни и те же операции, странно тупеет и постоянно становится невосприимчивым ко всему, что происходит вне фабрики и мастерской, и семьи»¹⁵.

У русского писателя основная масса населения представляет собой таких же «роботов», особенно безразличных ко всему после обязательной для них Великой Операции мозга, в результате которой у них исчезала всякая «фантазия» – об этом повествователь Д-503 рассказывает в конце произведения. Вспомним, что он сам подвергся подобной операции, после которой даже не узнает любимую женщину – номер I-330 – во время ее казни.

Знаменательно, что в романе Жулавского стоящие у машин не бунтуют, не восстают, как рабочие прошлых эпох. Им щедро предоставляется все, чего они хотят, так, что в конце концов они перестают хотеть чего бы то ни было. Они не имеют родины, поскольку в связи с потребностью в рабочей силе их вечно перебрасывают с места на место, даже наречие себе они создали особое, интернациональное, смешение обрывков разных языков. Почти совсем как новояз!

Картина будущего представляется безрадостной. Автор так и пишет: «И невзирая на благосостояние, развитие науки, невзирая на свободы и вроде бы совершенные законы, сейчас, как и столетия назад неуютно на Земле и сумрачно, и все также душно в этой жизни» (С. 269–270). Эти слова даются как размышления одного из главных героев романа, изобретателя Яцека. «А счастье? – размышляет он дальше, – личное счастье человека?» (Там же).

Вроде бы установилось всеобщее равенство, но души людей уравнивать не удалось, как и значимости отдельной личности. В конце концов личности, т. е. творческие люди, мыслители, обладающие знаниями, составляют оппозицию. Поэт Грабец с горечью говорит об изменившейся роли искусства в обществе: «Искусство было средоточием жизни и

силы, из него сделали, вернее из его формы – цель: фокус, ремесленничную поделку, игрушку... Из волшебства возникло жалкое шарлатанство, ибо только оно ныне доступно глазам и ушам» (С. 317).

Эти слова Грабеца обращены другу Яцеку – талантливому ученому и изобретателю. «Великие художники прошлого, – продолжает Грабец, – порой даже умиравшие с голоду, были самодержавными властителями народов, вели их за собой, возносили, низвергали в прах. Теперь мы наемники, которых держат, чтобы они поставляли умиленные, высокие слова, звуки, краски, как вас, мудрецов, держат ради знаний, а коров ради молока» (Там же). И дальше уже с угрозой: «Мир принадлежит людям высочайшего духа. Не пора ли им действием воспротивиться навязанному равенству, которое стало для них оскорбительным?» (С. 319).

У Замятина та же ситуация с искусством – оказывается, что оно само по себе перестает быть ценностью в его обществе будущего. «Теперь поэзия, – пишет номер Д-503, – уже не беспардонный соловьиный свист: поэзия – государственная служба, поэзия – полезность... Наши поэты уже не витают более в эмпиреях: они спустились на землю; они с нами в ногу идут под строгий механический марш Музыкального Завода; их лира – утренний шорох электрических зубных щеток и грозный треск искр в машине Благодетеля и величественное эхо Гимна Единому Государству...»¹⁶

В романе Жулавского «люди высочайшего духа» в конце концов взбунтовались и готовят революцию, о которой они знали только то, что прочитали в старых романах. Готовящие революцию рассчитывают захватить таинственную сверхмощную машину, способную дезинтегрировать материю. В романе читаем: «Кто будет владеть машиной, тот будет владеть миром...» Над аппаратом, названным «Дезинтегратором», работает талантливый молодой ученый Яцек. Готовящие революцию поручают красавице певице Азе вывести у Яцека тайну его аппарата, способствовать его захвату.

По похожей схеме развиваются события и в романе Замятина. Там тоже готовится революция, в ней заинтересованы тоже творческие личности, которым было душно в этом бездуховном мире. Там тоже большая роль отводится машине – некоему летательному аппарату, названному «Интегралом». Его главным строителем является герой-повествователь под номером Д-503. Есть в романе «Мы» и героиня, выполняющая ту же роль, что и у Жулавского, хотя по характеру мало на нее похожая, обаятельная умная женщина – номер I-330, заинтересованная вместе с бунтующими против Главного благодетеля в захвате этой машины.

Похожи и финалы романов. У Жулавского аппарат Яцека сломан, а потом и вовсе украден и передан властям, революция терпит поражение. Поэта Грабеца, возглавившего восстание, казнят. У Замятина бунтующие выходят на улицу с лозунгами «Долой Машину! Долой Операцию!» (имеется в виду машина, использующаяся как орудие казни, и операция, лишаящая человека воображения и фантазии). Разрушена стена, отделяющая стерильное, казалось бы идеальное Единое государство от живой природы и живых существ, потомков людей, которые жили здесь когда-то. Но «Интеграл» парализован, о нем узнали «Хранители»... Номер I-330 подвергается жестокой публичной казни, другие будут уничтожены «Машиной».

Кстати, в романе Жулавского тоже есть мотив отчуждения от живой природы в эпоху отдаленного «счастливого» будущего.

Примечательно первое постановление Правительства Соединенных Штатов Европы, приведенное в финале романа Жулавского. Начинается оно словами: «В тревоге об общественном благе...» и далее: «Ученые и изобретатели, бесспорно некогда были благословением человечества... В конце концов было изобретено все, что нам необходимо, а исследовано и открыто гораздо больше того, чем сможет нам потребоваться... Граждане! Нам уж не нужны мудрецы!

Нам хватит того, что мы достигли к настоящему времени... а посему:

1. С сегодняшнего дня распускается объединение учебных, существующее под наименованием «Братство всеведущих».

2. Отменяются все пенсии, до сих пор выплачиваемые ученым... им предоставляется право зарабатывать на жизнь физическим трудом.

3. Равно закрываются все заведения, занимающиеся так называемой чистой наукой» (С. 278–279) – и так далее – еще три пункта в том же духе.

Можно сказать, что Единое государство в романе Замятина реализовало эти постановления. А текст решения Благодетеля Единого государства об обязательной Великой Операции – если не по букве, то по духу весьма напоминает процитированное выше постановление. «На первой странице Государственной газеты, – сообщает Д-530 – сияло: «Радуйтесь, ибо отныне вы совершенны! До сего же дня ваши же детища, механизмы – были совершеннее вас. Чем? Каждая искра динамо – искра чистейшего разума; Каждый ход поршня – непорочный силлогизм. Но разве не тот же безошибочный разум и у вас?... И только одно: у механизма нет фантазии... Вы больны. Имя этой болезни – фантазия... Последнее открытие Государственной Науки: (Великая Операция)... и вы излечены от фантазии – навсегда. Вы совершенны, вы машиноравны, путь к стопроцентному счастью свободен» (С. 647–648).

Примечательно, что реакция на то и другое постановления у польского и русского авторов в чем-то похожа. В романе Жулавского селенит Матарет, прибывший на Землю в аппарате Марек-Победителя, потрясенный тем, что он прочитал в постановлении Правительства Соединенных Штатов Европы, напрасно искал в толпе людей (а они только что прочитали это постановление), которые бы возмутились, но не услышал ни одного слова бунта. «Прохожие, постояв минуту перед этим постановлением, так важным для

судеб человечества, произносили едва несколько слов абсолютно равнодушно, по преимуществу выражали признательность Правительству, самое большое, удивлялись его решительности и шли дальше, ничем не озабоченные, разговаривая о вещах повседневных». Прохожих больше взволновало известие, что в театре снова начнет выступать певица Аза. Матарет с болью воспринимает это равнодушие. «Земля, – шептал, – Старая Земля...» (для жителей Луны загадочная для них Земля казалась мудрой, волшебной).

В романе Замятина даже интеллигентный и «живой» Д-503 воспринимает Объявление о Великой Операции чуть ли не с восторгом. «Вы, – обращается он к возможному читателю своих записок, – ... если бы у вас в руках, как и у меня, дрожал вот этот еще пахнущий краской газетный лист, – ... разве – как у меня сейчас – не кружилась бы у вас голова?... Разве не казалось бы вам, что вы – гигант, Атлас – и если распрямиться, то непременно стукнетесь головой о стеклянный потолок?» И даже больше: на улицах Стекляного города прошла демонстрация под белым знаменем «с вышитым золотом солнцем – и в лучах надпись: “Мы первые! Мы уже оперированы! Все за нами!”» (С. 654).

Среди других параллелей можно назвать размышление Жулавского и Замятина о силах энтропии и энергии. Так, Л. Геллер приводит в своей работе слова Яцека в беседе с поэтом Грабцом: «...Каждому возрождению предшествует разрушение! И нам нужно землетрясение такое, что города рушит и континенты на дыбы ставит, – а если после него не расцветет новая жизнь? – Расцветет неизбежно». И далее Л. Геллер комментирует: «...Очевидно, что здесь идет речь о теории вечной борьбы – во вселенной, в обществе, в человеке – сил энтропии с силами энергии», – теории, разделяемой и Замятиным... Действительно, в романе «Мы» есть глава (Запись 28^{аа}), часть названия которой «Энтропия и энергия» (С. 637). «Есть две силы, – объясняет 1-330 повествователю, – энтропия и энергия. Одна – к блаженному покою, к счастливому равновесию. Другая – к разрушению

равновесия, к мучительно-бесконечному движению» (С. 640). Л. Геллер считает, что в понимании проблемы энтропии и энергии «позиция Замятина гораздо ближе Жулавскому, чем к полубреду Крыжановской и очень условной символике Брюсова»¹⁷.

У Жулавского нет акцентированной антитоталитарной направленности, как у Замятина, но много раз упоминаемое Правительство Соединенных Штатов Европы выступает как мощная таинственная сила, таинственная, ибо о нем мало что известно, кроме того, что оно все решает и действует авторитарно.

Современные польские исследователи трилогии Жулавского видят в романе «Старая Земля» полемику с социалистическими идеями, обещавшими в будущем всеобщее счастье в результате полного равенства людей и материального благоденствия общества. Эльжбета Яцковская замечает в своей работе: «“Старую Землю” мы включаем в группу произведений, являющихся модернистской полемикой с социализмом... социалистическая идеология для младопольского писателя – еще один симптом утопизма – новая версия «счастливых островов»¹⁸.

Хелена Карвацкая связывает замысел писателя с полученным им опытом в период революции 1905–1907 гг.¹⁹ Однако Х. Карвацкая справедливо подчеркивает, что проблематика романа шире – Жулавский ставит в своем романе и философские, так называемые вечные вопросы: «Получив социальное равенство, будет ли человек счастлив? Даст ли счастье человечеству социализм? Ответ Жулавского был отрицательным... Главное у него – гуманистическое начало»²⁰.

Э. Яцковская видит ценность романа в том, что писатель предостерегает человечество от холодного рационализма и технократизма, когда «технические открытия отрывают человека от природы, приговаривают его к враждебному отношению к природе»²¹.

И роман Замятина не следует сводить к политическому памфлету. В нем также художественно решаются глобальные вопросы жизни общества и человека. Как замечает В. А. Келдыш в своей статье о Замятине, «в нашествии рационализма на жизнь духа, в отчуждении от природы он увидел угрозы всему человечеству, самой родовой человеческой сущности... Автор «Мы» – из тех наших крупных художников, кто усиленно приковал внимание к судьбам “вечных” ценностей в условиях глобальных исторических сдвигов XX столетия»²².

Роман Жулавского по своей жанровой разновидности – это утопия, но, как видно из вышесказанного, это одновременно и антиутопия. Написан он довольно традиционно, в манере скорее реалистической, если это определение вообще применимо к научно-фантастической литературе, правда, с сильным влиянием модернистского стиля. Что касается Замятина, то его произведение прежде всего антиутопия. Она существенно отличается от «Старой Земли» и по своей поэтике. Фантастика, гротеск, комизм, ирония, сарказм, карикатура, пародия – это основные художественные средства в романе Замятина. Правда, Л. Геллер считает возможным говорить о «полугротескных тонах» в картине вырождения идеального общества у Жулавского. И в этом отношении, как пишет Л. Геллер, он своим романом предваряет Виткевича (Виткацы) в Польше и Замятина в России²³.

Кстати, сравнение романа Замятина и драм Виткацы – сравнение чисто типологического характера – просто напрашивается. Свои гротескные драмы Виткацы начал писать чуть ли не одновременно с тем, когда создавался роман «Мы». В том и другом случае инспирация шла от увиденного в России в трагические годы революции и гражданской войны. На эту тему калининградский ученый, профессор В. И. Грешных, опубликовал в одном из сборников, изданном в Ольштыне в 1994 г. небольшую статью названную им «На перевалах абсурда»²⁴.

Завершая разговор о Жулавском и Замятине, следует заметить, что Замятин в своей статье «Генеалогическое дерево Уэллса» (1921–1922) упоминает имя Жулавского, по его выражению, «талантливого польского писателя» названного им в том же ряду последователей Уэллса, в котором он числил и самого себя²⁵. Кстати, Жулавского еще при жизни критики называли «польским Уэллсом»²⁶.

Известный польский писатель и публицист Александр Свентоховский в своей ценной большой книге «История утопий» (1909), уже в 1910 г. изданной в переводе на русский язык с предисловием Александра Ледницкого, прямо пишет о том, что в Польше утопии не создавались: для его страны важны были не столько социальные проблемы, прежде всего волновавшие авторов утопий и антиутопий, сколько национальные, и если никаких изменений в положении Польши не предвиделось, то писатели и не заглядывали в будущее²⁷. Правда, А. Свентоховский не мог знать романа Жулавского «Старая Земля», ибо он появился только в 1910 г. Это еще раз свидетельствует о том, что произведение Жулавского было, несомненно, новаторским для польской литературы. Оно вошло в европейский литературный процесс, предвосхитив роман Замятина и – через него – романы «Прекрасный новый мир» О. Хаксли и «1984 год» Дж. Оруэлла, во многом обязанные роману «Мы».

В европейскую литературу вошел и второй роман из «Лунной трилогии» Жулавского – «Победитель». О влиянии этого произведения на роман Алексея Толстого «Аэлита» упоминают Л. Геллер²⁸ и автор послесловия к изданию «Лунной трилогии» 1993 г. Андрей Балабуха. Последний даже считает, что «советский граф» «украл» у Жулавского замысел и некоторые мотивы²⁹, но данным замечанием он и ограничивается, не ставя своей задачей сопоставление самих произведений. Можно надеяться, что сравнительный анализ романов «Победитель» и «Аэлита» ждет своего исследователя.

Примечания

¹ См.: Цыбенко Е. З. Станислав Пшибышевский и русская модернистская проза // *Studia Polonica*. К 60-летию Виктора Александровича Хорева. М., 1992; *Она же*. Взаимосвязи польской и русской модернистской прозы рубежа XIX и XX вв. (С. Пшибышевский, Берент, Брюсов, Арцыбашев, Белый) // Научные доклады филологического факультета МГУ. М., 1996. Вып. I; *Она же*. Польская литература рубежа XIX–XX веков в России. К вопросу о ее влиянии на русскую литературу // Там же. Вып. III. К XII международному съезду славистов в Кракове. М., 1998; *Она же*. Станислав Пшибышевский и русская «женская проза» начала XX века // *Stowianie Wschodni. Duchowość. Kultura. Język. Księga referatów*. Kraków, 1998.

² См.: Цыбенко Е. З. Роман Генрика Сенкевича «*Quo vadis*» и русский читатель // *Вопросы литературы*. 1997. № 1.

³ См. об этом: Цыбенко Е. З. Творчество Владислава Станислава Реймонта в России // *Studia Polonica*. К 70-летию Виктора Александровича Хорева. М., 2002. С. 317–318.

⁴ Геллер Л. (Лозанна). Польские и русские утопии эпохи модернизма // *Związki między literaturami narodów słowiańskich w XIX i XX wieku*. Lublin, 1999. О Жулавском и Замятине см.: С. 193–195.

⁵ См. об этом: Жулавский Е. На серебряной планете. Рукопись с Луны / Предисл. С. Лема. Пер. и послесл. А. Громовой и Р. Нудельмана. М., 1969.

⁶ *Lem St. Wstęp* // *Żuławski J.* Na Srebrnym Globie. Kraków, 1963. S. 11.

⁷ Цит. по: *Smuszkiewicz A.* «Trylogia księżycowa» Jerzego Żuławskiego // *Nurt*. 1978. № 4. S. 35.

⁸ Польская художественная литература в русской и советской печати. Библиографический указатель / Сост. И. Курант. Wrocław etc., 1981. Т. I. S. 252–261.

⁹ См. прим. 5.

¹⁰ *Коротынский Х.* На серебряном шаре вчера и сегодня // *Московская правда*. 1966. 9 февр. С. 4.

¹¹ Жулавский Е. Лунная трилогия. Романы / Пер. с польск. А. Громовой, Р. Нудельман, А. Щербакова, Л. Цывьян. Сост. А. Балабуха. СПб.: Северо-Запад, 1993. 732 с. В этом издании нарушен порядок романов, намеченный самим автором. Первым справедливо дается роман «На се-

ребриной планете», как вышедший раньше других. Но вторым дается роман «Старая Земля», к тому же, как представляется, неудачно здесь названный «Древняя Земля», что не соответствует содержанию произведения. Кроме того, писатель задумал его как третью часть трилогии и написал позже второй части «Победитель». В настоящем же издании «Победитель» (в переводе «Победоносцев») выступает как третья книга. Таким образом, нарушается логика и последовательность изложения. Можно было бы привести много аргументов против такой композиции, но ограничимся цитатой из краткого вступления самого автора к первому изданию романа «Старая Земля», повторяемого затем в позднейших изданиях: «Роман, который я теперь представляю читателям, это третья часть трилогии, действие двух первых частей которой разыгрывалось на Луне. В них я рассказываю, как люди попали на Луну и в новом поколении начали создавать первые легенды, а затем какая судьба была уготована человеку, который через несколько веков прибыл на Луну, приветствуемый вначале как предсказанный пророками «Победитель». Исходным пунктом для настоящей – третьей – части явилось нечаянное прибытие на старую землю двух жителей Луны в летательном аппарате, украденном у этого Победителя». Цит. по: *Żulawski J. Stara Ziemia. Warszawa, 1947. S. 5.*

¹² Можно заметить, кстати, что одна из рецензий на романы Жулавского 1914 г. так и называлась: История одной религии («На серебряном шаре» и «Победитель» Г. Жулавского) // Бюллетень литературы и жизни. 1914. № 14. Март. Лит. отдел. С. 837–853.

¹³ *Жулавский Е.* Лунная трилогия. СПб., 1993. С. 7.

¹⁴ Цит. по: *Келдыш В. А.* «Е.И.Замятин» // *Замятин Е.* Избранные произведения. М., 1989. С. 25.

¹⁵ *Жулавский Е.* Древняя Земля // *Жулавский Е.* Лунная трилогия. С. 269. Далее в тексте статьи цитаты даются по этому изданию, страница указывается в круглых скобках.

¹⁶ *Замятин Е.* Избранные произведения. С. 587. Далее в тексте статьи цитаты даются по этому изданию, страница указывается в круглых скобках.

¹⁷ *Геллер Л.* Указ. соч. С. 194–195. Автор работы имеет в виду рассказ Брюсова «Земля. Последние мученики» в его сборнике «Земная ось» (1907) и произведение В. И. Крыжановской «Смерть планеты» (1911).

¹⁸ *Jackowska E.* Utopia i antyutopia w «Trylogii księżycowej» Jerzego Żuławskiego // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Filologia Polska.* 1974. Z. 104. S. 40, 52.

¹⁹ *Karwacka H.* O trylogii fantastycznej Jerzego Żuławskiego // *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego.* 1962. Z. 25. Ser. I. Nauki Humanistyczne i społeczne. Filologia. S. 96.

²⁰ *Ibid.* С. 99, 102.

²¹ *Jackowska E.* *Op. cit.* S. 42.

²² *Келдыш В. А.* Указ соч. С. 28.

²³ *Геллер Л.* Указ. соч. С. 193.

²⁴ *Грешных В. Н.* На перевалах абсурда. Замятин и Виткевич // *Acta Polono-Ruthenica.* Olsztyn, 1994.

²⁵ На это обратил внимание Л. Геллер (*Геллер Л.* Указ. соч. С. 193).

²⁶ См., например: *Grzymała-Siedlecki A.* *Zamierzchły wiek dwudziesty* // *Tygodnik Pustrowany.* 1911. № 44. S. 866.

²⁷ *Свентоховский А.* История утопий. М., 1910. С. 420.

²⁸ См.: *Геллер Л.* Об утопии, антиутопии, герметизме и Е. Замятине // *Филологические записки.* Воронеж, 1994. Вып. 3. С. 59.

²⁹ См.: *Жулавский Е.* Лунная трилогия С. 732.

**Пастырь «Пастыря»,
или О том, как родной дядя писателя Михаила
Булгакова был строгим наставником для юного
тифлисского семинариста Сосо Джугашвили
и как это отразилось в российской истории
и советской драматургии
(фрагмент биографического исследования)**

Не слишком томя нетерпеливого читателя, привлеченного пространством заголовком статьи, скажем сразу, что первый «пастырь» – дядя выдающегося отечественного прозаика и драматурга Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940) Николай Иванович, второй «Пастырь» – это одно из названий последней пьесы драматурга «Батум» о молодых революционных годах будущего вождя (пастыря) СССР И. В. Сталина, обучавшегося в середине 1890-х годов в Тифлисской духовной семинарии. Вопрос о том, как складывалась ситуация в таком почти историческом треугольнике – Булгаков-старший – Иосиф Сталин – Булгаков-младший, треугольнике – и драматическом и роковом, стал главным в нашем исследовании. Но обо всем по порядку.

Уже многое известно из биографии М. А. Булгакова, в частности, о его происхождении из семьи потомственных орловских, карачевских, а потом и киевских священнослужителей и церковных наставников-иерархов. Сам Михаил выбрал другую дорогу: стал врачом, затем писателем. Но его родня и (особенно, по линии отца Афанасия Ивановича) братья и дядьки будущего автора «Батума» были в той или иной степени связаны с Русской православной церковью. А. И. Булгаков, окончив Духовную семинарию в Орле и Духовную академию в Киеве, стал примером в выборе профессии и помощником в учебных делах своим младшим братьям: Михаилу, преподававшему в семинарии г. Холм (Польша), Петру, священнику русской миссии в Токио, Феррапонту, обучавшемуся в Орловской духовной семинарии, Сергею, получившему церковное и музыкальное образование и служившему регентом в киевской гимназии, когда там

учился его юный племянник – «приготовишка» Миша Булгаков.

О судьбе одного из средних братьев отца писателя, Николае Ивановиче Булгакове (1867–1910), стало известно совсем недавно. Родившись, как и большинство детей Ивана Авраамьевича и Олимпиады Ферапонтовны Булгаковых, в селе Подоляны Орловского (тогда) уезда Киевской губернии, он пошел по стопам отца и старшего брата Афанасия: закончил Орловскую духовную семинарию и приблизительно двадцатилетним поступил в Киевскую духовную академию, где уже преподавал А. И. Булгаков.

Однокурсни́к Николая Ивановича, будущий профессор и инспектор Киевской духовной академии Владимир Петрович Рыбинский (1867–1944), оставил интересные воспоминания о годах учебы в академии, где о Н. И. Булгакове красочно рассказано в стиле почти бурсацких историй: «Николай Иванович Булгаков принадлежал к своеобразному типу людей, которые не раз встречались мне в моей жизни: как будто и умный человек, все годы учебы шедший в числе первых, но в то же время без какой-то клепки в голове, наивный до глупости. Н. И. Булгакова похвалами, явно дутыми, легко было привести в такое расположение, что он становился щедрым. И вот, когда, бывало, захочется выпить и закусить, мы сейчас же начинаем атаку на Колю Булгакова. Серьезным голосом Коля Булгаков вызывается из комнаты и начинается обрабатывание его. Самым слабым [его] пунктом было сознание своей красоты, хотя ничего даже напоминающего о красоте в нем не было. И вот, сочиняется история о том, что какая-то сказала какому-то, что Н. Б. ей нравится, что у него выразительные глаза и прочее. Тот сначала слушает недоверчиво, но постепенно заинтересовывается, попутно вставляет замечания, что, действительно, у него глаза неотразимые, а кончается все тем, что гардеробщик Феокист посылается за полбутылкой водки и за колбасой, и мы выпиваем за успех Коли, конечно, за его счет. В другой раз начинаем, бывало, расхваливать мнимый литературный талант Коли Булгакова и убеждать его, что

ему ничего не стоит написать статью и получить большой гонорар. Он, начав со скептицизма, постепенно сдается на похвалы, начинает ощущать в кармане шелест бумажек и в конце концов опять раскошелливается на водку и колбасу. Если эти приемы, от неоднократного применения, переставали действовать, пускался вход иной: мы начинали укорять своего друга в скупости, в том, что он «жидомор», и тот опять, после опровержений словесных, в качестве главного аргумента ставил выпивку. Особенно этим мы не разорили нашего общего приятеля, у которого деньжонки таки всегда водились, так как его отец был городским священником; зато сколько шуток, сколько смеху, сколько иногда душевных разговоров получалось в результате указанных махинаций... По окончании курса Н. И. Булгаков был назначен помощником инспектора в Тифлисскую семинарию, и ему пришлось быть помощником нашего товарища Иоанникия. Последний передавал мне, что Н. И. доставил ему немало хлопот своей непрактичностью: «Приведет, бывало, какого-нибудь грузина ко мне и скажет: «Вот, я привел вам этого ишака, делайте, что хотите». У того глаза горят, и того и гляди, выйдет история...» Из Тифлиса Булгаков перешел на должность миссионера. Миссионером он оказался неважным и, во всяком случае, для столицы неподходящим, так что ему вскоре пришлось уехать в Новочеркасск, где он и закончил дни свои. Я встречался с Булгаковым по окончании курса два раза, и оба раза убеждался, как человек может сильно измениться. На студенческой скамье это был благодушный веселый человек, а позже это оказался скучный, практичный и сухой человек...»¹

Из воспоминаний Рыбинского видно, что Н. И. Булгаков занимал в Тифлисской духовной семинарии должность помощника инспектора (по другим данным – преподавателя) и весьма требовательно и жестко относился к ее воспитанникам. При этом мемуарист ссылается на свидетельства другого своего однокурсника – Иоанникия (в миру – Ивана Александровича Ефремова), который работал в Тифлисе вместе с Н. И. Булгаковым на должности инспек-

тора семинарии и позже стал даже ректором Киевской духовной академии. Фраза же Рыбинского о том, что Николай Иванович из веселого и добродушного студента превратился в личность скучную и сухую заставляет предположить, что в Закавказье в нем произошел некий духовный перелом. И история событий середины 1890-х годов, случившихся в Тифлисской семинарии, подтверждают возможность этого. В документах того времени («Духовный вестник Грузинского Экзархата» и др.) есть сведения о Н. И. Булгакове и даже текст его речи о враждебности баптизма государству – «Баптизм как секта, опасная для государства».

Анализируя в своей речи тему «деструктивной направленности лукавства, неискренности и нечестности», характеризуя идеологов европейского баптизма, в частности Томаса Мюнцера и Иоанна Лейденского, автор обращает внимание читателей на абсурдные выводы, сделанные ими из толкований Библии: «...Как толковалась эта Библия?.. Возмутительным образом: в этой святой книге баптисты стремились найти почву для своих самых диких и аморальных поступков». Томас Мюнцер изображается как «бесшабашный религиозный фанатик, склонный к вранью, обману и лукавству для достижения цели». Цель же, как считает Н. И. Булгаков, у них одна – «разрушить основы государственные, семейные и моральные в широчайшем смысле этого слова», а уже потом – построить новое общество, которое бы основывалось на преодолении оппозиции «бедность – богатство», на общности имущества между последователями идеологии баптизма. Таким образом, и в деструктивной и в положительной частях программа баптизма целиком подводится автором под революционно-социалистические направления. Баптизм «из религиозной секты сделался гражданской», а сами баптисты получили «клеймо подстрекателей и революционеров». «Политические устремления баптизма – это устремления, на которые в последнее время так мало обращалось внимания и светской и духовной властью», – подчеркивает Н. И. Булгаков².

В рассмотренных киевскими историками Н. Мозговой, В. Дорошкевичем и Г. Волынкой документах и изданиях, охватывающих время работы Н. И. Булгакова в Тифлисской духовной семинарии, есть информация о волнениях учеников-семинаристов 1–4 декабря 1893 г., их забастовке и заявлении Экзарху Грузии с жалобой на преподавателей. Студенты-семинаристы требовали: «...Вследствие невозможности исправить по характеру учителя Булгакова (! – *Б. М.*) и двух надзирателей, Покровского и Иванова, удалить их. Они для нас злые ангелы, мефистофели, возмущающие нашу совесть и душу постоянными площадными руготиями (так в подлиннике; т. е. ругательствами. – *Б. М.*) и неосновательными инквизиторскими исследованиями ...; ввиду такого антихристианского и антипедагогического отношения ... уволить непременно вышеупомянутых надзирателей и учителя Булгакова...»³ Одной из причин забастовки студентов-бунтарей, по-видимому, настроенных «пробаптистски», вероятно, было следующее событие. Накануне бунта, 30 ноября 1893 г. семинария праздновала свой храмовый праздник – день памяти Св. Апостола Андрея Первозванного, и состоялся торжественный акт-церемония, где присутствовали все руководители, преподаватели и семинаристы и с большой и позже опубликованной речью, проанализированной нами выше, выступил Н. И. Булгаков. Эта речь о баптизме стала настоящим событием на празднике, но, увы, есть основания утверждать, что она могла служить непосредственным поводом для начала волнений семинаристов 1 декабря 1893 г. Следует отметить, что Булгаков и раньше выступал с аналогичными речами в Тифлисе (имеем ввиду например, опубликованную беседу с «молоканами-субботниками» – «Сравнение чуд Иисуса Христа и его Апостолов с чудами Старозаветными»).

Так чем же мог взбунтовать юных семинаристов Н. И. Булгаков, требование устранить которого трижды повторяется в «Заявлении учеников Тифлисской духовной семинарии Экзарху Грузии, 1 декабря 1893 г.»? Как выпускник Киевской духовной академии, направленный

Св. Синодом в Тифлис, он призван был нести с собой православный дух, государственность, дисциплину и порядок. За это он, наверное, и был «несимпатичным». Обязанность обязывает. То, что было в Киеве допустимым (хотя и здесь национальный вопрос возникал постоянно), в Тифлисе требовало четкости и однозначности, как организационной, так и идейной: духовность, способность выпускника и практикующего преподавателя-наставника действовать в нужном направлении – все это профессионально закладывалось учебным заведением, определялось его духом, олицетворением которого были такие известные в то время преподаватели богословских и философских дисциплин, как Д. И. Богдашевский, П. И. Линицкий, братья М. И. и Я. И. Олесницкие, Н. И. Петров, С. Т. Голубев, Ф. И. Титов. Не только их публичные лекции в студенческих аудиториях академии, но вся жизнь служила примером самоотверженного служения духу православия. Следует также отметить, что большое влияние на формирование мировоззрения Н. И. Булгакова оказал его брат Афанасий Иванович Булгаков, преподаватель академии. Сферу научных интересов отца будущего великого писателя составляли именно проблемы истории и анализа протестантизма. В 1887 г. за свою работу «Очерки истории методизма» он получил степень магистра богословия, в 1889 г. перешел с кафедры древней гражданской истории на кафедру истории западных конфессий. Если просмотреть список научных работ А. И. Булгакова, которые на протяжении двадцати лет его деятельности в академии периодически печатались в журнале «Труды Киевской Духовной академии», то он насчитывает почти 60 трудов, 40 из которых посвящены истории и анализу протестантизма. Среди них, кстати, есть и такие, как «Баптизм» и «О молоканстве», написанные в 1890–1891 гг., т. е. в те годы, когда Николай Булгаков был студентом последнего курса академии и мог уже целиком серьезно интересоваться теми же проблемами, которые волновали и его старшего брата.

Реакцией Св. Синода на забастовки студентов-семинаристов в Тифлисе было исключение из числа учеников семинарии 87 воспитанников и ее закрытие («на профилактику») до 1 сентября 1894 г. С этого времени там стал учиться выпускник Горийского духовного училища, сын сапожника Иосиф (Сосо) Джугашвили, впоследствии Сталин (1879–1953). Здесь следует упомянуть о небезынтeресной гипотезе, впервые выдвинутой киевлянином Д. В. Шленским, суть которой состоит в том, что Н. И. Булгаков, с его требовательностью и принципиальностью, мог быть преподавателем и наставником молодого Сталина в начале его обучения и что Михаил Булгаков уже в конце 1930-х годов, создавая пьесу «Батум» о юности вождя, где в первой картине главного героя исключают из семинарии, мог знать и использовать в творческой работе статьи и письма своего дяди.

Действительно, время ухода Н. И. Булгакова из семинарии точно не определено: есть предположение, что он работал там еще некоторое время после 1 декабря 1893 г. и после возобновления занятий почти через год. Из «Краткой биографии И. В. Сталина»⁴ известно, что традиционной датой рождения, укоренившейся в мифологизированном сталинском жизнеописании и в сознании людей, называется 9/21 декабря 1879 г.⁵ Далее в упомянутой «Краткой биографии» можно прочесть: «Осенью 1888 года Сталин поступил в Горийское духовное училище⁶. В 1894 г. Сталин окончил училище и поступил в Тифлисскую православную духовную семинарию ... Тифлисская православная семинария являлась тогда рассадником всякого рода освободительных (! – Б. М.) идей для молодежи, как народническо-националистических, так и марксистско-интернационалистических; она была полна различными тайными кружками. Господствовавший в семинарии иезуитский режим вызывал у Сталина бурный протест, питал и усиливал в нем революционные настроения. Пятнадцатилетний Сталин становится революционером. “В революционное движение, – говорит Сталин, – я вступил с 15-летнего возраста, когда я

связался с подпольными группами русских марксистов, проживающих тогда в Закавказье. Эти группы имели для меня большое влияние и привили мне вкус к подпольной марксистской литературе». (Эти строки из беседы вождя с немецким писателем Э. Людвигом были опубликованы в 1938 г., т. е. тогда, когда Булгаков собирал материалы для пьесы «Батум». – Б. М.) ... В семинарии, где была налажена строгая слежка за «подозрительными», начинают догадываться о нелегальной революционной работе Сталина. 29 мая 1899 г. его исключают из гимназии за пропаганду марксизма».

Если не обращать внимания на мифологизирующую идеологическую риторику времен «культы личности» в приведенных цитатах, становится ясно, что взгляды будущего вождя не могли бы возникнуть без социально-политического контекста того времени и общественно-психологической ситуации, возникшей в Грузии во второй половине XIX в. После ее присоединения к Российской империи в 1801 г. в ней была установлена такая же система управления, как и в других губерниях страны. В управлении начали властвовать силовые методы, делопроизводство и официальное общение велось исключительно на русском языке. Любые серьезные проявления национальной самобытности преследовались. Все это не могло не привести к закономерному обострению национального вопроса и выплеску национального самосознания коренного населения. Как и в других европейских странах, подобные процессы сопровождалась конфронтацией с официальной государственной религией в форме заимствования и распространения западноевропейских идей духоборства, молоканства, баптизма. Понятно, что благодатнейшую почву для их распространения составляли именно «молодые еретики», православие которых было еще не закаленным, а уровень богословской образованности уже разрешал понять близость протестантской идеологии национальным и социальным интересам. И вдобавок еще: протестантская идеология воспринималась «молодыми еретиками» как противовес к ве-

ликотержавному шовинизму (отстаивание национальных идей) и жесткой регламентации семинарской жизни (эта идеология отвечала личным интересам молодых семинаристов). Она распространялась скрытно: для многих ее адептов была характерной несомненная преданность православию и, вместе с тем, – критическое к нему отношение, дух других был уже инфицирован атеистически-воинствующими социал-демократами, «марксистскими» идеями. Последние побуждали не только к противостоянию ортодоксально-государственной позиции (к которой принадлежал Н. И. Булгаков), но и к активному наступлению «молодых еретиков», к числу которых и относился вначале молодой Сталин.

Такое противостояние не прошло бесследно для обоих: Николай Булгаков был вынужден из преподавателей переqualificироваться в миссионеры, а через несколько лет Иосиф Джугашвили был исключен из семинарии и стал профессиональным революционером – Сталиным. С последним, будущим героем «Батума», все ясно, а вот трагическая душевная драма, пережитая Н. И. Булгаковым в Тифлисе, нашла свое отображение в его недавно обнаруженном письме в Киев Николаю Ивановичу (своему двойному тезке) Петрову – ординарному профессору киевской академии, преподавателю эстетики, теории словесности и истории западной литературы, который на протяжении нескольких десятилетий заведовал музеем церковно-археологических древностей при академии. Но, прежде всего, Петров был близким человеком для семьи Булгаковых – сначала учителем Афанасия Ивановича, а позже старшим другом и коллегой. После рождения первого ребенка в их семье – сына Михаила, будущего писателя, – Н. И. Петров стал крестным отцом. Именно такому близкому человеку 16 апреля 1894 г. адресует письмо младший брат Афанасия Ивановича. В нем Н. И. Булгаков пишет: «... Я таки часто вспоминаю Вас, Николай Иванович, здесь в Тифлисе, в особенности после событий 1–4 декабря, которые привели к закрытию нашей злополучной семинарии. Невольно вспоми-

нается Ваша простота, открытость и искренность, – если постоянно видишь вокруг себя лицемерно-восточную ласковость, за которой скрывается между тем огонь ненависти к тебе и злейшая злость. Ведь негодяи-семинаристы, которые оказались со временем зачинщиками, перед бунтом были в особенности угодливыми и любезно вежливыми перед семинарским начальством: никак нельзя было предугадать, что в душах этих людей кроется стремление сбросить с себя ярмо семинарской дисциплины; никак нельзя было предугадать, что эти господа напыются, чтобы быть наглее во время волнений, и смелее, чтобы объясниться с Экзархом Грузии и епископом Александром. Так вот какие эти восточные люди! А как феноменально они могут врать и упрямо замалчивать свою вину? Человек, который не знаком с этим народом, может даже не поверить некоторым фактам, которые характеризуют грузино-имеретин с этой стороны. Н. Булгаков»⁷.

