

Malevič, Oleg Michajlovič

**О некоторых жанровых особенностях чешского романа
20-х-30-х годов XX века в свете поэтики Р. Якобсона**

In: *Roman Jakobson*. Mikulášek, Miroslav (editor). 1. vyd. V
Brně: Masarykova univerzita, 1996, pp. [495]-509

ISBN 8021014377

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132409>

Access Date: 17. 02. 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.

О НЕКОТОРЫХ ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЧЕШСКОГО РОМАНА 20-Х — 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА В СВЕТЕ ПОЭТИКИ Р. ЯКОБСОНА

Олег Малевич (Санкт-Петербург)

В евразийской теории Х. С. Трубецкого для Р. Якобсона, видимо, наиболее привлекательной была идея отказа от евроцентризма, критика узкого национального «эгоцентризма» и ложного «эксцентризма» («полагания центра вне себя»).¹ Благодаря своей излюбленной мысли об «инвариантах» и «вариантах» ему удалось счастливо сочетать убеждение о едином процессе развития человечества с признанием «национальных образов мира».

Если Ю. М. Лотман полагает, что наиболее плодотворно сопоставление максимально отдаленных и несхожих культурологических фактов,² то Р. О. Якобсон придерживался традиционной точки зрения, согласно которой близкое «языковое родство, с его многочисленными последствиями, обеспечивают надежное основание сравнения».³

Краеугольный камень теоретического наследия Р. Якобсона — мысль о прямой зависимости национальной поэтики от национального языка. Именно в языковом родстве он видел основу общности славянских литератур и, соответственно, отправную точку для создания сравнительного славянского литературоведения.⁴ Не менее важным представлялся ему функционально-типологический подход, устанавливавший различное функционирование сходного и сходное функционирование различного в родственных языках и литературах. Причем вместе с Н. С. Трубецким он дополнял обычное представление о языковых семействах понятием «надязыкового союза».⁵

1 Якобсон, Р.: *Роман. По поводу книги Н. С. Трубецкого «Европа и человечество»*. Jakobson R.: *Selected Writings* — SW VII, 1985, 305–312.

2 Лотман, Ю.: *Статьи по типологии культуры*. Вып. I. Тарту, Тартуский государственный университет. 1970, 92–93, 98–99.

3 Якобсон, Р.: *Роман. Работы по поэтике*. (Далее РПП). Москва, «Прогресс», 1987, 67.

4 М. Якобсон, Р.: *Роман. Основа сравнительного славянского литературоведения* (1953). РПП, 23–79. SWV I, 1–64.

5 Якобсон, Р.: *Роман. К характеристике евразийского языкового союза*. SW I, 144–201.

Якобсон говорил об изменчивости «ансамблевой структуры» национальных литератур, а также о роли доминанты в различных художественных направлениях и системах.⁶ Все это имеет прямое отношение к теме моего доклада.

«Ансамблевая структура» чешского искусства и чешской литературы отличается значительным своеобразием. В эпоху Тьмы и в начальный период национального Возрождения чешский гений обратился прежде всего к тем формам искусства, которые обходятся без естественного языка, без человеческой речи (музыка, скульптура, архитектура, живопись). «В начале XIX века, — писал Р. Якобсон, — большой новочешской поэзии не могло быть, потому что еще не был пройден предварительный этап — еще предстояло заново создать литературный язык. Традиция была настолько прервана, что трудно было по-настоящему использовать сокровищницу старочешского языка и поэтических форм».⁷ Так возникла необходимость в «архаическом псевдониме», в литературных подделках. Но тут был еще и один момент. «Краледворская» и «Зеленогорская» рукописи, «Отголоски русских песен» Челаковского свидетельствуют, что деятели чешской культуры эпохи национального Возрождения остро ощущали преобладание лирических жанров в чешском фольклоре и чешской поэзии и старались компенсировать недостаточное развитие эпики. Последнее сказалось и на жанровой системе чешской прозы XIX и первой половины XX веков.

