

II. LITERATURA

(OD MODERNY PŘES AVANTGARDU
K POSTMODERNĚ)

МОДЕРНИЗМ, АВАНГАРД И ПОСТМОДЕРНИЗМ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ КОМПАРАТИВИСТИКИ

DANUŠE KŠICOVÁ (BRNO)

В настоящее время уже никто не сомневается в том, что все эти три упомянутых феномена сыграли важную роль в формировании европейской культуры 20-го века. В течение последних 10 - 15 лет увеличилось число научных исследований, прежде всего в странах бывшего социализма, особенно в России, где стали более доступными архивные материалы, которые время от времени появляются в печати. Поразительно, что, несмотря на экономический кризис в России и Белоруссии, именно там печатаются весьма основательные научные труды, в том числе энциклопедического характера, каким является напр. энциклопедия постмодернизма¹.

Несмотря на все вышесказанное, остается, однако, целый ряд проблем, особенно в области поэтики и компаративистики, которым еще не было уделено достаточно внимания.

1. Сравнительное сопоставление видных представителей литературы 19 века, особенно их поздних произведений, с аналогичными жанрами эпохи модернизма, авангарда и постмодернизма. Изучение древних источников тех же феноменов.

2. Систематическое изучение поэтики отдельных модернистских и авангардных направлений и стилей в их взаимодействии и преемственности.

3. Сравнительное генологическое сопоставление поэтики модернизма, авангарда и постмодернизма; их междисциплинарное изучение во взаимосвязи с другими видами искусства, музыки, философии и пр.²

¹ *Постмодернизм. Энциклопедия.* Минск, Интерпрессервис 2001. Белорусский литературовед И. С. Скоропанова издала учебное пособие *Русская постмодернистская литература.* Москва, Флинта 1999 - одно из первых исследований обзорного характера. Daniela Hodrová a kolektiv, *Na okraji chaosu.* Praha, ČAV 2000. Miroslav Červenka, *Dějiny českého volného verše.* Brno, Host 2001. Zdeněk Kožmín, Jiří Trávniček, *Na tvrdém loži z psiho vína. (Česká poezie od 40. let do současnosti.)* Brno 1998. Studie byla napsána za podpory GAAV, reg. č. IAA9164201.

² Примером может служить сопоставление модернизма и авангарда со стилем модерн, нашедшем свое проявление не только в изобразительном искусстве и архитектуре, а фактически во всех областях культуры рубежа 19-20 веков. Изучение довольно обширного материала подтвердило, что стиль модерн сыграл важную роль

4. Сравнительное изучение модернизма, авангарда и постмодернизма с позитивизмом, реализмом, натурализмом, прагматизмом и пр.

5. Взаимоотношение поэтики оригинала и перевода, их специфика и отражение в работе над модернистским, авангардным или постмодернистским текстом.

В качестве модели можно привести несколько примеров. Из сравнительного изучения поздних романов Ивана Тургенева и Федора Достоевского с произведениями видных представителей русского модернизма Михаила Арцыбашева и Андрея Белого вытекает, что между *Новью* (1876), *Братьями Карамазовыми* (1880), *Саниным* (1907) и *Серебряным голубем* (1910) существует целый ряд сходных моментов с этической и эстетической точек зрения. Из многочисленных проблем, затронутых данными произведениями, наше внимание сосредоточится на экзистенциальной теме любви и смерти. В то время, как в *Нови* любовь теснейшими узами связана с общественно-политической деятельностью всех молодых героев (что характерно до известной степени также для *Серебряного голубя*) и, будучи лишена страсти, фактически уступает на задний план, в *Братьях Карамазовых* конфликт между старым Карамазовым и Дмитрием разыгрывается именно из-за „femme fatale“. Похожей страстью одоливаем также Дарьяльский в *Серебряном голубе*, но его наказание гораздо страшнее, чем каторга, которая ждет невинного Дмитрия. Смерть у Белого является увертюрой заключительной сцены в *Деле Франса Кафки*. Однако гораздо более губительную роль играет в *Братьях Карамазовых* и в *Нови* интеллект, очутившийся в тупике. Тургеневский Нежданов спасается от самого себя в добровольной смерти как и Смердяков, Иван находит свободу в безумии. Дарьяльский знает опасность своего поведения, но не способен вырваться из водоворота, в котором очутился. В *Санине* погибает большая часть молодых людей, часть которых узнала ту же травму неудачной политической деятельности, как тургеневские народники. Символизму близко употребление Тургеневым и Достоевским архетипических знаков пространства - старой яблони в заброшенном садике около гудящей фабрики в *Нови* и камня - места вечерних прогулок антипода старого Карамазова - бедного чиновника Снегирева - с любимым сынишкой. Именно сюда призывает детей Алеша к заключительной речи после похорон