Душевное отчаяние, обида на оскорбления и трагическое разочарование в людях, которых Н.И. Булгаков всеми средствами стремился наставить на путь истинный, звучат в этом письме. Но в нем отразились лишь эмоции, которые, наверное, привели к обостренным оценкам, определенным преувеличениям и необоснованным обобщениям. Наибольшее негодование автора вызывает не столько стремление учеников сбросить ярмо семинарской дисциплины, сколько их неискренность. Так, Н. И. Булгаков хорошо понимает, как тяжело молодому человеку жить с этим ярмом; он и сам это пережил. Но неискренность... Она не знает оправданий с точки зрения воспитанника духовной академии и преподавателя духовной семинарии, который ищет духовной поддержки у своего учителя Н. И. Петрова – человека открытого и искреннего. Вранье, обман, лукавство означает для Н. И. Булгакова отсутствие чести, которое несовместимо с настоящей духовностью – то ли религиозной, то ли гражданской. Понятно теперь, почему, побывав в трудных обстоятельствах и закалившись в них, Н. И. Булгаков стал миссионером, хотя в условиях Санкт-Петербурга, по мне-

нию В. П. Рыбинского, «неважным» и «неподходящим». Возможно, он и в самом деле не обнаружил своих миссионерских способностей в столице, поскольку там не было большой необходимости кого-то убеждать, агитировать, обращать в православную веру.

Каким Н. И. Булгаков был миссионером в Новочеркаске, на юге России, где и окончил свои дни, нам неизвестно, как неизвестно пока, были ли у него семья, жена, дети. Изменились ли его взгляды на методы преподавания, которыми он руководствовался в Тифлисской духовной семинарии, также неизвестно. Но не исключено мнение, вполне вписывающееся в вышеизложенную гипотезу Д. В. Шленского: автором книги «Из воспоминаний русского учителя Православной грузинской духовной семинарии», изданной в Москве в 1908 г., мог быть вполне и сам Н. И. Булгаков. И эта книга, таким образом, вышла за два года до кончины предполагаемого автора. А его племянник М. Булгаков, во время работы над пьесой «Батум», внес название книги в свою записную книжку, обоснованно полагая, что это любопытное издание поможет усилить сцену исключения Сталина из семинарии, поскольку в нем дана уничтожающая критика «ректоров-монахов». Например (С. 4, 6), там есть и такие признания: «Не воспитание, не любовь, а развращение, ненависть и громадное горе внесли они (ректоры-монахи) с собою в стены Грузинской семинарии, а через это и во всю Грузию ... Без вины исключенные, и равно и все ученики грузины, под незаконным и жестоким гнетом неправды несправедливого начальства, уезжая в родные села, разносили с собою слезы, горечь и недовольство по всему Кавказу и Закавказью».

Эти и аналогичные строки были перед глазами Михаила Булгакова, как и, возможно, статьи и письма его дяди Николая Ивановича, когда в наброске ранней редакции «Батума» (в «Материалах для речи ректора» пьесы «Пастырь») ее автор написал: «В то время как святая Русь тесным кольцом объемлет подножие монаршего престола царя помазанника и труженика, устремляющего ко благу обширную дер-

жаву нашу, находятся среди честных граждан наших преступники, сеющие злые семена в отечестве нашем и до известной степени упрочившие посев сей. Лжеучители и развратители, кующие семена лженаучного материалистического движения, семена губительной анархии, стремящейся разрушить все исконные основы человеческой жизни. Как самые мелкие струи злого духа, проникли они в некоторые поры нашей народной души... Как черви и тля, пытались они подточить основные корни жизни нашей – православие, самодержавие и народность... Но некоторые потерявшие головы, в особенности в среде чистой молодежи нашей, заразились от сих преступников и стали бредить и жить жалкими остатками рухнувших нигилистических... социал-демократических учений...», на что герой пьесы ответил: «Аминь». Такое мог вполне говорить преподаватель Тифлисской духовной семинарии Н. И. Булгаков «молодым еретикам», семинаристам в середине 1890-х гг. Это понял и «повторил» его племянник в пьесе, написанной спустя почти 30 лет после смерти Николая Ивановича. В тексте же пьесы «Батум», в речи Ректора – высокого церковного иерарха – не содержится по сути сугубо религиозных обвинений в адрес молодого отступника, изгоняемого семинариста. Так по отношению к какому государству обвиняется «драматургический» Сталин? Сам текст речи Ректора содержит, как будто бы, прямой ответ: именно к Русской империи... Но анализ контекста хотя бы речи-статьи Н. И. Булгакова о баптизме дает основания со всей определенностью говорить о присутствии в ректорских филиппиках из «Батума» однозначного завуалированного смысла. Бездуховность, неискренность, коварство заполитизированного, революционно-мятежнического баптизма (разумеется, и не только его), «... отдают любое государство, – читал, как представляется, Булгаков в речи своего дяди, – на разорение предводителям баптизма и делают его игрушкой в их руках; этой игрушкой кто-нибудь из наставников [или учеников] баптизма будет играть по своему усмотрению...» Так и произошло в действительности, которую хорошо знал

и болезненно воспринимал Мастер: и не было уже Академии, и в бедности доживали свой век когда-то блестящие профессора-академики, но дух ее не переставал оказывать сопротивление назойливому абсурду. Так как единым противовесом неосмысленному бытию всегда была духовность, во времена и места, покинутые ею, осязательно вселяется абсурд – воинствующий антипод смысла...

Пьеса «Батум» была написана Булгаковым за несколько недель, но шел он к ней многие годы. По существу, это единственное произведение писателя, посвященное рабочему классу, его революционной деятельности на Кавказе. Фигура Сталина, пожалуй, с конца 1920-х годов постоянно привлекала писателя. Драматург С. А. Ермолинский, многие годы друживший с Булгаковым, заметил, что «мысль написать о Сталине забродила в нем ... Вдруг стало ясно: все ближайшее будущее страны – собственная жизнь, и жизнь каждого – зависела, и с каждым дыханием все больше, от этого всесильного человека. Он выросал, как сила громадная, подавляющая. Можно ли было не думать об этом?» Булгакова-художника всегда интересовали яркие исторические личности – правители народов, характеры которых проявлялись в самых необычных формах правления, в том числе и в форме тирании.

Надежда встретиться со Сталиным («писательское мое мечтание заключается в том, чтобы быть вызванным лично Вами»), просьба в письме «стать его первым читателем» и др.) и обсудить вопросы, столь волновавшие его как писателя, многие годы не покидала Булгакова. Эта мысль не оставляла его и в последние месяцы и дни жизни. Но встреча со Сталиным не состоялась, и желаемого диалога не последовало: поэтому Булгакову оставалось лишь продолжать высказывать свои взгляды (и он считал это своим писательским и человеческим долгом) в своих произведениях. В середине 1930-х годов Булгаков все ближе стал подходить к началу практического воплощения своего «сталиноведческого» замысла. По свидетельству Е. С. Булгаковой, постоянной темой их бесед с мужем был Сталин. Непременным

героем его устных рассказов, сочинявшихся экспромтом, был Сталин. В своем дневнике Е. С. Булгакова впоследствии отмечала: «До чего люблю слушать рассказы про Сталина. Пусть многие апокрифичны. Но Миша всегда говорил: вокруг великих людей складываются легенды, но о каждом только своя, неповторимая для другого. ... Вспоминала рассказ Александра Николаевича Тихонова. Он раз поехал с Горьким (при нем состоял) к Сталину хлопотать за эрдмановского «Самоубийцу». Сталин сказал Горькому: «Да что! Я ничего против не имею. Вот – Станиславский тут пишет, что пьеса нравится театру. Пожалуйста, пусть ставят, если хотят. Мне лично пьеса не нравится. Эрдман мелко берет, поверхностно берет. Вот Булгаков!.. Тот здорово берет! Против шерсти берет! (Он рукой показал – интонационно). Это мне нравится!»

Судя по сохранившимся документальным свидетельствам, Булгаков не преувеличивал «доброго» отношения к нему Сталина. Свое положение он оценивал трезво. Ни для кого тогда не было секретом, что Сталин проявлял особый интерес к творчеству Булгакова, часто вел разговоры с руководством МХАТа о его работе, выделял «Дни Турбиных» среди других пьес, просмотренных им. Но мало кто знал, что Сталин был осведомлен о жизни и творчестве Булгакова в деталях, так как был знаком с дневниками писателя, которые тот вел в 1920-е годы в течение нескольких лет. (Дневники были взяты ОГПУ в мае 1926 г. при обыске квартиры Булгаковых и скопированы.) Заслуживает внимания мнение Константина Симонова по поводу пьесы о Сталине, выраженное им в рецензии на одну из книг о Булгакове: «Проблема Сталина. Серьезная проблема. В книге о Булгакове нельзя так, двумя строчками пройти мимо пьесы “Батум”. Над этим надо серьезно подумать. Если уж говорить о Сталине в связи с Булгаковым, а очевидно это нужно, то нужно реально представить себе отношение Булгакова к Сталину в тот или иной период. Я думаю, например, что пьеса “Батум”, наверное, не могла бы быть написана в 37 году, в разгар ежовщины. И могла появиться из-под пера Булгакова в

39 году, когда начали выпускать людей, и когда ежовщина была признана перегибами, и когда Сталин стремился создать ощущение, и создал в значительной мере его, что не он, а другие дурные люди повинны в том, что произошло, а он увидел это, хотя бы и поздно, и исправил. Я даю очень примитивную формулировку, сознаю это, но, может быть, именно отзвуки этих представлений могли вызвать к жизни пьесу “Батум”, которая, как мне кажется, не могла бы появиться из-под пера Булгакова в разгар репрессий 37-го года, даже если бы от появления этой пьесы зависела бы его собственная жизнь».

Как отмечают исследователи, отношение Булгакова к Сталину в конце 1930-х годов было другим, чем десятилетие назад. Он, видимо, предстал в глазах писателя гораздо более сложной и страшной личностью и более сложным и загадочным государственным деятелем, чем казалось прежде. Хотя, по мнению литературоведов (С. В. Никольского и др.), уже в повести «Роковые яйца» есть некоторые черты генсека в образах «капитана дальнего плавания», «механического толстяка» – репортера Степанова, с левой искусственной ногой – протезом (возможный намек на левую сухрукость и «левокопытность» Сталина и известную левонаправленность большевизма), а также в образе эпизодического (в одной сцене) персонажа, «рыжеусого шофера потрепанного полугрузовичка», привезшего авантюристу Рокку гибельные «змеиные яйца». А филолог из США С. Иоффе видит Сталина (вместе с К. Ворошиловым) в Климе Чугункине, «преображенного» в Шарикова в повести «Собачье сердце»... «Капитан дальнего плавания» – это, конечно же, «кормчий», или образное определение далеко метящего человека. или то и другое одновременно. Того же происхождения, как и «левая механическая» нога, по-видимому, и такая подробность, как родинка именно на левом ухе в описываемых приметах революционера Сталина в пьесе «Батум». В творческой истории этой пьесы, рассказывающей о молодом Сталине периода батумской демонстрации, можно

найти и другие параллели к образу «капитана дальнего плавания».

Изменениям отношения и интереса к личности вождя, вероятно, способствовало и в чем-то неожиданное внимание генсека к пьесам самого Булгакова, которые явно не вписывались в официальную идеологию, на чем настаивало в печати большинство их рецензентов. И тем не менее, остается фактом, что Сталин 16 раз смотрел «Дни Турбиных» (во МХАТе) и девять раз «Зойкину квартиру» (в Театре им. Е. Вахтангова). Большим событием в жизни Булгакова стал личный телефонный звонок Сталина к нему в апреле 1930 г. Правда, потом были и другие факты, подтверждающие неоднозначность ситуации, в которой находился писатель. Булгакову даже могли импонировать в определенном смысле и тенденции к восстановлению некоторых державно-патриотических традиций, наметившиеся к середине 1930-х годов. Но с другой стороны, писатель был, конечно, далек от идеализации происходящего в стране. Особенно с учетом страшных репрессий 1937 г. Булгаков задумал пьесу в одной ситуации, а реализовал ее в совсем другой. Начало 1936 г. было иным, чем вторая его половина и последующие два года. И сама работа над «Батумом» отодвинулась на несколько лет. Автором владели очень сложные мысли и чувства, что отразилось и на творческой истории, и на особенностях пьесы, которая и в наши дни вызывает несовпадающие прочтения и интерпретации. Высказываются даже мнения, не хотел ли Булгаков напомнить Сталину о благих романтических порывах его юности и о том, как он был гонимым и преследуемым.

Тридцатые годы (особенно вторая половина этих лет), если судить по произведениям, были для Булгакова, безусловно, временем трудного переосмысления своих политических взглядов. Благоприятно влияло на него семейное счастье. В дневнике Е. С. Булгаковой нашлись и такие слова об этом периоде: «На глазах у всех Миша стал успокаиваться, как-то, если можно так выразиться, расцветать внешне, к 1939 году он был прелестен и внешне и душевно». Это, ко-

нечно, часть правды. Другая ее часть состояла в том, что писательское положение его было тягостным и беспросветным, а работа либреттиста-консультанта даже в знаменитом Большом театре не могла его удовлетворить. Поэтому Булгаков как бы обрадовался, когда в сентябре 1938 г. к нему «с повинной» пришли представители МХАТа и предложили вновь сотрудничество. Повторилась отчасти история почти пятнадцатилетней давности, как с «Днями Турбиных», и Булгаков, после очень долгих колебаний, хотя и шла речь о давно задуманной им пьесе, дал согласие. Переговоры были длительными и исключительно острыми, обида на руководство Художественного театра из-за «Мольера» не исчезала. «Никогда я еще не видел его таким злым, таким мстительным, – вспоминал один из участников переговоров В. Я. Виленкин. – Чего только не было сказано в пароксизме раздражения о театре, о Станиславском, о Немировиче-Данченко... Но прошло несколько месяцев, и атмосфера разрядилась. Что ему самому явно хочется писать, мы почувствовали, когда он еще был настроен непримиримо. Театр предлагал осуществить его давний замысел и написать пьесу о молодом Сталине, о начале его революционной деятельности. Тем, что подобная тема предлагалась именно Булгакову, заранее предопределялась ее тональность: никакой лакировки, никакой спекуляции, никаких фимиамов; драматический пафос может родиться из правды подлинного материала, подлежащего изучению. – конечно, если только за него возьмется драматург такого масштаба, как Булгаков».

Можно представить себе те сложности, с которыми пришлось столкнуться Булгакову. Главная трудность, конечно, заключалась в том, чтобы создать исторически правдивый образ Сталина. Сделать это в условиях беспримерного восхваления его личности было чрезвычайно сложно, если вообще возможно. Но и поступиться собственной совестью и своими творческими принципами Булгаков также не мог. И, как представляется, драматург нашел исключительно удачный ход, решив показать Сталина совсем молодым

человеком, только что вступившим на революционный путь. Тем самым Булгаков сразу освободил себя от множества вопросов, связанных с последующим стремительным возвышением Сталина и его деятельностью. Приведем вновь слова К. М. Симонова, который писал: «Прочитал я “Батум”. Пьеса талантливая, как и все, что делал Булгаков. Что касается Сталина, то в этой пьесе, конечно, есть коленипоклонение. Пьеса, по-моему, справедливая. Это очень важно». Действительно, Булгаков очень корректно, но с достоинством ведет беседу с грозным властелином, используя средства художественного воздействия. Не случайно драматург все время подчеркивает те трудности, которые приходится преодолевать Сталину в молодые годы. Булгаков как бы призывает вождя вновь мысленно вернуться к тому времени, когда он был гоним властями и подвергался всевозможным издевательствам в тюрьме. Многократно произносятся слова о «слабой груди» Сталина и о том, что только чудо спасло его от верной гибели в Сибири. По мысли писателя, человек, прошедший тяжкие испытания в трудной борьбе с властью, а затем, в изменившихся условиях, достигнувший самого высокого положения в государстве, должен стремиться к справедливости и милосердию. Очевидно, Булгаков еще надеялся разбудить в очерствевшей душе правителя нечто человеческое. Ведь пьеса «Батум», по сути своей, была глубоко гуманистической, осуждала практику насилия. И это, видимо, прекрасно впоследствии понял Сталин и по-своему «оценил», хотя многое в пьесе ему могло и понравиться.

Драматург десятки раз менял название пьесы. Самые ранние наброски к «Батуму» на столе Булгакова появились 16 января 1939 г. Первая редакция называлась «Пастырь». В основу пьесы была положена история Батумской рабочей демонстрации 8–9 марта 1902 г., организованная Сталиным. Главным источником послужила книга «Батумская демонстрация 1902 года», выпущенная Партиздатом в марте 1937 г. (к 35-летию ее проведения) и содержавшая документы и воспоминания, призванные возвеличить первые шаги

вождя по руководству революционным движением в Закавказье. В качестве вариантов заглавия, кроме «Пастыря», Булгаков рассматривал «Бессмертие», «Битва», «Рождение славы», «Аргонавты», «Геракл», «Кормчий», «Юность штурмана», «Так было», «Кондор», «Комета зажглась», «Штурман вел корабль», «Молния», «Вставший из снега», «Штурман вел по звездам», «Юность командора», «Юный штурман», «Юность рулевого», «Поход аргонавтов», «Штурман шел по звездам», «Море штормит», «Когда начинался шторм», «Шторм грохотал», «Будет буря», «Мастер»(!), «Штурман вел аргонавтов», «Комета пришла», «Как начиналась слава», «У огня», «Дело было в Батуме» и, наконец, самое точное и мудрое – «Батум». Поскольку действие пьесы разворачивается в основном в черноморском порту и на месте древнегреческой колонии, Булгаков пробовал названия, связанные с морем или героями древнегреческих мифов – аргонавтами, Гераклом. В ряде названий, начиная с «Пастыря», фигурирует образ молодого Сталина, выступающего в пьесе в качестве положительного героя мифа (иная трактовка по условиям цензуры была невозможна).

Булгаков набросал вчерне давно задуманную первую картину Пролога – сцену исключения Сталина из тифлисской семинарии с участием Ректора, служителей семинарии и учеников. Среди реальных источников для первой картины в записях Булгакова названы «Духовный вестник Грузинского Экзархата» за 1894–1897 гг. Его особое внимание привлекли № 1, 23 и 24 за 1894 г. и № 24 за 1897 г. Привлекли не случайно. В черновых материалах к сцене исключения поставлены вопросы: «Зал? Церковь? День исключения? Процедуры? Обедня? Кто ректор? Каков?» Название пьесы (как уже отмечалось ранее) в первой редакции – «Пастырь»; зачеркнутый подзаголовок: «10 страниц жизни»; поверх заглавия сбоку написано: «Сны». Однако форма «снов», в отличие от пьесы «Бег», так и не была использована автором в этой работе, и, видимо, потому, что он знал недовольство Сталина количеством «снов» в «Беге» из письма вождя драматургу Билль-Белоцерковскому в 1929 г.

Картиной исключения Сталина из духовной семинарии Булгаков не только раздвинул хронологические рамки пьесы «Батум» (пьесы в 10 картинах), но также расширил ее общий исторический фон и смысл. Целенаправленные действия своего героя он вывел из определенной идеи, из сменя господствующего мировоззрения, когда старые религиозные ценности были безоговорочно отброшены, а на вооружение взята новая материалистическая революционная теория, понятая молодым Сталиным на уровне его политического, культурного и нравственного развития. При этом, как отмечают исследователи, мрачная и по-своему сильная речь Ректора семинарии, призывающая кару Господню на голову молодого отступника, была, наверное, единственным в своем роде открытым поношением Сталина (пусть и в прошедшей исторической эпохе) в советской драматургии 1930-х годов: это был голос религиозного консерватизма, отказывающегося идее безбожия и политического бунта против существующей власти в каком-либо нравственном оправдании. Булгаков поставил потенциальных читателей и зрителей своей пьесы перед фактором коренной перемены исторической роли и характера центрального действующего лица «Батума», равно как и полной перемены исторических декораций, отличавших эпоху Сталина от эпохи Николая II. Между двумя ипостасями вождя, – молодым революционером начала века и кровавым тираном 1930-х годов – существовала, конечно, путаная нить политической и психологической преемственности, никем еще тогда не распутанная и почти никак не осознанная. Булгаков одним из первых русских писателей на свой риск и страх потянул за эту нить из прошлого, не вполне представляя, каковы будут последствия этого опасного шага. В «Батуме» содержится не ответ, а только вопрос: каким образом молодой безвестный бунтарь, прошедший через царские тюрьмы и ссылки, не только уцелел физически, но и стал абсолютным диктатором, затмившим на вершине государственной власти своих исторических предшественников – русских царей?

Следует отметить, что молодому Сталину места в «сталинском мифе» не находится и по сей день. Булгаков (и, что особенно характерно, вместе с ним и руководство МХАТа, и чиновники от искусства) вряд ли осознавал несоответствие образа молодого романтика-революционера тогдашней официальной мифологии, но Сталин такое несоответствие сразу же уловил. Высказывались предположения, что Булгаков в «Батуме» высмеял тирана, пусть в скрытой, эзоповой форме, или сознательно уподобил его Антихристу. Действительно, многие эпизоды пьесы в наши дни прочтываются довольно двусмысленно, в том числе сцена избияния главного героя тюремной стражей, позаимствованная из созданной в 1935 г. французским писателем-коммунистом Анри Барбюсом апологетической биографии Сталина. Однако трудно допустить, чтобы Булгаков, памятуя о печальной участи своей пьесы о Мольере, рискнул сознательно сделать какие-то двусмысленные намеки в пьесе о Сталине. Дело здесь в другом – во всеобщем свойстве любого мифа, требующего от создателя и от реципиента строго однозначного взгляда на события и героев. Положительный герой всегда и всеми должен восприниматься положительно, отрицательный – отрицательно. Иного восприятия не могло быть у подавляющего большинства читателей и зрителей Булгакова в конце 1930-х годов. Мало кто рискнул бы представить себе Сталина не то чтобы отрицательным героем или даже просто обыкновенным живым человеком, а тем более обратил бы внимание на те или иные «подозрительные» моменты в биографии вождя (это было крайне рискованно и непроходимо на сцену).

Вероятно, это понимал и сам драматург. У него уже было дурное предчувствие от первых восторгов слушателей. И, к сожалению, оно сбылось: драматические, а потом и трагические события не заставили себя ждать. 14 августа он вместе с женой во главе «бригады» мхатовцев выехал в Грузию для сбора в Батуми и Тбилиси материалов к постановке пьесы. Через два часа после отбытия из Москвы, в Серпухове, на имя Булгакова в вагон принесли телеграмму

директора театра Г. М. Калишьяна: «Надобность поездки отпала возвращайтесь в Москву». Вернулись на машине из Тулы: от полученного морального удара у Булгакова обострились симптомы наследственной почечной гипертензии – нефросклероза, что привело к резкому ухудшению зрения (он велел зажечь свечи) и общему недомоганию...

Вскоре, 17 августа 1939 г., к нему на квартиру пришли руководящие деятели МХАТа В. Г. Сахновский и В. Я. Виленкин. Согласно записи Е. С. Булгаковой, Сахновский заявил, что «театр выполнит все свои обещания, то есть – о квартире, и выплатит все по договору». Дело в том, что МХАТ, агитируя Булгакова писать пьесу о Сталине, прельстил его обещанием добиться лучшей квартиры – «квартирный вопрос» волновал писателя до конца жизни. Выполнить это обещание театр не успел, а деньги по договору честно выплатил. Сахновский также сообщил: «Пьеса получила наверху резко отрицательный отзыв: нельзя такое лицо, как И. В. Сталин, делать романтическим героем, нельзя ставить его в выдуманные положения и вкладывать в его уста выдуманные слова. Пьесу нельзя ни ставить, ни публиковать... Наверху посмотрели на представление этой пьесы Булгаковым как на желание перебросить мост и наладить отношение к себе». Власти и лично Сталин попали в точку: отчасти сказанное было сущей правдой. Булгаков, отвергая утверждение о «мосте», доказывал, что пьесу о Сталине он задумал в начале 1936 г., когда только что вышел «Мольер» и вот-вот должен был появиться на сцене «Иван Васильевич». Однако объективного значения «Батума» как попытки найти компромисс с властью этот факт принципиально не менял. Позднее, 10 октября, Сталин, разговаривая во МХАТе с Немировичем-Данченко, сказал, как записала в дневнике Елена Сергеевна, что «пьесу "Батум" он считает хорошей, но что ее нельзя ставить». Передавали и более пространственный сталинский отзыв: «Все дети и все молодые люди одинаковы. Не надо ставить пьесу о молодом Сталине». Очевидно, вождь по каким-то причинам не желал видеть на сцене себя молодого. Для мифа требовался образ

уже умудренного жизнью человека, лидера великой страны. Для этой цели лучше всего годилась фигура Сталина конца 1920-х – начала 1930-х годов., когда он уже достиг «высшей власти». Молодой Иосиф Джугашвили в этом качестве для мифа не годился.

«Батум» – пьеса историческая, полагает М. С. Петровский и добавляет: ее задумал автор исторических пьес о Пушкине и Мольере, двойник мастера – профессионального историка («Мастер и Маргарита»), сам мысливший себя историком, когда засел за сочинение конкурсной рукописи по истории СССР. Задумав пьесу о Сталине и практически приступив к работе над ней, Булгаков повел себя именно как историк: вознамерился познакомиться с архивными материалами о своем будущем персонаже. Это намерение оказалось легкомысленным и тщетным: к архивам его не допустили. Апологетическая биография, сочиненная к тому времени Емельяном Ярославским, фальсификаторское сочинение о ранних годах революционной деятельности Сталина, подписанное Лаврентием Берия, еще несколько подобных сочинений, – вот и все, на что мог опереться Булгаков, приступая к «Батуму». При этом ему осталось воспользоваться несколькими несомненными фактами, достаточно простыми и известными: уход Сталина (тогда Джугашвили) из семинарии, участие в батумской демонстрации, ссылка в Сибирь, бегство оттуда, во время которого беглец свалился в прорубь... Для пьесы, скажем прямо, не густо. Но и горсточка фактов могло хватить на пьесу драматургу с такой фантазией, какой был наделен Булгаков. Для блистательно выдуманного фактологическая бедность не порок, недостаток фактов даже выигрышен – есть, где развернуть свое дарование. Разве он так уж считался с фактами в пьесах о Пушкине и Мольере? Но здесь как раз был другой случай. В «Батуме» ему предстояло иметь дело с персонажем, прототип которого был жив и был фактическим хозяином страны. На этом персонаже фантазии было не разгуляться. Тут, в области домысливания, Булгаков в действительности ходил по проволоке, и малейшая неосторожность была чревата ги-

белью. С точки зрения государственной важности пьеса выглядит несколько холодноватой: крен в сторону льстивой апологетики в ней не просматривается, что удивительно само по себе. Драматург оказался зажатым в тиски между двумя невозможностями: с одной стороны – невозможно использовать исторический архивный материал, с другой – невозможно распустить свою рвущую узду фантазию. В этом узком пространстве и осуществлена пьеса. Автору «Батума» оставалось одно: осторожно прибегая к вымыслу, до предела нагрузить смыслом санкционированные факты, подчинить их своей творческой задаче. Он и пошел по этому пути.

Можно задаться вопросом: а зачем он пошел по такому пути, для чего вообще было писать пьесу о Сталине, в чем состояла творческая задача, да и просто причина, побудительный мотив? Отвечают на этот вопрос биографы драматурга и комментаторы пьесы (М. О. Чудакова, А. М. Смелянский, А. А. Нинов, В. В. Новиков, В. И. Лосев, Б. В. Соколов, С. В. Никольский, В. П. Муромский, М. С. Петровский и др.) по-разному, но сходятся в одном: помимо лично-бытовых причин (поправить свое общественное и материальное положение, потрафить друзьям-мхатовцам и т. п.) отчетливо просматривается и «второе дно»: мистериальность пьесы в контексте окружающей действительности, на фоне сталинских репрессий конца 1930-х годов, каждодневных страшных событий, обступивших квартиру затравленного писателя все более тесным кольцом. Стремление осмыслить происходящее, а не намеренье польстить и спастись, видимо, и породило «Батум». Исследователи сравнивают мотивы пьесы с пушкинскими в «Борисе Годунове», а образ молодого Сталина с самозванцем Гришкой Отрепьевым. Однако «Батум» – типично булгаковское произведение в ряду других, подобных: пьеса о столкновении молодого пророка-революционера со старой властью. И молодой Сталин как будто становится в ряд этих булгаковских героев-пророков, и подобно другим пророкам, он также «подсвечивается» образом главного пророка в

творчестве Булгакова – того самого, который в романе «Мастер и Маргарита» выведен под именем Иешуа Га-Ноцри. Но есть и существенные отличия этих образов: булгаковский Сталин – ненастоящий, мнимый, «как будто» пророк, потому что вместе с чертами высочайшего образа – Иешуа Га-Ноцри – в нем сквозят и черты вечного антагониста Христа. Булгаков тем самым проделал неслыханный по дерзости (художественной, моральной, политической) эксперимент: соединения в образе Сталина черты пророка и демона, Христа и Сатаны, т. е. сказал – на булгаковском языке достаточно внятно, – что есть герой – Антихрист. «Батум», повторим, как и все другие главные произведения о пророках, рассказывает именно о последних днях пророка, потому что проснется он – за пределами пьесы – уже в другом качестве. Она кончается в момент гибели пророка, в момент рождения вождя. Перед нами пьеса о переходе пророка в «инобытие» вождя, но о вожде в ней не говорится ни слова. А засыпание героя в конце (чтобы проснуться вождем) – это недвусмысленный сигнал о самозванстве лжепророка, снова отсылающий читателя (зрителя) к одному из литературных прототипов образа – к Самозванцу из трагедии Пушкина «Борис Годунов». Булгаков написал «Батум» о том же, о чем написаны и все остальные его пьесы: о диалектических сложностях противоречия между добром и злом. Непрерывно испытывая разные варианты этих противоречий, он столкнулся со случаем превращения пророка в вождя, с проблемой самозванства. По жанру, по смыслу художественного исследования «Батум» оказался ближе всего к «Мольеру» («Кабала святош») и «Пушкину» («Последние дни»). И вместе с этими пьесами он образует вполне осмысленный триединый ряд: пророк пытается приспособиться к власти, пророк, осуществляя свой дар, бросает вызов власти, пророк становится властью. Булгаков написал к юбилею Сталина свою пьесу, ждали же от него совсем другого. Это и определило судьбу «Батума», а судьба автора уже была определена.

Примечания

¹ К истории Киевской Духовной академии. Курс 1887–1891 годов. Сб. док. и мат. / Сост. Л. Кецховели. Тбилиси, 1969 (Предоставлено Д. В. Шленским).

² Баптизм как секта, опасная для государства // Духовный вестник Грузинского Экзархата. Тифлис, 1894. № 23–24. С. 10–24.

³ Цит. по: Людина і політика. Киев. 2001. № 2. С. 133 (Пер. Д. В. Шленского).

⁴ Краткая биография И. В. Сталина. 2-е изд. М., 1947.

⁵ Историк и филолог Б. В. Соколов в «Булгаковской энциклопедии» (С. 442), основываясь на недавно обнаруженных метрических записях, приводит более раннюю дату рождения – 6/18 декабря 1878 г.

⁶ Здесь же отметим сведения Е. А. Яблокова с отсылкой на книгу историка Д. Ранкур-Лаферриера «Психика Сталина»: «Когда Иосифу Джугашвили было одиннадцать лет, его отец, сапожник Виссарион, погиб в пьяной драке – кто-то ударил его ножом. К тому времени сам Сосо проводил много времени в компании молодых хулиганов Гори и развивал свои способности уличного драчуна». В той же книге приводится характерная «медицинская» справка о Сталине: «В результате болезни или несчастного случая в детстве левая рука стала неправильно развиваться, оставшись заметно короче правой, и хронически не сгибалась в локте. А второй и третий пальцы на левой ноге были сращены вместе – “чертово копыто”».

⁷ Людина і політика. 2001. № 2. С. 134–135 (Пер. Д. В. Шленского).

ПИСЬМО Н. И. БУЛГАКОВА В. М. ПОЗДНЕЕВУ

Публикуемое письмо служит своеобразным дополнением к статье Б. С. Мяжкова, поскольку речь в нем идет о тех же беспорядках 1893 г. в Тифлисской семинарии, что и в письме Н. И. Булгакова к Н. И. Петрову, которое приведено в статье.

Письмо хранится в Рукописном отделе РГБ (Ф. 788. Оп. 16. Ед. хр. 42). Написано оно, судя по всему, в конце января 1894 г. – т. е. почти на три месяца раньше, чем письмо Петрову.

Владимир Матвеевич Позднеев (1860–1929) – друг Афанасия Ивановича Булгакова¹ (отца писателя Михаила Булгакова), а также его братьев. С 1885 г., после окончания Санкт-Петербургской духовной академии, В. Позднеев служил преподавателем арифметики и географии в Новочеркасском духовном училище.

Члены семей Булгаковых и Позднеевых были хорошо знакомы между собой, поскольку обе семьи были связаны с Орлом. Дед писателя, И. А. Булгаков (1830–1894), переехал в Орел в конце 1850-х годов, после женитьбы; здесь и родился его первенец – Афанасий. Отец Владимира Позднеева, Матвей Автономович (1816–1892), служил протоиереем Сретенской церкви в Орле. В конце XIX в. Булгаковы и Позднеевы породнились: брат Николая и Афанасия Петр Булгаков в 1890 г. женился на сестре В. Позднеева Софье. Сыновья Петра и Софьи Булгаковых Константин (1892–1950?) и Николай (1898–?) много лет жили в семье Булгаковых в Киеве и имели прозвище «японцы» (их отец служил настоятелем церкви при российском посольстве в Токио, но не хотел, чтобы дети росли в отрыве от русской культуры). «Костя-японец» был одним из ближайших друзей юности Михаила Булгакова. Кстати, дочь В. Позднеева Ольга (1894–1960) тоже не раз бывала в Киеве – в том числе и на даче Булгаковых в Буче.

Письмо Н. И. Булгакова печатается в современной орфографии и пунктуации. Курсивом набран текст, подчеркнутый автором письма. В угловых скобках – слова, с трудом поддающиеся прочтению, а также недописанные части слов.

Дорогой Владимир Матвеевич. Спешу ответить тебе сейчас же, как только я получил официальное известие о судьбе нашей злополучной (и в прошлом, и в настоящем) Семинарии. 21 января мы были приглашены на общее педа-

гогическое собрание, на котором нам был объявлен Синодальный Указ относительно ученических беспорядков (1–4 декабря). Этот Указ как строго-справедлив к тем мерзавцам, которые принимали деятельное участие в беспорядках, так и милостив к тем воспитанникам, которые отказались выразить протест против семинарского режима. <Частное> – содержание указа таково. Семинария закрывается до сентября 1894/5 учебного года, причем все желающие поступить в Семинарию должны подать прошение ректору. 87 человек исключены без права поступления в другие семинарии и без права въезда в г. Тифлис; если же им по каким бы то ни было причинам необходимо быть в г. Тифлисе, то полиции вменяется в обязанность самый бдительный надзор за ними. Со всех воспитанников, вновь имеющих поступить в Семинарию, будет отобрана <согласно> по указу подписка в том, что они *беспрекословно* будут исполнять требование семинарской дисциплины; в противном же случае будут немедленно исключены из семинарии. Ввиду *крайне неблагоприятного направления* (слова Указа) воспитанников Тифлисской семинарии впредь допускать таковых к экзамену в Академию только в силу *особого ходатайства* Экзарха Грузии перед Св<ятейшим> Синодом. Для поднятия надлежащего дисциплинарного уровня в воспитанниках уничтожить в г. Тифлисе частные семинарские квартиры, поместить всех учеников в здание семинарского общежития; при этом Правлению семинарии предлагается представить свои соображения через Экзарха Грузии в Св<ятейший> Синод относительно устройства и приспособления семинарских зданий под таковое общежитие. Впредь из училищ Грузинского Экзархата принимать в Семинарию (в первый класс) только после строгого проверочного экзамена (особенно по русскому языку). Письменное заявление воспитанников, в котором они требуют сокращения церковного богослужения, увеличения преподавания грузинского языка и его литературы, увольнения инспекции, одного преподавателя, сообщения новой инструкции ректору, – оставить без последствий. Ober-Прокурору предоставляется послать в

Тифлис *доверенное лицо* для выяснения и устранения на будущее время причин ученических беспорядков. Всем воспитанникам, не принимавшим участия в беспорядках, предоставляется право в этом же году поступить в соответствующие классы других Семинарий, причем Правление Семинарии должно оказать таковым воспитанникам *возможное* денежное пособие. Для нас теперь наступает самое страшное и опасное время. Дело в том, что все грузины, с которыми только мне ни приходилось говорить, были уверены, что семинаристы получают удовлетворение: эта уверенность, а также надежда на покровительство влиятельных князей необыкновенно воодушевляла наших семинаристов, которые так дерзко вели себя по отношению к Экзарху во время беспорядков. И вдруг после таких лазурных надежд такое мрачное разочарование!.. Еще до бунта одному помощнику инспектора было прислано письмо, в котором ему и ректору угрожают кинжалом; при этом автор письма говорит, что кинжал, поразивший Чудецкого, еще не обсох от крови и требует для себя новой пищи. Это письмо находится теперь у Экзарха. Вероятно, нас после объявления благочинным указа завалят письмами подобного рода. Многие из нашей корпорации запаслись револьверами. Что касается меня, то я считаю это последнее излишним: я уже давно примирился со своим положением и готов положить свою жизнь здесь за государственные интересы и честь России. Да и как уберешься от кинжала в г. Тифлисе, где за 25 рублей всякий кинто-лезгин² с удовольствием из-за угла впустит кинжал в спину. Воля Божия!..

Передай от меня самое нижайшее почтение своему семейству, о<тцу> Кратирову и всем знакомым г. Новочеркаска.

Твой Н. Булгаков.

P. S. Ради всего святого не пиши в Орел о моих сообщениях в этом письме.

Примечания

¹ Подробнее об их отношениях см.: Письма А. И. Булгакова к В. М. Позднееву.

² Кинто – уличные разносчики в Тбилиси; в переносном значении – представители городских «низов».

Публикация и примечания Е. А. Яблокова

Пересечение параллельных (Михаил Булгаков и Владимир Набоков)

...приходилось допустить, что две параллельные линии все-таки скрещиваются, но мучительно трудно было отделаться от старого, застрявшего в мозгу представления, словно извлечение этой одной ложной мысли могло повредить всему распорядку всех прочих мыслей и представлений.

