

Baranov, Andrej

Романы Вацлава Берента и поэтика Ф.М. Достоевского

Opera Slavica. 1999, vol. 9, iss. 3, pp. 27-36

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116696>

Access Date: 09. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

РОМАНЫ ВАЦЛАВА БЕРЕНТА И ПОЭТИКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Андрей Баранов

В истории польско-русских литературных отношений одно из центральных мест занимает творчество Достоевского, особо актуализовавшееся в сфере межлитературной коммуникации на рубеже XIX-XX столетий. Поэтика романа Достоевского органично «просматривается» в аспекте контактно-генетических связей и типологических параллелей в едином ряду в первую очередь с произведениями позднего Пруса, Жеромского и Пшибышевского. Парадоксально, что на периферии данных научных разысканий оказалась проза одного из известных польских писателей-модернистов – Вацлава Берента (1873-1940).

Мы не располагаем свидетельствами прямого контакта, выражающегося в чисто генетическом плане, Берента по отношению к наследию Достоевского. Однако на проблему близости двух поэтик фрагментарно указывалось в критике.

З. Налковская записала в декабре 1911 года о романе Берента *Озимь*: «Техника этого романа, конденсирующая обширный жизненный материал в течение одной ночи и в форме диалогов, как у Достоевского».¹ У В. Мораческого находим следующее о том же произведении Берента: «Вся тайная трагедия женских душ, которую автор представил как зеркало теорий и размышлений, впечатлительность этих мыслителей, чувственность их порывов создают страницы прекраснейшей психологической литературы и напоминают трагическую пронизательность Достоевского. Форма монолога, может быть утомляющая немного, облегчала выражение мысли, и здесь снова угадывался Достоевский».²

Среди произведений Берента следует выделить два наиболее близко стоящие по своей поэтике к наследию Достоевского романа. Это уже упоминавшаяся выше *Озимь* (1911), а также его более ранний роман *Гнилье*

¹ *Nalkowska, Z.*: Dzienniki, t. 1-3. Opr. H. Kirchner, Warszawa 1975-1980 (t. 2, S. 175).

² *Kultura Polska, 1911, N 4, s. 14.*

(1903), вызвавший резонанс в силу своих новаторских установок в современной писателю критике.

В центре романа *Гнилье* – художественное повествование о жизни немецко-польской артистической богемы в одном из крупных культурных западно-европейских центров, напоминающем своими контурами и реалиями Мюнхен. Более того, в *Гнилье* поставлена проблема «импродуктивизма» или творческой немощи людей, связанных с искусством, достаточно характерная для сознания тогдашней модернистской генерации художников. Внешне буйная жизнь этих людей оборачивается в итоге лишь светыающимися гнилушками, но это только поверхностное видение проблемы, не учитывающее новаторства Берента в масштабах поэтики в целом.

В романе *Гнилье* введена новая, «сценическая» техника соединения эпизодов, лишаящая произведение главного героя, их оказывается несколько, и каждый из них имеет собственный «голос», воплощенный в той или иной эстетически «досконально» оформленной идее. *Гнилье*, что немаловажно, отвечает высоким канонам шедевра.³ Его трудно генетически соотнести с той или иной национальной традицией, сложившейся ранее моделью повествования: Реймонт – Жеромский – Шибышевский. Проблематичен и вопрос возможных межнациональных аналогий данной книги с другими романами мировой литературы, если иметь в виду организацию ее поэтики. К. Трочиньский, в частности, в связи с этим заметил: «Романы подобных авторов являются драмами, ибо описывают такие исключительные ситуации, которые невозможно избежать. Принципы, напоминающие драму, здесь – катастрофичность и пессимистичность. Композиционная схема фабулы *Гнилья* близка, скорее, типу фабулы Достоевского и Конрада, нежели Бальзака. Катастрофичность композиции выражается в уподоблении себе героев *Гнилья* в актах самоубийства, пессимистичность – в нагромождении аргументов, подтверждающих невозможность иной развязки».⁴

Драма, заложенная в роман *Гнилье*, разыгрывается несколькими ярко очерченными персонажами, а точнее актером Боровским, журналистом Ельским, композитором Гertenштейном, поэтом Мюллером, обладающим литературными склонностями врачом Куницким, художником Павлюком, драматургом Туркулом. Давящая трагичность атмосферы ро-

³ Hultberg, P.: Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta. Wrocław 1969.