интегрирующего и дезинтегрирующего фактора именно в эпоху трансформации искусства и литературы в половине десятых годов 20 века. См.: Danuše Kšicová, *Secese - slovo a tvar*. Brno, MU 1998. Eva Maliti a kolektiv autorov, *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV 1999. *Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена, проблемы, факты*. I, Москва, МГУ 2000.

Ильюшечки. Недаром оба эти атрибута имеют свой мифический подтекст дохристианского (яблоня - культ плодородия, камень - атрибут магических обрядов) и христианского происхождения (запрещенное дерево познания, глыба камня - место последней молитвы Христа на Оливетской горе). С композиционной точки зрения они играют антиципационную роль. Нежданов и Иван Карамазов тайно сочиняют. Если единственное стихотворение Нежданова, прозвучавшее в романе, своеобразно перифразирует известный лермонтовский *Сон - В полдневный жар в долине Дагестана* (1841) - и выполняет антиципационную роль, то *Великий инквизитор* стал ключевым местом не только *Братьев Карамазовых*, а всей философской системы Достоевского³. Если к ней подойти с точки зрения поэтики модернизма, то бросается в глаза целый ряд сходных моментов:

1. Экзотическое место действия - испанская Севилья - соответствует неоромантической популярности юга Европы - Италии и Испании, развивающей импульсы европейского романтизма (таков байроновский *Дон Жуан*, лермонтовская ранняя пьеса *Испанцы* - роман Д. С. Мережковского *Леонардо да Винчи*, ряд его новелл⁴ и пр.).

2. Тема инквизиции и инквизиторов в качестве символа безнаказанного насилия, покоряющего любое проявление независимого мышления или поведения (см. напр. тот же роман Мережковского, роман В. Я. Брюсова *Огненный ангел* и пр.).

3. Возвращение Иисуса Христа на землю, ведущее к его новому наказанию или изгнанию (см. многочисленное употребление христианской тематики в поэзии русского модернизма, напр. в поэме А. Блока *Двенадцать*, употребление аналогичной темы в его драме *Незнакомка*, в поэме А. Белого *Христос воскрес* и пр.).

4. Тема "смрадной тюрьмы" и невинно арестованных людей (многочисленные произведения всего 20-го века, начиная с новелл В. Я. Брюсова - см. напр. *Подземное жилище* - или в реалистическом оформлении в романе *Воскресение* Л. Н. Толстого - вплоть до солженицынского *Архипелага Гулага*).

Но самое главное, чем Достоевский шагнул далеко в будущее, это философские вопросы, затронутые поэмой Ивана Карамазова. Одним из

³ Его анализом занимались передовые русские и зарубежные философы и эстетики: В. В. Розанов, *Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского*. Москва, Республика 1996, 7-135. *Velký inkvizitor*. Nad textem F. M. Dostojevského V. S. Solovjov, V. V. Rozanov, K. N. Leont'jev, S. N. Bulgakov, N. A. Berd'ajev, S. L. Frank, N. O. Losskij. Velehrad, Velehrad-Roma 2000. Н. О. Лосский, *Бог и мировое зло*. Москва, Терра-Книжный клуб, Республика 1999, 216-222 и многие другие работы..