(В. В. Набоков. «Лик»)

Когда писатель получает по-настоящему прочную и всеобщую известность, свет от главной прославившей его книги падает и на другие, даже самые незначительные его создания. Тогда и их издают, читают и исследуют. Если бы закатный роман М. А. Булгакова не был опубликован, то сегодня не печатали бы такими тиражами даже «Собачье сердце», не говоря уж о «Дьяволиаде» или «Записках на манжетах». И если бы «Лолита» В. В. Набокова так и осталась бы неразрешенной к изданию, широкая публика не знала бы о таком шедевре, как «Дар», не говоря уж о раннем сборнике стихов и рассказов «Возвращение Чорба». Именно в этом сборнике среди других есть рассказ «Сказка»¹, в котором описана ситуация, со многими почти буквальными совпадениями деталей повторенная М. А. Булгаковым в начальных главах романа «Мастер и Маргарита»². В обоих произведениях по воле дьявола некий солидный мужчина попадает под трамвай. Тем самым демонстрируется абсолютное могущество Князя тьмы. Столь разительное совпадение вызвало естественное желание обязательно выяснить его причины.

Я начал было уж подбирать соответствующие цитаты из Гёте и Томаса Манна.

«Но как часто бывает, разыгравшаяся сила совпадения на этом не остановилась, ее хватило еще на один перегон, — ибо через несколько дней выяснилось, что эта новая бабочка только что описана»³.

Речь, разумеется, не о бабочках, а о статье в ноябрьском номере «Звезды» за 1996 г.⁴ Будь я в возрасте Федора, проплакал бы, как Годунов-Чердынцев, всю ночь.

Слабым утешением послужило то, что автором публикации о совпадении текстов романа Булгакова и рассказа Набокова оказался безусловный авторитет в различных областях филологии – В. Вс. Иванов. Впрочем выяснилось, и у Иванова были предшественники в далёком Иерусалиме в далёком 1978 г. – Омри и Ирена Ронен⁵.

Не повторяя описаний подробностей того, что именно одинаково или очень похоже у Набокова и Булгакова, добавим только одну деталь, на которую В. Вс. Иванов не обратил внимания или не посчитал нужным сообщить о ней читателям, – оба несчастных, попавших под трамвай, один в Берлине, другой в Москве на Патриарших прудах, носили очки. У обоих очки были не в тонкой металлической оправе, а в массивной заметной оправе – роговой или черепаховой, что по существу одно и то же. Замечательно, что булгаковский герой – М. А. Берлиоз получил свои очки только в последней редакции «Мастера и Маргариты». В предыдущих редакциях⁶ об очках ничего не говорится. В рассказе и романе есть еще один общий мотив – способность дьявола произвольно менять свойства пространства и размещать больший объем внутри меньшего.

У Набокова: «Да, вот еще, – сказал Эрвин, шаркая под столом подошвами. Где же это будет – ну – происходить? У меня комната маленькая. – Об этом не беспокойтесь, – сказала госпожа Отт и, скрипнув корсетом, встала»⁷.

У Булгакова: «Нет, – ответила Маргарита, – более всего меня поражает, где все это помещается. – Она повела рукой, подчеркивая этим необъятность зала.

Коровьев сладко ухмыльнулся, отчего тени шевельнулись в складках у его носа.

– Самое несложное из всего! – ответил он. – Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов. Скажу более, уважаемая госпожа, до черт знает каких пределов!»⁸

Обсудим возможные причины совпадения текстов.

Рассказ «Сказка» впервые был опубликован в двух номерах берлинской русской газеты «Руль» 27 и 29 июня 1926 г., а затем в составе сборника рассказов и стихов «Возвращение Чорба» в 1930 г.⁹

Можно считать твёрдо установленным, что сцена роковой встречи Берлиоза с дьяволом окончательно сложилась у Булгакова к концу зимы 1929 г. Уже после масленицы, но еще до наступления весны, лунной зимней ночью он показал Е. С. Булгаковой то место на Патриарших, «где они впервые увидели его»¹⁰. Известно также, что 28 февраля в ОГПУ было получено донесение, если не сказать донос, о том, что Булгаков читал несколько раз новый роман, который по его собственному мнению не может быть напечатан. А 8 мая он уже передал в издательство «Недра» рукопись «Фурибунда» — очевидно главу «Мания фурибунда» из будущего романа¹¹. Нельзя поэтому согласиться с приведенным В. Вс. Ивановым мнением М. О. Чудаковой о том, что возможно Булгаков заимствовал сцену гибели Берлиоза из вышедшего в свет, напомним, в 1930 г. сборника «Возвращение Чорба», который мог быть прислан ему из Европы. К тому моменту, когда книга могла бы попасть в Москву, судьба Берлиоза уже была окончательно решена.

Тем не менее В. Вс. Иванову «Случайность совпадения двух этих историй кажется исключённой»¹². Следовательно, кто-то должен был привезти или прислать в Советскую Россию два номера эмигрантской кадетской газеты с вполне заурядным рассказом, по поводу включения которого в сборник сетовал критик в рецензии того же 1930 г.¹³ Очевидно же, что рассказ «Сказка» так интересен только потому, что в некоторых деталях совпадает с одной из сцен прославившегося через сорок лет романа другого автора. Но ведь ко времени публикации рассказа о романе не было и речи. Всю вторую половину 1926 г. Булгаков был очень занят последними поправками двух пьес, готовившихся к постановке. Первое представление «Белой гвардии» в МХТ состоялось 5 октября, а «Зойкиной квартиры» в театре им. Вахтангова —

28 октября. В это же время он продолжает работу над «Багровым островом» и начинает «Бег».

Добавим, что в эти же полгода писателя дважды вызывают на допросы в ОГПУ¹⁴. В таких обстоятельствах только провокатор мог предложить вниманию известного всей театрально-литературной Москве драматурга не самый удачный опыт начинающего эмигрантского писателя, публикующего в том же «Руле» кроме рассказов еще и кроссворды – «крестословицы», как он придумал их называть, и шахматные задачи, а на жизнь зарабатывающего уроками английского, французского и тенниса.

Сам Набоков свою известность того времени не склонен был преувеличивать. Один из героев «Дара» писатель Кончеев говорит: «Слава?... Не смешите. Кто знает мои стихи? Сто, полтора, от силы, двести интеллигентных изгнанников, из которых, опять же, девяносто процентов не понимают их. Это провинциальный успех, а не слава»¹⁵. И эти слова принадлежат персонажу, о котором автор четверть века спустя заметил: «...Скорее в Кончееве и в другом эпизодическом персонаже – романисте Владимирове – узнаю кое-какие осколки самого себя, каким я был в году этак в 1925-м»¹⁶.

Представляем читателю самому сравнить вероятности заимствования и совпадения, быть может, и не случайного.

Разумеется, совпадение текстов может быть результатом действительного заимствования. Относительно Булгакова характерный пример такого заимствования указан М. О. Чудаковой: в романе «Белая гвардия» с незначительными изменениями цитируется пассаж из «Сентиментального путешествия» В. Б. Шкловского.

«Сентиментальное путешествие»:

«Я засахаривал гетманские машины.

Делается это так: сахар – песок или кусками – бросается в бензиновый бак, где, растворяясь, попадает вместе с бензином в жиклер...

Сахар вследствие холода при испарении, застывает и закупоривает отверстие...

Можно продуть жиклер шинным насосом, но его опять забудет»¹⁷.

«Белая гвардия»:

«Какая-то дрянь осела в жиклерах, и сколько их не продували шинными насосами, ничего не помогало»¹⁸.

Было бы неудивительно, если бы доктор Булгаков не знал слова жиклер а, прочитав Шкловского и оставаясь в неведении об устройстве карбюратора, перенес в свой роман эффектные специальные термины из воспоминаний участника событий.

Отметим как курьез, что В. Б. Шкловский послужил прототипом одного из героев второго плана в «Белой гвардии» – литератора и прапорщика гетманского бронедивизиона Михаила Семеновича Шполянского. И у Набокова в романе «Пнин» есть супружеская пара Самуил Львович и Роза Абрамовна Шполянские. А в «Даре» Федор Годунов-Чердынцев, перебирая слова в полусонных поисках рифмы к слову «христианский», набредает на стих: «умер врач зубной Шполянский». К этому упоминанию фамилии Шполянский имеется комментарий, связывающий слова «зубной врач» с профессией Булгакова, а слово «ханский» с его рассказом «Ханский огонь»¹⁹. – Сопоставление, которое нельзя признать вполне убедительным, но и убедительно опровергнуть затруднительно.

Чаще же совпадение бывает вызвано не банальным заимствованием, а художественной логикой и общим первоисточником.

Пример такого рода – подмеченное А. Леонтьевым буквальное совпадение деталей в сценах допроса Понтием Пилатом Иешуа Га-Ноцри у Булгакова в «Мастере и Маргарите» и Иисуса у Мережковского в «Иисусе неизвестном».

«Руки, должно быть, велел у Него развязать; долго смотрел, глаз не мог оторвать от вдавленных веревками, на бледно-смуглой коже, красных запястий. “Как затянули, мерзавцы!” – может быть подумал» (Д. Мережковский).

«Тогда раздался сорванный, хрипловатый голос прокуратора, по-латыни сказавшего:

– Развяжите ему руки.

– Сознайся, – тихо по-гречески спросил Пилат, – ты великий врач?

– Нет, прокуратор, я не врач, – ответил арестант, с наслаждением потирая измятую и опухшую багровую кисть руки» (М. Булгаков)²⁰.

Здесь общий источник очевиден – это Евангелия. Все евангелисты за исключением Луки упоминают, что Иисус был приведен на допрос связанным.

Возможен и более причудливый путь к совпадению текстов.

В 1928 г. в Берлине вышел роман В. В. Набокова «Король, дама, валет». Прочитируем отрывок из этого романа:

«Из энциклопедического словаря они узнали о ядах Локусты и Борджиа. Какой-то отравленный перстень недели две мучил воображение Франца. По ночам ему снилось коварное рукопожатие. Он спросонья шараялся в сторону, и замирал, приподнявшись на напряженной руке; где-то под ним, на простыне, только что перекатился колючий перстень, и страшно было на него ненароком лечь. Но днем, при спокойном свете Марты, все было опять так просто. Тоффана продавала свою водицу в склянках с невинным изображением святого. Словно после благодушной понюшки, почихивала жертва министра Лэстера. Марта нетерпеливо захлопывала словарь и искала в другом томе. Оказывалось, что римское право видело в венефиции сочетание убийства и предательства. “Умники...” – усмехалась Марта, резко перевертывая страницу. Но она не могла добраться до сути дела. Ироническое “смотри” отсылало ее к каким-то алкалоидам. Франц дышал, глядя через ее плечо. Пробираясь сквозь проволочные ограждения формул, они долго читали о применении морфинов, пока Марта, дойдя до каких-то плевритических экссудатов, не догадывалась вдруг, что речь идет о ядах прирученных. Обратясь к другой литературе, они узнали, что стрихнин вызывает судороги у лягушек. Марта начинала раздражаться. Она резко вынимала и ставила обратно в шкаф толстые тома. Мелькали цветные таб-

лицы, ордена, этрусские вазы, осоковые растения... “Вот это уже лучше”, – сказала Марта и негромко прочитала: “...рвота, ощущение тоски, звон в ушах, – не сопи так. пожалуйста, – невыносимое чувство зуда и жжения по всей коже ... зрочки сужены до размера булавочной головки”²¹. (Комментатор этого отрывка не различает, как и М. А. Булгаков в свое время, внука Роберта (1532–1588) и деда Эдмунда (1462–1519) Дэдди, графов Лейстеров).

Речь здесь идет о статье «Отравление» из Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона²². Эту же статью использовал Булгаков, чтобы подобрать гостей на бал к Воланду. А через семьдесят лет после обоих писателей отыскал эту статью и я, в попытке выяснить, почему на этот бал попали именно «господин Жак» (Жак ле Кер), «граф Роберт» (граф Роберт Лейстер, Дэдди), «госпожа Тофана», «маркиза» (маркиза Мария-Мадалена де Бренвилье), а не какие-нибудь другие столь же знаменитые отравители. Позволю себе привести выписку из своих заметок на эту тему.

«Откроем Энциклопедический словарь на статью “Отравление”: “...Могущественный министр английского короля Генриха VII Лейстер отделялся от своих соперников таинственным ядом, который возбуждал смертельную болезнь, начинавшуюся чиханием (“Лейстерское чихание”). В XVII в. в Неаполе была известна своими ядами Тофана, продававшая свою “Тофанову воду” в маленьких склянках с изображением св. Николая (см. Аква тофана, I, 278), а во Франции маркиза Бренвилье (IV^a, 645)”.

Вот где гости-отравители уже собраны задолго до знаменитого бала. В этой же статье находим объяснение присутствия отравителей среди самых ужасных грешников: “Римское право видело в отравлении совокупность двух преступлений – убийства и предательства, что особенно выставляла на вид средневековая доктрина в ее обработке римского права. Каноническое право, под влиянием суеверных воззрений, приписывавших действие отравы союзу с дьяволом, ставило отравление наряду с колдовством, различая убийство, совершаемое способом чисто магическим –

нашептываниями, наговорами, заклинаниями (*incontatio*), и убийство при помощи трав и напитков (*veneficium*). Взгляд на отравление, как на преступление против веры, перешел в светские законодательства, где он удержался по XVI столетие»²³.

Занятно, что немцы Марта и Франц изучают способы отравления именно по томам русского Энциклопедического словаря. Именно в XXII томе словаря Брокгауза помещены статьи с вклейками «Осоковые растения» и «Ордена». В том же томе помещена и статья «Опиум и его алкалоиды», в которой В. В. Набоков и нашел описание грозных симптомов отравления: «Ощущение зуда иногда становится невыносимым... Зрачки, по наблюдениям Орфины, сужены до размеров булавочной головки... У животных вызывает судороги (у лягушек такие же, как стрихнин)...»²⁴

В любой немецкой энциклопедии соответствующие статьи находились бы в совершенно разных томах: отравление по-немецки *Vergiftung*, осоковые – *Riedergraser*, орден – *Orden*. Тома словаря Набоков называет толстыми. Обычные, демократичные комплекты Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона переплетались в Паровой переплетной и альбомной фабрике Г. Винклера на 17-й линии Васильевского острова в Санкт-Петербурге по полутомам (всего 82 книги и четыре дополнительные). Такой комплект находился и в кабинете Булгакова, еще со времени въезда в квартиру на Большой Пироговской (1927 г.), что хорошо видно на фотографии Н. Ушаковой²⁵. Но были и более редкие и дорогие, так называемые роскошные комплекты, переплетенные по томам (всего 41 основной том и два дополнительных). Именно такой комплект и был, очевидно, в распоряжении Набокова.

Оба писателя высоко ценили точность в описании деталей и оба были равнодушны к энциклопедиям. (Об использовании и даже цитировании Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона более подробно см. в упомянутой ранее статье²⁶.) И Набоков нередко ссылается на энциклопедии. Вот пример явно навеянный обыкновением постоян-

но обращаться к энциклопедии и привычкой к ее специфическому стилю: «Там, на лавке двое с портфелями обсуждали сделку, да с такими диалектическими подробностями, что сущность товара пропадала, как при беглом чтении тереешь обозначенный лишь заглавной буквой предмет брокгаузовской статьи»²⁷.

Итак, два русских писателя столь разных по происхождению, воспитанию и судьбе, в абсолютно разных жизненных обстоятельствах практически одновременно раскрыли один и тот же том энциклопедии на одной и той же странице и перенесли в свои знаменитые романы выписки из одной и той же статьи.

Но «разыгравшаяся сила совпадения» не остановилась на этом. Почти через сорок лет после романа «Король, дама, валет» и через четверть века после смерти Булгакова зимой 1966–1967 гг. в Москве был напечатан, хотя и с купюрами, последний его роман. За рубежом уже в 1967 г. вышел полный неподцензурный вариант «Мастера и Маргариты». При том успехе, который сразу же по выходе в свет имела эта книга в России и в мире, более, чем вероятно, что Набоков ее прочитал. И, похоже, он узнал в оживающих на время бала у Воланда мертвецах тех, кто бесстрастно перечислен в статье ставшего за прошедшие десятилетия старинным, но не устаревшего словаря. Хотя у Булгакова в последней редакции романа все эти герои почти инкогнито, сохраненное имя отравительницы опостылевших неаполитанкам и жительницам Палермо мужей – Тофана – могло бы напомнить Набокову, кем были эти призраки, пока они были живыми. И вот на страницах романа «Ада», который он писал в это время (1963–1968 гг.) на английском, опять появляется имя Тофана²⁷. Имя это в первом издании никак не поясняется, хотя автор вряд ли предполагал в своем англоязычном читателе знакомство с «Королем», «Мастером» или Словарем Брокгауза. В массовом же издании романа (1971) Набоков поместил от имени вымышленной дамы Vivian Darkbloom (анаграмма имени и фамилии автора) комментарий, в котором по поводу Тофаны говорится: «Намек на “аква тофана”

(см. в любом хорошем словаре)»²⁹. Набоков имеет в виду английские словари. Действительно, и в Webster's и в Funk and Wagnalls объяснение этого термина имеется. Русский читатель может найти нечто об «аква тофана» только у стариков Брокгауза и Ефрона, другие словари и энциклопедии ничего об этом словосочетании не знают.

Чтобы у читателя не оставалось сомнений в возможности спонтанного совпадения текстов различных авторов, по крайней мере, если речь идет о Булгакове и Набокове, рассмотрим еще один пример.

В 1931 г. М. А. Булгаков написал пьесу «Адам и Ева», постановка которой в Москве и Ленинграде была запрещена. Впервые она была опубликована только в 1971 г. в Париже. В 1938 г. В. В. Набоков написал и тогда же опубликовал пьесу «Изобретение Вальса». Пьеса готовилась к постановке в Париже, но тогда премьера не состоялась из-за начавшейся мировой войны.

Очевидно, всякая возможность заимствования в этом случае исключена. Тем не менее в обеих пьесах речь идет о грядущей войне с применением оружия массового поражения и об опасности войны и военного могущества в равной мере для обладателей этого могущества и для их беззащитных противников. Разумеется, тема приближающейся ужасной всеобщей войны в 1930-е годы носилась, как говорится, в воздухе, но мы-то ведем речь о подробностях, в которых хорошо известно, кто прячется. И извинившись за обширность цитат, приведем две выписки.

«Все дело в старичках... Чистенькие старички, в цилиндрах ходят... По сути дела старичкам безразлична какая бы то ни было идея, за исключением одной – чтобы эконожка вовремя подавала кофе. Они не привередливы!.. Один из них сидел, знаете ли, в лаборатории и занимался не толкаемый ничем, кроме мальчишеской любознательности, чепухой: намешал в колбе разной дряни – вот вроде этого хлороформа, серной кислоты и прочего – и стал подогревать, чтобы посмотреть, что из этого выйдет. Вышло из этого то, что не успел он допить свой кофе, как тысячи людей легли

рядышком на полях... затем посинели, как сливы. А интереснее всего то, что они были молодые люди, и решительно не повинные ни в каких идеях. Я боюсь идей! Всякая из них хороша сама по себе, но лишь до того момента, пока старичок-профессор не вооружит ее технически. Вы – идею, а ученый в дополнение к ней – ... мышьяк!..

...Как ни бился старичок, всегда чем-нибудь пахло, то горчицей, то миндалем, то гнилой капустой, и, наконец, запахло нежной геранью. Это был зловещий запах, друзья, но это было не “сверх”! “Сверх” же будет, когда ничем не запахнет, не загремит и быстро подействует. Тогда старик поставит на пробирке черный крестик, чтобы не спутать, и скажет: “Я сделал, что умел. Остальное – ваше дело. Идеи, столкнитесь!”³⁰

«Я – или, вернее преданный мне человек – изобрел аппарат. Было бы уместно окрестить его так: телемор... Должен, однако, предупредить вас, что сам я ничего не смыслю в технических материях, так что даже если бы я этого желал, то не мог бы объяснить устройство данной машины. Она – работа моего старичка, моего родственника, изобретателя, никому не известного, но гениального, сверхгениального! Вычислить место, потом наставить, а затем нажать кнопку, этому я, правда, научился, но объяснить... нет, нет, не просите. Все, что я знаю, сводится к следующему факту: найдены два луча, или две волны, которые при скрещении вызывают взрыв радиусом в полтора километра, кажется – полтора, во всяком случае, не меньше... Необходимо только заставить их скреститься в выбранной на земном шаре точке.

...Предвидя, что вы сегодня можете попытаться применить ко мне силу, я условился с моим старичком так: если до полуночи я не дам о себе знать, то он должен немедленно взорвать один из ваших самых цветущих городов, – не скажу, какой, – будет сюрприз»³⁰.

В приведенных выше отрывках намеренно опущены имена действующих лиц и, по-видимому, не многие из читателей, не заглянув в примечания, определяют, кому из ав-

торов принадлежит каждый из текстов. Очень похоже на разные редакции одного произведения, как если бы автор не выбрал еще род грозного оружия для своей драматической фантазии на тему грядущей войны, но твердо решил, что изобретет это оружие обязательно старичок, и оно будет таким ужасным, что только словечком «сверх» и можно его определить.

Но не следует, обнаружив подобное совпадение, домысливать каждый раз причины пересечения непересекающихся по определению линий. Сказано ведь: «Ничего не известно, и все возможно»³¹. Лучшее объяснение странных на первый взгляд совпадений сформулировал в «Даре» сам Набоков: «...Есть союзы в мире, которые не зависят ни от каких дубовых дружб, ослиных симпатий, “веяний времени”, ни от каких духовных организаций или сообществ поэтов, где дюжина крепко сплоченных бездарностей общими усилиями “горит”». И еще: «...Где-то – не здесь, но в другой плоскости, угол которой вы сознаете еще смутнее меня, – где-то на задворках нашего существования, очень далеко, очень таинственно и невыразимо, крепнет довольно божественная между нами связь»³³. Последние четыре слова и представляются универсальным ключом для решения проблемы совпадений и пересечений.

Бог или вечный его противник водит рукой гения, но тот не волен в выборе писать или не писать, как не волен и в выборе судеб своих героев. Читатели, напротив, вольны или захлопнуть книгу на первой же странице или с наслаждением и благодарностью перечитывать ее множество раз, восхищаясь тем, как верно угаданы и как живо запечатлены король, дама, валет или жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат.

Примечания

- ¹ Набоков В. В. Собр. соч. В 5-ти т. Русский период / Сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб., 2000. Т. 2. С. 469.
- ² Булгаков М. А. Собр. соч. В 5-ти т. М., 1990. Т. 5.
- ³ Набоков В. В. Указ. соч. Т. 5. С. 278.
- ⁴ Иванов В. Вс. Черт у Набокова и Булгакова // Звезда. 1996. № 11. С. 146–149.
- ⁵ Набоков В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 719.
- ⁶ Булгаков М. А. Великий канцлер. Князь тьмы. М., 2000. С. 83, 265, 293.
- ⁷ Набоков В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 472.
- ⁸ Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 242–243.
- ⁹ Набоков В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 718.
- ¹⁰ Дневник Елены Булгаковой / Сост., текстол. подгот. и коммент. В. Лосева и Л. Яновской; вступит. ст. Л. Яновской. М., 1990. С. 327.
- ¹¹ Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996. С. 540.
- ¹² Иванов В. Вс. Указ. соч. С. 146.
- ¹³ Набоков В. В. Указ. соч. Т. 2. С. 718.
- ¹⁴ Соколов Б. В. Указ. соч. С. 536.
- ¹⁵ Набоков В. В. Указ. соч. Т. 4. С. 516.
- ¹⁶ Там же. С. 527, 727.
- ¹⁷ Чудакова М. Некоторые проблемы источниковедения и рецепции пьес Булгакова о гражданской войне // М. А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М., 1998. С. 72–78.
- ¹⁸ Там же. С. 77.
- ¹⁹ Набоков В. Дар: Роман / Коммент. Л. Ф. Клименко. СПб., 2000. С. 516.
- ²⁰ Леонтьев А. Интертекстуальные трансформации в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Сетевая словесность. 1998. 30. 01.
- ²¹ Набоков В. В. Собр. соч. Русский период. Т. 2. С. 236–237, 702.
- ²² Энциклопедический словарь. СПб.: Изд-во Брокгауз и Ефрон. 1890–1907. Т. XXII. С. 461–462.
- ²³ Левин А. Мастер и Энциклопедия // Лесной вестник. 1999. №3 (8). С. 145–153.
- ²⁴ Энциклопедический словарь. Т. XXII. С. 16, 18, 20.
- ²⁵ Дневник Елены Булгаковой. С. 39.
- ²⁶ Левин А. Указ. соч. С. 146.
- ²⁷ Набоков В. В. Собр. соч. Русский период. Т. 4. С. 216.

²⁸ *Набоков В. В.* Собр. соч. В 5-ти т. Американский период. Т. 4. С. 14.

²⁹ Там же. С. 563.

³⁰ *Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 3. С. 334.

³¹ *Набоков В. В.* Собр. соч. Русский период. Т. 5. С. 525, 556.

³² Там же. Т. 2. С. 264.

³³ Там же. Т. 4. С. 516.

«Никольский» подтекст в произведениях Михаила Булгакова

Предмет статьи – мифологема Св. Николы в булгаковском художественном мире. Однако прежде, чем приступить непосредственно к этой теме, хотелось бы сделать ряд предварительных замечаний, касающихся не только М. А. Булгакова, но и С. В. Никольского.

Всякий, кто знаком с булгаковедческими работами Сергея Васильевича, знает, что в них немало места уделено анализу каламбурных «игр» с именами персонажей; поэтому попытаюсь сначала продвинуться в этом направлении. Дело в том, что из всех известных мне на сегодняшний день исследователей творчества Булгакова наиболее «подходящие» в булгаковедческом отношении имя, отчество и фамилия принадлежат как раз Сергею Васильевичу Никольскому: сочетание это – удивительно «булгаковское».

Во-первых, об имени и отчестве. Наряду с сочетанием «Алексей Васильевич» (вспомним главного героя романа «Белая гвардия» и пьес «Братья Турбины» — «Белая гвардия» — «Дни Турбиных»), имя «Сергей» (в связке с различными отчествами — «Васильевич», «Николаевич», «Павлович», «Леонтьевич») — это по существу второе «автобиографическое» имя Булгакова. Так, Сергеем Васильевичем зовут главного героя рассказа «Морфий» — доктора Полякова; Сергеем Леонтьевичем будут звать героя «театрального» романа «Записки покойника» — Максудова.

Более частотное сочетание «Сергей Николаевич». Так, в повести «Дьяволиада» находим «автопортрет» Булгакова, изобразившего себя в виде эпизодического персонажа¹ — секретаря, которого зовут именно Сергеем Николаевичем. Когда главный герой повести, мелкий служащий Коробков, в поисках справедливости добирается до Бюро претензий, расположенного в некоей комнате № 302, то встреченный там приветливый блондин обещает быстро уладить все трудности — для чего и «приглашает» секретаря: «Он музыкально звякнул ключом в замке, выдвинул ящик и, заглянув в него, приветливо сказал:

– Пожалте. Сергей Николаевич.

И тотчас же из ясеневового ящика выглянула причесанная, светлая, как лен, голова и синие бегающие глаза. За ними изогнулась, как змеиная, шея, хрустнул крахмальный воротничок, показался пиджак, руки, брюки, и через секунду законченный секретарь, с писком «Доброе утро» вылез на красное сукно. Он встряхнулся, как выкупавшийся пес, соскочил, заправил поглубже манжеты, вынул из карманчика патентованное перо и в ту же минуту застрочил»² (2. 34). Известно, что в «Дьяволиаде» отразились впечатления писателя, полученные в первые месяцы московской жизни: приехав в Москву в сентябре 1921 г., он служил именно *секретарем* ЛИТО Главполитпросвета; данный период его жизни отразился в автобиографической повести «Записки на манжетах» (похоже, это те самые «манжеты», что «заправляет поглубже» человек из ящика). Да и что касается внешности крошечного «секретаря» – налицо явное портретное сходство с самим автором «Дьяволиады». Вот как, например, описывала «типаж» братьев и сестер Булгаковых вторая жена писателя, Л. Белозерская: «Природа оформила Булгаковых в светлых тонах – все голубоглазые, блондины (в мать), за исключением младшей, Елены. Она была сероглазая, с темно-русыми пышными волосами»³. Светлые волосы и голубые глаза – таким писатель сохранился в памяти тех, кто его знал: например, через тридцать с лишним лет после смерти Булгакова В. Катаев в мемуарной прозе «Алмазный мой венец» выведет его под именем Синеглазый.

Если причины, по которым Булгаков использовал в качестве автобиографического имя «Алексей», не вполне ясны (возможно, сыграли роль аналогии с образом «Алексия – человека Божия»), то есть достаточно правдоподобное предположение о том, почему ему оказалось столь близко имя «Сергей» – и в частности, «Сергей Николаевич». Как известно, оно принадлежало знаменитому теперь в России однофамильцу писателя (существует и версия о том, что они состояли в отдаленном родстве): Сергей Николаевич Булгаков (1871–1941), религиозный философ и экономист,

публицист и литературный критик, политический и церковный деятель, происходил из тех же мест (Орловская губ.), что и отец М. Булгакова Афанасий Иванович, и был весьма популярен уже в годы отрочества и юности будущего писателя. В 1901–1906 гг. С. Н. Булгаков служил приват-доцентом Киевского университета Св. Владимира (студентом которого позже станет М. Булгаков). В августе 1918 г. С. Н. Булгаков находился в Киеве (в это время там был и М. Булгаков), и именно здесь впервые увидела свет статья «На пиру богов: Pro et contra»⁴, которая с полным правом может рассматриваться как частица культурной атмосферы, воспроизведенной в романе «Белая гвардия» (позднее эта статья вошла в состав сборника «Из глубины»); в августе 1922 г. С. Н. Булгаков по приказу Ленина был выслан из России, оказавшись одним из пассажиров так называемого философского парохода (работа М. Булгакова над «Белой гвардией», судя по всему, была начата несколькими месяцами ранее).

Когда в булгаковской пьесе «Бег» один из главных героев, по имени Сергей (Павлович) Голубков, говорит о себе, что он «сын знаменитого профессора-идеалиста», это тоже звучит как намек на С. Н. Булгакова – являвшегося одним из авторов сборника «Проблемы идеализма» (1902); книга его статей, вышедшая из печати в 1903 г., носила название «От марксизма к идеализму». Иными словами, фамилию «Голубков» в пьесе «Бег» вполне допустимо читать как анаграмму фамилии «Булгаков»⁵. Кстати, и сам автор пьесы имел немало оснований назвать себя «сыном профессора-идеалиста», поскольку его отец был профессором Киевской духовной академии (где преподавал историю религий).

В романе «Белая гвардия» имя «Сергей Николаевич» носит один из эпизодических персонажей – ассистент-медик, которого Николка Турбин и Ирина Най встречают в анатомическом театре, придя туда в поисках тела полковника Най-Турса: «Николка ... увидел высокого человека в жреческом кожаном фартуке и черных перчатках. Тот склонился над длинным столом, на котором стояли, как пушки.

светлея зеркалами и золотом в свете спущенной лампочки, под зеленым тюльпаном, микроскопы» (1, 404). Хотя нет портретных деталей, которые свидетельствовали бы о сходстве между автором романа и этим «высоким человеком» по имени Сергей Николаевич, однако этот помощник профессора – хозяина «царства мертвых» (перед которым на столе лежит «отвратительный предмет» – «человеческая шея и подбородок, состоящие из жил и ниток, утыканных, увешанных десятками блестящих крючков и ножниц»), тоже может считаться своеобразным «автопортретом» доктора М. Булгакова. В этом нетрудно убедиться, сопоставив данную сцену «Белой гвардии» с эпизодом рассказа «Морфий», где Бомгард во сне видит главного героя: «Вон стоит Сережка Поляков ... над цинковым столом, а на столе труп» (1, 153). Сергей Поляков – персонаж явно автобиографический (обратим внимание и на звуковое подобие фамилий Поляков – Булгаков), и в рассказе он предстает как «двойник» ассистента из «Белой гвардии».

Как уже говорилось, два имени – Алексей и Сергей – оказываются в булгаковских текстах «взаимозаменяемы». Пожалуй, наиболее эффектный пример этого – забавная сцена из романа «Записки покойника», когда в конторе Независимого Театра появляются некая светская дама с капризным мальчиком и няней: «В Филину дверь входила очень хорошенькая дама в великолепно сшитом пальто и с черно-бурой лисой на плечах. Филя приветливо улыбался и кричал:

– Бонжур, Мисси!

Дама радостно смеялась в ответ. Вслед за дамой в комнату входил развинченной походкой, в матросской шапке, малый лет семи с необыкновенной надменной физиономией, вымазанной соевым шоколадом, и с тремя следами от ногтей под глазом. Малый тихо икал через правильные промежутки времени. За малым входила полная и расстроенная дама» (4, 476). Позже у мальчика, объевшегося шоколадом, случается обморок. «Очень хорошенькая дама» – это шарж на жену писателя, Е. С. Булгакову⁶ («Мисси» – видо-

измененное «Мыся», одно из ее домашних имен): соответственно, сын «дамы» – которого в романе зовут *Алешей* – это пасынок Булгакова, *Сергея* Шиловский.

Справедливости ради, надо отметить, что один из булгаковских персонажей, носящих имя «Сергей» (Иванович), все-таки выпадает из выстроенного нами ряда и никак не может считаться автобиографическим – напротив, предстает как явный антагонист автобиографическому герою: имеем в виду Сергея Ивановича Тальберга из романа «Белая гвардия». Интересно, однако, что уже в пьесе «Белая гвардия» (а затем в «Днях Турбиных») эта «ошибка» была исправлена автором и Тальберг получил имя «Владимир Робертович».

Теперь – о собственно «никольской» теме в булгаковских произведениях. Думается, ее актуальность была «запрограммирована» уже при крещении будущего писателя, происходившего в киевской церкви *Николая Доброго*. Поэтому, в общем, не странно, что первый длительный период вполне самостоятельной жизни и врачебной деятельности молодого доктора Булгакова оказался связан с населенным пунктом в Смоленской губернии, носившим название *Никольское*. Как видим, еще до начала писательской карьеры образ Св. Николая явно ему «сопутствовал» – и, может быть, по этой причине различные «воплощения» Св. Николая в произведениях Булгакова встречаются чаще, чем, например, «знаки» его «собственного» святого, Михаила.

Вполне в духе мифопоэтической традиции, Николай Мирликийский предстает в виде патернального покровителя. Так, в романе «Белая гвардия» священник отец Александр – из той самой «церкви Николая Доброго» (I, 179), где крестили М. Булгакова: в ней отпевают мать Турбиных, и в ней, должно быть, крестили их самих; так что с первой страницы романа его основные персонажи в каком-то смысле находятся под покровительством этого святого. Ср. «зачин» «Белой гвардии», в котором обращение к Деду Морозу дается едва ли не стихами и звучит как заклинание: «О,

елочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем!» (I, 179). Интересно также, что «елочный дед», «белый генерал» (I, 180) Никола и «светлая королева» (I, 179), мать Турбиных, упомянуты как бы «в паре»: родители Алексея, Елены и Николки предстают в мифологизированном облике «Деда Мороза» и «Снежной Королевы».

Имя младшего из братьев Турбиных звучит буквально как «маленький Никола»⁷. Соотнесенность с этим святым дает дополнительную мотивировку тому, что именно Николка Турбин показан в романе и в «раю» (в сне Алексея), и в «аду» (сцена в анатомическом театре): в народных представлениях Св. Никола играет роль охранителя загробного мира и водителя душ; в то же время он отождествляется с апостолом Петром как привратником рая⁸. Поэтому не случайно, что эскадрон Ная дожидается у райских врат не только своего командира, но и Николку, который гусаром не является и прямого отношения к эскадрону не имеет⁹: Николка здесь выглядит не просто случайно примкнувшим к эскадрону, но представлен полноправным участником, без которого движение невозможно (I, 235).

Как известно, Св. Николай – покровитель всех плавающих и путешествующих, сырых и убогих: кстати, булгаковские «Записки на манжетах» при первой публикации имели посвящение «плавающим, путешествующим писателям земли русской». «Никольский» подтекст в первом романе Булгакова тесно связан с темой «плавания» по бурному «житейскому» морю (причем морю *снежному* – учитываемая эпитафия из «Капитанской дочки»). Дом Турбиных, Александровская гимназия, да и Город в целом воплощают в «Белой гвардии» мифологему «корабля», «ковчега»; соответственно, развивается целая система «морских» мотивов (корабль, гибнущий в буре; «труп в трюме» как предвестье гибели¹⁰; бегство «крыс» с тонущего корабля и т. п.).

Значение Св. Николая в культурной традиции весьма широко: он приобрел ореол русского «национального» святого, и, между прочим, происхождение понятия и самого фразеологизма «русский бог» связано именно с ним¹¹.

Весьма важна роль Николы в повести «Роковые яйца». Нашествие «иноземных гадов» на Республику Советов завершается здесь тем, что в середине августа (на Преображение) ударяет почти двадцатиградусный мороз. Как и в мифологизированной истории наполеоновского нашествия на Россию (а «гады» в булгаковской повести наступают на Москву с запада, точно повторяя маневры французской армии), спасителем оказывается «русский бог»: Св. Никола, Дед Мороз – который, впрочем является «античным» способом, как «Deus ex machina»; соответствующая глава «Роковых яиц» имеет заглавие «Морозный бог на машине» (2, 114). Поскольку змеи («аспиды и василиски») соотносятся с мотивом огня, то вполне логично, что «пламень» оказывается побежден «льдом»: реализуется мифопоэтическое представление о морозе-кузнеце, сковывающем змея¹²; В. Пропп характеризует Мороза-Трескуна, или Студенца, как одного из традиционных сказочных «волшебных помощников»¹³. Заметим, что в булгаковской повести в августе фактически наступает «Никола Зимний».

Мотив сверхъестественного погодного явления (неожиданный мороз, ветер и т. п.) в произведениях Булгакова довольно активен; и можно сказать, что в данном мотиве прослеживается своеобразное «совмещение функций» двух святых – Николы и Георгия. Так, в пьесе «Бег» важным фактором событий оказывается «зверский, непонятный в начале ноября в Крыму мороз», который «сковал Сиваш, Чонгар, Перекоп и эту станцию» (3, 227), облегчив красным взятие Крыма и окончательную победу в гражданской войне: «Сиваш, Сиваш заморозил господь бог»¹⁴; «Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и большевики как по паркету прошли. Георгий-то Победоносец смеется!» (3, 233). Как и в «Роковых яйцах», характерно сопоставление «чуда» с военной операцией и образом святого-змееборца.