В чешской прозе XIX века, в отличие от английской, французской, русской, роман не был доминирующим жанром, а реализм — доминирующим литературным направлением. На протяжении первых двух третей века большие повествовательные формы характерны скорее для поэзии, чем для прозы. Впрочем, для большинства европейских или связанных с европейской культурой стран это было не исключением, а правилом. Исключением были, наоборот, Англия, Франция, Россия, страны, где ранее всего возникли большие, централизованные государства. В Чехии (и точно так же, например, в Германии) музыка преобладала над литературой, поэзия — над прозой, рассказ и повесть — над романом.⁸ Становление жанра романа началось в чешской деревенской и исторической прозе. Так же, как в России и Польше, существенную роль

6 Якобсон, Р.: *Роман. Заметки о прозе Пастернака*. (1935). РПП, 325. Jakobson, R. *The Dominant*. SW III, 751–756.

7 Якобсон, Р.: *Роман. Памяти Вячеслава Вячеславовича Ганки*. (1931). SW VI, 701.

8 См. подробнее: Малевич, О. М.: «Повесть», рассказ, новелла в чешской терминологической интерпретации. «Litteraria humanitas» II.

в развитии жанра сыграли роман в стихах. В конце XIX века, когда роман утвердился как равноправный жанр в чешской прозе, повествовательно-описательные романы-хроники преобладали над романами со сжатой, сюжетно-концентрированной формой.

Для понимания жанровых процессов, характерных для русской и чешской литературы, очень много дают статья Якобсона «Заметки о прозе поэта Пастернака» и ее первооснова — послесловие к чешскому изданию «Охранной грамоты» Пастернака.⁹ Отметим здесь три главных положения: 1) «проза поэта — не совсем то, что проза прозаика»; 2) в поэтическую эпоху проза прозаиков обычно имеет эпигонский характер, тогда как проза поэтов становится вестником «грандиозного праздника прозы», «открывает целый веер путей» ее развития; 3) в статье более полно, чем ранее, разработана мысль о метафоре и метонимии как двух типах художественного мышления, которая получает затем развитие в работе Якобсона «Литвицкая поэтика» (1958) и «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений» (1936).¹⁰

Из первого положения вполне допустимо сделать вывод, что и проза национальной литературы, в которой на протяжении всего XIX века определяющим, ведущим родом словесности была поэзия, не совсем то, что проза литератур, где давно утвердился приоритет прозы и прежде всего романа (Англия, Франция, Россия). Поэтому чешский поэтизм, давший уникальную прозу Ванчуры, романы Незвала и в конечном счете Карела Шульца, не есть некая замкнутая художественная школа, а представляет собой закономерное явление развития чешской литературы в целом. Поэтизация прозы характерна, например, и для романов Честмира Ержабека и А. Ц. Нора, далеких от программных установок поэтизма.

И в России, и в Чехии именно поэты подготовили расцвет прозы.

«Большой» русский роман родился из байронической поэмы. В этом плане «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени» столь же близки друг другу, как Онегин и Печорин. Поэмой, как известно, считал свой роман и Гоголь. «Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, — писал Якобсон, — мы не можем удержаться от некоторого удивления перед тем, с каким совершенством овладели они вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя

9 Якобсон, Р.: *Роман. Работы по поэтике*. Москва, 1987, 324–338. SW V, 416–432.

10 *Структурализм «за» и «против»*. Москва, «Прогресс», 1975, 193–230. SW III, 18–51. *Теория метафоры*. Москва, Прогресс, 1990, 110–132. SW II, 55–82.

конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнинам прозы.»¹¹ «Сверкающие обвалы» поэзии и прозы Махи еще отзовутся в «Малоостранских повестях» Я. Неруды. Пфлегер-Моравски в «Пане Вышинском», Неруда в своей прозаической онегинской вариации еще попытается, в первом случае — всерьез, во втором — иронически, воскресить пушкинскую традицию. Традицию «романа в стихах» не без успеха оживит Й. С. Махар. Но вторая волна воздействия чешской поэзии на прозу связана с такими именами, как Ю. Зейер, А. Сова, Ф. Шрабек, И. Маген, Я. Демль. Вторжение поэзии в прозу и даже усиление ее роли продолжалось и в 20-х годах нашего века, хотя доминирующим родом искусства в это время стало кино.

Одна из основ теории языка — учение о прямом и переносном значении слова. Использование переносных значений (перенесение — метафора и переименование — метонимия) — действительный способ усиления наглядности и эмоционального воздействия речи. Уже в античной теории словесности по преимуществу метафорической речью поэзии занималась поэтика, а преимущественно метонимической речью прозы — риторика. Метафора считалась орудием вымысла, метонимия средством практического общения и отражения реальности. С возникновением прозаических жанров, основанных на вымысле, границы между поэтикой и риторикой пали, и последняя растворилась в первой, была поглощена ею.