⁴ См.: Д. Кшицова, *Итальянское Возрождение в творчестве Д. С. Мережковского*. Litteraria Humanitas V, 1998, 110-121.

самых важных, на наш взгляд, является анализ категории свободы. Инквизитор утверждает, что “ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы”⁵. Возражая против тезиса Христа, “что человек жив не единым хлебом”, вытекающего из желания не избавить человека свободы, инквизитор утверждает, “что во имя этого самого хлеба земного и восстанет на него дух земли... и победит его” (230). Единственный ответ Христа на эти и другие утверждения инквизитора - его молчание и заключительный поцелуй. Это типичный прием поэтики романтизма (см. поэму Эдгара По *Молчание*, 1837, во многом предваряющую символизм) и символизма, для которого молчаливые жесты или вообще молчание выразительней любых слов (см. напр. брюсовскую психодраму *Путник*, 1910-11, в которой все напряжение заключается в постепенном самооткрытии психики девушки формой взволнованного монолога, направленного к таинственному гостю, молчание которого подконец заменяется смертью⁶). Сам вклад Достоевского в философию свободы в ее историческом развитии можно передать словами чешского философа Вацлава Черного, сравнивающего Достоевского - предшественника экзистенциализма - с Бергсоном, который, наряду с русским писателем, создавал благоприятные условия для его возникновения. Вместе с Дмитрием Чижевским⁷ Черный считает Достоевского антропоцентристом и антропологом. Не Бог, а человек для Достоевского интересен, что никак не исключает теологический принцип его антропологии⁸. В центре внимания Достоевского не стоит Высшая Идея, Закон или Правда, а только Христос в своем субъективном облике. Достоевского интересуют только люди в их поисках собственной личности и ее отношения к окружающему миру. Свобода в этом смысле значит нахождение Христа или Антихриста в самом себе, так как свобода веры яв-

⁵ Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*. Полное собрание сочинений, т. 14, Ленинград, Наука 1976, 230. По этому изданию цитируется роман и далее:

⁶ См. *Dramatika ruského symbolismu. Texty v originále*. K. D. Balmont, V. Ja. Brjusov. Vyd. D. Kšicová, Pavel Klein. В чешском переводе Д. Кшицовой: Valerij Brjusov, *Tajemný host*. Tvar 2002, 7, s. 12-13.

⁷ D. Čyževs'kyj, *Dostojevskij - psycholog*. In: Dostojevskij. Sbornik statí k padesátému výročí jeho smrti. Praha, Melantrich 1931, 25-41.

⁸ Отношение Достоевского к религии всегда привлекало исследователей. Из работ, вышедших в свет в последнее время, выделяется сборник эмигрантских статей выдающегося философа О. Лосского *Бог и мировое зло* (Москва, Республика 1999), куда вошла наряду с другими трудами также упомянутая статья, впервые изданная в цензурном виде в оккупированной Праге в 1941. Религиозная тема характерна также для некоторых статей сборника *Достоевский в конце XX века*. Москва, Классика Плюс 1996. Данной темы в связи с *Братьями Карамазовыми* касается также монография: Malcolm V. Jones, *Dostoyevsky after Bakhtin. Readings in Dostoyevsky's Fantastic Realism*. Cambridge, New York etc., Cambridge University Press 1990.

ляется также свободой безверия⁹. А именно таков арцыбашевский Санин, предпочитавший эротической любви личную свободу. В заключительной сцене романа возлюбленный архетип модернизма - восходящее солнце, навстречу которому шагает герой, выпрыгнувший из поезда. Цитатность его имени предваряет постмодернизм. Однако дело не только в том, что Арцыбашев намеренно употребляет имя героя *Вешних вод* Тургенева. Хотя арцыбашевский Санин напоминает тургеневского героя лишь своей внешностью, между обоими произведениями существует целый слой скрытых взаимосвязей и аллюзий, придающих произведению напряжение задачи кроссворда.