Патернальный образ Св. Николая пародийно сочетается с образом «одноименного» царя. В этом отношении интересно вернуться к роману «Белая гвардия» и обратить внимание на одну из толстовских реминисценций. Помимо

романов Л. Толстого¹⁵, в «Белой гвардии» «откликнулся» и один из его известнейших рассказов – «После бала». В произведениях Булгакова, как известно, неоднократно воспроизводится сцена убийства человека с помощью шомпола (1, 421, 229; 4, 551) или просто зверской порки (1, 513; 2, 654). Обоими писателями подчеркивается национальность жертвы; ср. интонационное подобие фраз: «– Татарина гоняют за побег, – сердито сказал кузнец»¹⁶; «– Жида порют, – негромко и сочно звякнул голос» (1, 513). Сходны и истязатели: в толстовском рассказе экзекуцией командует полковник (причем подчеркнуто его явное сходство с *Николаем I*); в «Белой гвардии» и «Ночи на 3-е число» – куренной атаман, называемый также полковником (1, 513–514¹⁷). При этом сцены истязания «инородцев» имеют сходный подтекстный смысл. Исследователи обращают внимание на символику «Голгофы» в толстовском рассказе, действие которого происходит в последний день масленицы и в последующую ночь, трактуя «После бала» как «разыгрываемый вариант перехода от язычества к христианству»: «В сцене, варьирующей Голгофу, полковник демонстрирует свои императорские – кесаревы и николаевские – установки, противопоставленные божескому делу жертвы и состраданию ... А поскольку татарин в этой конфигурации выступает своего рода заместителем Вареньки, то сцена в целом символизирует вытеснение светской любви любовью к страдающему телу Христову»¹⁸. В романе «Белая гвардия» мучения влекомого петлюровцами по снегу еврея и его гибель представлены как «крестный путь» – и даже такая деталь, как «блестящая трость» (1, 421), напоминает евангельское описание истязаний Иисуса: «и, взявши трость, били его по голове» (Матф. 27:30; Мк. 15:19). Смерть невинной жертвы – событие космического масштаба: «В ту минуту, когда лежащий испустил дух, звезда Марс над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замерзшей выси, брызнула огнем и оглушительно ударила» (1, 421). Коллизия «язычество / христианство» воплощается как движение от «царства Ни-

коль» к «царству красной звезды» (впрочем, не стоит думать, что движение это – непременно прогрессивное).

В рамках нашей темы интерес представляет и один из рассказов цикла «Записки юного врача» – «Вьюга». Действие в нем происходит в декабре и явно соотносится с парадигмой Юрия Холодного и Николы Зимнего. Интересно, что ассоциации с Николой вызывает здесь персонаж, который перед читателем не «появляется»: это отец погибшей невесты, именуемый агрономом – и при этом обитающий в ампирином дворце времен *Николая I* (1, 104). Слово «агрономия», как известно, восходит к греч. «агрос» – поле и «номос» – закон; соответственно, агроном может быть представлен как «повелитель полей»; однако в «зимнем» антураже булгаковского рассказа возникают заведомо противоположные ассоциации: агроном, связанный с «Николаевской» эпохой, больше напоминает мифического «мороза-кузнеца». Соответственно, дочь агронома – это не обыкновенная девушка, но как бы сказочная «царская дочь» (нечто вроде Снегурочки). Конечно, этими фольклорно-мифологическими мотивами содержание рассказа далеко не исчерпывается¹⁹, однако без их учета полноценное понимание данного текста вряд ли возможно.

До сих пор речь шла о произведениях Булгакова 1920-х годов. Что касается творчества 1930-х, то здесь в целом заметно движение писателя от «зимней» парадигмы – к «весенней» (от рождественской – к пасхальной); но это не значит, что «зимние» мотивы вовсе исчезают.

Например, в «юбилейной» пьесе «Пушкин» – где, как известно, главный герой на сцену не выведен – немаловажное значение имеет образ *Николая I*, который в одном из эпизодов появляется «из метели», как бы «материализуясь» из снежного вихря; характерно, что возникает он непосредственно после реплики Дубельта, задумчиво в одиночестве произносящего строчки пушкинского «Зимнего вечера»: «Буря мглою небо кроет...» (3, 489). Строго говоря, все основные персонажи этой пьесы (начиная с главного героя) предстают «воплощениями» снежной бури; но патернальная

фигура императора в этом ряду имеет особое значение – впрочем, параллели между Николаем I и Николаем Мирликийским обретают, скорее, пародийный характер. Как и в рассказе «Метель», «никольский» подтекст в пьесе вызывает не только «славянские» ассоциации, но соотносится и с «римской» темой – с темой Империи в широком смысле слова²⁰.

Неоднозначной оказывается роль «Николы» и в последней из завершенных булгаковских пьес – «Батум». В начале ее IV действия *Николай II* повествует Министру юстиции о случаях чудесного исцеления всяческих недугов благодаря купанию в Саровском прудике (3, 562–563). Царь выглядит достаточно карикатурно – тем более что и одет он вполне «кукольно»: «малиновая рубаха с погонями, желтый пояс, плисовые черные шаровары и высокие сапоги со шпорами» (3, 562); однако важно отметить, что разговор о «купании» (и о целебных свойствах воды вообще) оказывается «сцеплен» с беседой о государственном преступнике Иосифе Джугашвили: Николай утверждает его приговор – ссылка в Сибирь на 3 года. Две части эпизода с Николаем II фактически предвворяют мотив чудесного исцеления Сталина.

Прежде, чем обратиться к данному мотиву, следует сказать, что главный герой «Батума» буквально с первых строк пьесы недвусмысленно аттестуется как «демонический зверь». Думается, Булгаков осознавал, что день появления на свет Сталина – 21 декабря – вписывается в мифологическую топикку «волчьего времени». Собственно, с провозглашения Сталина «волком» пьеса и начинается:

«И н с п е к т о р. Получите билет и распишитесь.

С т а л и н. Он называется волчий, если я не ошибаюсь?» (3, 514).

Далее звучит произносимый героем тост о черном драконе – похитителе солнца (3, 526): здесь «змеиная» тема представлена в ее непосредственно «архетипическом» варианте – змея как воплощение хтонического начала и подземного мрака в традиционно-культурных представлениях вы-

ступает противником солнца²¹; ср. также фольклорный мотив борьбы царя-Солнца «с нечистой силою (=Зимою), которая нападает на него в виде волка»²². Ясно, что на внешнем фабульном уровне «Пастырь» должен ассоциироваться с дракоборцем-«Спасителем»; однако связанный с Сосо «волчий» мотив актуализирует и его сходство с «драконом». Мифопоэтические ассоциации еще раз прямо звучат в сцене, когда начальник тюрьмы называет Сталина «демонном проклятым» (3, 561): «сцена и весь акт завершены беспрецедентным в сталинской театрализованной агиографии эпизодом, в котором мотив Антихриста, притворившегося Христом, явлен с вызывающей отчетливостью»²³.

Между прочим, демонизм Сталина как «проповедника / искусителя» подчеркнут уже в первой картине, где герой «вводит в соблазн» Одноклассника, уговаривая его передать прокламации некоему Арчилу. В начале сцены кажется, что эта просьба – «экспромт» Сталина, однако в конце концов выясняется, что он давно наметил Одноклассника на эту роль (3, 517): таким образом, «экспромт» оказывается наигранным и подозрительно похожим на провокацию. «Чары» героя проявляются и при его встрече с Порфирием; причем характерно, что первая реплика Сталина: «А зачем?» – произносится «из темной комнаты» (3, 521); с этими словами он как бы возникает перед Порфирием «из тьмы». Интересно, что в первой редакции пьесы была сцена, в которой собрание подпольщиков происходило ночью на кладбище²⁴.

Обратимся теперь к финальной сцене «Батума», в которой подтекстный мотив «оборотничества» достигает полного развития. «Хотел Булгаков того или нет, но в фокусе его пьесы оказалась одна из самых загадочных и непроясненных страниц биографии молодого Сталина²⁵. Из кутаисской тюрьмы в ссылку уходит в последнем действии один человек, а в эпилоге появляется уже другой, и никто не может точно сказать, какой моральной ценой оплачено его возвращение»²⁶. В начале десятой картины звучит реплика Порфирия о Сталине: «Он погиб» (3, 566), – а завершается

картина (как и пьеса в целом) его же репликой: «Вернулся!» (3, 570). По мнению Б. Гаспарова, в том, сколь напряженно вглядываются здесь персонажи в Сталина, не сразу узнавая его, «проступают ассоциации не только со сценой явления воскресшего Христа в Эммаус, но и со Вторым пришествием. Одновременно, однако, вся линия инфернальных аллюзий придает этой сцене ассоциативную связь с возвращением в мир Антихриста, развязанного от тысячелетних уз»²⁷. «Воскрешение», да еще с полным излечением от туберкулеза (явный намек на «перерождение», «перемену тела»), приносит Сталину тот ледяной «Тартар», который традиционно отождествляется с адом²⁸: «С т а л и н. У меня совершенно здоровая грудь и кашель прекратился... Я, понимаете, провалился в прорубь... там... но подтянулся и вылез... а там очень холодно, очень холодно... И я сейчас же обледенел... Там все далеко так, ну, а тут повезло: прошел всего пять верст и увидел огонек... вошел и прямо лег на пол... а они сняли с меня все и тулупом покрыли... И когда я, значит, провалился... там... то подумал: вот я сейчас буду умирать. Конечно, думаю, обидно... в сравнительно молодом возрасте... и заснул, проспал пятнадцать часов, проснулся, а вижу – ничего нет. И с тех пор ни разу не кашлянул. Какой-то граничащий с чудом случай...» (3, 569).

«Разрекламированная» Николаем II «целебная вода» принесла явную пользу. Как и в повести «Роковые яйца», «русский бог» в пьесе «Батум» оказывается спасителем земли русской: он не только сохраняет жизнь будущему «отцу народов», но и укрепляет его здоровье. Уместно вспомнить здесь о фольклорном образе Св. Николая, «Деда Мороза», как покровителя волков²⁹: из царства Зимы «оборотень» возвращается полный сил. Характерно, что среди многочисленных вариантов названия пьесы, которые перебирал Булгаков, встречается и такой: «Вставший из снега»³⁰. Неслучайным выглядит в заключительном эпизоде «Батума» костюм Сталина – он «в солдатской шинели и фуражке» (3, 568): с одной стороны, эта деталь закрепляет факт появления Сталина в мифологизированном облике

«образца 1930-х годов» (действие происходит в 1903 г., и герой как бы выходит из фабульного времени в будущее); с другой – актуализируется inferнальный образ «серого». Так что из «царства зимы» в финале «Батума» возвращается не только воскресший «Спаситель», но и inferнальный «оборотень»; так что неизвестно – благодарить или проклинать «Николу» за эту метаморфозу.

Впрочем, подобная амбивалентность наблюдается отнюдь не только в последней пьесе, но практически во всех произведениях Булгакова. Соответственно, и подтекстный образ Св. Николая не несет здесь однозначно «положительной» оценки – как оно, в общем, и подобает мифологизированному патернальному покровителю.

Примечания

¹ Это напоминает прием, распространенный в изобразительном искусстве, когда живописец изображает самого себя в периферийной части холста – где-нибудь сбоку, в качестве незначительного лица или «стороннего» наблюдателя.

² *Булгаков М. А.* Собр. соч. В 5-ти т. М., 1989–1990. Здесь и далее цитаты даются по этому изданию, тома и страницы указываются в тексте.

³ *Белозерская-Булгакова Л. Е.* Воспоминания. М., 1989. С. 92.

⁴ См.: *Булгаков С. Н.* Соч. В 2-х т. М., 1993. Т. 2.

⁵ *Abraham P.* Роман «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Брно, 1993. С. 159.

⁶ *Ермолинский С.* Из записок разных лет: Михаил Булгаков. Николай Заболоцкий. М., 1990. С. 122; см. также: *Лакишин В.* Булгакиада. М., 1987. С. 20.

⁷ Видимо, не случайно Булгаков, используя в «журнальной» редакции форму имени «Колька» (1, 515–523), в итоге назвал героя все-таки Николой.

⁸ *Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей: Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского. М., 1982. С. 70, 125.

⁹ *Milne L.* Mikhail Bulgakov: A Critical Biography. Cambridge, 1990. P. 87.

¹⁰ Важную роль здесь играют реминисценции из рассказа И. Бунина «Господин из Сан-Франциско».

- ¹¹ Успенский Б. А. Указ. соч. С. 119–122.
- ¹² Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. [В 3 т.] М., 1994. Т. 1. С. 583–585.
- ¹³ Протт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 181–182, 315.
- ¹⁴ Булгаков М. А. Пьесы 1920-х годов. Л., 1990. С. 428.
- ¹⁵ Подробнее см.: Яблоков Е. А. Роман Михаила Булгакова «Белая гвардия». М., 1997.
- ¹⁶ Толстой Л. Н. Полн. (Юбилейное) собр. соч. В 90 т. М., 1928–1958. Т. 34. С. 123.
- ¹⁷ См. также: Булгаков М. А. Белая гвардия. М., 1998. С. 240–241.
- ¹⁸ Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 92, 102.
- ¹⁹ Подробнее см.: Яблоков Е. А. Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова: «Записки юного врача». Тверь, 2002.
- ²⁰ Ср.: «Никогда Петербург не выглядел более по-римски, чем при Николае, декретировавшем и утверждавшем триумфальные арки, триумфальные колонны, декоративные эмблемы из римских мечей и шлемов, типовые фасады, отчетливо восходившие через Кваренги и Палладио к дворцам и храмам императорского Рима. По некоторым сведениям, излюбленным маскарадным костюмом Николая I был костюм римского воина; одна из гостиных Зимнего дворца была отделана в подчеркнуто римском стиле после пожара 1837 г. – когда во всей Европе, а в большей мере и в России эти декоративные приемы себя уже изжили. Римски-императорский образ современники ощущали яснее, чем мы привыкли думать» (Кнабе Г. С. Римская тема в русской культуре и в творчестве Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 261).
- ²¹ Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 283–286.
- ²² Афанасьев А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 744.
- ²³ Смелянский А. Театр Михаила Булгакова: тридцатые годы // Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 22.
- ²⁴ См.: Записки ОР ГБЛ. М., 1990. Вып. 48. С. 237–241.
- ²⁵ Изображая чудесное исцеление Сталина, Булгаков использовал версию А. Барбюса из его книги «Сталин», опубликованной в № 4 и 5 «Романгазетъ» за 1936 г. (см.: Нинов А. А. Батум [Комментарий] // Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов. С. 671).

²⁶ Там же. С. 665.

²⁷ *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 119.

²⁸ «Славяне ... соединяли идею ада не только с западом, но и с севером ... В древнеславянских переводах и оригинальных произведениях словом тартар обозначается подземная область, никогда не освещаемая и согреваемая солнцем, место вечного, нестерпимого холода, куда будут посланы души грешников» (*Афанасьев А. Н.* Указ. соч. Т. 3. С. 28). Ср. эпизод дантовского «Ада» (Песнь 34), где Люцифер изображен вмерзшим в ледяное озеро Коцит.

²⁹ Труды Этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Русским географическим обществом: Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные П. П. Чубинским: [В 7 т.] СПб., 1872. Т. 1. С. 167.

³⁰ *Нинов А. А.* Указ. соч. С. 645.

**Взаимодействие реального и фантастического
в словацком натурализме**

Фантастика в словацкой литературе – явление сравнительно редкое. Это объясняется отсутствием соответствующих литературных традиций, спецификой задач, которые стояли перед писателями в условиях многовековой политической несвободы. Только в 20–30-е годы XX в., когда эти задачи были в основном решены, словацкие писатели обратились к мировому литературному опыту, в том числе и опыту фантастики. Заметим, что с утверждением реализма в европейских литературах XIX в. – не считая научной – фантастика некоторое время находилась на периферии художественного творчества. Лишь на рубеже веков и в последующий период интерес к ней вновь возродился – в творчестве неоромантиков, декадентов, символистов, экспрессионистов, сюрреалистов и др.

Не прошли мимо этого и словацкие писатели, творческая программа которых основывалась на освоении зарубежного опыта при сохранении национальной специфики литературы. Пожалуй, наиболее преуспели в фантастическом переосмыслении действительности представители течения натурализма: Людо Ондрейов (1901–1962), Доброслав Хробак (1907–1951), Маргита Фигули (1909–1995), Франтишек Швантнер (1912–1950). Сконструированная ими модель мира обычно сочетала в себе сюжетные допущения как рационального, так и иррационального характера. Ее задачей было напомнить читателю о вечном, о божественном происхождении человека и бессмертии его души, о проблемах, имеющих общечеловеческую значимость, космический смысл.

Что конкретно представляет собой художественный мир натурализма? Какие принципы были взяты за основу при его построении? Прежде всего, этот мир реален и условен – одновременно. Причем эта реальность во многом иллюзорна, чему в немалой степени способствует особый тип про-

странственно-временного континуума, который предполагает скорее символическую ориентацию в пространстве и во времени, нежели реальную. И даже если в отдельных случаях присутствуют географические координаты описываемых событий, их значимость не столь важна. Ибо это – своего рода «параллельный» мир, призванный напомнить о некогда существовавшем мире гармонии, первозданной чистоты. То есть в основе построения художественной реальности лежит принцип двоемирия, соединения мечты и действительности.

В произведениях натурализма пространство ассоциируется с маленькими горными деревушками, расположенными в окружении первозданной, не тронутой пороками цивилизации природы – некое волшебное царство, где все возможно, где, словно в архаическом мифе или волшебной сказке, есть место для чудесного, сверхъестественного. Поэт-сюрреалист Павол Бунчак в свое время представил этот мир следующим образом: места, «некогда покрытые густыми таинственными лесами, где протекали хрустальные реки, ютились узкие долины ... которые вместо хлеба рождали народные сказки, повести, песни, образуя атмосферу таинственных природных сил...»¹

Что касается временного фактора, то он, лишенный исторической конкретности, обычно конструируется по принципу мифологического времени, которое, подобно самому миру, развивается циклично, образуя модель повторяющегося бытия. Мифологическое время – «вечное» время или, иными словами, безвременье.

Швантнер писал в своем дневнике: «У меня такое впечатление, что мы стоим на огромной строительной площадке. Под нами работают насосы, по желобам стекает мутная вода, наверху грохочет мотор подъемника. А у нас все немного иначе. Этот стремительный потоп, что повсюду сносит препятствия на своем пути, сюда еще не добрался. Время здесь остановилось, утратив человеческие признаки. а

глаза смотрящих и в бодрствовании затуманиваются сном минувших эпох»².

В свою очередь Ондрейов в начале первой части трилогии, состоящей из повести «Юность разбойника» (1937) и романов «Ергуш Лапин» (1939) и «На земле твои звезды» (1951), дает следующее представление о целостности пространственно-временного континуума, характерного для натурализма:

«Збойницкий* танец, – пишет он, – селение спокойное и тихое, расположенное в низкой долине, пряло свою старую легенду. Досматривало свой старый сон о давно минувших временах прачеловека, когда молчало оно, сокрытое в гуще пралеса, по которому с шумом протекала взволнованная вода»³.

Взяв за основу моническую концепцию изображения мира (человек = природа), натуралисты не просто по-новому подошли к разработке традиционной для словацкой литературы деревенской темы, но и воспользовались для ее раскрытия средствами фантастики. Так, известный литературный критик Ш. Крчмеры в письме к Хробаку, написанном в 1926 г., весьма доброжелательно отзываясь о литературных опытах начинающего писателя, признавая наличие у него таланта, в качестве одного из достоинств его произведений назвал умелое сочетание «реализма и фантастики». В свою очередь Хробак в ответном письме попытался сформулировать собственное видение реализма, одновременно обозначив поэтику своих произведений как «фантастико-реалистическую». Он подчеркивал необходимость обновления деревенской тематики за счет использования фантастики. Упрекая реализм в консерватизме, в изображении действительности и человека таким образом, что их «можно пощупать пальцами», прозаик обратил внимание критика на то, что внутренний мир деревенского жителя, формировавшийся под воздействием природных сил, да и само его су-

* От словацкого «zbojník» – разбойник.

ществование намного сложнее, чем это представляют реалисты. Поэтому в поисках пути к душе человека, постижению сущности и смысла его существования, Хробак призвал соединить, по его выражению, «реализм деревни» и «фантастику повести». При этом, с его точки зрения, фольклор, активно использующий фантастические средства осмысления мира и человека, способен помочь, представить человека не в его социальных связях, а как произведение природы. В частности, он писал: «Реализм имеет изъян: ему недостает определенности в отношении к вещам, он не может их обосновать и по-человечески объяснить... поэтому реализм не годится для деревенского романа, которым он более всего лакомился...» И далее: «...Реализм более всего способен изобразить каждодневную жизнь деревни такой, какой она выглядит во время полевых работ, дойки овец и изготовления деревянных ложек. Фантастика же проявляет гибкость там, где застывший реализм подробно анализирует, что делает описание неподвижным, застывшим... Конечно, фантастика не может передать само состояние души, но она и не пытается это сделать. Она хотя бы намечает контуры данного явления и, полагаясь на способность читателя испытывать аналогичные ощущения, позволяет ему восполнить недостающее собственным воображением. Я объединил, таким образом, реализм и фантастику»⁴.

Персонажи натуралистической прозы на первый взгляд – обычные люди, крестьяне, пастухи, жители гор, которых, однако, объединяет общая ментальность, основанная на естественной природной концепции бытия. Ондрейов, работая над повестью «Юность разбойника», сделал для себя важное открытие, касающееся их ментальности. «Это особый, природный характер нашего жителя гор, который я не могу назвать иначе, как языческим..., – писал он. – Эти люди приняли христианство, но оно затронуло лишь внешнюю сторону их души»⁵. Важнейшей особенностью таких героев является то, что они сохранили многие качества, присущие человеку, живущему по законам природы, и, прежде всего,

– развитую интуицию, благодаря которой они не просто активно взаимодействуют с природным миром, но и находятся в единении с ним. Данной их способностью в значительной степени объясняется роль антропоморфизма как доминирующего концептуального признака натуразма.

Как отмечает словацкий исследователь О. Чепан, антропоморфизм – «это самый яркий показатель параллелизма между человеком и природой, между психологией человеческого и природного миров. Его задачей и целью в прозе натуразма является мотивация взаимодействия между реальностью и фантастикой, создание коридора, который бы обеспечил их взаимное проникновение и, в конечном счете, их органичное слияние»⁶.

Мера антропоморфизма в творчестве отдельных писателей-натуралистов неодинакова. Меняется уровень насыщенности произведения фантастическим началом, цели и задачи его использования, способы выражения, а также характер взаимодействия с планом реальным.

Так, в повестях «Тройка гнедых» (1940) Фигули и «Дракон возвращается» (1943) Хробака мера антропоморфизма значительно ниже, чем в произведениях Ондрейова и Швантнера. Доминирующим в них является реальный план изображаемых событий. В первом случае – это любовная история Петра и Магдалены, которая завершается воссоединением любящих сердец. Во втором – рассказ о спасении деревенского стада, выведенного из горящих лесов Мартином Лепишем Мадлушowie по прозвищу Дракон. Тем не менее, в обоих произведениях рядом с реальным миром соседствует мир фантастический, ибо и здесь героям присуща не просто связь с природой: они – словно часть гармонично организованного мироздания. Не случайно, в повести «Тройка гнедых» история любви от начала и до конца сопровождается мотивом гнедков, который и выполняет эту гармонизирующую функцию.

В повести Хробака «Дракон возвращается» основную нагрузку при взаимодействии реального и фантастического

несет на себе главный герой. Уже сама двойственность его имени (Мартин Лепиш Мадлушovie и Дракон) как бы говорит о принадлежности персонажа к двум мирам. Его образ строится по принципу сущностного отличия от окружающих его людей – деревенских жителей, для которых он – Дракон, существо не просто чуждое им, но и источник всех несчастий, зла (т. е. перед нами – достаточно типичная фигура мифов, легенд, сказок всех эпох, олицетворяющая собой злые силы). С другой стороны, это реальный человек, с конкретной судьбой, человек, который ощущает, что он не такой как все. И именно это ощущение побуждает его отправиться в путь – не только для того, чтобы выполнить задание односельчан и спасти стадо, но главным образом для того, чтобы обрести себя, внутреннюю гармонию, доказать людям, что он – Человек по имени Мартин Лепиш Мадлушovie, а значит его место в противостоянии Добра и Зла, носящем вселенский характер, строго предопределено.

Взаимодействие реального и фантастического в произведениях Фигули и Хробака можно проследить также в самой структуре повествования, прежде всего в пейзажных зарисовках, в использовании таких приемов, как умолчание, намек, недосказанность, которые создают атмосферу таинственного, придавая реальным историям и образам фантастическую окраску.

Гораздо более значим принцип антропоморфизма в произведениях Ондрейова и Швантнера. Так, уже сам сюжет повести Ондрейова «Юность разбойника», основанный на реальности (взросление ребенка, отражение процесса познания им окружающей действительности), одновременно как бы воссоздает «сакральный ритуал инициации, превращения ребенка во взрослого мужчину»⁷. Мифологическим смыслом наделен и пространственно-временной континуум, призванный отразить «естественную» модель мира и человека. Ощущение безмерности пространства и времени, пронизывающее повествование (горы, не имеющие конца-края, бесконечная дорога,

бескрайнее небо, вечная тишина и т. п.), позволяет соотносить человеческую жизнь с масштабами вселенной.

Примечательна сама посылка в «Юности разбойника». «Герой – здоровое дитя природы, – пишет автор, – ее укротитель и соперник. Он видит природу в ее самых скрытых проявлениях, понимает ее и не пугается ее; он занимает в этой природе прочно отведенное ему место»⁸. «Природное» начало придает главному герою, Ергушу Лапину, особую окраску, сближает с героями волшебных сказок. В его характере с самого начала намечена экстраординарная перспектива судьбы. «Возможно, он будет разбойником, как и его отец...», – пишет автор⁹.

Последующее осмысление образа героя происходит в традициях волшебной сказки, мифа, в соответствии с которыми, по наблюдениям К. Чапека, герой обычно «уходит в мир, одерживает победу над драконами и оборотнями, освобождает принцессу и становится королем». «Ученые толкователи утверждают, – продолжает чешский писатель, – что этот сказочный герой является символом солнца, которое побеждает холод и разгоняет тучи... Я бы сказал, что сказочный мотив героя не является прославлением солнца: он славит мужчину»¹⁰.

Реализации этой перспективы служит мотив «збойничества», который также является источником таинственного, фантастического в произведении. Однако по мере развития сюжета романтическое представление о збойничестве, вобравшее в себя дух вековых легенд, основанных на вымысле, фантазии, постепенно обретает реальную основу, отражая протест против социальной несправедливости, что свидетельствует о все более активном взаимодействии двух начал – фантастического и достоверного – в рамках одного произведения.

Это подтверждает и тот факт, что наряду со сказочным безвременьем, замкнутостью временного пространства в повести появляются предпосылки для «открытости» временных границ, т. е. его вхождения в

общий поток исторического времени. По мере знакомства героя с городской действительностью, которая является метафорой жизни словацкого общества в канун Первой мировой войны, рушится представление о гармонии мира, рожденное единением с природой.

Дальнейшее развитие творчества Ондрейова свидетельствует, с одной стороны, об устойчивости его интересов к «вечным», метафизическим проблемам человеческого бытия и в этой связи к дальнейшему использованию поэтики мифологизирования, фантастических средств изображения, а с другой – о возрастающей роли социальной проблематики, реалистических способов воссоздания действительности.

Так, замысел второй части трилогии – романа «Ергуш Лапин» – Ондрейов пояснил следующим образом: «Что хотел я сказать образом Ергуша Лапина? Сформулирую коротко: я намеревался изобразить духа словацких гор. Ту самую первозданную силу нашего горного края, которая творит своих детей такими, какими они являются: сильными и упорными, с походкой, типичной для жителей гор, склоненной вперед. Ергуш Лапин – один из них, он – дух словацких гор»¹¹.

Если в первой части трилогии автор строит сюжет на основе «круговорота года», то во второй части эта идея трансформируется в «круговорот истории», в который втянута судьба человека. Вместе с тем, здесь получают свое дальнейшее развитие фантастические свойства героя, основанные на антропоморфизме. Призванный противостоять злу, творить добро и справедливость Ергуш Лапин как бы незримо присутствует повсюду. Он – всевидящ, всезнающ и всемогущ. Его приобщенность к таинственным «вышним силам» вызывает ассоциации с Богочеловеком, особым связующим звеном между небом и землей. Это подтверждает и описание смерти героя в третьей части трилогии: «... Он лежал где-то на вершине самой высокой горы, ибо был человеком, который мог умереть только очень высоко»¹².

Вместе с тем условия, в которых реализуются фантастические свойства характера Ергуша, специфика конфликта свидетельствуют о наличии во второй части трилогии наряду со сказочно-мифологическим, фантастическим началом признаков реального, достоверного. Этому, например, способствует быстрая смена пространственных координат действия. В частности, с реальным планом событий связано пребывание героя в доме, селении, на фронте, в казарме, в тюрьме. События фантастического характера, как правило, реализуются в горах, где и проявляются основные качества Ергуша-збойника, «духа словацких гор».

Фантастический мотив збойничества раскрывается в романе не только в образе Ергуша, но и его отца, наследником традиций которого, по сути, стал сын. Образ отца-збойника вырастает в романе до масштабов легенды, являясь вместе с тем своеобразной модификацией традиционного мифологического символа (отец – как олицетворение активного начала, в древних мифах отец – огонь). В противовес ему мать героя – вечно женское начало, дарительница и хранительница жизни. Она своеобразно соединяет в себе земное и небесное, что придает ее образу космический смысл.

Взаимодействие реального и фантастического прослеживается также в устойчивой ассоциативности таких балладно-сказочных мотивов, как ветер, вода, ночь, птица, дерево и т. п., которые, наряду с символическим планом, обладают реальным смыслом. Так, в соответствии с традициями мифотворчества образ воды, фигурирующий в начале первой части трилогии, обычно ассоциируется с понятием первичности водяной стихии, в недрах которой зарождалась Земля. (В романе его можно толковать как намек на отдаленную эпоху – прамир.) В дальнейшем данный образ призван сформировать представление о непрерывном течении жизни, о жизни-реке. Наконец, в третьей части трилогии, романе «На земле твои звезды»,

Ондрейов завершает философское осмысление образа, который обретает конкретный смысл: «У реки было глубокое устье. Столетиями размывала она камни и песок, складывая их на своем пути. Такова жизнь человека, реки и собаки: не успеют появиться на свет, а уже создают на своем пути преграды. Преграды постоянно растут, пока не вырастут до размеров могилы, о которую однажды собака и человек будут с грустью спотыкаться»¹³.

Цикл завершен: пройдя через испытания жизнью, человек уходит в мир иной. Эта идея становится основополагающей в романе «На земле твои звезды», концепция и поэтика которого складывалась под влиянием общественно-политической и литературной ситуации в Словакии рубежа 1940–1950-х годов. Миф о единении человека и природы был разрушен. Отказавшись от основополагающего принципа натурализма, антропоморфизма, Ондрейов находит новый миф – о безграничной власти истории, которая играет человеческими судьбами.

Вершиной натурализма является творчество Швантнера, в котором (прежде всего в новеллах сборника «Малка», 1942 и в романе «Невеста горных лугов» – написан в 1943-м, опубликован в 1946 г.) антропоморфизм обретает развернутый характер, определяя все уровни произведений. Присутствие антропоморфизма в своем творчестве писатель сформулировал так: «Проблематика человека не возникает лишь в нем самом, но и в среде, где он живет, поэтому у меня так мало психологии, или, точнее говоря, у меня вообще нет психологии человека – вместо нее присутствует психология природы, ибо и такая тоже существует»¹⁴.

Природа у Швантнера – самостоятельное действующее лицо, субъект изображения. Все, что связано с ней, носит фантастический характер. Именно она становится решающим фактором в конфликте между героями романа «Невеста горных лугов» – Либором (человек, испытавший на себе влияние цивилизации) и

Зуной (дитя природы), – определяет его исход (Зуна становится невестой горных лугов).

По мнению Чепана, антропоморфизированная реальность – носитель амбивалентной «витальной энергии», что позволяет провести параллели между всем существующим, т. е. персонифицировать природу и обратить внимание на биологические стороны жизни человека, сблизить его с миром животных. С одной стороны, природа у Швантнера действует вполне осмысленно: она радуется, удивляется, страдает, испытывает симпатии и антипатии и т. п. С другой стороны, Зуна временами походит на «сущего зверя», а угольщик Таво – просто «звероподобен». Зуна не признает людских законов. Зуна – дитя гор, она впитала их силу, дикость, необузданность. «Зуна выросла среди гор, – пишет Швантнер. – Познала их силу, любовь, давно уже с ними обручилась... Думаешь, она могла быть счастлива среди людей, все возможности которых, и даже страсть, измеряются только смертью? Нет, такой доли она не заслужила. Горы породили ее, они же ее и взяли, потому что и у гор есть свои невесты»¹⁵.

Параллелизмы и персонификации настолько сильно выражены в романе, что граница между человеческим миром и миром природы практически стирается. Интерес к бессознательному, стихийным проявлениям чувств, страстям, древним инстинктам, уходящим своими корнями в первобытные времена, которые мы наблюдаем у Швантнера, приводит к слиянию в единое целое реального и фантастического, определив характер идейно-эстетической системы писателя.

Примечания

¹ Цит. по: *Matovčik A.* K biografii Ľudo Ondrejova // Ľudo Ondrejov. 1901–1962. Zborník materiálov z vedeckej konferencii. Banská Bystrica – Uľanka. 9–10 okt. 1986. Martin, 1986. S. 4.

² Literárny archív Matice slovenskej (далее – LAMS). Fr. Švantner. Zápisník.

- ³ *Ondrejov L. Slnko vystupilo nad hory. Br., 1962. S. 219.*
- ⁴ LAMS. 181G1. Письмо Ш. Крчмеры Д. Хробаку от 24.XI.1926.
- ⁵ *Ondrejov L. (Bez nazvu) // Elán. R. 8. 1937–1938. Č. 10.*
- ⁶ *Čepan O. Kontury naturizmu. Br., 1977. S. 119–120.*
- ⁷ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1162.
- ⁸ *Ondrejov L. Dobrý človek ide lesom. Br., 1967. S. 176.*
- ⁹ *Ondrejov L. Slnko vystupilo nad hory. S. 13.*
- ¹⁰ *Čapek K. Marsyas čili na okraj literatury. Praha, 1984. S. 122.*
- ¹¹ *Ondrejov L. (Bez nazvu) // Elán. R. 8. Elán 8. 1937–1938. Č. 10.*
- ¹² *Ondrejov L. Slnko vystupilo nad hory. S. 366.*
- ¹³ *Ibid. S. 439.*
- ¹⁴ LAMS. 1969. S. 341. Из письма Фр. Швантнера редактору журнала «Slovenské pohľady» от 19.VII.1945.
- ¹⁵ *Швантнер Фр. Избранное. М., 1984. С. 406.*

**Фантастический элемент в поэмах
Войтеха Мигалика «История с поездом» и
«История с телефоном»**

В мировой литературе нередки случаи, когда фантастические элементы не только несут на себе экспрессивно-развлекательную нагрузку, но и выполняют функцию высвечивания какой-либо из проблем – социальной, нравственной, экзистенциальной, гносеологической и т. п. К этим синтезирующим приемам обращался, например, такой выдающийся представитель научной фантастики, как Герберт Уэллс. С. В. Никольский писал об Уэллсе: «Научно-фантастическое допущение необыкновенного открытия или изобретения ... нередко стало выполнять у него еще одну функцию, сделалось средством конструирования необходимых писателю условных обстоятельств, в которых с особой выразительностью проявлялась та или иная проблема, обнаруживала свой потенциал та или иная (чаще негативная) общественная тенденция и т. д. ... Научно-фантастический жанр в первичном смысле слова был теперь синтезирован со стихией социальной фантастики и философской прозы, с тем родом художественных произведений, которые ведут свое начало еще от утопий, антиутопий, художественно-философских построений ...»¹

Философская проблематика выявляется и в произведениях русских фантастов; таков, например, вопрос о допустимых границах биологического эксперимента в романах Александра Беляева «Голова профессора Доуэля» и «Человек-амфибия».

Фантастические приемы обнаруживаются не только в прозе. Примером может служить творчество словацкого поэта второй половины XX в. Войтеха Мигалика.

Мигалик принадлежит к весьма сильному поколению словацких поэтов. К нему относятся также Мирослав Валец, Вилиам Турчани, Милан Руфус. Все они, кроме Руфуса, выходца из области Липтов, – уроженцы Трнавы или ее окрестностей, старого католического центра культуры. С Трнавой связано и еще одно значительное поколение поэтов,

вступавших в литературу на рубеже 1950–1960-х годов («конкретисты», или «трнавская группа»).

Родившиеся во второй половине 20-х годов XX в., Мигалик, Валеk, Турчани и Руфус вошли в литературу после Второй мировой войны и по-разному справлялись с трудностями развития литературы в 50-е годы. Мигалику здесь «повезло» больше остальных: он первым издал свою дебютную книгу («Ангелы», 1947) и много публиковался в первой половине пятидесятых, отдав дань официальной литературе и так называемому схематизму в своих оптимистически-задорных, порой вызывающих стихах (образ бедняка-оборванца в сб. «Плебейская рубашка», 1950). Активность и боевой пафос его лирического героя (что отличало его от названных сверстников) были продиктованы не только идеологическим контролем над литературой, но и молодой непосредственной натурой поэта. «Не умру я на соломе», – вместе с героем народной песни, отважным воином, заявляет он в заглавии одного из своих сборников (1955).

В шестидесятые годы из-под его пера выходит еще несколько книг, среди которых философско-ироническая поэма «Бегство за Орфеем» (1965) и свидетельство отточенного стиля – сборник «Сонеты для твоего одиночества» (1966). Мигалик проявил себя как мастер формы, в том числе – в использовании «твердых стрóf» (сонет, рондель, респетто). Высокая культура стиха позволила ему переводить Овидия, Мольера, польских поэтов и т. д.