⁴ Troczyński, K.: Artysta i dzieło. Poznań 1938, s. 41.

мана усиливается тем, что его герои страдают помимо «болезни времени» или точнее, безвременья и явными психическими недугами, как, к примеру, актер Боровский, питающий аномальную срасть к портрету матери, которую никогда не видел.

Еще в 1923 г. Н. Бердяев заметил, что любой персонаж Достоевского – это конкретизация идеи, сама идея.⁵ Именно данное определение как нельзя лучше соответствует и типу героев Берента. Более того, рассказ-исповедь каждого из них в романе *Гнилье* предельно выразителен в чисто эстетическом смысле, ибо потенциально связан с той или иной известной литературной традицией: история Боровского художественно-стилистически пропитана ибсеновским началом, Мюллера – бодлеровским, у Гертенштейна восходит к Новалису, а Ельского – старопольским истокам.⁶

Важно подчеркнуть все же, что постоянно ведущийся напряженный диалог не выражается в конфронтации и явном противостоянии позиций. Создается впечатление, что каждый из персонажей действительно подобен иному, а в представленном в романе многоголосии следует обратить внимание на очередность голосов: происходит развитие главного тезиса о деградации художника, перед нами «круговорот монологов» по меткому замечанию С. Бжозовского.⁷

Автономность каждого из голосов изначально определена тем, что драмы персонажей представляются извне при явном устранении автора с его, казалось бы, ожидаемой оценкой, художественно обыгрываемый диалог удаляет повествователя за фигуры разговаривающих и тем самым лишает функции резонера. Берент представляет каждое фабулярное явление, связанное с тем или иным «голосом», в его максимальной аутентичности, стараясь избегать какой-либо «деформации», однако автор вовсе не растворяется среди персонажей как это происходит, к примеру, у Кафки. Потенциальное же авторское слово организуется «как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущим ему ответить».⁸

Если у автора есть «собственный голос», то существует и различные способы сохранения авторской дистанции по отношению к герою, по крайней мере три, как полагает К. Трочиньский: «над», «под», «рядом».

⁵ Бердяев, Н.: Мирозерцание Достоевского. Прага 1923, с. 31.

⁶ Paszek, J.: Styl powieści Wacława Berenta. Katowice 1976.

⁷ Brzozowski, S.: Współczesna powieść polska. Stanisławów 1906, s. 154.

⁸ Бахтин, М.: Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1979, с. 74.

В романе будто бы доминирует первый тип, рождающий сатирическую установку.⁹ «Немощи» персонажей – Боровского, Ельского, Мюллера – действительно противостоит в *Гнилье* авторский «витализм».

Боровский пытается привнести в реальную жизнь лозунги «нагой души» как эстетической категории, в чем видится намек на Пшибышевского с его известной теорией. В истории Боровского к творческой деградации приводит «искренность художника» не способного ощутить грань между игрой и жизнью, а культивируемые Ельским и Мюллером постулаты искусства ведут не к самовыражению, а к самоуничтожению художника. Позиция автора по отношению к «идее» персонажа выражается здесь, как правило, маргинально, чаще в виде отдельных вкраплений, вложенных в поэтику *Гнилья*: провозглашающий внутреннюю пустоту монолог героя, внешние «фрагменты» развития фабулы и др.

Упрощением, ведущим к концептуальной ошибке, следует признать интерпретацию романа *Гнилье* лишь как суда над декадентством, ибо вряд ли можно абсолютизировать пессимистическое и нигилистическое отношение Берента к миру, трактуемому якобы как трагедию, заложенную в самой жизни. Полифоническая природа структуры романа *Гнилье* дает право на множественность, по крайней мере неоднозначность его интерпретации.