Есть еще один момент, связывающий *Братьев Карамазовых* с модернизмом - тема шутовства. Недаром старого Карамазова называют шутом. Но это шут, лишенный юмора, как и почти вся русская сатира - тем самым она коренным образом отличается от сатиры в чешской литературной традиции. Таковы шуты и злые богатые горбуны, за которых выдают замуж молодых красавиц в первом сборнике стихов Андрея Белого *Золото в лазури* (1906). Злой гротеск характерен также для экзистенциального стихотворения Белого, пародирующего русское пьянство (*Веселье на Руси*, 1906). В печальный гротеск меняется попытка совершить покушение на собственного отца - сенатора в романе Белого *Петербург*. Именно гротеск связывает модернизм не только с авангардом, а также с постмодернизмом.

На основании присутствия гротеска в модернизме были даже попытки находить начало постмодернизма уже на рубеже 19-20 столетий.¹⁰ Ирония и гротеск характерны для хлебниковской поэмы *Зверинец* (1909), в котором морж, поднимающий голову из бассейна зоопарка, напоминает голову Ницше. Аполлинер в своем *Бестиарии* (1911) иронически подчеркивает, что, хотя у павлина есть прекрасный хвост, под ним скрывается только голая задница.

Использование темы животных характерно также для литературного прагматизма и постмодернизма. Лишь год отделяет книжное издание замечательных переводов французской поэзии (1920) Карла Чапека от первой антиутопии, построенной на аллегории человеческих пороков *Из жизни насекомых* (1921), написанной совместно с братом Иосефом. Братья Чапеки, прошедшие в 1910-11 гг. годичную стажировку во Франции, принадлежали к видным представителям чешского авангарда. Оба писали, как и Аполлинер, глубокоосведомленную критику, следующую

⁹ Václav Černý, *První sešit o existencialismu*. Praha, V. Petr 1948, 21-24.

¹⁰ В. П. Руднев, *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*. Москва, Араф 1997, 220-225.

за развитием европейского изобразительного искусства¹¹. Стиль переводов Карлом Чапеком французских авангардистов исходит из поэтики дадаизма. Прием детской игры характерен для его замечательной трансформации аполлинеровской *Зоны*, в которой полет самолетов сопровождается ангелами, как на гравюре Наталии Гончаровой *Ангелы и аэропланы* (1914), еретическими святыми (Энох), птицами из всех концов земного шара, а также из мира сказок. Заключительное двухстишие, связывающее тему смертной казни с приемом веселой шутки, основан на поэтике абсурда¹². Социальная тема людей дна, подчеркиваемая Аполлинером, звучит также в упомянутой пьесе Чапеков *Из жизни насекомых*. Единственный человек, выступающий в пьесе - руссоистский Бродяга - выполняет роль античного хора, т. е. комментатора всего происходящего. Точно называемые насекомые выступают в роли явной аллегории человеческих пороков как на брауновских скульптурах в замке Кукс. Столь типичный прием словесной игры, блестяще впоследствии развитый Карлом Чапеком, например, в его сказках, используется особенно в первой сцене, описывающей эротическую игру бабочек¹³. Тема любовной игры здесь связывается с образом полета. Кульминация любви контаминируется с падением, сопровождающим противоположный полюс любви - смерть. Именно она образует темный фон, на котором разыгрывается тема жажды наживы, символизированная навозным жуком, тема войны за кусочек дороги между двумя стеблями, представленная черными и желтыми муравьями, и тема человека-наблюдателя, того же Бродяги, который в конце пьесы также умирает. Подобным образом используется контраст рождения и смерти, аллегоризированный изображением поденки.