Опираясь на достижения современной психопатологии, семиотики и лингвистической семантики, Р. Якобсон на новой основе воскресил эти античные представления. Согласно его концепции, метафора и метонимия — две основные формы художественного метаязыка.

Идея бинарной корреляции, маркировки и немаркированных рядов была подсказана Якобсону Н. С. Трубецким. «Все больше убеждаюсь, писал он Трубецкому 26 ноября 1930 года, — что Ваша мысль о том, что корреляция есть всегда соотношение признакового и беспризнакового ряда, одна из Ваших самых замечательных и продуктивных мыслей. Думаю, что она будет иметь значение не только для лингвистики, но и для этнологии и истории культуры, и что такие историко-культурные корреляции, как жизнь — смерть, свобода — несвобода, грех — добродетель, праздники — будни и т.д., всегда сводятся к отношению а не а, что важно установить для каждой эпохи, группы, народа и т.д., — что является родом признаковым».¹² «Ось метафоры», исходя из этого, является призна-

¹¹ Якобсон, Р.: *Роман. Работы по поэтике*. Москва, 1987, 324.

¹² Jakobson, R.: *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*. Berlin — N.Y. —

ковой для поэзии, «ось метонимии» — для прозы.¹³ Романтизм и символизм тяготеют к метафоре, «реализм» как литературное направление, существовавшее в эпоху между ними, — к метонимии.

Р. Якобсон не раз писал об условности понятия реализм и почти всегда ставил этот искусствоведческий и литературоведческий термин в кавычки.¹⁴ Поэтому применительно к 20-м и 30-м годам нашего века гораздо целесообразнее говорить о метафорическом и метонимическом направлениях в чешской прозе и, соответственно, в чешском романе.

В конце 50-х годов Радегаст Паролек уже предлагал положить отношение к метафоре и синекдохе (а это ведь лишь разновидность метонимии) в основу определения художественного метода в литературе.¹⁵ Поддержал его тогда и Зденек Матхаузер.¹⁶ Метафоричность становилась у Паролека синонимом фантастического, условного в подходе к изображению действительности, а ориентация на синекдоху — синонимом тенденции к «изображению жизни в формах самой жизни». Паролек опирался при этом на Д. Д. Благового, который в книге «Мастерство Пушкина» (1956) писал, что всякое художественное произведение есть развернутая синекдоха, поскольку в какой-то частице жизни, воссозданной в нем, раскрывает ее сущностные процессы. Паролек подчеркивал, что в его понимании речь идет не о «малых» метафорах и синекдохах, встречающихся и в разговорном, и в художественном языке, а о тех случаях, когда произведение в целом представляет собой развернутую метафору или синекдоху.

В статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» Якобсон говорит в основном о «малых», языковых метафорах и метонимиях у Маяковского и Пастернака, но в его концепции метафорическая или метонимическая тенденции пронизывают те или иные литературные направления, индивидуальные стили и произведение целиком и, следовательно, охватывают как узкое, так и широкое понимание этих разновидностей тропов. В художественной практике, однако, существует сложная диалектика в использовании тем или иным писателем «малых» и «больших» метафор и метонимий. К конкре-

Amsterdam — Mouton. 1985, 162–163.

13 *Теория метафоры*. Москва, «Прогресс», 1990, 110–132. SW II, 127.

14 См. напр.: Якобсон, Р.: *Роман. Работы по поэтике. О художественном реализме*. Москва, «Прогресс». 1987, 387–393. SW III, 732–731.

15 Parolek, R.: *Poznámky k umělecké charakteristice socialistického realismu v literatuře*. — «Nová mysl» XII. 1958, č. 8, 739–757.

16 Matoušek, Z.: *Socialistický realismus a otázky uměleckých metod*. „Nová mysl“ XII. 1958, č. II. 1033–1046.

тизации этой мысли мы обратимся несколько позднее, а сейчас остановимся на еще одной теоретической посылке Р. Якобсона.

В работе «Основа славянского сравнительного литературоведения» (1953) ученый указывал на значительную роль общеславянской устной и письменной традиции в развитии всех славянских литератур. Общеславянская мифология в чешской прозе XX века присутствует рудиментарно и в основном тематически (например, роман Й. Томана «Славянское небо»). Зато в жанровом сознании чешских прозаиков XX столетия поразительно живой, наряду с широко отмеченной в научной литературе традицией баллады, оказалась сказочная традиция, которая была необыкновенно сильной и в чешской литературе XIX века (Немцова, Эрбен, Тыл, Ирасек, Зейер).