В своеобразном послесловии к роману, изложенном в *Химере* за 1901 год, Берент еще раз, и уже явно, дистанцируется по отношению к позиции и философии своих персонажей, подчеркивая, что он готов подписаться под «рисунком образа», но не верованиями и суждениями героев.¹⁰ Скорее оптимистическую позицию автора, поглядывающую сквозь многоголосие романа, можно обнаружить в берентоновской интерпретации его заголовка: «гнилье всегда со временем становится плодородным удобрением, на котором когда-нибудь и смогут вырасти девственные боры».¹¹

Роман *Гнилье* принес Беренту европейскую славу и международное признание. Его следующий роман *Озимь* как бы закрепил и поднял на эстетическую высоту сделанные в *Гнилье* открытия представляемого им типа новаторской прозы, противостоящей классической эпике. Оба произведения не поддаются сюжетно-прагматическому толкованию на осно-

⁹ Troczyński, K.: Op. cit., s. 36.

¹⁰ Berent, W.: List autora „Próchna”. Chimera, 1901, N 4, s. 19.

¹¹ Ibidem, s. 21.

ве чисто событийной канвы. *Озимь* более интенсивно насыщена монологами и диалогами персонажей, именно их взаимодействием и динамикой сцепления определяется ритм повествования и своеобразие фабулы романа, где трудно различить главные и второстепенные сюжетные линии в силу их художественной значимости, активизируется лирическо-исповедальный аккорд в размышлениях героя.

Роман *Озимь* отчетливо делится на четыре части, где первые три функционально объединены тем, что в них описываются беседы различных представителей польского общества, приглашенных в одну из зимних ночей в салон варшавского бизнесмена. В новом берентовском романе акцентируется особая установка на активность воспринимающего художественный текст читателя, он не только переполнен многочисленными аллюзиями литературно-философского характера на интеллектуально насыщенном, как у Достоевского, фоне, но именно читающему отдается главный приоритет в понимании художественно представляемой действительности при отсутствии авторского комментария.

Вход в свет романов *Гнилье* и *Озимь* разграничивает важный для польского общества временной отрезок, связанный с революцией 1905 года. В *Озиме* уже не так локален, а более пестр, разнообразен состав персонажей, включенных в диалогическую сферу: хозяин салона барон Ниман и его жена Лена (до замужества Комеровская); ее брат Михал, прошедший двадцать лет в Сибири за участие в восстании 1863 г.; рядом же полковник российской армии, подавлявшей январское восстание; представители молодого поколения – Болеслав Заремба, его приятельница Нина, художница Оля, учительница Ванда; находят себе место в данном обществе также профессор из Кракова, ксендз, студенты, поэт, музыкант, певица и др.

Беседа этих представителей различных слоев общества дается в художественно-эстетическом «движении», разговоры на личные темы поглощает дискуссия по социальным вопросам: духовное состояние нации, прошлое и будущее Польши, проблема ее национального возрождения. Можно сказать, что *Озимь* в своей панораме высказываний персонажей дает синтез современных автору суждений о национальной судьбе. В новом романе Берента проявилась схожая с аналогичным даром Достоевского способность слышать и воспринимать современную эпоху как великий диалог отдельных взаимодействующих голосов.

М. Бахтин подчеркивал, что «основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние 'я'

и другого».¹² Данная схема диалога предстает в развитой форме в новом романе Берента, в отличие от *Гнилья*, где противостояния позиций разговаривающих по сути не наблюдалось. Каждый из персонажей *Озимы* индивидуально-лично оценивает действительность, иначе видит другого героя, с позиции которого начинает намечаться видение мира в ходе беседы и живого диалога, когда, как у Достоевского: «Идея – это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний. Идея в этом отношении подобна слову, с которым она диалектически едина. Как и слово, идея хочет быть услышанной, понятой и ‘ответченной’ другими голосами с других позиций».¹³ В *Озиме* доминирует подлинная открытость, незавершенность беседы-диспута, так как не дается какого-либо итогового «рецепта». После ее прочтения создается трудно преодолеваемое ощущение «тяжести» идеологического воздействия множества равноправных миров, принадлежащих неслиянным сознаниям.