Почти то же самое название, как братья Чапеки, употребляет спустя почти восемьдесят лет постмодернист Виктор Пелевин в своем романе *Жизнь насекомых* (1999). Трудно сказать, насколько могла антиутопия братьев Чапеков заинтриговать молодого русского писателя. Однако некоторые сходные моменты между обоими произведениями неоспоримы. Связующим звеном является не только их аллегоричность, а

¹¹ Карел Чапек уделял внимание также современному русскому искусству. См. его мнение о культурном центре в Талашкино, или о эмалях княгини Марии Тенишовой. Karel Čapek, *Taláškiño; Emaily kněžny Teniševé*. In: Karel Čapek, *O umění a kultuře*, I. Spisy XVII, Praha, Československý spisovatel 1984, 78-79; 101-102.

¹² „Sbohem, sbohem jsi ospalý / Slunce ut'atá hlava / Se kuku kutáli (Alcools). In: - G. Apollinaire, *Pásmo*. In: Karel Čapek, *Francouzská poezie nové doby*. Praha, Československý spisovatel 1968, 135.

¹³ См. стихи молодого поэта Феликса, *Ze života hmyzu*: „svět chce být polosvět / žena - být položena.“ In: Karel Čapek, Josef Čapek, *Ze společné tvorby*. Praha, Československý spisovatel 1982, 240.

также ироническое и сатирическое начало. Исторический момент создания чешской пьесы и русского романа, был, конечно, совершенно иной, что несет с собой целый слой иных коннотаций. Военная атмосфера пьесы Чапеков, понятная после первой мировой войны, заменяется у Пелевина стереотипом будничной жизни, подчеркиваемой постоянным переплетением реалий постсоветской эры и ее проблем (в том числе алкоголизма, принятия и распространения наркотиков и пр. - в языковой канве романа это отразилось употреблением арго и мата) с условно используемыми знаниями из области энтомологии. Бесперывная поляризация между обоими мирами, подчеркиваемая вкладыванием экзистенциальных проблем, к решению которых все время возвращаются два неразлучных друга Митя и Дима, придает роману нужный момент напряжения. Многие сцены, в том числе эротические, получают, таким образом, сугубо бурлескный характер. Типичный для постмодернизма и столь часто подчеркиваемый прием цитирования разных текстов - явление, конечно, никак не новое. Известный представитель русской формальной школы Борис Эйхенбаум обнаружил при исследовании поэтики М. Ю. Лермонтова целый ряд скрытых цитат или аллюзий¹⁴. Похожий прием характерен также для многих других авторов, отличающихся друг от друга скорее формой употребления вкладываемых текстов, чем самим фактом их присутствия. Именно способ вчленения цитат из Пушкина создает одну из основных специфик хлебниковского приема остранения¹⁵. Пелевин употребляет несколько вариантов цитат от лозунгов и реклам через излюбленный прием европейского романтизма - вкладывание песен или стихотворений вплоть до псевдонаучных статей из журнала *Магаданский муравейник*. Подобный прием употребил К. Чапек в *Воине с саламандрами* (1936). В то время как у Чапека многочисленные цитаты фельетонов, репортажей, писем, телеграмм, провозглашений и пр., часто сопровождаемых сносками и выделяемых из текста употреблением петита, должны подчеркнуть аутентичность изображаемых событий, пелевинский прием совсем иной. Самая объемная цитата употребляется как абсурдный фон, на котором разыгрывается любовная сцена дочери, приведшей домой тайком от матери любовника. Сам текст читает вслух за перегородкой ее мама, страдающая бессонницей.

¹⁴ Борис Эйхенбаум, *Лермонтов*, 1924.

¹⁵ Д. Кшицова, *Пушкинские традиции и антитрадиции в поэмах Велемира Хлебникова*. Zagadnienia Rodzajów literackich, Wrocław 1983. t.- XXV, z. 1/48, s. 43-57. Detto in: D. Kšicová, *Poéma za romantismu a novoromantismu. Rusko-české paralely*. Vmno, Univerzita J. E. Purkyně, sv. 249, 1983, 153-166.