Одним из самых значительных достижений русской формальной школы Р. Якобсон считал книгу Б. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928). Этот ученый на практике отказался от «преобладания генетических интересов над историческими»,¹⁷ и в основу классификации волшебных сказок положил функции действующих лиц, под которыми понимались поступки, определяемые с точки зрения их «значимости для хода действия». При этом В. Я. Пропп высказал убеждение, что сказка «в своих морфологических основах представляет собой миф»¹⁸ и восходит к мифу. Все многообразие волшебных сказок он рассматривал как сюжетные варианты одной инвариантной композиционной схемы: «Все сказуемые дают композицию сказок, все подлежащие, дополнения и другие части фразы определяют сюжет».¹⁹ Впоследствии в полемике с К. Леви-Строссом В. Я. Пропп писал: «...мифы не только могут, но даже должны изучаться теми же методами, что и волшебная сказка. (...) Очень возможно, что метод изучения повествования по функциям действующих лиц окажется полезным и для изучения повествовательных жанров не только фольклора, но и литературы».²⁰ Если ставить перед собой задачу перевести морфологию романа «на формальные, структурные признаки, как это делается в других науках», то, пользуясь словами В. Я. Проппа, пожалуй, можно сказать, что здесь литературная генология «находится еще в долиннеевском периоде». В классификации романов использовались и используются принципы тематические (городской, деревенский,

17 SW I, 148.

18 Пропп, В. Я. : *Морфология сказки*. изд. 2. Москва, «Наука». 1969, 82.

19 Там же, 103.

20 Пропп, В. Я. : *Структурное и историческое изучение волшебной сказки*. В кн. Семиотика. Москва, «Радуга». 1983, 583.

семейно-бытовой, производственный, применительно к чешскому роману 20-х — 30-х гг. — шахтерский, легионерский), социологические (рыцарский, куртуазный, буржуазный, пролетарский, роман поколения, бульварный роман), деление по принципу близости к смежным областям культуры (роман исторический, философский, психологический роман воспитания), принципы историко-литературные, разделяющие романы по эпохам (античный, эллинистический, эпохи Возрождения, классицизма, барокко, Просвещения, условно можно отнести так наз. готический роман), литературным направлениям (сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм, модернизм, постмодернизм), или школам (роман русской натуральной школы, «новый роман», применительно к чешской литературе — роман католического модерна, рурализма, поэтизма, сюрреализма, социалистического реализма), наконец принципы жанрово-тематические (приключенческий, детективный, научно-фантастический, биографический, мемуарный, триллер, романы юмористические, сатирические, пародийные). Д. Годрова обосновывает такие жанровые модификации, как роман посвящения, роман утраченных иллюзий, роман о безумце и чудаке. Общий недостаток почти всех этих принципов классификации — их внешний характер. Как правило, они не объясняют самодвижение жанра, не раскрывают диалектику жанрообразования.

Исходя из взглядов Якобсона и Проппа и соединяя принцип синхронии (функциональный) и диахронии (генетический), можно было бы предложить следующих шесть классификационных рубрик, из которых три первые основаны на бинарных корреляциях.

1. Романы «большой» метафоры и романы «большой» метонимии.

2. Романы с преобладанием «малых» метафор и «малых» метонимий как проявлением стилевой направленности.

3. Романы архитипичные, мифологизированные и романы неархитипичные. Индивидуальная мифология.

4. Романы интриги и романы загадки. Отмечу мимоходом, что интересные соображения об этом последнем типе эпики, включающем в себя и детективную литературу, обретшую особую значимость в чешской прозе на рубеже 20-х и 30-х годов, высказал в книге «Культура и взрыв» Ю. М. Лотман.

5. Классификация по типу пути героя (прямая линия, лабиринт, круг, роман локальный, роман ухода и возвращения).

6. Отношение к литературной традиции (роман-эпопея, роман в стихах, эпистолярный роман, роман, тяготеющий к новеллистической концентрированности или к описательности хроникаль-

ности, роман в повестях или рассказах, роман-утопия и роман-баллада, мемуарный роман, дневниковый, репортажный.