Главенствующий тематический акцент *Озимы* угадывается сразу. Это тема «застоя», застывшего состояния жизни, что олицетворяет находящаяся в салоне прихожей кукла негра, а также символика «замкнутого круга». Однако прорыв в «иное измерение», связанное с движением и жизнью реален, об этом свидетельствуют, в частности, рассказы Ванды о ее пребывании в тюрьме, информация о русско-японской войне и др. Но в данном случае исключается ожидаемое, казалось бы, противопоставление на ценностном уровне, так как в «иных измерениях» есть свои темные силы, что подтверждает, к примеру, история той же Ванды, которую обокрали и выдали российской полиции те, кого она учила – дети люмпенпролетариев.

Выход в «иное измерение» не означает исчерпанности, законченности в постижении ценностей, так как и там доминируют многосоставность и многосложность, философская незавершенность, и здесь опять-таки уместно вспомнить Достоевского с его художественной манерой видеть жизненные явления во взаимодействии и взаимосуществовании.

Каждый из берентовских персонажей, как носитель «собственного голоса» в полифоническом целом романа, достаточно ярко обозначен, более рельефно, чем в *Гнилье*, он уже подобно герою Достоевского, «прислушивается» к каждому чужому слову о себе, смотрится как бы во

¹² Бахтин, М.: Указ. соч., с. 295.

¹³ Там же, с. 100.

все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа, «учитывает точку зрения третьего»¹⁴. Последнее актуализируется достаточно оригинально, ибо на службу художественности поставлены чисто эстетические средства – аура солнечности, окружающая Нину, сумрачность, сопутствующая Оле и т. д.

В объекте художественно-психологических наблюдений Берента оказалось самосознание персонажа, в чем он повторял Пшибышевского, но и существенно, концептуально отошел от его метода. М. Бахтин, исследуя поэтику Достоевского, писал: «Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира, но при условии, что герой как самосознание действительно изображается, т. е. не сливается с автором, не становится рупором для его голоса, при том условии, следовательно, что акценты самосознания героя действительно объективированы и что в самом произведении дана дистанция между героем и автором. Если же пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана, то перед нами не произведение, а личный документ.»¹⁵

Произведения Пшибышевского вполне можно трактовать как «личные документы», в чем уже принципиальные расхождения его поэтики и поэтики Берента. Самосознание берентовских персонажей реализуется в большом, непрерывающемся диалоге *Гнилья* и *Озимы*, где весомо, как и у Достоевского, каждое слово. Большого эффекта в диалогическом, полифоническом представлении мира он добивается все же во втором романе и благодаря его „театральной“ архитектонике, единству места, времени и действия, концентрирующихся большей частью в салоне в течение одной ночи. Отсюда же драматичная, предельно насыщенная интенсивность дискуссии героев, запечатленная в *Озимы*, структурно напоминающей в этом смысле *Свадьбу* С. Выспянского.

Введенный Берентом в художественную ткань романа диалог персонажей связан был со стремлением зафиксировать ритмику и пульс живой речи, соответствующей складу личности, интеллекту и эмоциональным устремлениям говорящего. Писатель использовал при этом и т. н. «солилоквиум» (– разговор с самим собой, внутренняя дискуссия-диалог), что особенно заметно опять-таки в стилистике *Озимы*¹⁶.

¹⁴ Там же, с. 61.

¹⁵ Там же, с. 59.

¹⁶ Hultberg, P.: Op. cit.

Отличительная черта диалогов в романе Берента – их барочно-экспрессионистская окрашенность. Именно в стилистической сфере языка следует отдать должное Беренту-экспериментатору, писатель был настолько увлечен подобного рода работой, что она превращала в самоцель языковое «оформление» произведения, ведущее на общестилистическом фоне поэтики не только к барочности, но и «византизму». Собственно на данном эстетическом пересечении поэтика Берента содержательно расходится со сформированной Достоевским художественностью. И все же эксперимент Берента следует признать удачным, так как он достиг в своей прозе гармонии между модернистским эстетизмом, экспрессионизмом и актуализацией социально-нравственной проблематики, приоткрывавшей в недрах его поэтики дополнительные возможности реализации «категории присутствия» художественного мира Достоевского.