Подобный прием абсурда характерен также для чешского писателя Иржи Крадохвила, который, однако, использует мир животных в более широком плане, касаясь, как и Пелевин, также посмертного мира. Свою прозу *Бессмертное приключение или Жизнь Сони Троек-Саммлеровой* он считает романом-карнавалом¹⁶, начиная повествование с карнавального действия ночью под Новый 1900 год, когда родилась главная героиня - повествовательница романа. Оба произведения связывает точное обозначение места действия - крымского побережья у Пелевина и родного Брно у И. Крадохвила. Оба автора используют культурологические знания в качестве иронических названий отдельных глав своих романов (см. *Русский лес*, *Жизнь за царя*, *Третий Рим* у Пелевина¹⁷ - *Сказка мая*, *Кровавая свадьба*, *Хромой бес* в романе Крадохвила)¹⁸. Все эти и многие другие формы аллюзий нужны для разыгрывания намеренной игры с читателем, типичной черты постмодернизма. Оба автора описывают актуальные политические события, хотя и в ином масштабе. Так как роман Крадохвила охватывает весь 20 век, он затрагивает его основные моменты в поэтическом сокращении и намеках, часто приобретающих фантастическую окраску. Его героиня живет очень пестрой эротической жизнью, так как ее вечный любовник Бруно, погибший в ночь, когда она родилась, с ней встречается всегда в форме какого-то животного. Известные изображения из помпейских фресок, таким образом, у Крадохвила оживают в форме *Божественной комедии* Данте, перевернутой наизнанку. Роман Пелевина, начатый еще при Горбачеве, происходит большей частью в 90-е годы. Вместо русских и немецких реалий и реминисценций, используемых Крадохвилем в связи с международной смесью происхождения главной героини его романа, Пелевин употребляет английский язык и схематические знаки американской культуры. Один из его героев, приобретающий то вид таракана, то цикады, несмотря на длинный подземный путь, в конце-концов выползает в том же самом месте, на которое он когда-то упал с того же самого дерева, на котором он висел будучи еще коконом. Тот же самый мотив Крадохвил вкладывает в финальную часть своего ро-

¹⁶ Jiří Kratochvíl, *Nesmrtelný příběh aneb Život Soni Trocké-Sammlerové čili román karneval*. Brno, Atlantis 1997.

¹⁷ *Русский лес* - это не название романа Леонова, а обозначение сногсшибающего наркотика. *Жизнь за царя* - это не название оперы Глинки *Иван Сусанин*, под которым опера ставилась по желанию царя в течение всего 19 века, а антиципация несчастной смерти мужа Марины. *Третий Рим* - вместо Москвы здесь идет речь о России - известное крылатое выражение употребляется как форма знакомства молодой героини с партнером.

¹⁸ *Сказка мая* - название романа Вилема Мршттика, *Кровавая свадьба*, реальное событие, ставшее поводом нескольких брненских повестей. *Хромой бес* - известный роман Лесажа; Крадохвил вкладывает в текст похожее лицо черта.

мана, когда его героиня Соня, будучи для реального социализма политически неприемлемой, становится беспризорной¹⁹. (В тот момент она вползает в башню своего родного дома, становясь на несколько лет коконом.) Она просыпается зимой 1989 г. от звона ключей и возвращается к прежней жизни, никогда не старея, как все давние героини римских романов. В романе Кратохвила большое число аутентических лиц - писателей и диссидентов, начиная с Иржи Магена вплоть до Вацулика и Вацлава Гавела, и больше абсурдного юмора, чем у Пелевина, которому ближе восточная и экзистенциальная философия. Популярная тема двойничества приобретает в одной из основных сцен пелевинского романа форму смертного состязания с собственным туловищем. Оба романа имеют кольцеобразную композицию. Бессмертная Соня становится в возрасте более ста лет сызнову воспитательницей еще не существующего ребенка. Пелевинский американский комар Сэм, проживший любовный роман с прекрасной мушкой Наташей, является свидетелем ее смерти на липучке. Остаются единственные истины жизни - крупный навозный шар, столь блестяще описанный также Чапеком, холодный ветер с моря и обломок оптимистической песни, очень уж напоминающий финальную сцену *Санина*:

...Завтра улечу
В солнечное лето,
Буду делать все, что захочу. (351)

Однако солнечный символ оптимизма, принесший в начале 20-го века очищающую волну витализма, получает в его конце, характеризованном дерридовской деконструкцией, совсем иной смысл. Плакатные лозунги и оптимистические песни, сопровождающие целые поколения трудящихся на их пути в прекрасное будущее, определили совсем иное чтение подобных текстов. Стихи, прозвучавшие в конце пелевиновского романа, являются, таким образом, его иронической точкой.