К этим, в сущности, чисто литературоведческим рубрикам следовало бы добавить по крайней мере еще пять из якобсоновской «грамматики» прозы:

1. Грамматическое время (прошедшее, настоящее, будущее).
2. Грамматическое лицо в его отношении к языковым функциям.
3. Тип повествования (прогрессивный, регрессивный).
4. Формы внутренней речи (монолог, диалог).
5. Семантическая композиция.

Ограничусь несколькими пояснениями. В «Контурах 'Охранной грамоты'» Якобсон подчеркивал маркированность будущего времени у Маяковского и настоящего у Пастернака, между тем как у их предшественников преобладало маркированное прошлое и немаркированное настоящее.

В докладе «Лингвистика и поэтика» Якобсон писал: «Эпическая поэзия, сосредоточенная на третьем лице, в большей мере опирается на коммуникативную функцию языка; лирическая поэзия, направленная на первое лицо, тесно связана с экспрессивной функцией: «поэзия второго лица» пропитана апеллятивной функцией: либо она умоляет, либо поучает».²¹ Этот критерий, как показал Якобсон, сравнивая поэтику Маяковского и Пастернака, применим не только при разделении литературы на роды (лирика, эпика, драма), но при анализе прозы как таковой.

Р. Якобсон определял прозу, опираясь на этимологический состав этого термина, как «движение, направленное прямо вперед».²² Я. Мукаржовский сделал следующий шаг и разработал теорию трех типов повествования — тип без мотивировки, основанный на простой хронологической смене фактов, тип с последовательной мотивировкой и тип с регрессивной мотивировкой.²³ Если, например, для Чапека вообще и особенно в последних его романах характерна регрессивная мотивировка, то для ранней прозы Ванчуры тип повествования без мотивировки, для романов — последовательная мотивировка, а в «Нескольких историях из эпохи, когда в Чехии основывались города» мы находим сочетание последовательной и регрессивной мотивировки. В конце 30-х годов в этом плане между Чапеком и Ванчурой наблюдается сближение,

21 СЗИП, 203.

22 Якобсон, Р., Поморска, К.: *Беседы*. SW VIII, 498.

23 Mukarjovský, J.: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha, Československý spisovatel. 1969, 356.

хотя первый по-прежнему оставался преимущественно мастером интроспекции и ретроспекции, а второй — мастером внешней изобразительности.

Напряжение между монологической и диалогической формой языкового поведения Р. Якобсон отмечал и в «Вороне» Э. По, и в кульминации «Братьев Карамазовых» и добавлял, что это напряжение усиливает антиномия между «ego» поэта и «я» фиктивного повествователя.²⁴ Как известно, проблему «чужого» слова разрабатывал Бахтин. Проблематикой монолога и диалога у К. Чапека занимался Я. Мукаржовский.²⁵ Об антиномии «я» авторского и «я» фиктивного повествователя на материале чешской прозы и особенно прозы Ванчуры писал М. Григар.²⁶

Наконец, Р. Якобсон искал принципы параллелизма в прозе. Он писал, что обнаружить их в прозе сложнее, чем в поэзии: «В поэзии именно стих диктует самый склад параллелизма: просодическая структура стиха в целом, мелодическое единство и повторность строки, а также ее составных метрических частей подсказывает параллельное расположение элементов грамматической и лексикальной семантики, а неизбежно звук верховодит значением. Обратное, в прозе семантическим единицам различной емкости принадлежит примат в организации параллельных структур, и здесь параллелизм связанных по сходству, контрасту или смежности единиц активно сказывается в сюжетном построении, в характеристике субъектов и объектов действия и в нанизывании мотивов повествования».²⁷ В статье «Лев Толстой в счастливые минуты раздражения» (1979) Якобсон приходил к выводу, что «в художественной прозе параллелизм обусловлен семантической композицией».²⁸

В своей книге о Ванчуре я пытался показать, как этот прозаик сближал прозу с поэзией, использовал абзац в роли строфы (это особенно наглядно проявляется в лиро-эпической поэме в прозе или, если хотите, пародийной былинке в прозе «Поля пахоты и войны») или подчинял значение звуку (например, в романе «Последний суд»).

24 Jakobson, R.: *Řeč v akci*. In: Jakobson, R.: *Slovesné umění a umělecké slovo*. Praha, Československý spisovatel. 1969, 356.

25 Viz: Mukařovský, J.: *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*. In: Mukařovský, J.: *Kapitoly z poetiky*. II. Praha, Melantrich. 1941, 467–486.