Действительно, лишь два романа – *Гнилье* и *Озимь* – в большей степени высвечиваются через сравнение творчества Берента с поэтикой Достоевского. В его более поздних вещах – цикле повестей, обращенных в XVIII столетие, преобладают монологи и диалоги при отсутствии привычной для классической эпикки фабулы, однако здесь ему уже не удается превзойти те вершины мастерства и новаторства, которые обозначили два предшествовавших романа. Особое положение в творчестве Берента занимает оригинальный роман *Живые камни*, где под маской средневекового костюма он выражает собственные эстетические взгляды: абсолютные ценности следует искать в искусстве как сущностном выражении человеческого духа. Такого рода прозаические образцы по своей природе уже не соотносимы с полифонической прозой Достоевского.

М. Бахтин так сформулировал одно из открытий, сделанных Достоевским в русской литературе: «Можно было бы дать такую, несколько упрощенную формулу того переворота, который произвел молодой Достоевский в гоголевском мире: он перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершленную целостную действительность его он превратил в материал его самосознания»¹⁷. Нечто похожее свершил и Берент, если сравнить модель его романа, воплощенную в *Гнилье* и *Озиме*, с моделями как реалистической, так и натуралистической прозы, предшествовавших его творчеству.

¹⁷ Бахтин, М.: Указ. соч., с. 56.

Романы Берента могут быть соотнесены с наследием Достоевского и со стороны их психологизма. Один из польских критиков начала XX в. писал о романе *Гнилье*: «Берент играет на струнах человеческих душ, как виртуоз на послушном ему инструменте. Его психология этих мрачных комедиантских душ является ключом к самым тайным глубинам, предчувствием, ясновидением»¹⁸.

Берент использовал известный по творчеству Достоевского метод зондирования глубин человеческой психики, того, что скрыто и не всегда выражается вербально. Однако в польской психологической литературе у него были в этом смысле знаменитые предшественники – Жеромский и Пшибышевский. Берент как бы повторил их, опираясь на национальную традицию выстраивал схожий психологический анализ лишь собственным индивидуальным почерком. Берента интересовали возможности самовыражения личности в его максимальном объеме. Она старался исследовать причины часто встречаемой неполноты данного акта, а виталистическая энергия человека трактовалась им с подключением метафизических аспектов.

Главное средство психологического зондирования в художественной системе Берента – внутренний монолог. Типические примеры подобного внутреннего монолога – высказывание Ельского в романе *Гнилье*, служащее главным образом раскрытию информации о его сложном внутреннем мире, толкающем на самоубийство. Монологи Куницкого, Боровского и Мюллера во многом воспроизводят данный тип. В *Озими* психологически насыщены «будоражающие» монологи Нины в конце третьей части романа, передающие неординарность ее мира, мечтания и тревогу.

Если стремиться к исчерпывающей полноте в сопоставлении поэтик Берента и Достоевского, то можно выделить и подробности. Драматическая структура берентовского романа привела к обостренному вниманию к жесту персонажа, что, как мы знаем, очень важно в психологическом облике героев Достоевского. В рассмотренных нами романах писателя можно обнаружить и такие «общие места», как описание трущоб большого города и образа жизни их обитателей, известные европейской культуре по произведениям Диккенса и Достоевского, но здесь Берент шел от национального художественного опыта в разработке данных тематических мотивов в творчестве Пруса и Жеромского. Полифоничность *Озими* на

¹⁸ Maciszewski, S.: „Próchno“ Wacława Berenta. Tarnopol 1908, s. 10.

интертекстуальном уровне значима в прозрачных реминисценциях, восходящих именно к *Кукле* Б. Пруса¹⁹.

Сопоставление поэтик Берента и Достоевского позволяет подчеркнуть и главное их отличие: стремление к нормативности, определяемое эстетикой реализма, пусть даже и в «высшем смысле» у русского писателя и отход от нее у автора *Озимы*, пытавшегося создать своим романом некий модернистский образец синтеза различных структурных направлений с опорой на экспрессионизм, импрессионизм и даже маньеризм²⁰. В данном сущностном наполнении поэтики Берента и Достоевского расходились по разным аксиологическим системам.

¹⁹ *Przybyła, Z.*: „Lalka“ Bolesława Prusa. Semantyka – kompozycja – konteksty. Rzeszów 1995, s. 307.

²⁰ *Hultberg, P.*: Op. cit., s. 226.