Подводя итоги всему вышесказанному необходимо сосредоточиться на самом главном, что, на наш взгляд, объединяет многое из того, чего мы коснулись. Принцип свободы, анализируемый экзистенциалистом Вацлавом Черным на основании текстов Достоевского, объединяется в изящной литературе очень часто с образом полета - движения настолько недоступного примитивному человеку, что оно стало поводом возникновения многих мифов. Анализируя полет и с ним связанные символы, Мирчеа Элиаде в них находит момент перелома, целью которого является свобода, достижимая с помощью трансценденции. Жажду достичь

¹⁹ Имя Соня используется также в прямом смысле слова - соня, сонный человек.

абсолютной свободы он связывает с внутренней психикой человека, а именно с его тоской по недоступном. Желание избавиться от собственной ограниченности, ощущаемой как падение, и достичь сызнову естественности и свободы, принадлежит к основным знакам человека. Трансценденция, сопровождающая ритуалы шаманов, йогов, алхимиков и буддистических аргатов, связана именно с ощущением полета. К представлениям аргатов принадлежит их способность прорубить крышу собственного дома - т. е. мира - и очутиться, таким образом, во вселенной²⁰. Отсюда столь популярная аллегория птицы или крылатого насекомого, которые становятся то послами, то наблюдателями того, что происходит в глубине под ними. Для ранних авангардистов типа Аполлинера характерно их восхищение современной техникой, особенно аэропланами. Но лишь спустя три года после возникновения анализируемой аполлинеровской *Зоны* аэроплан меняется с символа свободного полета ввысь в удручающий образ носителя смерти. Именно поэтому ангелы на гравюре Наталии Гончаровой стараются собственными руками и распростертыми крыльями остановить полет губительной машины²¹. Возвращение к руссоистскому идеалу чистой природы, символизированное в пьесе Чапеков образом Бродяги, превращается неожиданно в сатиру. Из кокона, трансформирующегося в больших спазмах в однодневку, рождается юная красавица лишь для того, чтобы внезапно умереть. Неотъемлемая взаимосвязь любви и смерти, столь естественная для примитивного человека, получает в восприятии исторического человека совсем другой, часто катастрофический облик. Таковы многочисленные антиутопии 20 века (см. Брюсов, Замятин, Оруэлл и многие другие), но также театр абсурда, которому очень близок тип анализируемых нами произведений. Пелевинская *Жизнь насекомых* начинается с полета трех комаров - разведчиков. Тема полета у Пелевина связана и с любовью, и со смертью, как у братьев Чапеков. Однако само повествование ведется в совершенно другом стилистическом плане. Легкость бабочек, с которой порхают дадаистически игривые любовные пары у Чапеков, заменяется у Пелевина совсем реальными образами современного поведения молодежи. Окружающая их среда изображается точно до натурализма. В романе брненского автора Крадохвила миф полета представлен в ритуальном плане - темой воз-

²⁰ Mircea Eliade, *Мýты, sny a mystéria*. Praha, Oikoymenh 93-94.

²¹ См. Н. С. Гончарова, *Братская могила* 1914 и другие гравюры из цикла *Мистические образы войны*. Москва, Изд. В. Н. Кашина 1914. Ангел со скрещенными руками смотрит огромными греческими глазами на трупы мертвых с раскрытыми глазами, полными укора (*Братская могила*). Похожего типа символическая гравюра *Черный ангел*, держащий косу, сидит на белом коне, шагающем через скелеты и черепы с черными отверстиями, оставшимися от глаз и рта (*Конь блед*).