26 Григар, М.: *О významové perspektivě v narativní próze*. Česká literatura 17. 1969, N 4, 313–333. Григар, М.: *Rozbor moderní básnické epiky. Vančurův Pekař Jan Marhoul. Rozpravy Československé akademie věd. Řada společenských věd*, r. 80, seš. I. Praha, Academia. 1970, (Далее Григар, J.: RMBE.)

27 SW VIII, 523.

28 SW III, 705.

К романам «большой» метонимии в чешской прозе 20-х — 30-х годов можно отнести такие произведения, как «Социалистическая надежда» Й. Горы, «Металлургические заводы Тетмайера» К. Шульца, «Анна-пролетарка» И. Ольбрахта, большинство легионерских романов, «Сирену» М. Майеровой, «Москву-границу» и «Деревянные ложки» И. Вайла, некоторые романы Б. Клички, К. Нового, В. Ржезача, «Люди на перепутье» М. Пуймановой. Как мы видим, это произведения разного художественного качества и принадлежат они авторам, относящимся к разным литературным школам. Объединяет их тяготение к контексту, к воссозданию обстановки, к описательности. Связь с архетипическими, мифологизированными схемами для них нехарактерна, хотя, например, для Ольбрахта вообще весьма характерно тяготение к мифу, а для В. Ржезача — к большой метафоре («Свидетель»). Путь героев в этих романах чаще всего диктуется не поэтической установкой автора, а реальной историко-географической обстановкой. Для чешской прозы XIX века была характерна локальная замкнутость («Бабушка», «В замке и под замком», «Малостранские повести», «Санта Лючия»). В 20-х — 30-х годах эта замкнутость размыкается (у Гашека и в легионерской прозе под влиянием «русского» опыта, а подчас и русской литературы). Хотя генетически большинство из этих произведений продолжает тяготеть к «картинам из жизни», к хроникальному описанию, некоторые из авторов добиваются значительной сюжетной концентрации (Ольбрахт, Новы, Ржезач).

Сложные взаимоотношения указанных выше классификационных рубрик внутри большой группы романов, ориентированных на метафоризацию и мифологизацию, я попытаюсь наметить на примере творчества Карела Чапека и Владислава Ванчуры — прозаиков, творчество которых представляет собой несомненную бинарную корреляцию.

По своим теоретическим интересам и даже некоторым выводам братья Чапек во многом были предшественниками или попутчиками русской формальной школы. Так же, как «опоязовцы», они увлеклись изучением периферийных жанров, пословиц и сказок, городского и детского фольклора; стремились включить в круг сопоставлений искусство народов, незатронутых европейской цивилизацией. Подобно «опоязовцам», они установили, что из высокой литературы определенные каноны, подвергаясь эстетической девальвации, переключиваются на литературную периферию, к примеру, в «роман для служанок». Примечательно, что К. Чапек еще в эссе «Пиит» (1919) обратился к проблеме, которую Р. Якобсон исследовал в статье «Взгляд на 'Вид' Гельдерлина» (1976), а в рас-

сказах «Поэт» и «Эксперимент профессора Роусса» наглядно продемонстрировал функционирование метафорического и метонимического мышления. Как романист Карел Чапек, казалось бы, решительно порывает с национальной традицией — традицией исторического и деревенского романа, «картин жизни» и беллетризованных хроник, доводящих повествование «до третьего и четвертого поколения». Если тип романа-фельетона был уже представлен в чешской прозе («Песнь мира» Я. Лира), то тот тип романа-антиутопии, каковым является «Фабрика Абсолюта», не имел никаких предшественников в национальной традиции, ибо «утопия» Коменского, Чеха, и даже Арбеса были художественной проекцией настоящего или «прогулками» в прошлое. Но уже в пьесе «Из жизни насекомых» братья Чапек сознательно обращаются к традиции странствий по «лабиринту мира» и средневековых моралите. В многожанровой структуре романа «Кракатит», уже само название которого свидетельствует о том, что в его основу легла «большая» метафора, архетипическое и сказочное начало играют доминирующую роль наряду с утопическим и научно-фантастическим. Причем это, как и всегда у братьев Чапек, архетипичность юнговского толка.²⁹ Мы найдем здесь и тени (Д'Эмон, Томеш), и ускользающую аниму в многообразных превращениях и диалектике позитивного и негативного вариантов, и мудрого старика (Бога и отца) в эпилоге романа. Точно так же роман во многом соответствует композиционной схеме волшебной сказки по Проппу. Путь героя, распадающийся на несколько повторяющихся сказочных ходов, напоминает блуждание по лабиринту. Типы образности и тропы не отделены друг от друга непроходимой стеной,³⁰ и метафора у Чапека тяготеет к аллегории («Война с саламандрами») и символу («Кракатит», «Метеор», «Белая болезнь»), а порой включает в себя внутреннюю синекдохичность (одинокий след в трех рассказах с одним названием). Эволюция стиля К. Чапека, подчеркнута метафорического в ювенилиях, направлена в сторону усиления метонимичности. В 30-е годы «большую» метафору у него порой заменяет символическая, или, если хотите, синекдохическая деталь (игла, пронзившая сердце Гордубала), прямые значения слов преобладают над переносным, но ме-