К семидесятым годам Мигалик – автор двенадцати поэтических сборников. Его сверстники были заметно менее плодовиты (что не помешало им внести значительный вклад в национальную поэзию): у Валека к тому времени было четыре сборника, не считая книг для детей, у Руфуса – три. Сборник Мигалика «Тринадцатая комната» (1975) стал своеобразным итогом. Подобно Валерию Брюсову в сб. «Девятая Камена» (стихотворение «О самом себе»), Мигалик упорядочивает во вступительном стихотворении свое творчество, посвящая каждому сборнику отдельную строфу (про-

изведение также озаглавлено «Тринадцатая комната»). Сборники сравниваются со сказочными комнатами (покоями), к которым лирический герой подбирает ключи. Известно, что числа 12 и 13 обладают магическими свойствами в мифологической, фольклорной и книжной традиции. Лирический герой Мигалика опасается тринадцатой комнаты, «чертовой дюжины»; он боится войти в пустоту, ощутить творчество исчерпанным. Но он все-таки вступает в заколдованную комнату, и его отвага не напрасна. Наряду со зрелой лирикой, Мигалик публикует в сборнике и две философские поэмы: «История с поездом» и «История с телефоном». Мистика в сюжетах поэм вполне отвечает колдовскому тринадцатому числу. Точнее, мы имеем здесь дело с фантастикой мистического характера.

Сюжеты «историй» Мигалика обнаруживают связь с традициями романтизма. В первой из них появляется двойник героя, во второй герой общается с загробным миром. Это традиции Гофмана, Мицкевича, Андерсена. Однако можно увидеть и влияние реалистических предшественников: «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего» Гоголя, «Двойник» Достоевского. Поэмы Мигалика по сюжетам соответствуют рассказам, можно даже сказать, что эти сюжеты больше подходили бы для прозы. Повествование ведется от первого лица, что усиливает лирическое начало.

В первой «истории» автобиографический герой (общий для обоих произведений), государственный чиновник, встречает в Праге своего двойника, приехавшего братиславским поездом. Необходимо сказать, что Мигалик в первой половине 70-х годов (когда, очевидно, были созданы эти произведения) занимал ответственные посты в структурах тогдашнего управления страной. Мигалик был председателем Палаты наций в Федеральном собрании в Праге (1969–1971), специальным советником Президиума правительства ЧССР в Праге (1972–1973), затем депутатом Федерального собрания, председателем комитета по культуре Палаты наций и т. д. Вот к такому общественно-политическому деятелю

лю, персонажу поэмы, и приехал в Прагу двойник из Братиславы. На вокзал героя гнала какая-то непостижимая сила, он не знал, что должно случиться, но неумолимо двигался к роковому месту встречи. Впрочем, он не напуган и даже не удивлен появлением двойника, словно видя свое зеркальное отражение. После беседы с двойником о житейских вопросах (близких людях, болезнях) и о роли каждого человека в людском сообществе герой возвращается к своим делам, а двойник уезжает обратно. И вдруг у героя появляется мысль: не перепутались ли они, не остался ли в Праге тот, что должен был уехать, и наоборот? На этой тревожной ноте «история» заканчивается, ведь той же мыслью терзается в поезде двойник.

Вторая «история» по сюжету намного сложнее, в ней сплетаются нити воспоминаний о разных периодах жизни героя – гимназическом и недавнем, зрелом. Эти мотивы объединяет фигура учителя гимназии Адама Кузмика, с которым выпускники встретились на двадцатипятилетию окончания гимназии. В данном случае неважно, существовал ли такой человек в действительности или это авторский вымысел. На встрече выпускников Кузмик рассказал герою о задуманной книге, в которой анализировалась бы так называемая мнемосфера – область культурной памяти, куда откладываются человеческие идеи, нереализованные замыслы художественных произведений и научных трудов. Кроме них двоих, об этом никто не знал. Завязку составляет телефонный звонок Кузмика: преподаватель сообщает, что у него есть фотографии той гимназической встречи. На вопрос героя о книге Кузмик туманно отвечает, что не успел ее докончить. Герой поэмы занят текущими делами (уже в Братиславе), едет в командировку в Прагу и не успевает задуматься над этим звонком, но что-то его беспокоит. Фотографии он получает по почте, но попытка найти координаты Кузмика оборачивается известием, что Кузмик уже больше года как умер. То ли розыгрыш, то ли галлюцинация, то ли впрямь «привет из мнемосферы», где витает и сама идея об

этой сфере – ненаписанная книга. Поэма заканчивается новым появлением Кузмика: его голос раздается в трубке, которую герой снял, чтобы позвонить знакомому и узнать подробности о смерти учителя. И здесь, как и в первой поэме, движение к развязке осложнено новым сюжетным поворотом фантастического характера, финал открыт. Побочным мотивом стали воспоминания о военных годах и участии Кузмика в партизанском движении.

То, что фантастические сюжеты реализовались в лиро-эпическом жанре, имеет свои плюсы. Обращение к стихотворной форме позволяет применить поэтическое стяжение, ведущее к увеличению смысловой емкости. Мигалик использует верлибр с тяготением к белому ямбическому стиху. Автобиографичность героя-рассказчика, когда тот больше говорит о своих недостатках, пытаясь распутать сложный клубок мыслей, ничего не замалчивая, придает поэмам искренность, доверительную интонацию. Сами фантастические ходы напоминают материализованные зрительные и слуховые галлюцинации героя (могло ведь и такое быть у уставшего от заседаний и совещаний человека). Фантастическое начало реализуется на уровне сюжета, системы персонажей. Во втором произведении степень условности меньше. В обеих поэмах фантастика непосредственно работает на основные темы: «раздвоение» человека, который мог бы жить и работать в разных местах и даже поменяться этими местами, и отношение человека к прошлому и к высказанным тогда мыслям, актуализированное «вторжением» из загробного мира.

При романтических сюжетных ходах Мигалик обращается ко вполне реалистической поэтике, отчего фантастическое становится еще более выпуклым. Повествование логически связно, без сюрреалистической отрывочности (характерной, например, для Валека, мастера объемной формы). Мигалик четко прорабатывает детали, связанные с повседневностью: помятый костюм, ободранный каблук двойника, особенности речи Кузмика (которую нельзя пе-

репутать!) – легкая картавость, разделение на слоги, откашливание курильщика. Автор даже вводит в систему персонажей «Истории с телефоном» реальное лицо – известного из Словакии и за рубежом литературоведа Карола Розенбаума (который мог разыграть героя поэмы). Повествование отличается спокойным тоном без надрыва. Лирическое отступление об участии греческой богини Персефоны, проводившей полгода в царстве мертвых, написано в форме респекто и вновь работает на основную тему: смертность человека необратима, но и вечное воскресение Персефоны окрашено грустью (то по матери Деметре, то по мужу Аиду).

В обеих поэмах звучит мотив роковой занятости несущественными делами, невольной имитацией деятельности в ущерб чему-то очень важному, хоть и незаметному в повседневной «текучке». Этот мотив выражен в «Истории с поездом» и метонимически (человек на своем или не своем месте), и непосредственно:

...Годы идут,
и я, делая то, что не нужно, не делаю то, что нужно.
И как каждый, кто неискренен с собой,
я всегда находил серьезное обоснование
или оставлял это до лучших времен².

«История с поездом» более афористична и проясняет собой также «Историю с телефоном». «Человек способен вынести только часть правды; // чем больше ты вынесешь, тем больше становишься человеком». Здесь же возникает вопрос: «А что, собственно, важно?» Он остается открытым. Мотив замены человека двойником (разработанный, в частности, Достоевским) означает сведение личностного начала к минимуму. Двойники у Мигалика различаются только местом, которое они занимают, и территорией действия (Прага или Братислава). Возможно, Мигалик тяготился своими политическими постами, осознавая, что его настоящее место скорее в творчестве. Сходная ситуация –

пост министра культуры Словакии в ущерб творчеству – была у его земляка Валека, отчего он десять последних лет жизни не публиковал новых стихов. В «Истории с телефоном» какая-то «сверхважная» командировка в Прагу мешает герою разобраться в ситуации. Образ умершего учителя – требовательность памяти; человек вспоминает о главном, когда уже это главное отдалено от него на недостижимое расстояние. Здесь можно вспомнить пословицу: «Что имеем, не храним, потерявши, плачем».

Мигалик создал поэмы о смысле человеческой жизни, о том, что есть смерть и что человек оставляет после себя. Фантастические приемы, внешне напоминая психические расстройства, позволили поэту коснуться философской стороны проблематики. В первой поэме поставлен вопрос, на своем ли месте человек и насколько легко его «тиражировать» или заменить подобным. Во второй «истории» Мигалик исследует, насколько материальна человеческая память, прерывается ли связь с умершим или она может «ожить» не только в воспоминаниях. В поэме также затрагиваются проблемы недооценки человека, в частности Кузмика (участника Восстания, учителя, мыслителя), долга по отношению к живым, нераскрытого потенциала людей (Кузмик не написал книгу, но его гипотеза нашла своеобразное подтверждение).

Фантастические поэмы Мигалика – это философско-психологические очерки в стихах и современная разновидность традиционной сюжетной (лиро-эпической) поэмы. К ним вполне применимо высказывание С. В. Никольского об экзистенциальных проблемах в фантастике XX в.: «В этих фантастических произведениях авторы поднимают далеко не фантастические вопросы, ставшие вскоре вопросами жизни и смерти для человечества»³. Мигалик способствовал созданию духовного портрета человека определенной эпохи, и этот портрет по прошествии времени не требует корректировки; более того, некоторые его черты (унификация и раздвоение личности) становятся теперь очевиднее.

Примечания

¹ Никольский С. В. Проблема судеб человеческой цивилизации в романе и драме XX в. Антимилитаристский аспект (на материале славянских литератур) // Славянские литературы. X Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1988. С. 220.

² *Mihálik V. Trinásta komnata*. Bratislava, 1975. Далее цитаты по этому изданию, перевод автора статьи.

³ Никольский С. В. Указ. соч. С. 226.

**Литературная сказка у русских и словенцев
в конце в XIX – начале XX века**

В истории словенской литературы развитие жанра литературной сказки неразрывно связано с именем Янеза Трдины (1830–1895), одного из ведущих представителей так называемого «фольклорного направления». Первый период его творчества – 1850-е годы – стал временем поисков писателем своего места в жизни и литературе. Наряду со стихами, проникнутыми идеями свободы и социальной справедливости (много позже он определил эти стихи как достаточно слабые), молодой автор создает рассказы о народной жизни, сказки, притчи и басни: «Аров и Зман», «Рассказ Гласан-бога», «Народные рассказы из Быстринской долины». В них, опираясь на сюжеты народных легенд и песен (о короле Матьяже, Пегаме и Ламбергаре и др.), писатель стремился обозначить проблемы общественной жизни и духовных исканий в послереволюционный период. Вопросы современной литературы, отповедь господствующему вульгарному утилитаризму и дилетантизму, губящим ростки нового, романтического направления в словенской литературе, нашли отражение в «Рассказе золотой груши» (1850–1851), сатирическая направленность которого вызвала нападки цензуры, что повлекло за собой запрет на публикацию третьей части произведения. Однако волнующие писателя проблемы развития литературы и ее художественно-эстетической и общественной значимости Я. Трдина вновь поднимает в очерке 1850 г. «Обзор словенской поэзии» («Pretres slovenskih pesnikov»), где выступает ярким защитником Ф. Прешерна (1800–1849)¹, ставя его выше популярного в то время поэта Я. Весела-Косеского, а также дает развернутые характеристики поэтических произведений своих современников. Нельзя не согласиться со словенским исследователем Й. Погачником, что мысли, изложенные в этой работе, при всей их фрагментарности, носят характер складывающейся литературной программы². На ее окончательное формирование оказали влияние идеи Ф. Левстика

(1831–1887), лидера так называемых «младословенцев», представлявших литературное движение середины XIX в.

Они ратовали за национальное возрождение, а литературе придавали огромную роль в деле художественно-эстетического развития словенцев. Мысли Ф. Левстика, выраженные им как в литературно-критических статьях («Ошибки словенского письма», «Оценка повести Циглера “Счастье в несчастье”», «Господам противникам» и др.), так и в ряде прозаических произведений (эссе «Путешествие из Литии в Чатеж», 1858) составили ядро эстетической и литературной программы данного направления. Ее основным содержанием было требование к литературе как средству национального пробуждения и духовного воспитания широких народных масс. При этом Левстик подчеркивал значимость художественного творчества самого народа, фольклора, призванного стать основой для высокой литературы. В одной из своих работ он утверждал, что «у народа мы должны учиться...», но и «мы должны учить народ»³. Еще более определенно он выразил свои взгляды в работе «Ответ на статью “Потребности словенцев в отношении естественных наук”» (1858): «...Я считаю, что народу на современном этапе гораздо полезнее хорошие повести развлекательного и поучительного характера и другие подобные вещи, написанные на родном языке и в национальном духе. Тяга к чтению у словенцев должна быть намного сильнее, чем она есть и была до сих пор»⁴.

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

страсть к собирательству. Фольклорный и этнографический материал он начал собирать, еще работая учителем в хорватских землях (сначала в Вараждине, позже в Риеке). Но после того как в 1866 г. его обвинили в «идейном растлении» своих воспитанников и уже через год досрочно, в возрасте 37 лет, вынудили выйти на пенсию, Трдина, переселившись на родину, в Нижнюю Крайну (Доленьску), в окрестности города Ново Место, стал посвящать собирательству все свободное время. В последующие пятнадцать лет писатель много путешествовал, изучал разные места и людей, собирал фольклорный и этнографический материал. Острота ума и природная наблюдательность помогли ему не только находить наиболее интересные факты и явления, но и воссоздавать в своих путевых записях (сохранилось 27 тетрадей) яркие образы представителей самых разных слоев населения, в первую очередь, крестьян и ремесленников из практически всех словенских краев. Постепенно эта работа стала мощным стимулом к возвращению Трдины на стезю литературного творчества.

Спустя 30 лет после выхода в свет его ранних произведений, в начале 1880-х годов, на страницах ведущего словенского журнала «Люблянски звон» («Люблянский колокол») начинают печататься «Сказки и повести о горянцах»⁵ (1882–1888), которые сразу привлекли к себе внимание читателей и критиков. По свидетельству самого автора, работа над циклом отразила его стремление сохранить для последующих поколений сокровищницу словенского народного творчества, «...оживить стародавнюю народную литературу, т. е. народные рассказы, которые скоро исчезнут с лица словенской земли...»⁶ Вместе с тем он «старался умножить и обогатить старые народные представления настроениями современности: патриотизмом, свободолубием, мыслями о словенской и славянской идее, устремленностью к просвещению, а также всеми другими сокровищами, которые способствуют развитию благосостояния человека»⁷. Обращаясь к мотивам словенского и сербского фольклора, Трдина создает символично-аллегорические произведения, где в фольк-

лорный сюжет органично вплетались реалии современности. Не случайно, многие из них он называл повестями, подчеркивая тем самым связь описываемых в них событий с жизнью. В форме сказки или притчи он стремился выразить свое отношение к важнейшим процессам общественной жизни и ко многим реальным политическим фигурам того времени.

Следует отметить, что для произведений о горянцах было характерно не только разнообразие тем, сюжетных мотивов, но и художественно-стилевых решений. Некоторые из них представляли собой литературно обработанные народные сказки с характерным для этого жанра противостоянием Добра и Зла («Итица-златоперка», «Оборотень», «Вила»). Другие – где рядом с фантастическими существами действовали легко узнаваемые (для внимательного читателя) реальные люди: крестьяне и помещики, представители духовенства и чиновники – были обработкой сказочных или легендарных сюжетов. Наиболее яркой иллюстрацией этой группы произведений является повесть «Ночь накануне Иванова-дня». Словенский исследователь Антон Слодняк определил ее как «гротескную сказочную повесть», «самый острый памфлет»⁸, обличающий антинародный характер местных выборов в одной из словенских провинций – Нижней Крайне. В произведении Трдины помимо основного, сказочного сюжета – волшебных превращений в ночь на Ивана Купалу, когда чудодейственное зерно папоротника дает возможность бедняку Мартинеку понимать голоса зверей, видеть все клады земные, а также очутиться в Горянцах на шабаше ведьм – есть и второй смысловой план повествования, в котором в образах гостей сатаны выступают известные и легко узнаваемые современниками люди: учитель гимназии из Нового Места, ярый противник всего народного, целая вереница господ, презирающих свой народ и видящих в крестьянах лишь глупых рабов. Подобными аллюзиями на актуальные события и общественных деятелей наполнены и другие сказки-легенды, сказки-притчи в цикле о горянцах (например «Петер и Павел»).

В составе данного цикла есть и произведения, в которых писатель, кажется, намеренно уходит от жанра сказки. Порой в общую рамку повествования входят сразу несколько историй, объединенных образом рассказчика. При этом Трдина подчиняет повествование логике живой народной речи и лишь изредка вставляет собственные краткие и меткие характеристики событий или героев. В значительной степени уходит и присущая его произведениям сатирическая заостренность. В повести «Под грушей» автор воссоздает образ известной народной сказительницы, одной из любимых его героинь – Коленчевой Еры, батрачки из Шмихелской общины, расположенной в окрестностях города Ново Место. Речь героини пересыпана пословицами, поговорками, юмористическими присказками, а выбор сюжетов в ее историях и их интерпретация отражают не только личные впечатления и пристрастия рассказчицы, но и выражают мироощущение доленских крестьян. Здесь и бытующие в народе переложения притч о странствиях Иисуса Христа и его апостолов (история о том, как Иисус и Петр коня подковали), и рассказы о поисках счастья молодого пастуха Тинчека, благодаря вмешательству волшебных сил постигающего законы истинного благочестия, а также о похождениях любвеобильного мастера Петера Шавбара, который пережив страшные испытания и потери, узнает цену женской преданности и любви. Все истории назидательны и носят дидактический характер. Не случайно повесть завершают перечисления деяний местных святых – людей, чьи дела и сама жизнь ассоциировались в народной памяти с подвигом Спасителя. Вместе с тем в рассказах Еры много реальных зарисовок из крестьянской жизни: сезонные работы, церковные праздники, каждодневный быт. Рассказы о многолетней истории края дополнены развернутыми образами-портретами местных умельцев. Одновременно повествование пронизано гордостью рассказчицы за народ, умеющий весело проводить время, и напряженно работать, превращая каменистую землю в сад, а с врагами и нежеланными гостями расправляться не угрозами и палками, а поучающей

силой смеха (история об изгнании П. Жавбара из Шмихелской общины). Благодаря публикации произведений Трдины в центральном словенском журнале, читатели (особенно из других словенских провинций) получали прекрасную возможность познакомиться с жизнью своих соседей, почувствовать степень схожести и различий между ними.

С постепенным отходом писателя от едких сатирических оценок, значительно повышается роль фантастики – она берет свое начало в недрах народного сознания, стремящегося через «чудесные» превращения или вмешательства потусторонних сил восстановить справедливость и наказать зло. Так, в повести «Господин Ведеж» («Господин Всезнайка») распоясавшегося немшкутара⁹ Корличека превращает в истинного патриота не столько жестокая экзекуция, устроенная ему местными школярами, сколько жуткое видение с участием фантастических животных и птиц, символизирующих, согласно народным приметам, смерть. Авторский интерес вызывает и то, как в народном сознании фиксируются значимые для истории и культуры словенцев события: в повести «Доктор Прежир» благодаря красочному повествованию Еры мы знакомимся с народным пересказом истории любви знаменитого словенского поэта Франце Прешерна к люблянской красавице Юлии Примци.

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

Порой меткие и точные замечания о тех или иных национальных особенностях опираются на личные наблюдения писателя. Вложенные же в уста его героев, они обретают форму самооценки, своеобразного автопортрета. Рас-

крывая собирательный образ жителя Доленской (провинции Нижняя Крайна), автор замечает, что тот «любит краткую мессу, краткую проповедь, непродолжительную молитву и быстро осеняет себя крестным знамением»¹⁰. Подчеркивая эпикурейство своих земляков, герой одного из рассказов утверждает: «Мы, доленьцы, таковы, что доброе расположение духа не оставляет нас никогда, будь мы трезвы или пьяны. Едва увидим перед собой полный стакан, сердце в груди уже закипает так, что требует песен. Если же какой большой праздник, то, само собой разумеется, нам необходимы и музыка, и танцы»¹¹. Гостям Нижней Крайны бросается в глаза «доленская простодушность и своенравие»¹². Краинцев же (т. е. жителей Центральной Крайны) отличает то, что они «не могут обуздать своего языка. Почти каждому человеку они прикрепляют какое-нибудь прозвище и тычут им у него за спиной или же дразнят прямо в лицо...»¹³

Подобные, рассыпанные по тексту характеристики позволяют выделить и бытующие в народной массе представления о ближайших и дальних соседях. Так, хорваты воспринимаются как хорошо знакомые и добрые соседи: «хорват добр, как душа, кроток, как ягненок, но горе тому, кто его обманет, обесчестит и обкрадет...»¹⁴ Сербов и их прошлое знают меньше: услышанную в корчме историю о битве на Косовом поле Ёра передает как малоизвестное ей событие, делает ошибки в воспроизведении имен героев и по своему интерпретирует исход битвы.

Таким образом, можно с уверенностью отметить многоплановость произведений цикла о горянцах Я. Трдины: помимо важной сатирической составляющей, в них заключен богатый материал для этнографического изучения местных особенностей одного из районов Словении. Вместе с тем писатель стремится воссоздать образ мыслей и переживаний словенских крестьян, вскрыть особенности народной психологии и мировоззрения.

Популярность творений Я. Трдины росла параллельно с нарастающим тайным неприятием их теми, кто подвергался сатирическому осмеянию в произведениях писателя. Не

имея возможности отвечать открыто на сатиру в свой адрес, его «оппоненты» все силы направляли против журнала «Люблянски звон», где печатались «Сказки и повести о горянцах». Одним из инициаторов этой кампании стал д-р Йосип Маринко (прообраз учителя Закона Божьего из повести «Ночь накануне Иванова-дня», «главного защитника истинной нравственности», как иронично назвал его Я. Трдина). В декабре 1886 г. решением общей учительской конференции популярный среди молодежи журнал был запрещен для подписки и чтения в гимназии Нового Места. Развернувшаяся затем в немецкой прессе травля издания и его постоянного автора (в одной из статей Трдину назвали «провозвестником национализма среди учащейся молодежи») привела к тому, что вопрос об угрозе всему немецкому со стороны некоторых словенских «безнравственных» изданий поднимался и на специальном заседании Государственного совета в Вене, посвященном проблемам образования. И хотя Ф. Левец, в ту пору главный редактор «Люблянского звона», в нескольких ответных статьях попытался дать достойную отповедь противникам, положение журнала серьезно пошатнулось. В 1888 г. Ф. Левец вынужден был отказаться от продолжения публикации цикла о горянцах. Вместо запланированных 100 сказок в печати появилось только сорок¹⁵.

Так разгоревшаяся в ответ на сатиру Трдины дискуссия, в основе которой лежала политическая борьба двух направлений в общественной жизни Словении – клерикально-охранительного и либерального – свела на нет удивительный творческий замысел, который И. Цанкар (1876–1918), высоко оценивавший «Сказки и повести о горянцах», назвал «прекраснейшим и самым зрелым плодом словенской поэзии»¹⁶.

Именно И. Цанкару в начале XX в. удалось сохранить и развить традиции Я. Трдины. Опираясь на мотивы словенского фольклора, мифологические и библейские сюжеты, умело используя приемы сатиры и сказочной фантастики, лидер словенской модерна поднимал в своих произведе-

дениях, близких по жанровой форме к сказкам-легендам, сказкам-притчам («Бродяга Марко и король Матьяж», 1905; «Батрак Ерней и его право», 1907; «Курент», 1909 и др.), не только острые общественно-политические проблемы современности, но и важнейшие вопросы духовного развития словенцев на переломе эпох.

Небывалый расцвет жанра литературной сказки наблюдается и в русской литературе конца XIX – начала XX в.¹⁷, что дает возможность (оставляя за скобками собственно жанр сказок для детей) провести сравнительно-типологический анализ сказки-легенды, сказки-притчи, сатирической сказки в двух национальных литературах этого периода. Сопоставительное исследование в области языка, поэтики, а также проблематики этих жанровых форм, часто объединенных в циклы: обращение к «чужой культуре» в сказках с выраженным этнографическим элементом (Н. Гарин-Михайловский – корейские сказки, М. Горький «Итальянские сказки», пересказы валлийских и староанглийских сказок К. Чуковского), интерес к проблемам этики, противостояния Добра и Зла в русской литературной сказке («Политические сказки» Ф. Сологуба, «Красивые сказки» А. В. Амфитеатрова и др.) или обращение словенских авторов к проблеме национального самосознания в условиях германизации – все это дает прекрасный материал для выявления общего и особенного в развитии литературы конца XIX – начала XX в. у двух славянских народов.

Однако поскольку высшие достижения в жанре сатирической литературной сказки в России по праву связаны с именем М. Е. Салтыкова-Щедрина, большой интерес, на наш взгляд, представляет возможность сопоставления цикла «Сказки и повести о горянцах» словенского писателя и книги «Сказки для детей изрядного возраста» (1887) М. Е. Салтыкова-Щедрина. Появившись практически одновременно, они сыграли важную роль в общественной жизни двух народов, заняв прочное место в истории культуры.

Как и Трдина, Щедрин работал над своими сказками на протяжении длительного периода, и первоначальный

план включал гораздо большее число произведений. В книгу вошли 32 сказки, ранние из которых были написаны еще в 1869 г., а последние – в 1886 г. Уже публикация первых сказок цикла на страницах «Отечественных записок» в 1884 г. вызвала резкое противодействие со стороны цензуры, и после нескольких предупреждений журнал был закрыт. Для Щедрина, как отмечает российский исследователь А. Бушмин, наступил сложный период (с апреля по ноябрь 1884 г., т. е. от закрытия «Отечественных записок» до первого печатного выступления в других изданиях, «в чужих людях») – периода острых переживаний, внутренней подготовки к литературной деятельности в новых условиях, творческой перестройки, когда »душа тосковала, мысль безнадежно искала просвета»¹⁸. Однако, решив довести задуманную книгу сказок до завершения, писатель пробует спасти ее, прибегнув к «ломке» в пределах жанра, что, как считает А. Бушмин, заметно сказалось на отдельных произведениях (в частности на «Чижиковом горе»). Судьба некоторых из них была особенно тяжелой¹⁹, и тем не менее цензурная история текстов сказок²⁰ свидетельствует об исключительной идейной стойкости М. Е. Салтыкова-Щедрина. Стремлении преодолеть препятствия цензуры средствами иносказания, и лишь в случаях, если это оказывалось невозможным, полным отказе от публикации.

Исследователи творчества русского писателя, рассматривая его сказки, наблюдают определенную эволюцию жанровой формы. Вначале в сказках, созданных в 1860-е годы, социальные типы выступают в их человеческих образах, но в «Диком помещике» в человеческие черты привнесены уже зоологический элемент. В произведениях 1881–1882 гг. параллельно действуют лица, представленные и в человеческих, и в зоологических образах; в сказках, написанных с января 1883 г. по май 1885 г., Щедрин творит преимущественно в форме животного эпоса. Однако самые поздние из вошедших в книгу произведений заметно отличаются от предшествующих. По мнению А. Бушмина, «сатирический смех в них сменяется элегией, гневным, без

смеха негодованием на владык мира, вдохновенно-патетическим призывом к борьбе»²¹. Здесь автор не прибегает уже к образам животных и отходит от жанра сказки в собственном смысле слова. Некоторые из них представляют обработку народных легенд и преданий («Гиена» (поучение)) или лирический монолог («Приключение с Крамольниковым (сказка-элегия)»), а порой – сатирический рассказ («Праздничный разговор») или рассказ социально-бытового характера («Деревенский пожар (ни-то сказка, ни-то быль)», «Рождественская сказка»). Последний уже можно считать переходом от «Сказок» к написанной позднее книге «Мелочи жизни», ставшей новым этапом в творческой эволюции писателя. Однако, не совпадая со сказками по жанровому признаку, произведения конца 1880-х годов родственны им малым объемом, характером проблем и общедоступным стилем повествования. Возможно также, что в представлении самого автора используемая им сказочная жанровая форма уже выполнила свою миссию – вовлечения в российскую читательскую аудиторию широких масс, ранее не подготовленных к восприятию высокой литературы – и теперь отходила на второй план.

В указанные годы изменяется и характер сатирического смеха писателя. В щедринских сказках мы наблюдаем его колебания в широких пределах, от резкого презрительного сарказма и до смеха, смешанного с грустью. Но между этими крайними границами существует множество переходов: то звучит холодное презрение, смешанное с чувством физического отвращения («Гиена»), то веселое издевательство («Медведь на воеводстве»), то неприкрытая насмешка («Премудрый пискарь»), а порой и спокойная ядовитая ирония («Здравомыслящий заяц»). Но постепенно сатирический смех Щедрина изменяет свою эмоциональную окраску: «к обличительному смеху примешиваются мотивы скорби и сострадания гуманиста»²² и все больше внимания писатель сосредотачивает на трагизме обыденной жизни, тех социальных драмах, которые разыгрывались повседневно. Так, рассказ «Путем-дорогою», написанный в форме разговора

двух мужиков о поисках Правды, рисует картину, в которой угадывается социальная трагедия всего русского крестьянства. Гораздо меньшую роль здесь играет фантастика, как художественно-изобразительный прием. Хотя заметим, что фантастика у Щедрина не уводит от действительности, а служит средством сатирического разоблачения отрицательных явлений общественной жизни.

Таким образом, жанр литературной сказки, так успешно используемый в творчестве двух славянских писателей, оказался востребованным временем и теми процессами в общественной жизни, которые требовали от писателей поиска наиболее доступных простому или малоподготовленному читателю художественных форм и приемов. Вместе с тем, при всем сближении в сюжетах и образах, широком использовании сказочных зачинов и присловий, пословиц и поговорок из неиссякаемого кладезя народной мудрости, циклы Я. Трдины и М. Е. Салтыкова-Щедрина – это вполне самобытные и оригинальные создания, отражающие жизнь и нравы двух народов.

Говорить о возможном прямом влиянии Салтыкова-Щедрина на творчество словенского писателя можно лишь с достаточной степенью условности: прямых указаний на это обнаружить пока не удалось. Правда, учитывая огромный интерес к русской и другим славянским литературам, который существовал в словенских землях, особенно во второй половине XIX в., можно с уверенностью сказать, что творчество многих русских писателей было хорошо известно словенцам. Это было временем, когда идея славянской взаимности получила самое широкое распространение. Библиотеки читательских обществ и личные книжные собрания в разных словенских городах пополнялись новыми произведениями по истории, литературе, а также научными сочинениями как из России, так и из других славянских земель. Иногда с литературными новинками знакомились по немецким или хорватским переводам²³. По собственному признанию Я. Трдины, если в Риеке он читал «Тараса Бульбу» и «Мертвые души» Н. В. Гоголя в хорватском переводе,

то позже, в 1870-е годы, он мог знакомиться с творчеством А. С. Пушкина, Н. А. Некрасова, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого и других русских писателей в подлиннике. Углублению интереса к русской литературе и культуре способствовал в 1880-е годы и журнал «Люблиански звон», на страницах которого регулярно печатались самые разные материалы: рецензии на вышедшие в России книги о славянах, монографические статьи К. Штрекеля и Ф. Целестина, посвященные некоторым крупным русским писателям, и обзоры литературных новинок в специальной рубрике «Русская литература», авторами которых были Ф. Хубад, Ф. Ремец и др.²⁴ Среди этого разнообразного материала собственно творчеству М. Е. Салтыкова-Щедрина были посвящены лишь две публикации. В первой из них (1883 г.) сообщается о выходе в Лейпциге в серии «Русская библиотека» его книги «За рубежом», а сам писатель признается «лучшим русским сатириком, унаследовавшим славу Гоголя и Грибоедова»²⁵. В 1889 г. журнал опубликовал короткое сообщение о смерти М. Е. Салтыкова-Щедрина²⁶. В начале 1900-х годов внимание к творчеству Щедрина заметно усиливается, особенно когда появляются первые переводы на словенский язык его произведений. Откликом на публикацию в 1901 г. в серии «Забавна книжница» четырех сказок русского писателя в переводе И. Приятеля стали сразу три статьи, напечатанные в разных крупных словенских изданиях²⁷.

Таким образом, нет прямых свидетельств о возможном прямом влиянии русского сатирика на творчество Я. Трдины. Вместе с тем, если рассматривать этот вопрос в плане исторической преемственности, то обращение к жанру сказки у Трдины и Салтыкова-Щедрина, несомненно, имело и в словенской, и в русской литературах свои традиции. Увлечение сказкой было характерно для русской литературы 1830-х годов. К ней обращались А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, П. П. Ершов, Казак Луганский (В. И. Даль), В. Ф. Одоевский. В 1880-е годы одновременно

с М. Е. Салтыковым-Щедриным выступили со сказками и литературными обработками народных легенд и сказок Л. Н. Толстой, В. М. Гаршин, Н. С. Лесков, В. Г. Короленко. У словенцев обращение к устному народному творчеству, сюжетам сказок и народных песен в начале XIX в. было естественным и органичным в творчестве Ф. Прешерна и поэтов круга литературного альманаха «Краньска чбелица» («Краинская пчелка»). Импульс к усилению внимания к словенскому фольклору дали, несомненно, идеи Ф. Левстика. Произведения самого Я. Трдины оказали, как уже отмечалось, значительное воздействие на творчество И. Цанкара, использовавшего фольклорно-мифологические мотивы и образы в своих произведениях.

Итак, как в России, так и в словенских землях вторая половина XIX в. – была периодом напряженной, порой острой борьбы различных течений общественно-политической мысли за влияние на народ. И фольклоризм русского и словенского писателей формировался в этой атмосфере литературных исканий прогрессивно настроенной части общества. Благодаря использованию жанра сказки русская литература двигалась в сторону дальнейшего сближения с народом, делала новый шаг прежде всего навстречу новому читателю, который тогда открыто и массово потянулся к знанию²⁸. Для словенской литературы процесс значительного расширения читательской аудитории только обозначился и было крайне важно донести национально-патриотические идеи, идеи национального единения перед угрозой германизации до читателей разных социальных слоев, в первую очередь, крестьянства. Сила воздействия подобной литературы на широкие народные массы была осознана противниками прогресса очень скоро. Не случайно так схожи судьбы издания цикла о горянцах Я. Трдины и книги сказок Салтыкова-Щедрина. Тем не менее оба творения оказали огромное влияние на последующее развитие русской²⁹ и словенской литератур³⁰.

Однако не менее важной оказывается, если рассматривать ее во временной перспективе, роль Я. Трдины как со-

бирателя и хранителя богатого этнографического материала, помогающего воссоздать многие аспекты народной жизни. И в этом смысле творчество Я. Трдины относится не только к истории литературы, но и к истории науки. Но и в истории русской культуры есть имена, которые принадлежат одновременно литературе и науке. В. И. Даль был не только составителем бессмертного «Словаря живого великорусского языка», но и автором превосходных рассказов из народной жизни, а Н. М. Карамзин и Н. И. Костомаров были наделены не только большим литературным даром, но и проницательностью историков. В данном ряду стоит и имя Сергея Васильевича Максимова (1831–1901), писателя, этнографа, автора многочисленных книг о народной жизни, с творчеством которого, по утверждению словенского исследователя Т. Логара, Я. Трдина был хорошо знаком³¹.

Первые произведения Максимова – художественно-этнографические очерки, которые в 1850-е годы появляются на страницах журнала «Библиотека для чтения» («Крестьянские посиделки в Костромской губернии», «Извозчики», «Швецы», «Маляр», «Сергач» и др.), сразу снискали молодому автору внимание читателей и получили одобрение у признанных мастеров слова. И. С. Тургенев нашел в С. В. Максимове «признаки литературного таланта, острую наблюдательность и при встрече посоветовал ему идти в народ, запастись свежим материалом»³². Впоследствии результатом этого «хождения за словом» явились книги «Лесная глушь. Картины народного быта» (1871), созданные по материалам путешествия по Владимирской, Нижегородской, Вятской и Костромской губерниям; «Год на Севере» (1859); «Куль хлеба и его похождения» (1873); «На Востоке. Поездка на Амур»; «Бродячая Русь» (1874) и др. Очерки Максимова интересны как обилием этнографического материала, так и способом его восприятия. От «физиологических очерков», весьма популярных в то время, его сочинения отличаются целостным изображением крестьянского бытия. Здесь не только сиюминутные наблюдения за крестьянской жизнью, не только ее узкосоциальный срез. Пи-

сатель, вскрывая бытовую оболочку жизни, словно обнажал народную психологию, народное мировоззрение. В них воссоздана историческая память народа, та сфера жизни, в которой сосредоточивается исторический и культурный опыт многих поколений.

В очерках и рассказах Максимова доминирует крестьянский взгляд на мир, с его здравым смыслом и простодушием, сочная, простонародная речь, подслушанная и талантливо воспроизведенная литератором; их отличает тонкий юмор, а также «умение вызвать улыбку читателей без сюжетного шутовства, скоморошества»³³. В 1870–1880-е годы заметно возрос интерес писателя к истории, все более отчетливым стало стремление отыскать исторические корни бытовых явлений и привычек, народных суеверий и обрядов, что нашло отражение в последних его крупных работах «Крылатые слова» (1890) и «Нечистая, неведомая и крестная сила» (1899).

Очень многое из описанного С. В. Максимовым ушло в прошлое, поэтому его книги – великолепный литературный памятник русской старины. Умение заметить, запомнить, сохранить для будущего познания «живой, сокровенный дух народа во всей его цельности»³⁴ отличает и творчество Я. Трдины. Но есть и еще одна весьма важная общая черта, объединяющая двух славянских писателей. Книги С. В. Максимова, хотя и постоянно демонстрировали особое внимание к «местному» крестьянскому характеру (и поэтому его можно отнести к родоначальникам региональной литературы), в своей совокупности создавали своеобразную энциклопедию народной жизни всей России от западных до восточных ее границ. И с каждым новым произведением читатель убеждался во внутреннем единстве этой жизни, в цельности ее самобытной культуры.