душного корабля - носителя таинственного послания - и полетом священника к крыше собора²² во время похорон трагически погибшей девочки. Ее реинкарнация в страдающую маму, которая постепенно сама становится ребенком, представляет лишь другую форму трансценденции. Кратохвил употребляет еще один миф, описанный Элиаде, способность человека разговаривать с животными²³. Этим шаманским талантом наделена главная героиня Соня, заданием которой является передача послания поколению третьего тысячелетия. Все эти сложные переключки жизненных реалий с миром абсурдных трансформаций свидетельствуют о том, насколько нужен стал для современного писателя и художника миф, дающий возможность опосредствованного повествования. Ибо тютчевский стих „мысль изреченная есть ложь“, стал девизом не только модернизма, но и всего провокативного 20 столетия.

Summary

The importance of all the three above-mentioned phenomena for the development of the 20th century culture is now generally accepted without any doubt. The extensive literature, published mostly in the last few years, also corroborates this fact. Nevertheless, there is a number of problems the systematic attention should be paid to:

1. Genre studies comparing previous literary periods with modernism, avant-garde and postmodernism.
2. Systematic research of the poetics of individual modernist and avant-garde trends and styles in their correlation.
3. Comparative genre investigation of the poetics of modernism, avant-garde and postmodernism in relation to other kinds of art, music, philosophy, etc.
4. Comparison of modernism, avant-garde and postmodernism with positivism, realism, naturalism, pragmatism, and others.

²² См. полет вверх через крышу, описанный Элиаде. Там же, 94.

²³ Дружба с животными характерна для Заратустры Ницше (*Так говорил Заратустра*, 1883-84). В способности шаманов входить в контакт с животными Элиаде находит тоску по потерянному раю. Способность владеть животными дает человеку также их название по имени. Возвращение к первоначальной чистоте производится также посредничеством крещения. См. Элиаде, там же 58-59.

5. Research of the poetics of original in relation to translation and specific features of the translation of modernist, avant-garde and post-modernist works of art.

The present paper gives some examples of applicable methods in this field comparing late novels by Ivan Turgenev (*Virgin Soil*, 1876) and Fyodor Dostoevsky (*The Brothers Karamazov*, 1880) with some works by representatives of Russian modernism, like Michail Artsybashev (*Sanin*, 1907) and Andrei Bely (*The Silver Dove*, 1910). Attention is paid to their poetics, as well as to semantics and philosophical utterance (An analysis of the structure and problem of freedom in *A Legend of the Grand Inquisitor*). The theme of evil grotesque (the character of old Karamazov) is compared with the analogical expression in Andrei Bely's poetic works. The evident inspiration of Russian satire from the model of Romance literature is compared with the different situation in Czech literature in which the tradition of satire connected with humour has become stable. The European avantgarde is compared with postmodernism by way of analysing the animal theme and its allegory. The authors and their works referred to are Velemir Khlebnikov (*The Zoo*, 1909), Guillaume Apollinaire (*Bestiary*, 1911); *Zone*, 1913 in Karel Čapek's translation, 1919). A grotesque vision of the world is analysed on the model of a play by the Čapek brothers (*The Insect Play*, 1921) and a post-modernistic novel by a young Russian author Viktor Pelevin (*The Insect's Life*, 1999), compared to an analogical work by a Brno writer Jiří Kratochvíl (*An immortal Story, or Soňa Trocká – Sammlerová's Life, or a Novel-Carnival*, 1997). These works connect the problem of freedom with an allegorical image of flight, which is, in Mircea Eliade's view, a basis of numerous myths, drawn from deep principles of human psyche. Another subject of the analysis in the above-mentioned texts is a problem of flight and its contrast, fall, as symbols of freedom, love and death. The whole study asserts that the 20th century culture revives myth as one of the possibilities of expressing the absurdity of modern world.