29 О разновидностях см.: Марков, В. А.: *Литература и миф: проблема архетипов. (к постановке вопроса)*. В кн. *Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения*. Рига, Зинантне. 1990, 120–132.

30 «В поэзии, где сходство накладывается на смежность, всякая метонимия отчасти метафорична, а всякая метафора носит метонимическую окраску». — СЗИП, 220–221. См. также: Pavelka, J.: *Anatomie metaforu*. Brno, Blok. 1982, 91–128.

тонимическое описание в любой момент может обрести метафорический и символический подтекст (Гордубал в горах, «под самой бородой бога», из кругового пути героя выделяется момент и мотив возвращения. Сюжет строится не столько на интриге, сколько на загадке. Чапковские романы все чаще по объему приближаются к повести и строятся как романы в новеллах («Метеор», «Жизнь и творчество композитора Фолтина»), как бы возвращаясь к традиции чешской прозы XIX века. Последний прозаический замысел посетителя, которому уже не суждено было осуществиться — замысел романа-притчи, романа-апокрифа о новом Иове («Черная родина»). Романом-притчей, романом-апокрифом о новом Иове был и первый роман Владислава Ванчуры.

Карел Чапек начинал как поэт, Владислав Ванчура — как художник. Но для обоих, так же как для Романа Якобсона, революция в искусстве, совпавшая с началом века, начинались прежде всего с революции в живописи. Самовитая краска открывала путь к самовитому слову. Братья Чапек, выступившие как пропагандисты кубизма, но отвергшие футуризм, впоследствии стали последовательными антифутуристами, хотя история в романах К. Чапека выступает только как пародия на историю. Их девизом, в сущности, было настоящее. Ванчура, как и Якобсон, был будетлянином. В известной мере к Ванчуре применима та характеристика, которую Якобсон в «Заметках о прозе поэта Пастернака» дает Хлебникову: «В знаковом универсуме (...) все настолько реально, что каждый знак, каждое созданное слово представляются снабженными полной и автономной реальностью; так что избыточным был бы самый вопрос об их отношении к какому-то внешнему объекту и даже о существовании такого объекта».³¹ В рецензии на «Маркету Лазарову» Якобсон писал: «Je prazvláštní, jak próza Vančurova základními motivy, primitivní výrazností, nosností slova téměř iracionální a konečně svou dráždivou nepřijatelností pro «novináře» se blíží próze Velemíra Chlebníkova, největšího z nových básníků ruských, který Vančurovi a Čechům vůbec zůstal skoro neznám; nový markantní příklad vývoje konvergentního».³²

Достаточно сравнить прозаическую поэму Хлебникова «Зверинец» и прозаическую миниатюру Ванчуры «Рай», открывающую его книгу «Течение Амазоки», чтобы убедиться, что это братья «по строчечной сути». Следовательно, отнюдь не

31 Якобсон, Р.: *Роман. Работы по поэтике*. Далее РПП). Москва, «Прогресс». 1987, 27.