Ту же мысль о внутреннем духовном единстве словенского народа, которое сохраняется и крепнет, несмотря на особенности и разнообразие местных диалектов, обычаев, одежд и поверий черпали из трдиновских сказок и повестей и словенские читатели из разных провинций. И в этом, на

наш взгляд, еще одна великая заслуга этих писателей перед национальной историей и культурой.

Примечания

¹ Выступая в защиту поэзии Ф. Прешерна (1800–1849), которая продолжала подвергаться критике и необоснованному замалчиванию, Я. Трдина одним из первых дал высокую оценку произведений поэта и подчеркнул его значимость для отечественной словесности. Он отмечал, что «в его стихах субъективное и объективное, внутреннее и внешнее чередуется в удивительной гармонии и одно разливается в другом». Цит. по: *Pogačnik J. Zgodovina slovenskega slovstva. Realizem. Maribor, 1969. Zv. 3. S. 191.*

² *Ibid.* S. 192.

³ Цит. по: *Pogačnik J. Zgodovina slovenskega slovstva. Realizem. Maribor, 1970. Zv. 4. S. 199.*

⁴ *Ibid.* S. 200.

⁵ Горянцы – гористый край, простирающийся от холмов Кочевья до реки Савы. Как писал сам Я. Трдина, Горянцы он полюбил особенно потому, «что это была не просто одна гора, а наполненный своеобразием и изменяющийся край, в одном месте дикий, в другом – прекрасный, идиллический, то это каменистая пустыня, а то – чудесный бескрайний цветник». (*Trdina J. Zbrano delo. Ljubljana, 1951. Zv. 3. S. 559.*)

⁶ *Ibid.* S. 559

⁷ *Ibid.* S. 559–560.

⁸ *Slodnjak A. Slovensko slovstvo. Ljubljana, 1968. S. 238.*

⁹ Так обычно называли словенцев, отвергавших самобытность и самостоятельность словенского народа, тяготивших ко всему немецкому: языку, образу жизни, культуре.

¹⁰ *Trdina J. Op. cit. Ljubljana, 1955. Zv. 7. S. 6.*

¹¹ *Ibid.* S. 69.

¹² *Ibid.* S. 34.

¹³ *Ibid.* S. 79.

¹⁴ *Ibid.* S. 39.

¹⁵ Словенский исследователь Я. Логар отмечает, что замысел писателя менялся по мере появления на страницах журнала новых произведений. Так, 29 декабря 1881 г. в письме к Ф. Левецу Я. Трдина сообщал, что всего будет немногим больше 20 произведений, среди которых одно большое, а за ним последуют более короткие с реалистическим сюжетом в жанре но-

велл, биографических зарисовок и путевых заметок. Позже, в феврале 1885 г., когда писатель заканчивает уже двадцать второе произведение, его замысел значительно расширяется. Общее число сказок и повестей к этому времени, учитывая и напечатанные, и оставшиеся в рукописи, составило 100 произведений, большинство из которых автор планировал сделать короткими, для публикации в одном номере журнала, как рекомендовал ему Ф. Левец. См. об этом: *Trdina J. Op. cit. Zv. 7. S. 367–368.*

¹⁶ *Cankar I. Zbrano delo. Ljubljana, 1971. Zv. XIV. S. 103.*

¹⁷ См. об этом: *Г. К. Орлова. Русская сказка конца XIX – начала XX века: типология, основы поэтики // Филологические науки. 2001. № 5; Т. Берегулева-Дмитриева. Чувство таинственности мира // Сказки серебряного века. М., 1997; И. А. Тихонов. Формы и функции фантастики в русской прозе начала XX века. Вологда, 1994; Т. В. Кривошапова. Русская стихотворная сказка в конце XIX – начале XX в. // Филологические науки. 1991. № 2 и др.*

¹⁸ *Бушмин А. Сказки Салтыкова-Щедрина. Л., 1976. С. 81.*

¹⁹ Если сказка «Ворон-челобитчик» смогла выйти спустя два года, то другие («Медведь на воеводстве», «Орел-меченат», «Богатырь», «Вяленая вобла», своим острием направленные в высшие административные сферы – в царя, министров и губернаторов) смогли увидеть свет лишь после смерти автора. Об этом см.: *Бушмин А. Указ. соч. С. 83.*

²⁰ *Ibid. С. 83–84.*

²¹ *Ibid. С. 87.*

²² *Ibid. С. 202.*

²³ Сам Я. Трдина в автобиографической книге «Моя жизнь» подробно описывает атмосферу, царящую в читальнях Риеки и Нового Места, где он жил и работал. Члены читательского общества в Риеке часто собирались, чтобы обсудить «исключительно ценные книги о России, а также лучшие произведения классической русской литературы». Позже, переехав в Ново Место, Трдина, благодаря библиотеке местной читальни и личным собраниям своих друзей (помещика Ф. Рудежа, нотариуса А. Худоверника и др.), продолжил знакомиться «с историей, географией, статистикой и этнографией могучей славянской покровительницы России». Сохранилось свыше 40 тетрадей с конспектами наиболее значимых для писателя трудов под общим названием «Russica». См.: *Trdina J. Op. cit. Ljubljana, 1951. Zv. 3. S. 557–562.*

Он подчеркивает, что идеи общеславянского единения, которые разделяли многие члены читательских обществ, оказывались важным импульсом к серьезному изучению не только языка, но и истории и культуры других славянских народов, в первую очередь, русского. См.: *Trdina J. Izbrano delo*. Ljubljana, 1968. Zv. 1. S. 326–358.

²⁴ Об этом см. также: *Рыжова М. И.* Русская литература в словенском журнале «Люблянски звон» (1881–1918) // Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978. С. 106–155; *Она же.* Периодизация русско-словенских литературных связей и некоторые особенности их развития // Советское славяноведение. 1986. № 1. С. 35–47.

²⁵ *Ljubljanski zvon*. Ljubljana, 1883. S. 208. Автором, подписавшимся инициалом Š., мог быть К. Штрекель.

²⁶ *Ljubljanski zvon*. Ljubljana, 1889. S. 510.

²⁷ И. Приятель выбрал для перевода на словенский язык следующие произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Премудрый пискарь», «Коняга», «Кисель», и «Приключения с Крамольниковым». Публикация вызвала большой интерес не только у читателей, но и у критиков. Речь идет о статьях А. Ашкерца (См.: *Ljubljanski zvon*. 1902. № 10. С. 711) и Е. Лампе (в журн. «*Dom in svet*». 1902. № 11. С. 689) и статье, подписанной псевдонимом L-t. K. (газ. «*Slovenski narod*». 1902. № 123. С. 1–2).

²⁸ Так, в декабре 1885 г. Л. Н. Толстой в письме к М. Е. Салтыкову-Щедрина отмечал, что «читающая публика страшно изменилась», что «зародился новый круг читателей, огромный, надо считать сотнями тысяч, чуть не миллионами» *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Юбилейн. изд. М., 1934. Т. 63. С. 307.

²⁹ См. об этом: *Осмоловский В.Ф.* Традиции щедринской сказки в последующем развитии сказочного жанра // Ученые записки. Львовский гос. пед. институт. Львов. 1946. Т. 1. Вып. 1. С. 85–102; *Бушмин А.* Указ. соч. С. 271–272.

³⁰ *Pogačnik J. Zgodovina slovenskega slovstva*. Realizem. Zv. 4. S. 221–222.

³¹ Как отмечает словенский исследователь Т. Логар, Я. Трдина особенно хорошо был знаком с произведениями В. И. Даля и С. В. Максимова. См.: *Trdina J. Zbrano delo*. Ljubljana, 1957. Zv. 10. S. 50, 406, 422.

³² *Тургенев И. С.* Собр. соч. М.-Л., 1967. Т. 27. С. 217.

³³ *Плеханов С.* Странник. К 150-летию со дня рождения С. В. Максимова // Наш современник. 1981. № 10. С. 172.

³⁴ *Гуминский В.* Открытие мира, или Путешествия и странники. М., 1987. С. 217.

Развенчание и поиски Идеалов в современной словенской прозе

Наступление эпохи постмодерна ознаменовало собой в определенной степени конец истории Нового времени и кризис эстетики, основанной на представлении об Истине, об общечеловеческих Идеалах, которые необходимо было достичь и донести до людей. Разочарование в представлявшихся абсолютными ценностями, крушение кажущихся незбылемыми устоев привели многих современных мыслителей и художников к отказу от «великих историй» (определение Ж.-Ф. Лиотара) и созданию поэтики способной отразить гибель Истины и Идеала.

В словенской литературе семена постмодернизма попали на уже подготовленную почву. В 1970–1980-е годы писатели внесли свою лепту в процесс постепенного ослабления и развала тоталитарной системы, прикрывавшейся в югославской федерации идеями самоуправляющегося социализма, автором и теоретиком которого был словенец, Эдвард Кардель, а также братства и единства народов Югославии. В условиях внешнего, официально утверждаемого благополучия литература отражала в себе осознание наступающего кризиса «великих идей», утраты Идеалов и неотвратимости перехода в иное качественное состояние.

Подтверждением тому, что были все объективные предпосылки для легкого вживления идейных и художественных первооснов постмодернизма в словенский литературный контекст, служит известный роман с фантастическим уклоном Йоже Сноя (р. 1934) «Гавжен хриб»¹ с подзаголовком «Роман о военном детстве», 1982. Это замечательный роман нетрадиционного толка, в котором сливаются в единое целое авторская фантазия, мир легенд, реалистическое изображение, события из жизни автора.

В основе произведения лежит судьба восьмилетнего мальчишки Петера Сонца. Автор не случайно дал своему главному герою имя солнца – тем самым он выразил свое

отношение к этому образу. Спасаясь от жесткого немецкого оккупационного режима, семья Петера покидает Марибор в 1942 г. и поселяется в одном из сел Долеии, оккупированной итальянцами. К 1944 г. отец мальчика становится командиром отряда домобранов, воевавших против коммунистов на стороне оккупантов. Для домобранов целью, что, по их мнению, оправдывала средства, стало искоренение коммунистического движения. Как говорит один из офицеров отряда: «Мы вместе с немцами боремся на том другом фронте, на фронте против коммунизма, а они (партизаны. – Ю. С.) против немцев – на своем»². У домобранов – своя идеология, не принятая, однако, большинством населения: сначала уничтожить коммунистическое движение, а потом освободиться из-под ига оккупации. «Политика – потаскуха», – говорит другой из домобранов, Главач.

Главный герой, еще ребенок, не в состоянии понять все политические хитросплетения. Для него главным врагом остаются немцы, от бомбежек которых в 1942 г. они бежали всей семьей. В силу обстоятельств (по сюжету – сверхъестественных обстоятельств) мальчишка оказывается в партизанском отряде во время осады партизанами церкви Св. Миклавжа, оборону которой возглавлял его отец. Мальчишку вместе с одним юношей посылают на минирование церкви. Именно их невинную кровь потребовал Черт от партизан в качестве платы за победу в этом сражении. Он, черт, легко обводит вокруг пальца ребенка, главного героя, и добивается его доверия, когда предлагает сделать неравноценный выбор между правдой «защиты родины от иноземных захватчиков» и ложью, в которой он уличил его отца: ведь его оружие английского производства не было прислано из эмиграции в помощь домобранскому движению, как тот говорил сыну, а было доставлено в словенские леса союзниками по антифашистской коалиции и затем отобрано им у одного из погибших партизан. Мальчишка выбрал

правду. Трагизм и фарс ситуации заключается в том, что правда не всегда однозначна, и она может быть не одна.

Главный герой становится причиной гибели своего отца и погибает сам, искупая грех отцеубийства чистотой помыслов, невинностью восприятия действительности (после смерти мальчишка и его приятель приходят к Богу).

Роман Сноя – произведение многоголосое, с необычной формой. Он представляет собой сложное переплетение отдельных мотивов и сюжетных линий; состоит из сцен, различающихся и ракурсом изображения действительности, и манерой письма. Автор использует прозаический текст наряду со сценическим, вводит поэтические элементы. Уже начало романа представляет собой чередование разноплановых картин (сцен), призванных передать общую атмосферу военных лет. Действие переносится то в отряд партизан, то к домобранам. Текст напоминает магнитофонную запись, где диалоги перетекают в монологи и обратно, прямая речь не выделяется знаками препинания и нет формальных указаний на говорящего. Таким способом автор как бы стремится вовлечь всех членов боевых отрядов воюющих сторон в единый мыслительный процесс и передать общее для всех психологическое состояние – трудное ожидание своей судьбы.

Временами прозаический текст обретает четкую ритмическую организацию, а кое-где в нем проступает даже характерный рисунок стиха, где слышатся молитва, колокольный перезвон, взрывы мин, треск и стон горящего дома:

Ч... Б... К...
Тьма перед глазами
Снаружи – солнце, солнце!

Магия шипящих, взрывающихся звуков «Ч... Б... К...» постепенно проясняется и уже слышится заклинание, ставшее лейтмотивом всего произведения и символизирующее

одновременно и зияние пустоты, и ликование света: «ЧЕРНО-БЕЛОЕ КУ-КУ».

Из разножанровых кусочков художник создает великолепную, яркую картину-мозаику, цельный законченный образ времени. Сложный в структурном плане роман сложен для восприятия. Так, известная словенский литературовед Х. Глушич отмечала: «Поэтика творчества Сноя основывается на передаче чувств героя, душевного надлома, при помощи символических действий, значение которых никогда до конца не ясно, да и не должно быть ясным. В действиях такого плана – трудность понимания языка Сноя, и как следствие – напряжение читателя, который лишь интуитивно может уловить суть произведения, скрытую под стремительной сменой сцен, взаимосвязь которых не подчиняется традиционной логике»³. В романе ведется своеобразная игра, но терпеливый читатель будет вознагражден. Собрав всю мозаику, он увидит картину целиком, как единый образ – образ войны в глазах ребенка, в сознании которого на равных живут и причудливо переплетаются реальность и миф, библейские и сказочные сюжеты и образы.

По форме роман является триптихом, состоящим из следующих частей: «Образы и легенды», «Черно-белое куку» (киносценарий) и «Рассказ о двух чудесах». Первую и вторую части предваряют, соответственно, «Письмо к читателю», датированное маем 1981 г. и «Письмо к режиссеру» (сентябрь 1979 г.), в которых автор раскрывает основную идею произведения, объясняет свою позицию и причины, побудившие его привлечь в роман о военном детстве мифы, предания, легенды.

Однако образы, хранящиеся в народной памяти и на протяжении столетий и сравнительно недолго, со времен последней войны, были извлечены оттуда для создания произведения, где нет трепетного уважения к «старине глубокой», писатель использовал их с юмором, порой несерьезно и даже бесцеремонно.

Роман состоит из отдельных сцен, самостоятельных на первый взгляд эпизодов, где мелькают то партизаны, то домobrаны. Их образы написаны настолько реалистично и психологически верно, что иногда создается впечатление, будто бы автор сам участвовал в той войне.

Внезапно в роман врывается мифическая история о том, как «...из Красской пещеры, прозванной в народе Чертова дыра, ровно через пятьсот лет⁴ на землю их страны действительно снова выполз Черт». И был он не один, а собрал к себе двенадцать сподвижников. Даже имена их неслучайны: черные архангелы Михаэл и Габриел (в русской православной традиции – Михаил и Гавриил), четверо черных евангелистов, имена которых почти всегда в романе упоминаются вместе, – Матей, Марко, Лука и Янез (соответственно – Матфей, Марк, Лука и Иоанн), «Фоманеверующий» – студент Томаж, три брата Гашпер, Миха и Волтежар (трое волхвов или трое святых царей Каспар, Мельхиор, Вальтасар, принесших Христу поклонение от лица всего человечества), а также интендант Крjавель и повар Тоне. Только с помощью людей сможет Черт укрепиться на земле и победить Силы Небесные.

Пляска образов убыстряется, их круг сжимается и постепенно происходит смысловое объединение трех персонажей – Черта, Командующего партизанским отрядом Модраса (что на русский язык переводится как «гадюка») и Командира отряда домobrанов (отца главного героя) в своеобразное «психологическое триединство». Суть этого единения раскрывается в сцене невероятной встречи всех основных героев романа в потустороннем мире сна, забытья, в мире мглы накануне штурма церкви Св. Миклавжа, превращенной домobrанами в крепость. В данной сцене Черт, называемый людьми Главным, сам объясняет взаимозависимость этих образов и невозможность их существования друг без друга: «Мы выполняем то, что испокон веков предначертано и – наполняем. Разве не вы двое так хорошо заполнили эту бездну? То один, то другой – вот и наполни-

лась: полным-полно мертвецов! ... Я теперь могу потихоньку уносить рога и копыта – дальше и без меня прекрасно справитесь».

В романе остро поставлена вечная проблема взаимоотношений добра и зла, света и тьмы. На вопрос Командующего, кто же он собственно такой, Главный цитирует отрывок из Библии из главы 20 Откровения Святого Иоанна Богослова:

«¹И увидел я Ангела, сходящего с неба, который имел ключ от бездны и большую цепь в руке своей. ²Он взял дракона, змия древнего, который есть диавол и сатана, и сковал его на тысячу лет, ³и низверг его в бездну, и заключил его, и положил над ним печать, дабы не прельщал уже народы, доколе не окончится тысяча лет; после же сего чьему должно быть освобожденным на малое время. /.../ ⁷Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден из темницы своей и выйдет обольщать народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога, и собирать их на брань...»⁵

Черт предлагает сделку двум своим собеседникам. Он торгует победой в предстоящей битве. Страшную цену назначает дьявол победителю – не иметь потомства. Здесь напрашиваются более широкие обобщения: осада Св. Миклавжа представляется как образ гражданской войны в Словении в те годы, а невозможность иметь детей – как бесперспективность послевоенного коммунистического режима.

Отец главного героя сразу принимает предложение, но он уличен в попытке схитрить, так как у него уже есть дети: сын и две дочки. Именно из-за того, что он является отцом, он не может стать победителем. Таким образом, несмотря на «демократичность» выбора, как замечает черт, победу может и должен принять только партизанский командующий. По сути дела, черт пускается на провокацию. Командир домобранов, борющихся с именем Божьим на устах, вообще не имел права участвовать в подобном торге (!). Участвуя в нем, он предает своих детей и свое дело. Выстраива-

ется аналогия с историческими событиями: домобраны публично принесли присягу иноземным завоевателям, тем самым в глазах большинства людей предали свою родину.

В картинах послевоенного времени показано, что бывший партизанский командующий Модрас, а ныне директор какого-то крупного учреждения Альбин Заман (что по-русски значит «зря», «ни за что») больше не может иметь детей.

Сцена торга партизана, домобрана и черта. Главного, который сам себя называет «Ничто», «Пустота», разоблачает корыстность политических интересов, преследуемых лидерами группировок, расколовших во время Второй мировой войны словенский народ надвое, и показывает несостоятельность любых «великих идеалов», требующих для своего достижения крови и слез. Такие «идеалы», по мнению автора, никчемны и пусты.

Страшная атмосфера войны передается при помощи запахов, которые чувствует герой, при помощи звуков, которые он слышит. Сильное впечатление остается от колокольного перезвона множества церквей в округе:

«У тебя нет никакого желанья...»

«Если не любишь... Если не любишь...»

«Не любить – убитым быть... не любить – убитым быть...»

«не любить – убитым быть... не любить – убитым быть...»

«Не люблю больше... больше...» (С. 14).

Набатный звон, где звучит любовная тоска, а жизнь без любви приравнивается к гибели, разносится над Землей, над человечеством, над его современностью и над легендами, пришедшими из глубины веков. Возможно, именно любовь – тот спасительный выход, который видит Сной и в реальной ситуации безверия и разочарований конца XX в. Необходимо оговорить, что писатель ни в коем случае не претендует на универсальность своего видения, наоборот, он не скрывает субъективности ни главного героя, ни своей соб-

ственной. Поскольку, как уже говорилось, судьба Петера Сонца напоминает биографию писателя, автор постоянно подчеркивает идентичность внутреннего состояния обоих, вспоминая свои детские ощущения: «Всем своим чистым и преданным нашим богатырям мальчишеским сердцем я любил родину и ненавидел вражеского иноземца и был совершенно растерян и болен от одинаково твердивших о том, что “так” любят ее, но передравшихся между собой. Я не мог понять того, что видел, хотя на моих широко открытых глазах не было пелены, которая застилала в те времена глаза взрослых. Но я был способен на сильные чувства, и было множество поводов для этого!»

В системе персонажей не последнее место занимают образы трех мстителей из Войска Божьего, которые пришли из прошлого пятисотлетней давности в настоящее. Согласно притче черт, прикинувшийся корчмарем, однажды убивает троих заезжих студентов и пытается скормить их свиньям, чтобы потом осквернить плоть и души благочестивых мирян, заглянувших в корчму и отведавших приготовленные из этих животных колбасы. Святой Николай пресекает коварный замысел и оживляет бедолаг, при этом забывая вернуть им души. Без душ юноши не могут снова стать людьми, но дело сделано, и изменить что-либо святой уже не в силах, поэтому он нарекает их BRAMBOVCI VOŽJI (Воители Божьи). Главный герой, паренек, так интерпретирует эту притчу: «А я думаю, что у них вообще не могло быть души, так как они уже были один раз мертвыми. Только дышать они еще могли и рубить мечом налево и направо, и уже никто не мог их убить, так как они уже были один раз мертвыми».

Во время осады Св. Миклавжа один из обороняющихся увидел фреску на стене, изображающую сцену оживления трех студентов, и с удивлением обнаружил, что они странным образом похожи на трех парней из их отряда. Знаменательны истории каждого из этих трех домобранов, но общее в них то, что они все были уже мертвы душою, так

сильно их покалечила война, и теперь они бездушно и жестоко мстили за себя, за свои семьи, за свою родную землю своим же соотечественникам. Один из них убивает мальчишку, главного героя, и своего младшего брата, ставших оружием в руках черта.

Одно из главных мест в романе занимает народ как невероятно могучая стихия, и подобно тому, как в душе любого человека может быть раскол, так народ может расколоться на множество частей и потерять свою мощь. Пятьсот лет назад, в XV в., единство народа помогло загнать черта обратно в пещеру, в середине XX в. гражданская война разбудила злые силы, приумножившие боль, горе, смерть, принесенные внешним врагом. Знаменательно то, что, по версии Сноя, в Средние века поднимает народ на правое дело живописец, украсивший церковь фресками.

Заинтересованному в овладении человеческим миром черту традиционно противопоставлен несколько флегматичный образ Бога-Творца. Он рисуется автором через призму детского восприятия.

В романе Бог – старик, уставший от мирских забот и от упрямства людей. Но этот старик, спрятавшийся от всех и велевший «закрыть калитку» в свои владения, творит чудеса, он всемогущ, хотя многого не видит. В своем царстве он превращает домобранов в оленей, вечно спасающихся от волков – коммунистов. Образ Создателя предельно опрощается и субъективизируется через личное отношение к нему как главного героя, так и повествователя. С образом Бога-Творца перекликается образ Творца-человека. В событиях пятисотлетней давности – это живописец, расписывающий только что построенную церковь Св. Миклавжа. Во время войны – местный фотограф и скульптор, предвоенная история которого и печальная участь во время войны подробно описаны в романе. Его ловко «подставляет» корчмарь (все тот же черт), и старика расстреливают по недоразумению итальянские оккупанты.

В романе мастерски использованы традиционные славянские образы и представления. Перечислим лишь некоторые из них: олень, который в фольклоре связан с божественной и солнечной символикой, его нельзя убивать; волк, одно из наиболее мифологизированных животных, определяющим для которого является признак «чужой»; кладбище как противопоставление селу, или миру живых; змея как воплощение сатаны; пятница, считающаяся самым опасным днем, когда запрещено печь хлеба, прясть, собирать урожай и т. д.; гениталии, по народным представлениям, отталкивающие нечистую силу; и др.⁶ Так, например, именно своей детородной частью тела, звонящей как колокол, художник из XV в. разбудил деревню при надвигающейся опасности: «Разбуди всех христиан, мастер! Бей в набат ... Бей. Яйцами своими грешными! Бей за свои грехи! Раз колокола нет, пусть звонят!» (По научению корчмаря вместо колокола сельчане сначала отлили пушку.) Трое же братьев из сподвижников Главного закалывают свинью, что в пятницу категорически запрещено, так как якобы в этот день даже у животных есть душа, маленькая свиная душонка неприкаянно повисает между небом и землей, ибо ей нет места ни в раю, ни в аду.

Значительная часть текста представляет собой стилизацию под народные сказания. Важное место занимает история самой горы, именуемой Гавжен хриб, хотя жутковатое предание о ней читатель узнает лишь в конце романа.

Давным-давно на этой горе казнили бунтарей и разбойников и там же неподалеку хоронили. Возможно, поэтому там всегда росла самая густая и сочная трава. Это место считалось гиблым, и никто туда не ходил. Но однажды местный пастушок-дурачок погнал туда стадо и увидел чудо. Подоспевшие односельчане увидели, что из земли растут человеческие головы – головы людей, их односельчан, которые уже умерли, и людей, которых еще никто не видел, а также головы тех, кто сам пришел посмотреть на чудо. Все они открывали рты и что-то говорили, но никто их не слы-

шал. Разговаривать с ними мог только пастушок. Но, разговаривая с ними, он старел и превратился из 10–12-летнего мальчишки в восьмидесятилетнего старика. В этом предании живет мысль о том, что за постижение тайны и истины надо расплачиваться молодостью. После этого события люди решили построить на Гавженом хрибе церковь Св. Миклавжа, которая через полтысячелетие была разрушена войной.

Отвечая на вопрос, почему же в романе светлые и темные силы играют зачастую роль весов, которые перетягивают героя то в одну, то в другую сторону, – при этом они обрисованы одинаково иронично, а иногда даже саркастично, – следует учитывать следующее. Роман написан в период, когда относительно жесткий государственный режим, несмотря на близость к концу, все еще был силен, что не давало возможности писателям открыто выражать свое мнение. Логика же развития всей системы образов в романе «Гавжен хриб» показывает, что автор стремился развенчать и оккупантов, и домобранов, и коммунистов, осудить и агрессию и гражданскую войну, усугубившую страдания народа.

В своем сложном, многоплановом произведении Сной попытался при помощи игры, «освобождающей от действительности, щемящей тесноты и тягостей»⁷, проанализировать столкновение сил, приведшее в середине XX в. не только ко Второй мировой войне, но и внутри нее к гражданской войне в Словении. Писателю удалось показать относительность любых Идеалов. Однако в этом произведении автор все же исходит из традиционных для славян и христиан духовных ценностей.

В 1980-е годы в литературу вступает поколение, впоследствии названное Томо Вирком «Молодая словенская проза». Одним из самых значительных произведений его представителей был признан роман Андрея Блатника (р. 1963) «Факелы и слезы» (1987). В нем удивительным образом сосуществуют метафикция, которая своими корнями

уходит в понимание мира как огромной библиотеки-лабиринта (Х. Л. Борхеса), коды «литературы исчерпанности» (Р. Барта), ирония, развивающая принцип утерянной «невинности» любого заявления (У. Эко), утопия, в которой стерты границы между положительным и отрицательным, и фантастика, выросшая из уже существующих литературных миров (например, мира «Мастера и Маргариты» Михаила Булгакова и «Пикника на обочине» братьев Стругацких) и создавшая свой живой, постоянно меняющийся, полный чудес мир⁸.

Главный герой романа Константин Войновский пишет книгу, в которой хотел бы раскрыть человечеству смысл жизни, правду обо всем сущем, запечатлеть мир целиком, таким, каков он есть. Со временем он понимает, что сделать это невозможно, ибо жизнь изменчива, каждый день в ней происходят большие и маленькие события, полностью меняющие картину мироустройства. Однако Войновский надеется, что дописать книгу ему поможет исполнение желаний всех людей, ведь тогда им будет не к чему стремиться, и изменения прекратятся. Но люди поймут, что мир, в котором они живут, далеко не совершенен, и сами захотят изменить его, сделать лучше, и тогда все начнется сначала. Благодаря устройству, созданному безвестным гениальным мастером, другом писателя, становится возможным проникать в мир литературы. В этом мире герой и находит Золотой шар, исполнитель желаний. Когда же он пытается привести к нему других людей, путь им преграждает Сфинкс. В хаосе понятий и значений, взращенных современной цивилизацией, не может быть простых, однозначных ответов, они теряют свою смысловую ценность. Истина утеряна, она перестала быть целью и опорой. Женщина с телом льва и крыльями птицы разрушается от собственного бессилия, а герои могут продолжить свои поиски.

В фантастическом мире литературы и в утопическом мире реальности, в этих двух параллельных измерениях романа «Факелы и слезы», написанном по постмодернистской

модели, обобщающих категорий Истины и Идеала просто нет: истина может изменяться в зависимости от конкретной ситуации, а идеал имеет лишь ограниченное, так сказать индивидуальное значение. Идеалы, взлелеянные героями романа, разбиваются о неверие в возможность их достижения.

Развал иерархии ценностей, дезориентация в хаосе «положительных» и «отрицательных» смыслов, игра с семантическими полями, изначальная необъективность любого высказывания, декларируемые постмодернизмом, дали толчок сначала к апробации предложенных новым направлением художественных приемов, а затем и к независимому исследованию заявленной проблемы в современной словенской прозе.

Постепенно постмодернизм, как и другие ранее приходившие извне эстетики, был ассимилирован словенской литературой, его инструментарий попал в общенациональную кладовую искусства и стал использоваться уже в новом качестве.

Однако тотальное развенчивание Идеалов вызвало обратную реакцию в современной словенской литературе. Писатели, отталкиваясь от краеугольных камней постмодернизма, начали поиск новой системы духовных координат для человека, дезориентированного в мире, где потеряна иерархия ценностей. Смеясь над несостоятельностью «великих историй», они ведут исследования в области историй «малых», иногда навеянных случайными ассоциациями, иногда запрятавшихся в уголках памяти, иногда услышанных в бытовых сказках, иногда подсказанных воображением.

Фантастический мир, открывшийся благодаря позволяющему передвигаться во времени «орлиному переходу» Юрке, героине новеллы Руди Шелиго (р. 1935) «Дочь Галлуса», из сборника «Услышанное воспоминание»⁹ (1997), построен на сочетании тонкой иронии с философским подтекстом, причудливой фантазии, играющей с традиционны-

ми образами-символами (например, волк, указывающий героине дорогу¹⁰) и современными стереотипами (противостояние «агрессивных» левых и «жаждущих чуда» постмодернистов, вокруг которых кипит работа, настоящая жизнь). Через критическое восприятие действительности писатель доходит до мистического гротеска в городе будущего, куда попадает героиня, карлики (т. е. «маленькие люди») оказываются гораздо ближе к счастью, чем великаны (возможно, символизирующие «крупных рыб» политики, экономики, культуры в реальном современном мире).

Героиня новеллы вступила на тернистый путь лишений и страданий, отказалась от обычных человеческих радостей во имя достижения Идеала и обрела в этом смысл жизни. Она стремится к священному Морю, Началу всего сущего, к своему Идеалу, обладающему в ее глазах ореолом божественного, – вода, согласно народным верованиям, всегда была символом жизни, средством магического очищения. Юрка проходит через разные исторические эпохи с конца XVI в. и далеко в будущее, когда современного человека сменят существа, поднявшиеся значительно выше по лестнице эволюции.

Героине не раз предоставляется шанс обрести себя. Она ухаживает за больным композитором, помогает медику, ищущему лекарство от смертоносной болезни (чумы, скосившей пол-Европы в XVII в.), сливается в единое целое с демонстрантами, выступившими во имя свободы. Наконец, героиня встречает свою любовь, которая, по мнению автора, только одна была способна заменить ей Цель. Однако все это она расценивает лишь как испытания, задерживающие ее на пути к Морю. Стремясь к великому Идеалу, она не заметила ни трогательной заботы матери, ни щедрости вечно плодоносящей вишни, ни самоотверженного гуманизма ученого. Автор полностью развенчивает свою героиню: ведь попала она в «орлиный переход» после убийства матери, а закончила свой путь в тюрьме береговых аллювиаль-

ных отложений, куда ее (вместе с канализационными нечистотами) выбросила река, впадающая в Море.

В современной словенской прозе, где нет больше места глобальным, всеохватывающим Идеалам, писатели нащупывают новые ориентиры. Здесь уже царят маленькие человеческие радости, оживают мечты, звучит музыка, связующая человека с космосом, и снова буйствует воображение.

Характерно то, что к фантастическому началу обратились писатели, ранее никогда не писавшие в этом ключе, как, например, Лойзе Ковачич (р. 1928) в книге «Каринки с ульев» (1993), удивившей всех знатоков творчества знаменитого писателя, произведения которого ранее почти всегда основывались на автобиографическом материале и фактографии¹¹. В ней он обращается к словенскому фольклору, используя форму сказания, народную символику, формальные принципы нравоучительного рассказа, байки для создания немного устрашающего и гротескного образа-символа судьбы. Десять рассказов-картинок повествуют – порой с юмором – о тяготах и ценностях человеческой жизни, об уничтожающих и оживляющих человеческую душу страстях, становятся поводом для разговора на вечные темы – о смерти, о страсти, о зле, об одиночестве¹². В «Заключении» к своим «Картинкам с ульев» автор замечает, что если бы в конце XX в. «пришли на землю люди, которых она (художница Марьянца, расписывавшая ульи. – Ю. С.) нарисовала, то устрашились бы их живые, ибо не знают своей силы»¹³. Писатель уверен в неисчерпаемости внутреннего потенциала человека, своего современника, вооруженного научными знаниями и поработанного собственной рациональностью. Перестав верить в сказки, поэтический аккумулятор народного опыта, он потерял веру и в самого себя, опасаясь всего необычного, неординарного, исключительного.

Одним из самых интересных и поучительных рассказов-картинок, на наш взгляд, является «Картинка о мертвой Людмиле». Импульсом для создания этой авторской леген-

ды послужила баллада Г.-А. Бюргера «Ленора», которая благодаря переводу величайшего словенского романтика Прешерна, стала не только достоянием словенской литературной традиции, но была переработана народным сознанием и переродилась в народную балладу «Ленора» («Мертвец приходит за любимой») ¹⁴. Возможно, Ковачич был знаком и с переработками бюргеровского сюжета В. А. Жуковским – его поэмами «Людмила», «Светлана» (опубликованы соответственно в 1808 и 1813 гг.) ¹⁵. На это указывает не только совпадение имени обеих героинь – Людмила, исконно славянское имя, – но и некоторая схожесть в их характерах. В отличие от бюргеровской Леноры, гневно взывающей к несправедливому Богу, героини Жуковского и Ковачича покорны Провидению и в определенном смысле пассивны.

Предание об оживших мертвецах уже не раз использовалось современными словенскими писателями в своих произведениях. Его вводит Й. Сной в роман о военном детстве, в первую часть «Образы и легенды». Как звено в логической цепочке доказательств его использует и Д. Рупел, когда один из героев романа «Львиная доля» (1989) вспоминает описанный еще Вальвасором ¹⁶ случай, когда некую женщину уже закрыли в гробу, а она среди ночи проснулась и пошла к себе домой, после «смерти» у нее еще были дети, и она дожила до глубокой старости ¹⁷.

Рассказ Ковачича – это история о злой матери, которая убивает свою дочь Людмилу из-за того, что та полюбила никчемного на ее взгляд Юрия. Вот как описывается этот персонаж: у него «не было ни веры в Бога, ни дела достойного, и говорил он, что не надо ему ни того, ни другого. Жил он как птицы в лесу и рыбы в воде. По ночам он ходил по лунной дорожке, от ее начала до самого конца, и на жерди, к которой подвязывают фасоль, ловко вертел свою большую шляпу». В этом описании явно чувствуется насмешливая игра, которую ведет автор.

Парень выкапывает свою мертвую подругу из могилы, его любовь и страсть оживляют ее. Узнав об этом, злая мать потребовала от приходского священника, чтобы он заставил Людмилу, которая обманула и жизнь, и смерть, вернуться в могилу. Священник, несмотря на то, что Людмила ждет ребенка, говорит ей о желании матери видеть ее мертвой, и Людмила соглашается, она, «не тратя время на разговоры, начала медленно возвращаться назад в смерть». Когда же прочно заколоченный гроб повторно спускают в могилу, из него слышится радостный крик новорожденного. Гротескность и трагизм ситуации, безволие героини вызывают у читателя противоречивые чувства. Двусмысленность положения подчеркивается тонкой иронией автора, сквозящей сквозь строки.

Во всех рассказах из «Картинок с ульев» всегда рядом сосуществуют Эрос и Танатос, т. е. Любовь и Смерть, неведомые, неподвластные человеку силы, которые движут героями. Эта примета стала одной из характерных для современной словенской прозы.

Гибкость и многослойность художественной ткани, сотканной не разумом, а фантазией, зачастую помогает избежать мучительной ломки сознания. Увлекательность фантастического сюжета смягчает разочарование в мире хаоса, наступившем после свержения Идеалов.

Через иронию и отрицание рождается мир, в котором Эрос и Танатос будут побеждены Любовью к человеку вообще и Вечным искусством, а Жизнь сможет противостоять амбициям и разрушительной силе фанатизма, поклоняющегося призрачным Идеалам.

Примечания

¹ Гавжен хриб – это топоним, который иноказательно на русский язык можно перевести как «гора, на которой умирают». Раньше на этом холме стояли внселишы.

² *Snoj J. Gavžen hrib*. Ljubljana, 1982.

³ *Glušič H. Sto slovenskih pripovednikov*. Ljubljana, 1996. С. 178–179.

⁴ Вероятно, писатель имеет в виду турецкие вторжения на словенские земли в XV в., когда османы грабили и разоряли поселения, а жителей убивали и уводили в плен. в результате чего резко сократилась их численность. После опустошительного набега в 1476 г., не встретившего отпора со стороны властей, был организован «крестьянский тайный союз», что императором Фридрихом III Габсбургом было расценено как мятеж. Один из героев романа вспоминает об эпохе крестьянских бунтов. В романе используется легенда о королевиче Марко, боровшемся с турецкими завоевателями. Именно к нему взывает испуганный бомбардировкой мальчишка, главный герой: «Королевич Марко один победил бы всех этих итальянцев и немцев в придачу».

⁵ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Юбилейное издание, посвященное тысячелетию Крещения Руси. М.: Изд. Московской патриархии. 1988.

⁶ См.: Славянская мифология. М., 2002.

⁷ *Snoj J. Roman iz tiskopisne napake // Nova revija*. Ljubljana, 1984. Čt. 3. S. 87.

⁸ Подробнее о романе А. Блатника «Факелы и слезы» см.: *Созина Ю. А. Постмодернизм в романе Андрея Блатника «Факелы и слезы» // Утопия и утопическое в славянском мире*. М., 2002. С. 180–188.

⁹ Подробнее об этой и других новеллах сборника Шелиго см.: *Созина Ю. А. Постмодернистская ирония в словенской новеллистике 1990-х годов (Руди Шелиго «Услышанное воспоминание»)* // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность процесса. М., 2002. С. 227–238.

¹⁰ А. В. Гура в энциклопедической статье о волке пишет о том, что это одно из наиболее мистифицированных животных: «Волка воспринимали как чужого, как посланца иного, потустороннего мира (как Божьего, так и загробного и демонического) ... Повсеместно перебегающий дорогу или

встречающийся на пути В. предвещает удачу и благополучие» (Славянская мифология. С. 95–96.)

¹¹ Подробнее о книге Ковачича см.: *Glušič H. Slovenska sodobna proza // XXIII. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana, 1997. S. 273–280.*

¹² Один из рассказов-картинок «История про двухголового сына» был переведен на русский язык Г. И. Замятиной: Современная словенская проза, поэзия, драма. Любляна, 2001. С. 89–93.

¹³ *Kovačič L. Zgodbe s panjskih končnic. Ljubljana, 1993.*

¹⁴ См.: *Golež Kaučič M. Slovenska ljudska pripovedna pesem (balada) in njeni odsevi v Prešernovi ter odmevi v sodobni poeziji // Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva F. Prešerna. Ljubljana, 2002. S. 527–532.*

¹⁵ Наиболее точный перевод Жуковского бюргеровской «Леноры» вышел в 1831 г. под тем же названием.

¹⁶ Иоганн Вайкорд Вальвасор (1641–1693) – словенский ученый (из итальянского дворянского рода; родился в Любляне), человек широких научных интересов, занимавшийся картографией, историей, философией, поэзией и искусством, член английского Королевского общества, в 1689 г. он завершил четырехтомный труд «Слава герцогства Крайны», в котором осветил природу, быт и историю словенцев.

¹⁷ *Rupel D. Levji delež. Ljubljana, 1989.*

Библиография научных трудов С. В. Никольского

Монографические исследования

1. Karel Čapek. Pr.: Čs. sp. 1952. 34 s.
Рец.: *Rozner J.* (Kultúrny Život. 1952. I. XI. Č. 44. S. 4); *Burianek F.* (Praha–Moskva. 1953. Č. 1. S. 126–128); *Burianek F.* (Literatura ve škole. 1953. Č. 2. S. 3).
2. Хрестоматия по чешской литературе XIX–XX вв. (Совм. с Л. С. Кишкиным и А. П. Соловьевой). М.: Изд. лит. на иностр. яз., 1958. 718 с.
3. Роман К. Чапека «Война с саламандрами». М.: Наука. 1968. 208 с.
Рец.: *Bobrownicka M.* (Pamiętnik słowiański. Wrocław etc. 1969. T. 19. S. 208–212); *Мотылева Т. Л.* (Новый мир. 1970. № 1. С. 258–262); *Кузнецова Р. Р.* (Вопросы литературы. 1970. № 2. С. 216–222); *Савицкий В. Д.* (Звезда. 1970. № 5. С. 221–222); *Волков А. Р.* (Сов. славяноведение. 1970. № 5. С. 92–94); *Roman M.* (Slovenská literatura. 1971. Č. 2. S. 200–202); *Vlašín Š.* (RP. 1971. 15. VI. S. 5).
4. Myšlenka a obraz ve Wolkrově poezii z let 1920–21. Pr.: Academia. 1968. 59 s.
Рец.: - *gs-* (Rovnost. 1968. 18. VI); *Pytlík R.* (Česká literatura. 1968. Č. 4. S. 479–480); *Jähnichen M.* (Zeitschrift für Slawistik. 1971. № 4. S. 656–657); *Vlašín Š.* (RP. 1971. 15. VI. S. 5).
5. Карел Чапек – фантаст и сатирик. М.: Наука. 1973. 430 с.
Рец.: *Ритчик Ю.* (Литературная газета. 1974. 9 янв.); *Vlašín Š.* (RP. 1974. 19. II); *Z/deněk/ M/athauser/* (Estetika. 1974. Č. 4. S. 247–254); *Taufner J.* (Literární měsíčník. 1974. Č. 6. S. 122–125); *Burianek F.* (Československo-sovětské vztahy. Pr., 1975. S. 200); *Савицкий В. Д.* (Нева. 1975. № 2).

C. 191–192); *Pešat Z.* (Tvorba. 1975. Č. 28. S. 12); *Горский И. К.* (Изв. ОЛЯ. 1976. № 6. С. 558–559); *Моторний В. А.* (Проблеми славянознавства. Львів. 1976. № 13. С. 97–98); *Pytlík R.* (Slavia. 1976. Č. 1. S. 87–89); *Czubala A.* (Pamiętnik słowiański. Wrocław etc. 1976. T. 25. S. 221–223); *Zeehase I.* (Weimarer Beiträge. Berlin–Weimar. 1977. № 11. S. 179–189).

6. Fantastika a satira v díle Karla Čapka. Pr.: Čs. sp., 1978. 332 s.

Рец.: *Vacina V.* (Pochodeň. Hradec Králové. 1978. 17. IV. S. 5); *-vk-* (Program Státního divadla v Brně. 1978. Č. 8. S. 313); *Zahrádka M.* (Literární měsíčník. 1978. Č. 7. S. 116–117); *Tazberík J.* (Slovenské pohády. 1978. Č. 8. S. 144–145); *Jelínek V.* (Tvorba. 1978. Č. 46. S. 7); (анон.) (Литературная газета. 1979. 17 июля. С. 3).

7. Две эпохи чешской литературы. М.: Наука, 1981. 301 с.

Рец.: (анон.) (Ваапинформ 81. Литературоведение. М., 1981); *Zahrádka M.* (Tvorba. 1982. 27. I. S. 11); (*ko*) (Lidová demokracie. 1982. 17. III. S. 5); *Zahrádka M.* (Kmen. 1982. № 4); *Titova L.* (Sovětská literatura. 1982. Č. 7. S. 179–183); *Kudrnáč J.* (Slavia. 1983. Č. 1. S. 98–100); *Tomčík M.* (Slovenská literatura. 1983. Č. 6. S. 557–558); *Волков А. Р.* (Сов. славяноведение. 1984. № 6. С. 92–94); *Jaroszewicz-Kleindinst B.* (Pamiętnik słowiański. Wrocław etc. 1985. T. 32. S. 245–248); *Drews P.* (Revue des études Slaves. 1986. № 1. P. 79); Реф.: *Твердислови Е. С.* (РЖ. 1982. С. 84–87).

8. Dvě epochy české literatury. Pr.: Čs.sp., 1986. 276 s.

Рец.: *Šimůnková E.* (Svět socialismu. 1986. I. X. Č. 40. S. 28–29); *Vacina V.* (Kmen. 1987. Č. 22. S. 11); *Tomčík M.* (Slovenské pohády. 1988. Č. 1. S. 141–144); *Forst V.* (Česká literatura. 1989. Č. 5. S. 474–475).

9. Карел Чапек (100 лет со дня рождения). М.: Знание, 1990. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Литература». № 4).
10. История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое. М.: Индрик, 1997. 176 с.
Рец.: *Jungmann M.* (Lidové noviny. 1997. 26. XI. Č. 47); *Klen* (Mladá fronta dnes. 1998. 3. III. S. 3); *Санжиев Б.* (Родное слово (Улан-Уде). 1997. 11 нояб. С. 12); *Ритчик Ю. И.* (Славяноведение. 1998. № 8. С. 95–97); *Малевиц О. М.* (Нева. 1998. № 9. С. 199–202); *Вайскопф М.* (Солнечное сплетение. Молодежный журнал. (Иерусалим). 1998. № 3).
11. Над страницами антиутопий К. Чапека и М. Булгакова (Поэтика скрытых мотивов). М.: Индрик, 2001. 176 с.
Рец.: *Соколов Б. В.* (Первое сентября (Приложение: Учебники). 2001. 18 дек. С. 6); *Zahrádka M.* (Opera slavica. 2002. Č. 3. S. 47–48); *Герчикова И. А.* (Славяноведение. 2003. № 3. С. 113–115); *Hrala M.* (Opera slavica. 2004. Č. 1).

**Статьи, главы и разделы в коллективных трудах,
рецензии, переводы и др.***

1948

Эрбен К. Я. Баллады. Стихи. Сказки. 304 с. / Вступ. ст., сост. и коммент. М.: Гослитиздат.

1949

К вопросу о знакомстве Ф. Л. Челаковского с русской фольклористикой // УЗИС. Т. 1. С. 359–365.

* Имеются в виду книги, в которых С. В. Никольский был редактором (или участвовал в их редактировании), составителем (или принимал участие в работе по составлению).

Русский фольклор в современной Чехословакии // Сов. этнография. № 4. С. 213–219.

Волькер И. Избранное / Вступ. ст., сост. М.: Гослитиздат.

Рец. на кн.: *Майерова М.* Сирена. М.: Гослитиздат, 1949. 408 с. // Славяне. № 8. С. 61–62.

1950

Отражение словацкого народного восстания в художественной литературе // УЗИС. Т. 2. С. 56–65.

Чапек К. Избранное / Вступ. ст. М.: Гослитиздат. С. 3–16.

Безруч Петр // БСЭ. Т. 4. Ст. 394.

Карел Чапек (К 60-летию со дня рождения) // Большевик Запорожья, Знамя (Калуга), Красная Чувашия (Чебоксары), Красный Север (Вологда), Социалистическая Осетия (Дзауджикау), Удмуртская правда (Ижевск) за 8 янв.; Гродненский рабочий, Социалистический Донбасс (Сталино) за 10 янв.

Рец. на кн.: *Štoll L.* Třicet let bojů za českou socialistickou rossi. Pr., 1950. 156 s. // Славяне. № 7. С. 56–59.

1951

Рец. на кн.: *Zapotocký A.* Vstanou noví bojovníci. Pr., 1948. 278 s.; *Idem.* Bouřlivý rok 1905. Pr., 1949. 359 s. // Славяне. № 10. С. 54–57.

В. Маяковский в Чехословакии // КСИС. Вып. 1. С. 36–45.

Ф. Л. Челаковский и русское песенное творчество // Там же. Вып. 3. С. 45–50.

Горький в Чехословакии // Там же. Вып. 6. С. 33–47.

Волькер Иржи // БСЭ. Т. 9. С. 52.

Гавличек-Боровский Карел // Там же. С. 604.

КСИС. Вып. 6. 115 с. / Совм. ред.

Библиография основных переводов Маяковского и литературы о нем в Чехословакии // КСИС. Вып. 3. С. 85–95 / Совм. сост.

1952

Н. В. Гоголь и становление реализма в чешской литературе (Совм. с А. П. Соловьевой) // КСИС. Вып. 8. С. 5–21.

Чапек К. Как это делается / Предисл., сост. М.: Гослитиздат. 257 с.

Чапек К. Английские письма. Рассказы. 250/с. / Вступ. ст., сост. М.: Изд. лит. на иностр. яз. (Изд. на чешск. яз.). 250 с.

Gorkij v Československu // Naš Gorkij. Pr.: Svět Sovětů. S. 203–251. (Пер. ст. из «КСИС». 1951. № 6).

Ф. Л. Челаковский (К 100-летию со дня смерти) // Славяне. № 8. С. 52–54.

František Ladislav Čelakovský (K stému výročí umrtí) // Sovětská věda. Literatura. № 4. S. 459–461 (Пер. ст. из журн. «Славяне». 1952. № 8).

Рец.: Dva romány o českém dělnickém hnutí // Sovětská věda. Historie. № 5. S. 644–647 (Пер. рец. на книги А. Запотоцкого из журн. «Славяне». 1950. № 2).

КСИС. Вып. 8. 107 с.; Вып. 9. 112 с. / Ред.

1953

3. Неedly – выдающийся деятель культуры и литературы Чехословакии // КСИС. Вып. 11. С. 20–23.

Как живой с живыми говоря... // Славяне. № 7. С. 31–34.

Ze studie o Karlu Čapkovi / Program Armádního uměleckého divadla. № 4. 12. II. S. 1–2, 5, 7.

Gogol a vznikání realizmu v české literatuře // Praha–Moskva. № 8. S. 59–73 (Совм.с А. П. Соловьевой) (Пер. ст. из «КСИС». 1952. Вып. 8).

Рец. на кн.: *Фейгельман Л.* Маяковский в странах народной демократии. М.: Сов. писатель, 1952. 488 с. (Совм. с В. И. Злыдневым) // Советская книга. № 1. С. 108–112.

КСИС. Вып. 10. 140 с.; Вып. 11. 95 с. / Совм. ред.

Писатели Чехословацкой республики – лауреаты государственных премий. 1951–1952 гг. Библиографический указатель. М.: ИЛ. 36 с. / Ред.

1954

Иржи Волькер (Очерк творческой эволюции) // УЗИС. Т. 8. С. 5–65.

О знакомстве Ф. Л. Челаковского с декабристским журналом // Там же. С. 324–349.

Маха Карел Гинек // БСЭ. Т. 26. С. 542.

Чапек К. Рассказы. Очерки. Пьесы / Вступ.ст., сост. М.: Худ. лит. 304 с.

Затоцкий А. Красное зарево над Кладно / Предисл. М.: ИЛ. С. 3–9.

КСИС. Вып. 12. 99 с.; Вып. 13. 82 с. / Совм. ред.

1955

Представители русской революционной общественности XIX в. – поборники дружбы славянских народов // *Slavia*. № 2–3. С. 188–199.

На конференции славистов в Праге // *Славяне*. № 2. С. 47–49.

КСИС. Вып. 14. 112 с.; Вып. 15. 86 с.; Вып. 16. 117 с. / Совм. ред.

УЗИС. Т. II. 322 с. / Совм. ред.

1956

На конференции фольклористов в Чехословакии // *Вестник АН СССР*. № 9. С. 71–73.

Чешская и словацкая культура в конце XVIII – первой половине XIX в. (Совм. с А. П. Соловьевой) // *История Чехословакии*. М.: Изд. АН СССР. Т. I. С. 356–373.

Mladistivé práce Jiřího Wolкера // *Praha-Moskva*. № 2. S. 182–203 (Пер. ст. из «УЗИС». 1954. Т. 8).

УЗИС. Т. 12. 312 с.; Т. 14. 250 с. / Совм. ред.

КСИС. Вып. 18. 107 с. / Совм. ред.

1957

Об одной загадке в творчестве И. Волькера // *Вопросы литературы*. № 9. С. 166–188.

Чехия и Словакия // История философии. М.: Изд. АН СССР.
Т. 2. С. 485–498 (Участие в работе над главой).

Чапек Карел // БСЭ. Т. 47. С. 43.

Чехословакия. Литература (Совм. с А. П. Соловьевой и
Л. С. Кишкиным) // Там же. С. 328–330.

Челаковский Франтишек Ладислав // Там же. С. 90.

Эрбен Карел Яромир // Там же. Т. 49. С. 141–142.

Гавличек-Боровский К. Избранное / Вступ. ст. М.: Худ. лит.
С. 3–13.

Литература славянских народов: Сб. статей. М.: Изд. АН
СССР. 143 с. / Совм. ред.

УЗИС. Т. 15. 328 с. / Совм. ред.

1958

Ответ на вопрос анкеты. О сравнительном исследовании
славянских литератур // Сборник ответов на вопросы
по литературоведению. IV Международный съезд
славистов. М.: Изд. АН СССР. С. 251–253.

Некоторые особенности романтизма в славянских литерату-
рах (Совм. с А. Н. Соколовым и Б. Ф. Стахеевым).
М.: Изд. АН СССР. 51 с.

Чапек К. Соч. В 5 т. Т. I / Вступ. ст., сост. М.: Худ. лит.
384 с.

Сборник ответов на вопросы по литературоведению.
IV Международный съезд славистов. 295 с. / Совм.
ред.

УЗИС. Т. 16. С. 310 // Совм. ред.

1959

Очерк развития чешской поэзии XIX–XX вв. // Антология чешской поэзии. М.: Гослитиздат. Т. I. С. 5–71.

«Отзвук русских песен» Ф. Л. Челаковского // Из истории связей славянских литератур. М.: Изд. АН СССР. С. 3–21.

Česká a slovenská literatura v SSSR // Praha–Moskva. Č. 6. S. 379–381.

Очерки истории болгарской литературы XIX–XX вв. М.: Изд. АН СССР. 520 с. / Совм. ред.

Из истории связей славянских литератур. М.: Изд. АН СССР. 159 с. / Совм. ред.

УЗИС. Т. 17. 275 с.; Т. 18. 202 с. / Совм. ред.

Шерлаимова С. А. Станислав Костка Нейман. М.: Изд. АН СССР. 214 с. / Ред.

Токсина И. В. Карел Чапек. Био-библиографический указатель. М.: Изд. Всесоюзной книжной палаты. 86 с. / Ред.

Двенадцать приемов литературной полемики или пособие по газетным дискуссиям // *Чапек К.* Соч. В 5 т. М.: Худ. лит. Т. 2. С. 19–24 (То же см.: *Чапек К.* Собр. соч. В 7 т. М.: Худ. лит., 1977. Т. 7. С. 299–303) / Пер. с чешск.

Похвала газетам // *Чапек К.* Соч. Т. 2. С. 7–18 (То же см.: *Чапек К.* Собр. соч. Т. 7. С. 285–299) / Пер. с чешск.

1960

Некоторые особенности романтизма в славянских литературах (Совм. с А. Н. Соколовым и Б. Ф. Стахеевым) // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. IV Международный съезд славистов. Москва, 1958. М.: Изд. АН СССР. С. 179–200 (Перепечатка доклада 1958 г.).

Некоторые особенности романтизма в славянских литературах (Совм. с А. Н. Соколовым и Б. Ф. Стахеевым) // IV Международный съезд славистов. Москва, 1958. Материалы дискуссии. М.: Изд. АН СССР. Т. I. С. 244–245 (Резюме доклада).

/Выступление в дискуссии по докладу В. Гаркинса (США) «Прагматизм и “поколение прагматистов” в чешской литературе»/ // Там же. С. 423–426.

Основные произведения иностранной художественной литературы. Литературно-библиографический справочник. М.: Изд. Всесоюзной книжной палаты. С. 477–506 (Раздел «Чехословакия») / Ред.

УЗИС. Т. 19. 287 с.; Т. 20. 330 с.; Т. 21. 282 с. / Совм. ред.

1961

Проблемы изучения в Советском Союзе литератур зарубежных славянских народов // КСИС. Вып. 33–34. С. 134–140.

Творческое восприятие художественного опыта другой литературы // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М.: Изд. АН СССР. С. 377–380.

УЗИС. Т. 22. 282 с. / Совм. ред.

1962

/Выступление на симпозиуме «Художественный метод и творческая индивидуальность». Изложение/// Вопросы литературы. № 5. С. 103.

Водичка Феликс // КЛЭ. Т. I. С. 1004.

Волькер Иржи // Там же. С. 1024.

Гавличек-Боровский Карел // Там же. С. 1036.

Волькер И. Час рожденья / Вступ.ст. М.: Худ. лит. С. 5–21.

УЗИС. Т. 23. 246 с.; Т. 24. 312 с.; Т. 25. 270 с. / Совм. ред.

КЛЭ. Т. I. 1088 с. / Совм. ред.

1963

Литература конца XVIII – 1848 года. Общий очерк // Очерки истории чешской литературы XIX–XX веков. М.: Наука. С. 25–56.

Франтишек Ладислав Челаковский // Там же. С. 66–78.

Карел Гинек Маха // Там же. С. 78–90.

Карел Гавличек // Там же. С. 142–156.

Иржи Волькер // Там же. С. 427–438.

Ярослав Гашек // Там же. С. 439–455.

Карел Чапек // Там же. С. 503–523.

Симпозиум в Праге // Вопросы литературы. № 9. С. 245–249.

Петрмихль Я. 15 лет чешской литературы / Предисл., коммент., ред. М.: ИЛ. 206 с.

Гавличек-Боровский К. Тирольские элегии / Вступ. ст. М.: Худ. лит. С. 5–15.

Очерки истории чешской литературы XIX–XX веков. М.: Наука. 721 с. / Совм. ред.

УЗИС. Т. 26. 294 с.; Т. 27. 288 с. / Совм. ред.

1964

Творческая индивидуальность и общие тенденции литературного процесса // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. М.: Наука. С. 79–85.

Рец. на кн.: *Branžovský J. Karel Čapek. Světový názor a umění.* Pr.: Nakl. polit. liter., 1963. 280 s. // Современная художественная литература за рубежом. № 3. С. 110–112.

КЛЭ. Т. 2. 1056 с. / Совм. ред.

УЗИС. Т. 28. 360 с. / Совм. ред.

1965

Карел Чапек и некоторые проблемы творческого процесса // Критический реализм в литературах западных и южных славян. М.: Наука. С. 256–276.

«Литература должна создавать людей» (Заметки о симпозиуме в Марианских Лазнях) // Вопросы литературы. № 12. С. 270–271.

/Ответ на анкету «My a svět»/ // Plamen. Č. 5. S. 117–118.

Рец. на кн.: *České Dějiny literatury. II. Pr.: ČSAV, 1960. 687 s. // Сов. славяноведение. № 2. С. 87–89.*

Рец. на кн.: *Soldan F. Jiří Wolker. Pr.: Čs. sp., 1964. 159 s. // Там же. С. 108–110.*

Критический реализм в литературах западных и южных славян. 339 с. / Совм. ред.

УЗИС. Т. 29. 210 с. / Совм. ред.

1966

О жанровой структуре романа К. Чапека «Война с саламандрами» // Сов. славяноведение. № 6. С. 31–40.

Чапек К. R.U.R. Средство Макропулоса. Война с саламандрами. Фантастические рассказы / Вступ. ст., сост. М.: Мир. 566 с.

КЛЭ. Т. 3. 976 с. / Совм. ред.

Гашек Я. Собр. соч. В 5 т. Т. 3 / Ред. и сост. М.: Правда. 407 с.

Гашек Я. Указ. соч. Т. 4 / Ред. и сост. 415 с.

УЗИС. Т. 30. 226 с. / Совм. ред.

1967

Román oscilujících žánrových forem. K Čapkově Válce s Mloky // Impuls. Č. 2. S. 12–16.

Národní literatura a osvojení cizí umělecké zkušenosti // Česká literatura. Č. 5. S. 420–427.

Матгаузер Зденек // КЛЭ. Т. 4. С. 684.

Маха Карел Гинек // Там же. С. 692.

Карел Чапек – фантаст и сатирик // *Чапек К. Фабрика Абсолюта. Белая болезнь.* М.: Молодая гвардия. С. 251–268.

КЛЭ. Т. 4. 1024 с. / Совм. ред.

Будагова Л. Н. Витезслав Незвал / Отв. ред. М.: Наука. 383 с.

1968

Пешат Зденек // КЛЭ. Т. 5. С. 736.

О некоторых явлениях жанрового синтеза в чешской литературе 20–30-х годов XX века // *Славянские литературы. VI Международный съезд славистов. Прага, август 1968. Доклады сов. делегации.* М. С. 532–552.

КЛЭ. Т. 5. 975 с. / Совм. ред.

1969

На VI Международном съезде славистов. Проблематика литературных жанров // *Сов. славяноведение. № 3.* С. 133–135 (Обзор).

1970

Драма К. Чапека «R.U.R.» // *Зарубежные славянские литературы. XX век.* М.: Наука. С. 278–339.

Сюжет и жанр пьесы К. Чапека «Дело Макропулоса» // *Сов. славяноведение. № 3.* С. 52–66.

Карел Чапек в СССР // *Pamiętnik słowiański. Wrocław etc.* Т. 20. S. 145–159.

История словацкой литературы. М.: Наука. 470 с. / Совм. ред.

1971

Сатирические утопии К. Чапека: Автореферат дисс. ... докт. филол. наук. М. 34 с.

Национальное и интернациональное в развитии жанров // Сравнительное изучение славянских литератур: Тезисы докл. и сообщ. М. С. 27–28.

О работе литературоведов Института славяноведения и балканистики АН СССР // *Biuletyn historyków literatur zachodniosłowiańskich*. Rok VI. Warszawa. S. 25–27.

Славяноведение в Чехословакии // КЛЭ. Т. 6. С. 922–924.

/Ответ на анкету/ Ako sa vám javí štruktúra modernej prózy videná cez dielo Karla Čapka // *Slovenské pohľady*. Č. 2. S. 81.

КЛЭ. Т. 6. 1040 с. / Совм. ред.

Сравнительное изучение славянских литератур. Научная конференция: Тезисы докл. и сообщ. М. 84 с. / Совм. ред.

1972

O jednom obrazném motivu v české poesii 20.let // *Česká literatura*. Č. 5. S. 413–420.

O jedné literární záhadě // *Tvorba*. Č. 2. S. 4.

Do druhého čtvrtstoletí // *Ibid.* Č. 6.

КЛЭ. Т. 7. 1008 с. / Совм. ред.

1973

K jubileu Jaroslava Haška // *RP. Příloha Haló Sobota*. 19.V. Č. 20. S. 8–9.

Художественное сознание эпохи национального возрождения // Сов. славяноведение. № 4. С. 53–61.

Романтические традиции в чешской литературе XX века // Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973. Доклады сов. делегации. М.: Наука. С. 518–533.

Романтические традиции в чешской литературе XX века // Międzynarodowy kongres slawistów. Warszawa. 21–27. VIII. Streszczenia referatów i komunikatów. Warszawa. S. 646–647.

Изучение словацкой литературы в РСФСР (на современном этапе) // Slovenská a ruská literatúra. Vzťahy a súvislosti. Bratislava. S. 39–44.

К вопросу о содержании и форме художественного произведения // Acta Universitatis Carolinae. Filologica 5. Pr. Universita Karlova. S. 29–35.

Slovenská a ruská literatúra. Vzťahy a súvislosti. Br. 367 s. / Совм. ред.

Польский романтизм и восточнославянские литературы. М.: Наука. 225 с. / Совм. ред.

1974

Славянские литературы эпохи национального возрождения // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций (XVIII–XIX вв.): Тезисы докл. и сообщ. М.: Наука. С. 46–47.

J. Wolker a L. Novomeský // Slovenská literatúra. Č. 6. S. 624–631.

Antipace zítřka // Literární měsíčník. Č. 2. S. 20–25.

Román žanrové symtezy // Česká literatura. Č. 6. S. 527–532.

Маха Карел Гинек // БСЭ. Т. 15. С. 518.

Чанек К. Избранное / Вступ. ст. Кишинев: Картя молдовеняскэ. С. 5–24.

Чанек К. Собр. соч. В 7 т. М.: Худ. лит. Т. I / Сост. 780 с. / Совм. ред.

Пшеница // Там же / Пер. с чешск. С. 102–104.

Аристократия // Там же / Пер. с чешск. С. 105–107.

О разных средствах // Там же / Пер. с чешск. С. 107–108.

Автобиографическое предисловие // Там же. / Пер. с чешск. С. 89–96.

1975

Поэт нового видения // Литературная газета. 26 марта. С. 15.

Az európai szocialista országok irodálmának tanulma nyozása a SzNTA Szalavesztikai es Balkanisztikai Intezeteben (Совм. с Ю. В. Богдановым) // Helikon (Вр.). № 2. S. 256–259.

/Ответ на анкету/. Anketa zahraničných literárnych vedcov k 30.výročiu oslobodenia // Slovenská literatura. Č. 3. S. 273–274.

Studium české a slovenské literatury v SSSR // Česká literatura. Č. 5. S. 395–397.

Výzkum české a slovenské literatury v SSSR // Tvorba. 18. VI. S. 12.

Чапек Карел // КЛЭ. Т. 8. С. 434–436.

Челаковский Франтишек Ладислав // Там же. С. 451.

Чешская литература // Там же. С. 504–507.

Чехословакии литературы // Там же. С. 498.

Эрбен Карел Яромир // Там же. С. 938.

Чапек К. Собр. соч. В 7 т. М.: Худ. лит. Т. 2. С. 681–699 /
Коммент.

Рец. на кн.: *Мыльников А. С.* Йозеф Юнгманн и его время.
М.: Наука, 1973. 160 с. // Сов. славяноведение. № 3.
С. 113–114.

КЛЭ. Т. 8. 1136 с. / Совм. ред.

Русско-югославские литературные связи. Вторая половина
XIX – начало XX века. М.: Наука. 326 с. / Совм. ред.

Чапек К. Собр. соч. В 7 т. М.: Худ. лит. Т. 2. 704 с. / Совм.
ред.

Чапек К. Указ. соч. Т. 3. 656 с. / Совм. ред.

Современная литературная критика европейских социали-
стических стран. М.: Худ. лит. 304 с. / Совм. ред.

1976

Обновление и преемственность в процессе развития реал-
лизма // *Václavkova Olomouc.* 1973. Pr.: Státní
pedagog. nakl. S. 23–28.

Рец. на кн.: *Skála I.* Co si беру na cestu. Pr.: Čs. sp., 1975 //
Иностр. литература. № 10. С. 269–271.

/Ответ на анкету журнала о современной литературе и богемистике/ // *Literární měsíčník*. Č. 3. S. 67–68.

Современные художественные исследования по романтизму: Реф. сб. АН СССР. ИНИОН. 234 с. / Совм. ред.

Чапек К. Собр. соч. В 7 т. М.: Худ. лит. Т. 4. 608 с. / Совм. ред.

Чапек К. Указ. соч. Т. 5. 446 с. / Совм. ред.

Шабоук С. Искусство. Система. Отражение / Пер. с чешск. М.: Прогресс. 224 с.

1977

Художественное сознание эпохи национального возрождения // Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука. С. 78–90.

Пытлик Р. Гашек / Вступ. ст., ред. М.: Молодая гвардия. 304 с.

Реф. кн.: *Dolanský J. Záhada Osiana v Rukopisech královédvorském a zelenohorském*. Pr., 1965; *Idem. Neznámý jihoslovanský pramen Rukopisů královédvorského a zelenohorského*. Pr., 1968; *Idem. Ohlas dvou ruských básníků v Rukopisech královédvorském a zelenohorském*. Pr., 1969 // РЖ. Литературоведение. № 1. С. 129–134.

Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. 334 с. / Совм. ред.

Чапек К. Собр. соч. В 7 т. М.: Худ. лит. Т. 6. 478 с. / Совм. ред., сост.

Чапек К. Указ. соч. Т. 7. 511 с. / Совм. ред., сост.

Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР. М.: Прогресс. 460 с. / Ред.

Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР / Сост. (совм. с Ю. В. Богдановым и С. А. Шерлаимовой)

Афоризмы из книги «Сад Краконоша» / Пер. с чешск. // *Чапек К.* Указ. соч. Т. 7. С. 257.

Шабоук С. О проблемах художественной правды / Пер. с чешск. // Литература и время. С. 126–148.

Шабоук С. Новая действительность – подлинная и мнимая / Пер. с чешск. // Там же. С. 149–157.

1978

Paradoxy tvorby // *Česká literatura.* Č. 3. S. 214–219.

Проблема избирательности интересов в процессе литературных связей и творческое взаимодействие литератур // Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов. Загреб–Любляна, сентябрь 1978. Доклады сов. делегации. М.: Наука. С. 24–48.

Преимственность и обновление в процессе развития реализма // Литературная критика европейских социалистических стран. М.: Худ. лит. Вып. 2. С. 151–163.

Prometeovské tema v české poesii // *Literární měsíčník.* Č. 5. S. 78–88.

Význam vědeckých zásad Z. Nejedlého pro teorii literatury // *Česká literatura.* Č. 6. S. 500–505.

Česká a slovenská literatura v Sovětském Svazu // Literární měsíčník. Č. 1. S. 86–91.

Česká a slovenská literatura v Sovětském Svazu // Česká a slovenská literatura od Února k současnosti. Pr.: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. S. 329–347.

Славянские литературы эпохи национального возрождения // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций. XVIII–XIX вв.: Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО. М.: Наука. С. 198–208.

Об авторе «Волшебного прутика» // Рыбак Ё. Волшебный прутик / Вступ. ст. М.: Прогресс. С. 5–12.

Чапек Карел // БСЭ. Т. 29. С. 21.

Челаковский Франтишек Ладислав // Там же. С. 48–49.

Чехия. Литература // Там же. С. 132.

Эрбен Карел Яромир // Там же. Т. 30. С. 670.

Грзалова Гана // КЛЭ. Т. 9. С. 243.

Рзоунок Витезслав // Там же. С. 659.

Ученый, патриот, интернационалист (К 100-летию со дня рождения З. Неedly) // Сов. культура. 10 февр. С. 7.

A zvony zněly... (Интервью) // Sovětská literatura. Č. 2. S. 170–174.

Рец. на кн.: Тауфер И. Стихи / Пер. с чешск. М.: Худ. лит., 1977 // Иностр. литература. № 9. С. 260–262.

КЛЭ. Т. 9. 970 с. / Совм. ред.

Гашек Я. Рассказы / Сост. М.: Худ. лит. 304 с.

1979

О некоторых задачах исследования литератур народов Центральной и Юго-Восточной Европы в эпоху формирования наций // Комплексные проблемы истории и культуры народов Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука. С. 109–118.

В сиянии каждой лампочки... // Вопросы литературы. № 8. С. 79–109.

Развитие художественного мышления в славянских литературах эпохи национального возрождения // *Slavia*. С. 2–3. S. 174–195.

1980

Токсина И. В. Иржи Волькер. Библиографический указатель / Вступ. ст., ред. М.: Книга. 56 с.

Фучик Ю. Избранное / Вступ.ст. М.: Правда. С. 3–12.

Пушкин в Словакии // Литературная газета. 9 янв. № 2. С. 15.

Karel Čapek očima současné kritiky Vydáno u příležitosti 90.výročí narození Karla Čapka. Malé Svatoňovice (Подборка высказываний).

Рец. на кн.: *Lidský profil Jaroslava Haška. Korespondence a dokumenty*. Pr.: Čs. sp. 274 s. // Современная художественная литература за рубежом. № 1. С. 117–119.

Прилози проучавану српско-руских књижевних веза. Прва половина XIX века. Нови Сад. Матица Српска. 240 с. / Совм. ред.

1981

Poesie Jiřího Taura a literární vzájemnost // Literární měsíčník. Č. 6. S. 19–22.

Kompas i svorník. Nad deseti lety Literárního měsíčníku // Ibid. Č. 10. S. 16–17.

Запотоцкий А. Красное зарево над Кладно / Предисл. Харьков. С. 3–6.

Чанек К. Война с саламандрами / Вступ. ст. М.: Правда. С. 3–22.

1982

Гуманистический идеал создающего человека в социалистической поэзии славянских народов // Современные славянские культуры. Развитие. Взаимодействие. Международный контекст. Киев: Думка наукова. С. 200–206.

Социально-утопические идеи в славянских литературах начала XIX в. // Узловые вопросы советского славяноведения: Тезисы докл. и сообщ. IX Всесоюзной науч. конференции историков-славистов. Ужгород. С. 271–272.

Česká literatura očima přátel (Интервью) // Kmen. Č. 9. S. 9.

Problem emancipace člověka v prácích Ladislava Štolla o umění // Česká literatura. Č. 6. S. 565–569.

Художественные открытия в литературах западных и южных славян в XX веке // Slawische Kulturen in der

Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie-Verlag. S. 421–426.

/Ответ на анкету о задачах журнала/ // Современная художественная литература за рубежом. № 1. С. 9.

Чешская литература в контексте славянских литератур эпохи национального возрождения // Литература эпохи формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Просвещение. Национальное возрождение. М.: Наука. С. 97–122.

Золотой фонд литературы // Вопросы литературы. № 1. С. 79–90.

Литература эпохи формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Просвещение. Национальное возрождение. 311 с. / Совм. ред.

1983

J. Gashek's Contribution to World Satirical Literature // IX Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983. Резюме докл. и сообщ. Киев: Думка наукова. С. 344–345.

Hašek se směje... (Ответ на вопросы международной анкеты) // Literární měsíčník. Č. 6. S. 37.

Я. Гашек – писатель переломной эпохи: Доклад на научной конференции к 100-летию Я. Гашека // Mezinárodní konference. Dílo Jaroslava Haška v boji za mír a pokrok mezi národy. Dobříš. 20.–22. IV. 1983. Pr.: Čs. sp. S. 61–66.

Веселый талант / Вступ. ст., коммент. и сост. // Гашек смеется и обличает... М.: Детская литература. С. 5–16.

- Новаторские черты художественной системы Я. Гашека // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Междунар. конференция ЮНЕСКО: Тезисы докл. и сообщ. Минск: Наука и техника. С. 149–150.
- O czym nie zdążył napisać Hašek // Pamiętnik słowiański. T. 33. Wrocław etc. S. 181–202.
- Гашек Я. Собр. соч. В 6 т. / Вступ. ст. М.: Худ. лит. Т. 1. С. 5–29.
- Чапек К. Война с саламандрами. Рассказы / Вступ. ст. М.: Правда. С. 3–18.
- О сборнике «Карел Чапек в воспоминаниях современников» // Карел Чапек в воспоминаниях современников / Предисл. М.: Худ. лит. С. 5–8.
- /Из книги «Две эпохи чешской литературы». М., 1981// Sovětská literatura. Č. 4. S. 164.
- Некоторые новаторские черты художественной системы Я. Гашека // Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983. М.: Наука. С. 315–329.
- Hrst myšlenek o Haškovi // Literární měsíčník. Č. 4. S. 46–48.
- Tvůrčí záměr Haškova románu Osudy dobrého vojáka Švejka // Česká literatura. Č. 1. S. 65–75.
- Рец. на кн.: *Hoření Z. Jaroslav Hašek novinář*. Pr.: Novinář. 1983. 252 s. // Sovětská literatura. Č. 11. S. 172–174.
- История всемирной литературы. М.: Наука. Т. I. 584 с. / Совм. ред.

Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. 356 с. / Совм. ред.

Развитие литературы в эпоху формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука. 256 с. / Совм. ред.

Гашек Я. Собр. соч. В 4 т. М.: Правда. Т. I. С. 447–458 / Коммент.

Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука. 319 с. / Совм. ред.

Гашек Я. Собр. соч. В 6 т. М.: Худ. лит. Т. 1. 495 с. / Совм. ред., сост.

Гашек Я. Указ. соч. Т. 2. 559 с. / Совм. ред., сост.

Привидение на Смихове и в Коширжах / Пер. с чешск. // *Гашек смеется и обличает...* С. 106–108 (То же см.: *Гашек Я.* Собр. соч. В 4 т. Т. I. М., 1985. С. 403–406).

Излишнее любопытство вредит / Пер. с чешск. // *Гашек смеется и обличает...* С. 108–109.

Турецкие святые / Пер. с чешск. // Там же. С. 124; То же // *Гашек Я.* Собр. соч. В 4 т. Т. I. С. 406–407.

Революционер Зиглозер / Пер. с чешск. // *Гашек смеется и обличает...* С. 156–158 (То же см.: *Гашек Я.* Собр. соч. В 6 т. Т. 5. М., 1984. С. 198–201 и *Гашек Я.* Собр. соч. В 4 т. Т. 2. М., 1985. С. 419–422.)

1984

Рец. на кн.: *Горжени З.* Ярослав Гашек – журналист. М.: Радуга, 1983. 293 с. // Сов. славяноведение. № 1. С. 101–102.

- Рец. на кн.: *Горжени З.* Указ. соч. // Сов. культура. 21 февр.
- Гашек Я.* Собр. соч. В 6 т. М.: Худ. лит. Т. 5. 471 с. / Совм. ред., сост.
- История всемирной литературы. М.: Наука. Т. 2. 672 с. / Совм. ред.
- Гашек Я.* Указ. соч. Т. 3. 479 с. / Совм. ред.
- Гашек Я.* Указ. соч. Т. 4. 447 с. / Совм. ред.
- Адольф Готвальд, переводчик с западных языков / Пер. с чешск. // *Гашек Я.* Указ. соч. Т. 5. С. 61–63 (То же см.: *Гашек Я.* Собр. соч. В 4 т. М.: Правда. 1985. Т. 2. С. 408–410).

1985

- Творческий замысел романа Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» // Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур. М.: Наука. С. 268–283.
- Věc Makropulos // Národní divadlo. Činohra. Sezóna 1985–1986. (Program) Premiéra 5. prosince. S. 2–3.
- Ярослав Гашек – выдающийся писатель XX века // Славянские культуры и мировой культурный процесс: Материалы междунар. конференции ЮНЕСКО. Минск: Наука и техника. С. 353–357.
- Гашек Я.* Собр. соч. В 4 т. / Вступ. ст. М.: Правда. Т. I. С. 3–24.
- Гашек Я.* Указ. соч. Т. 2. С. 453–474 / Комментар.

Вместо предисловия // Антонов С. И. Красный чех. Казань: Татарское книжное издательство. С. 3–7.

Гашек Я. Указ. соч. Т. 1. С. 447–458 / Комментар.

История всемирной литературы. Т. 3. М.: Наука. 816 с. / Совм. ред.

Гашек Я. Собр. соч. В 6 т. М.: Худ. лит. Т. 6. 559 с. / Совм. ред.

Сравнительно-историческое изучение и теоретические вопросы развития современных литератур. М.: Наука. 296 с. / Совм. ред.

Гашек Я. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. 464 с. / Сост.

Гашек Я. Указ. соч. Т. 2. 480 с. / Сост.

Гашек Я. Указ. соч. Т. 3. 448 с. / Сост.

Гашек Я. Указ. соч. Т. 4. 304 с. / Сост.

Цена славы / Пер. с чешск. // Гашек Я. Указ. соч. Т. 2. С. 19–25.

1986

Литературные связи и возникновение новых художественных ценностей // Литературные связи и литературный процесс. М.: Наука. С. 95–112.

Poetika hry v dílech Jaroslava Haška // Česká literatura. Č. 4. S. 348–363.

Jaroslav Hašek a činština // Haló sobota. (Příloha k RP). 16. VIII. Č. 33. S. 8.

Санжиев Б. С. Ярослав Гашек – интернационалист / Предисл. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство. С. 3–5.

Литературные связи и литературный процесс. 352 с. / Совм. ред.

1987

Чешская литература (Совм. с Л. С. Кишкиным и С. А. Шерлаймовой) // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия. С. 494–495.

Чапек К. Твори в двох томах / Вступ. ст., коментарі. Київ: Дніпро. Т. 1. 633 с.

Славянские литературы эпохи национального возрождения // Изучение культур славянских народов. М.: Наука. С. 69–78.

История всемирной литературы. Т. 4. М.: Наука. 688 с. / Совм. ред.

Литературный энциклопедический словарь. 752 с. / Совм. ред.

1988

Чешская и словацкая литература // История всемирной литературы. М.: Наука. Т. 5. С. 320–323.

О межлитературном процессе и общении литератур // *Ďurišín a kol. Systematika medziliterárneho procesu.* Br.: Veda. С. 92–96, 132–138.

Slavic Literatures in the Era of National Renaissance // Studies of the Slavic peoples' cultures. Moscow, 1988. P. 61–73.

- Проблема судеб человеческой цивилизации в романе и драме XX века // Резюме на докладите. X Международен конгрес на славистите. София: БАН. С. 345.
- Проблема судеб человеческой цивилизации в романе и драме XX века // Славянские литературы. X Международный съезд славистов. София, сентябрь 1988 г. Доклады сов. делегации. М.: Наука. С. 219–231.
- К истории образа Швейка // Сов. славяноведение. № 2. С. 47–57.
- Z rodokmenu Josefa Švejka // Česká literatura. Č. 4. S. 358–369.
- Obraz člověka a pseudočlověka // RP. 10. X. S. 5.
- Творчество самобытное и прогрессивное // Социалистическая Чехословакия (Pr.). № 7. С. 8.
- Tvorba svébytná a pokroková // RP. 27. IV. S. 5.
- Жизнь и творчество К. Чапека // *Чанек К.* Рассказы. Очерки. Юморески / Послесл., сост. М.: Правда. С. 429–448.
- Карел Чапек (1890–1938) // *Чанек К.* Война с саламандрами. Пьесы. Рассказы / Вступ. ст. Кишинев. С. 5–18.
- Исследование литературных связей в Оломоуцком университете // Сов. славяноведение. № 3. С. 96–99 (Обзор).
- Рец. на кн.: *Petr J., Urban Z.* Slavistický odkaz F. L. Čelakovského (Práce z dějin slavistiky. XI). Pr.: Universita Karlova. 1988. 264 s. // Сов. славяноведение. № 5. С. 97–99.

История всемирной литературы. М.: Наука. Т. 5. 784 с. / Совм. ред.

Славянские литературы. X Международный съезд славистов. 374 с. / Совм. ред.

Чапек К. Рассказы. Очерки. Юморески. 464 с. / Сост.

1989

Člověk, pseudočlověk a antičlověk v díle Karla Čapka // Acta Universitatis Carolinae. Filologica 4–5. Slavica Pragensia. XXXIII. Karel Čapek. 1988. Pr.: Universita Karlova. S. 135–139.

Поэтика розыгрыша и комической мистификации в произведениях Гашека // Изв. ОЛЯ. № 2. С. 137–148.

Čestný doktorat prof. S. V. Nikolského (Текст доклада на торжественном заседании ученого совета университета) // Rossica Olomucensia XXVII (za rok 1988). Olomouc: Universita Palackého. S. 8–13.

Об одной особенности литературы XX века // На рубеже веков: Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX – начала XX в. М.: Наука. С. 16–24.

Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы. Введение // История всемирной литературы. М.: Наука. Т. 6. С. 472–476.

Чешская литература // Там же. С. 492–500.

Чешская сатира начала XX века. Новые тенденции // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы в первой трети XX в. М.: Наука. С. 34–56.

Чешская и словацкая литература в Советском Союзе в 1917–1945 годах // *Materiály k československo-sovětským vztahům*. Olomouc: Universita Palackého. S. 9–42.

XIX Всесоюзная конференция КПСС и проблемы обществоведения. (Выступление) // *Сов. славяноведение*. № 1. С. 6–7.

Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. 270 с. / Совм. ред.

Русско-сербские литературные связи XVIII – начала XIX века. М.: Наука. 230 с. / Совм. ред.

История всемирной литературы. Т. 6. 880 с. / Совм. ред.

1990

Literatura jako oblast tvůrčí spolupráce // *Čeština jako cizí jazyk*. III. Pr.: Karolinum. S. 169–186.

Karel Čapek – významný spisovatel dvacátého století // Karel Čapek. Sborník příspěvků z Národní konference k stému výročí autorova narození. Hradec Králové: Státní vědecká knihovna. S. 33–36.

Быть или казаться? (О драматургии Вацлава Гавела) // *Иностр. литература*. № 7. С. 100–102.

Карел Чапек в воспоминаниях современников. 2-е изд. / Предисл. М.: Худ. лит. С. 5–8.

Общие проблемы бытия человечества в творчестве К. Чапека // *Славяне: адзінства і мнагастайнасць. Гуманізм і асветніцтва у славянскіх культурах: Тэзісы докл. і паведамл.* Минск. С. 53–54.

Итальянские мотивы в чешской прозе // Италия и славянский мир: Советско-итальянский симпозиум. Сборник тезисов. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР. С. 76–77.

Jak jsem objevil Čarka? // Kmen. Č. 1. S. 12.

Чапек К. О социализме / Пер. с чешск. // Литературная газета. 10. I. № 2. С. 15.

1991

И. А. Крылов как мастер звукописи // Изв. ОЛЯ. № 2. С. 151–155.

Литературные связи эпохи национального возрождения (Общие тенденции) // Общение литератур: чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX–XX вв. М. С. 7–16.

Роман жанрового синтеза // Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наука. С. 202–213.

Ярослав Гашек в воспоминаниях Я. С. Николаева // Studia slavica. М.: Наука. С. 271–277.

Карел Чапек в Советском Союзе // Karel Čapek. Bibliografie. Praha–Moskva. Sv. I. С. 5–17.

Czy Hašek znal język chiński? // Studia o literaturach i folklorze słowian. Dedykowane Józefowi Magnuszewskiemu. Warszawa. S. 201–206.

1992

Интернациональное литературное общение и обмен духовными ценностями // Функции литературных связей.

На материале славянских и балканских литератур. М. С. 6–19.

Научная фантастика и искусство иносказания // Сов. славяноведение. № 1. С. 57–71.

Гуманистическая сущность человека и образ диктатора в творчестве Чапека // Pamiętnik słowiański. Wrocław etc. XL.

Оптика повествовательных форм в творчестве К. Чапека (Тезисы) // Творчество Иво Андрича. Миф. Фольклор. История. Литература. М. С. 62–64.

Проблемы дегуманизации жизни и сатирическая литература (Тезисы) // Комическое в мировом литературном процессе XX века. Тезисы докл. и сообщ. Харьков. С. 5–6.

Функции литературных связей. 311 с. / Отв. ред.

1993

По следам литературного героя. «Так что осмелюсь доложить, я родился сто лет тому назад» (О прототипе образа Швейка) // Вечерний клуб. 21 нояб. С. 7.

«Так что осмелюсь доложить, я родился сто лет тому назад» // Новости недели (Тель-Авив). 3 дек. С. 18 (перепечатка предыдущей статьи).

Drazí přátelé... // Střípky vzpomínek na bratři Čapky. Trutnov. S. 22.

Ян Коллар – поэт и культурный деятель // Ян Коллар – поэт, патриот, гуманист. К 200-летию со дня рождения. М. С. 3–12.

- Образ Йозефа Щвейка, его генезис и место в ряду мировых образов // Славянские литературы. XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993. Доклады российской делегации. М. С. 107–128.
- Зрелищно-смеховая культура и творчество Ярослава Гашека // Информационный бюллетень МАИРСК. Вып. 27 (по материалам конференции «Театральность в жизни и искусстве»). М. С. 107–114.
- Medziliterárne slovanské spoločnosti a problémy syntézy v literatúrach epochy národného obrodzenia // Osobitné medziliterárne spoločnosti 5. Slovanské literatúry. Bratislava. 1993. S. 92–102; Резюме на фр. яз. // Там же. С. 48–52 (вторая пагинация).
- Межлитературная славянская общность и проблемы синтеза в литературе эпохи национального возрождения // Специфика литературных отношений. Проблемы изучения общности в славянских литературах. М. С. 76–88.
- Литературные связи через инонациональный синтез // Прилози проучавању српско-руских книжевних веза X–XX век. Нови Сад. С. 179–192.
- Karel Čapek v Rusku. O činnosti Společnosti bratří Čapků v Rusku // Zprávy Společnosti bratří Čapků. Pr. Zaří. Č. 30. S. 4.
- Творчество братьев Чапеков и М. А. Булгакова. Художественная структура. Черты антиутопии (Тезисы) // Актуальные проблемы славянской филологии (Материалы научной конференции). М.: МГУ. С. 100–107.

И. С. Тургенев в восприятии южных и западных славян (Тезисы) // Проблемы мировоззрения и метода И. С. Тургенева. К 175-летию со дня рождения. Тезисы. Орел. С. 112–113.

Конференция в Харькове // Славяноведение. № 5. С. 136–139 (Обзор).

«Его возлюбленная – идея славянства» // Славяне. № 11–12 (август).

Ян Коллар – поэт, патриот, гуманист. К 200-летию со дня рождения. 146 с. / Отв. ред.

1994

В невидимой части ассоциативного спектра... // Славяноведение. № 5. С. 29–44.

Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы. Введение // История всемирной литературы. М.: Наука. Т. 8. С. 436–440.

Псевдочеловек в литературе XX века (Тезисы) // Миф и культура. Человек и не-человек. Тезисы конференции. М. С. 66–68.

История всемирной литературы. Т. 8. 848 с. / Совм. ред.

1995

В зеркале иронии и сатиры (Скрытые мотивы и аллюзии в прозе М. А. Булгакова) // Изв. ОЛЯ. № 2. С. 51–56.

Миссия женщины как защитницы жизни (по К. Чапеку) (Тезисы) // Национальный эрос в культуре. Тезисы докладов. М. С. 39–41.

Z projevů zahraničních hostů (Интервью) // Dokumenta Čapkinae XXX. Příloha ke Zprávám Společnosti bratří Čapků v Praze. Prosinec. S. 1.

Павел Йозеф Шафарик (К 200-летию со дня рождения). М. 134 с. / Совм. ред.

1996

/Йозеф Швейк во Второй мировой войне/ Материалы круглого стола «Литературы западных и южных славян периода Второй мировой войны» // Славяноведение. № 3. С. 60–62.

Разработка проблематики литератур Центральной и Юго-Восточной Европы в Институте славяноведения и балканистики РАН от древности до 1945 года // Институт славяноведения и балканистики РАН. 50 лет. М.: Индрик. С. 171–184.

Прилози проучавању српско-руских книжевњих веза X–XX век. Нови-Сад. 213 с. / Совм. ред.

Literárněvědná bohemistika v Rusku // Světová literárněvědná bohemistika. Pr. Sv. 1. S. 187–198.

Tvorba bratří Čapků a M.A.Bulgakova (Umělecká struktura – črty antiutopie – tvůrčí kontakt) // Op. cit. Sv. 2. S. 648–653.

1997

Литература второй половины XVIII – первой половины XIX в. Введение // История литератур западных и южных славян. М.: Индрик. Т. 2. С. 9–19.

Чешская литература конца XVIII – первой половины XIX в. // Там же. С. 131–168.

Литература второй половины XIX в. Введение // Там же.
С. 361–366.

Чешская литература второй половины XIX в. // Там же.
С. 404–438.

Притчи о новых Адамах. Из истории антиутопий XX века
(Братья Чапеки. А. Толстой и М. Булгаков) // Славяно-
новедение. № 3. С. 85–99.

Швейк // Словарь литературных героев. М.: Аграф. С. 467–
468.

История литератур западных и южных славян. Т. 2. 672 с. /
Отв. ред.

Чапек К. Об американизме (письмо издателю нью-йоркской
газеты «Сэнди таймс») / Пер. с чешск. // *Гачев Г.Д.*
Национальные образы мира. Америка в сравнении с
Россией и славянством. М.: Паритет. С. 614–616.

1998

О поэтике скрытых мотивов и неявных значений в антиуто-
пиях братьев Чапек и М. Булгакова // Славянские
литературы. Культура и фольклор славянских наро-
дов. XII Международный съезд славистов. Краков,
1998. Доклады российской делегации. М.: Наследие.
С. 246–260.

O některých rysech české literatury 20.století // Pocta 650.výročí
založení Univerzity Karlovy v Praze. Pr. D. 1. S. 103–
107.

Славянские литературы. Культура и фольклор славянских
народов. XII Международный съезд славистов. Кра-
ков, 1998. Доклады российской делегации. 500 с. /
Отв. ред.

1999

На грани метафор и аллюзий (о некоторых зашифрованных мотивах в антиутопиях Булгакова) // Известия ОЛЯ. Т. 58. № 1. С. 11–19.

Творчество Ярослава Гашека и Россия // Ярослав Гашек. Указатель русских переводов и критической литературы на русском языке. М.: Рудомино. С. 3–14.

Пушкин как источник оптимизма для славянских литератур (А. С. Пушкин и Ф. Л. Челаковский) // Славянский альманах. М.: Индрик. С. 200–210.

Společnost bratří Čapků v Moskvě // Padesát let Společnosti bratří Čapků. Pr. S. 72–76.

/Современная антиутопия/ «Утопия и утопическое». Материалы круглого стола // Славяноведение. № 1. С. 46–47.

2000

Псевдочеловек – миф и реальность XX века // Миф в культуре: человек–не-человек. М.: Индрик. С. 221–230.

Петер Отто фон Гёце и славянско-немецкие литературные связи // Славяно-германские исследования. М.: Индрик. Т. 1, 2. С. 296–302.

А. С. Пушкин как источник оптимизма для славянских писателей (А. С. Пушкин и Ф. Л. Челаковский) // А. С. Пушкин и мир славянской культуры. М.: Индрик. С. 7–15.

2001

Йозеф Швейк – прототип героя Гашека // Славянский альманах 2000. М.: Индрик. С. 329–338.

Рец. на кн.: *Černý F. Premiéry bratří Čapků*. Pr.: Нупек. 498 s. (Ф. Черный. Премьеры пьес братьев Чапеков. Прага. 2000) // Славяноведение. № 6. С. 105–109.

2002

Миссия женщины как защитницы жизни. По К. Чапеку // Национальный эрос и культура / Сост. Г. Д. Гачев и Л. Н. Титова. М.: Ладомир. Т. 1. С. 404–412.

П. Г. Богатырев – профессор-славист и мастер художественного перевода // Петр Григорьевич Богатырев. Воспоминания. Документы. Статьи / Сост. и отв. ред. Л. П. Солнцева. СПб.: Алетейя. С. 23–27.

2003

Синтез художественных структур в творчестве М. Булгакова и русско-чешские литературные контакты // Славянский альманах. С. 386–398; То же // *Rossica Olomucensia XLI* (za rok 2002). С. 77–89.

Po stopách prototypu Naškova hlavního hrdiny // *Tvar*. Praha. 17.IV. S. 18–19.

Оглядываясь на вершины чешской литературы 20 века // Чешское искусство и литература. XX век. (Сер.: Искусство и литература Центральной Европы). СПб.: Алетейя. С. 9–20.

Ярослав Гашек и его роман о Швейке // *Гашек Я. Похождения бравого солдата Швейка*. (Сер.: Золотой фонд мировой классики). М.: АСТ. С. 5–21.

О прототипе образа Швейка // Там же С. 715–724.

Бравый солдат Швейк в романе и в жизни (Интервью) // *Деловая трибуна*. № 1. Спец. вып.: Чехия в России. Октябрь. С. 25–27.

Несколько штрихов к характеристике польских мотивов в творчестве Я. Гашека // *Studia polonorossica*. М.: Изд. МГУ. С. 329–334.

Проблема конфликтности человеческого бытия в антиутопиях К. Чапека и М. Булгакова // *Первая мировая война в литературе и культуре западных и южных славян. Тезисы международной научной конференции*. М.: Институт славяноведения РАН. С. 49–51.

О Праге и чешской культуре // *Прага. Русский взгляд. Век восемнадцатый – век двадцать первый*. М.: ВГБИЛ. С. 13–19.

Из книги «История образа Швейка. Новое о Ярославе Гашеке и его герое» // Там же. С. 322–324.

Из памятной книги на вилле братьев Чапек // Там же. С. 324.

Рец. на кн.: František Černý. Premiéry bratří Čapků // *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*. Praha. Č. 42. S. 56–60 (Пер. на чешск. яз. Рец. 2001 г.).

Прага. Русский взгляд. Век восемнадцатый – век двадцать первый. М.: ВГБИЛ / Научн. ред.

Чешское искусство и литература. XX век. / Совм. ред.

2004

К истории знакомства с пьесой Чапека «R.U.R.» в России // *Славянский альманах 2003*. С. 293–301.

**Научно-общественная деятельность
С.В.Никольского***
(по материалам отечественных и зарубежных
периодических изданий)

- Памяти Карела Чапека // Известия. 1948. 29 дек. С. 4.
- Вечер памяти Карела Чапека // Славяне. 1949. № 1. С. 64.
- A. Z. Konference o mezislovanských vzťahoch v jazyce, histórii a literatúre // Sovětská věda. Literatura. Pr. 1955. Č. 1. S. 127–131.
- Úspěch Haškovy Lipnice // RP. 1959. 3. VIII. S. 1.
- Рец.: *Pilař J.* Velkolepá sovětská antologie české poesie / Praha–Moskva, 1959. Č. 8. S. 492–493.
- nzk* Nový sovětský výbor z Wolkra // RP. 1962. 6. VIII.
- jkl-* Druhý sovětský výbor z Wolkrova díla // Rovnost. 1962. 14. VIII. S. 4.
- Honzík J.* V Sovětském svazu napsali Dějiny naší literatury: Rozhovor s S. V. Nikolským // RP. 1962. 13. XI.
- Ig* Tři otázky S. V. Nikolskému (Интервью) // Večerní Praha. 1963. 27. II.
- Čapkovské symposium // RP. 1965. 7. IX.
- Rzounek V.* Čapek proti zkáze // RP. (Nedělní příloha). 1965. 19. IX.
- Wagner M.* Náš Sergej Vasiljevič // Impuls. 1966. Č. 6. S. 478–479.
- Marušiak O.* Zo spolupráce je radosť i úžitok (Интервью) // Pravda. 1966. 16. I. S. 2.

* Основные рецензии на книги указаны в разделе «Библиография».

Študujú našu literatúru // Ibid. 1968. 5. I. S. 1.

Hájek J. Se Sergejem Vasiljevičem Nikolským o plánech sovětských bohemistů // Tvorba. 1971. 20. X. S. 12.

Urban Z. Зарубежные славянские литературы. XX век (М., 1970) // Slavia. R. XLI. 1972. Č. 1. S. 115.

Sato V. Jubileum sovětského bohemisty // RP. 1972. 29. II.

M. M. S. Nikolský 50-ročný // Slavica slovaca. 1972. Č. 2. S. 192.

Đurišín D. Jubileum S. V. Nikolského // Slovenská literatúra. 1972. Č. 3. S. 306–307.

Ритчик Ю. И. Защита диссертаций // Сов. славяноведение. 1972. № 4. С. 142.

Присуждение премий // Литературная газета. 1976. 19 мая. № 20. С. 15.

Hájková A. Doslov // Čapek K. Válka s Mloky. Pr.: Čs.sp., 1976. S. 255–256.

/k/ Pocta S. V. Nikolskému // Lidová demokracie. 1977. 25. III.

Památce J. Fučíka // RP. 1978. 3. III.

Памяти Юлиуса Фучика // Литературная газета. 1978. 8 марта. № 10.

Георгиев Е. Проблемата на селективност и творческата активност в процесето на взаимодействието между литературите // Език и литература. 1978. № 5. С. 113–114.

Pelc J. Podle mého názoru // Tvorba. 1978. № 46.

Ритчик Ю. И. Никольский Сергей Васильевич // КЛЭ. М., 1978.
Т. 9. С. 565.

Завада В. (В подборке интервью «Седьмое десятилетие Октября») // Иностранная литература. 1978. № 11. С. 229.

Шахматов А. Нерушимое братство // Книжное обозрение. 1979.
11 мая. № 19.

Nikolskij Sergej Vasiljevič // Encyklopédia Slovenska. 1980. Zv. 4.
S. 90.

Přínos kulturní spolupráce // RP. 1980. 4. III.

čt. Dnes má slovo... // Svobodné slovo. 1980. 5. III. S. 5.

Рец.: *Fjodorov A.* Cenná publikace // Советская литература. Ч. 7. S. 165–
166.

Klevisová N. Mám rád vaši literaturu: Rozhovor se sovětským bohem místou Sergejem Nikolským // Kmen. 1982. № 1. S. 8.

-jv- Pozdrav dobrému a věrnému příteli // Praha–Moskva. 1982. № 2.
S. 74–75.

Zahrádka M. «Vyslanec» naší literatury // RP. 1982. 10. III. S. 5.

Rzounek V. Nikolský šedesátiletý // Česká literatura. 1982. № 5.
S. 474–475.

(lr) Nejde jen o překlady // RP. 1982. 7. VI. S. 5.

Machačová N. Když 1+1 se nerovná jen 2 // Svět socialismu. 1982.
23. VI. Č. 25. S. 11.

- Rec.: *Pavelka Z.* Pozoruhodný čin sovětského nakladatelství. K. Čapek ve vzpomínkách současníků // RP. 1983. 28. V. S. 5.
- Hašek nákladem 150 000 výtisků // Ibid. 1983. 1. VIII.
- Pavelka Z.* Nejen o letní škole. Pražské setkání s literárním vědcem profesorem Sergejem Nikolským // Ibid. 13. VIII. S. 5.
- Басов А.* Декада книги ЧССР // Книжное обозрение. 1984. 11 мая.
- Malevič O. M.* Wolkrova cesta k ruskému čtenáři // Štafeta. Prostějov. 1986. Č. 1. S. 3–8.
- Zahrádka M.* O Sergeji Nikolském // *Nikolský S.* Dvě epochy české literatury. Pr.: Čs.sp., 1986. S. 247–250.
- Наши новости. Литература родины Ярослава Гашека и Карела Чапека... // Книжное обозрение. 1986. 9 мая. С. 2.
- Pavelka Z.* Společné zájmy a úkoly: Rozhovor se sovětským literárním vědcem Sergejem Nikolským // RP. 1986. 31. V. S. 5.
- Kudělka V.* Boje o Karla Čapka. Pr.: Academia, 1987. S. 103–104.
- Galík J.* Cestou pravdivosti // RP. 1987. 10. III.
- Sergej Nikolskij vydal... // Kmen. 1987. 18. III.
- Zinčenko V.* Nestor sovětské bohemistiky: K pětadesátým narozeninám Sergeje Nikolského // Sovětská literatura. 1987. № 3. S. 164–169.
- Hrala M.* Sergej Nikolskij (Интервью) // Literární měsíčník. 1987. Č. 5. S. 86–89.

Burianek F. Karel Čapek. Pr.: Čs.sp., 1988. S. 261–264.

Kudělka V. Čapkův přínos světovému dramatu // Československá slavistika. Literatura. Folklor. Pr.: Academia, 1988. S. 69, 74.

-vb- Mezinárodní konference rusistů v Olomouci // Týdeník aktualit. 1988. № 9–15. S. 10.

Udělením čestného doktoratu... // RP. 1988. 21. IV.

Za účasti představitelů University Palackého... // Stráž lidu. 1988. 23. IV. S. 1.

Tvorba svébytná a pokroková // RP. 1988. 27. IV. S. 5.

M. Z. Dvě minuty s profesorem Sergejem Nikolským // Tvorba. 1988. 4. V. S. 2.

M. Z. S. V. Nikolskij v ČSSR // Kmen. 1988. 19. V. S. 2.

Todorov B. С бохемисти и словакисти на конгреса на слависти-те // Чехословакия. Издание Чехословашкия културен и информационален център. София. 1988. № 6. С. 11.

Todorov V. Dopis ze Sofie // Tvorba. 1988. № 44. S. 12.

Herman K. Kdo byl Josef Švejk? Co o tom soudí profesor Nikolskij // Haló sobota. (Příloha RP). 1989. 14. I. № 2.

Pick VI. Čapkolog z Pluščichy // Svět socialismu. 1989. 3. V. № 18. S. 12–13.

(MZ). O studiu čs.-sovětských literárních vztahů // RP. 1989. 24. V. S. 5.

Čestný doktorat prof. S. V. Nikolského // *Rossica Olomucensia XXVII* (za rok 1988). Olomouc: Universita Palackého. 1989. S. 7.

Czilássy J. Elt-e Josef Švejk? // *Népszabadság*. 1989. 10. VIII. S. 9.

šd Čapkovská konference // *RP*. 1990. 11. I. Č. 9. S. 1.

Корнеев С. В. Советские ученые – почетные члены научных организаций зарубежных стран: Справочник. М., 1990. С. III.

Zahrádka M. V 16 jazycích SSSR // *RP*. 1990. 9. I. S. 5.

Dosud 119 vydání... // *Ibid.* 18. I.

Неизвестный драматург // *Вечерняя Москва*. 1990. 14 марта. С. 1.

Medajle Karla Čapka... // *RP*. 1990. 15. VI. S. 7.

Рец.: *zí. Věčná záhada* // *Impulsy*. 13. VIII. № 10.

Společnost bratří Čapků ustavena také v SSSR // *Zprávy Společnosti bratří Čapků*. 1990. Prosinec. № 19. S. 2.

Škvorová V. Naše literatura v SSSR (Интервью) // *Impulsy*. 1991. Č. 1. S. 4.

Zí. Věčná záhada? // *Ibid.* 1991. 13. VIII. S. 4.

Studia bohemica. К 70-летию Сергея Васильевича Никольского. М.: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1992. 201 с.

Будагова Л. Н. К 70-летию С.В.Никольского // *Studia bohemica*. К 70-летию Сергея Васильевича Никольского. М., 1992. С. 36–45.

Černý F. Kult bratří Čapků v československém socialistickém státě (1948–1989) // Dokumenta Čapkiana. XX. Příloha ke Zprávám Společnosti bratří Čapků v Praze. 1992. Září. S. 2.

Hoření Z. Veliká doba žádá veliké lidi. Hříšně opomenuté výročí. Před sto lety se narodil náš spoluobčan Josef Švejk // Naše pravda. 1992. № 99–100.

Н. А. Б. Никольский С. В. // Славяноведение в СССР. Библиографический словарь. Norman Ross Publishing inc. New York, 1992. S. 334.

Крушинский А. С. Встреча со Швейком // Правда. 1993. 6 февр. С. 1–3.

Đurišin D. A Jubilee Volume. Jubilejná publikácia. Studia bohémica. K 70-letiju Sergeja Vasiljeviča Nikolskogo. Institut slavianovedenija i balkanistiki. 1992 // Slovak Review. 1993. Vol. II. № 1.

Zahrádka M. K sedmdesátinám Sergeje Nikolského // Rossica Olomucensia XXXI (za rok 1992). Ročenka katedry rusistiky na Filozofické fakultě Univerzity Palackého. Olomouc. 1993. S. 81–83.

Молок Ф. Они вместе побывали в России // Славяне. 1993. Июль. № 7. С. 6.

Ковтун Е. Русские друзья чешских писателей // Там же. № 8–9. С. 7.

Česká kultura opět v Rusku // Lidové noviny. 1994. 5. XI.

Фридман М. В. Функции литературных связей. На материале славянских и балканских литератур // Славяноведение. 1994. № 4. С. 118–121.

- Černý F. Setkání se zahraničními hosty // Zprávy Společnosti bratří Čapků. Pr., 1995. Červen. Č. 37. S. 3.
- Молок Ф. Общество братьев Чапеков // Россия и современный мир. 1996. № 3. С. 212–214.
- Гачев Г. Д. Слово к 70-летию С.В.Никольского // Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Америка в сравнении с Россией и славянством. М.: Раритет, 1997. С. 576–578.
- Будагова Л. Н. Несколько штрихов к портрету ученого (С.В.Никольскому – 75 лет) // Славяноведение. 1997. № 4. С. 123–124; То же // Славяно-германские исследования. М.: Индрик, 2000. Т. 1, 2. С. 378–380.
- Лихущин В. Отметили день рождения Гашека. Швейк – кругосветчик // Калининградские губернские ведомости. 1997. 7 мая. С. 8.
- Prof. Sergej Vasiljevič Nikolskij // České listy. 2000. № 1. S. 5.
- Mathauser Z. Josef Švejk // Tvar. 2000. 14. XI. № 21.
- Bělunková L. Strategie kaskady. Rozhovor s Vlastou Smolákovou // Literární noviny. 2001. 12. IX. Č.27. S. 15.
- (zh) Pocta ruským bohemistům // Haló noviny. 2002. 13. III.
- Софронова Л. А. К 80-летию Сергея Васильевича Никольского // Славяноведение. 2002. № 4. С. 163–164.
- Galmische X. (Paris). Věčné děvky. Sex a nesmrtelnost u Karla Čapka a Františka Langra // Zpravodaj Společnosti bratří Čapků. Pr., 2002. Č. 41. S. 36.
- Moravková A. Čapkova Válka s Mloky a Bulgakova Osudná vejce // Ibid. S. 45.

Яблоков Е. А. «Я сыта по горло вашей любовью»: Миф о Елене Прекрасной в произведениях К. Чапека и М. Булгакова // Ежегодник Общества братьев Чапек. СПб., 2002. С. 7.

Černý F. Nikolskému S. V. k osmdesátinám // Zprávy Společnosti bratři Čapků. Pr., 2002. Zář. Č. 66. S. 3–4.

Mathauser Z. Mírné experimenty v mezích švejtkologie // Tvar. 2003. 17.IV. S. 3.

Шведова Н. В. Конференция «Фантастика в славянской литературе и культуре XX века» // Славяноведение. 2003. № 3. С. 123–124.

Герчикова И. А. К юбилею С. В. Никольского // Меценат и мир. Рязань. 2003. № 21–24. С. 423–425.

Черкасов И. А. Чехия и мы // Там же. С. 417.

Hašek ve «Zlatém fondu» // Slovanská vzájemnost. Pr., 2003. Č. 57. S. 6.

Dr.h.c. prof. Sergej V. Nikolskij. Dr. Sc. // Laureáti Ceny Gratias agit. Pr., 2003. S. 44.

Мягков Б. С. Родословия М. Булгакова. М.: Апарт. 2003. С. 20, 110, 111, 397.

Список сокращений

БСЭ – Большая советская энциклопедия. 2-е изд.; 3-е изд.
Москва

Изв. ОЛЯ – Известия АН СССР. Серия языка и литературы

ИЛ – Издательство иностранной литературы

КЛЭ – Краткая литературная энциклопедия. Москва

КСИС – Краткие сообщения Института славяноведения
АН СССР. Москва

РЖ – Общественные науки. Реферативный журнал

УЗИС – Ученые записки Института славяноведения
АН СССР

Худ. лит. – Издательство «Художественная литература»

ČSAV – Československá Akademie věd

Čs. sp. – Československý spisovatel (Издательство «Чехосло-
вацкий писатель»)

RP – Rudé právo, газета (Praha)

Wrocław etc. – Wrocław–Warszawa–Kraków

Содержание

- Л. Н. Будагова.* О творческой деятельности Сергея Васильевича Никольского 5
- Франтишек Черный* (Прага). К восьмидесятилетию С. В. Никольского (Пер. с чешского языка – Р. Л. Филипчиковой) 11

I

- Л. Н. Будагова.* К вопросу о функции фантастики в чешской литературе XX века (Некоторые аспекты проблемы) 17
- А. Е. Бобраков-Тимошкин.* Пражская фантастика в литературе Чехии конца XIX – начала XX века 26
- И. А. Герчикова.* Чешская фантастика: от Карела Чапека до Милоша Урбана 37
- Е. Н. Ковтун.* Наследники Чапека: кто они? (На материале чешской литературы 1990-х годов) 47
- С. А. Шерлаимова.* Фантастика в чешском постмодернизме 70
- Л. П. Солнцева.* Анекдот чешских интеллектуалов, или Театр Яры Цимрмана 79

II

- Л. А. Софронова.* Оппозиция человек/машина в романе Евгения Замятина «Мы» и пьесе Карела Чапека «R.U.R.» 91
- Е. З. Цыбенко.* «Лунная трилогия» Ежи Жулавского как один из источников романа Евгения Замятина «Мы» 105
- Б. С. Мягков.* Пастырь «Пастыря» (Николай Булгаков – Сосо Джугашвили – Михаил Булгаков) 123

Письмо Н. И. Булгакова В. М. Позднееву (<i>Публикация и примечания Е. А. Яблокова</i>)	149
<i>А. Б. Левин.</i> Пересечение параллельных (Михаил Булгаков и Владимир Набоков)	153
<i>Е. А. Яблоков.</i> «Никольский» подтекст в произведениях Михаила Булгакова	167

III

<i>А. Г. Машкова.</i> Взаимодействие реального и фантастического в словацком натурализме	182
<i>Н. В. Шведова.</i> Фантастический элемент в поэмах Войтеха Мигалика «История с поездом» и «История с телефоном»	194
<i>Т. И. Чепелевская.</i> Литературная сказка у русских и словенцев в конце XIX – начале XX века	202
<i>Ю. А. Созина.</i> Развенчание и поиски Идеалов в современной словенской фантастике	221

IV

Библиография научных трудов С. В. Никольского	240
Научно-общественная деятельность С. В. Никольского (по материалам отечественных и зарубежных периодических изданий)	281
Список сокращений	290

Научное издание

***Фантастика и сатира
в литературе
славянских народов***

(В честь 80-летия С. В. Никольского)

Отв. редактор: А. Н. Будагова

Компьютерная верстка: Ю. А. Созина

Обложка: М. И. Леньшина

Книга подготовлена к печати в отделе редакционной
подготовки рукописей Института славяноведения РАН

Подписано в печать 11.05.2004 г.
Тираж 300 экз. Заказ № 115

Объем 18,5 печ.л.
Цена договорная

ООО «Контти» г. Москва.

На обложке:
Босх Хиеронимус
Корабль дураков. 1490—1500.
Лувр. Париж.