32 Jakobson, R.: *Vladislav Vančura. Markéta Lazarová*. — *Literární noviny*, květen 1931, č. 9.

случайно, что друг Хлебникова стал впоследствии другом Ванчуры. Не вызывает сомнения прямое воздействие Якобсона не только на теоретические воззрения Ванчуры,³³ но и на такие его романы, как «Последний суд»³⁴ и «Смертельная тяжба, или О пословицах».³⁵ Именно в рецензии на якобсоновское издание «Спора души с телом» Ванчура утверждает, что «темы красоты вечны. День, звезды, любовь, смерть, спор души с телом». И, видимо, не без влияния Якобсона, который в конце 20-х годов вместе с Трубецким и Тыняновым вырабатывает новый взгляд на историю и на соотношение «общественно-культурных систем», происходил тот поворот Ванчуры к истории, который привел его к «Маркете Лазаровой» и «Картинам из жизни чешского народа». Как показал недавно Ян Легар, «эпическая проблема» главы «Космас» непосредственно связана с тезисом Якобсона, согласно которому кирилловско-мефодиевская традиция была еще «актуальным воспоминанием» в эпоху становления Чешского королевства.³⁶ В свою очередь новый толчок к размышлениям Якобсона о метафоре и метонимии дала В. Незвалом и М. Дисманом совместная с Ванчурой работа над сценарием фильма «На солнечной стороне» (1933). А статью Якобсона «Упадок фильма?» с анализом знаковой природы киноискусства и роли слова в звуковом кино, с определением метафоры и метонимии как основных выразительных средств киноязыка, с теоретическим осмыслением возможности ретардации, симультанности и последовательности действия в эпосе и кино можно считать обоснованием осуществленной Ванчурой переделки сценария «Барон Мюнхгаузен» в роман «Конец старых времен».

Уже в раннем творчестве Ванчуры прослеживалась ориентация на старинные жанры (басня, сказка). В «Пекаре Яне Маргоуле», сгущенная метафоричность которого так же, как у Маяковского, тяготела к гиперболизму и планетарности, к басенному и сказочному зооморфизму, к олицетворению абстрактных понятий и одушевлению предметов, явственно ощущался библейский (гора Фавор, Иерусалим, Иерихон) и сказочный («дубинка сказочного Гонзы», «семь мужиков и семь почесов») подтекст. Как сказочный

33 См: Van ěura, V.: *Řád nové tvorby*. Praha, Svoboda, 1972, 81–90, 93–99, 106–116, 152–154, 158, 160–173, 324–325.

34 Ср. выводы, которые делает из теоретических установок Р. Якобсона К. Тейге в статье «Слова, слова, слова» (1927).

35 Об увлечении Р. Якобсона пословицами см.: Иванов, В. В.: *Поэтика Романа Якобсона*. In: Якобсон, Р.: *Роман. Работы по поэтике*. Москва, «Прогресс», 1987, 5–8.

36 Lehár, J.: *Vaněurovo české pohanství*. In: *Česká literatura* 39, 1991, č. 5, 437–442.

герой, Маргоул отправляется к управляющему «герцогскими владениями, что распростерлись на земли драконом» и вскоре «достиг замка, представлявшего как бы голову чудовища». В главном герое просматривается архетип безумца, Дон Кихота («... пускай он только рыцарь печального образа, пускай только пьяный безумец...»). Сопоставив характер действия «Пекаря Яна Маргоула» с характером действия в библейских текстах и в античном мифологическом эпосе, М. Григар показал, что роман Ванчуры приближается к первому типу.³⁷ Действие в нем развивается не линейно, а циклически. Странствия Маргоула напоминают движение по замкнутому кругу. Перед нами «большая», развернутая метафорическая синекдоха. Обобщенность и масштабность роману придают не пространственно-временные характеристики действия, а экспрессивно-оценочный стиль повествования, основанный на соединении аппеллятивной и поэтической функций. «Поля пахоты и войны», «Последний суд» и «Смертельная тяжба, или О пословицах» примыкают в этом отношении к «Пекарю Яну Маргоулу», но в них на первый план выдвигается мотив преступления и наказания и мотив загадки. Роман-баллада «Маркета Лазарова», «Бегство в Будин», «Конец старых времен», роман-сказка «Три реки», замысел трилогии «Лошадь и повозка» («Семья Горватов») в целом продолжают линию «Полей пахоты и войны», хотя и каждый раз по-иному (например, в «Конце старых времен» эти тенденции противоборствуют).

В «Последнем суде» усиливается роль «малых» метафорических синекдох («Вайль стряхнул звезды в книгу...»; «Четвертый час утра, и четырехстворчатые крылья ночной бабочки захлопнулись, как книга»; «за человеческими плечами нет крыльев»). Нередко метафора накладывается на метафору («Гейтман, безобразный дом, слепой, дряхлый и ободранный, дом, который усталился в небо, как кувшин, дом с жалким стуком дверей, из которых вытекает ручеек света, подвал, вознесшийся, когда опускалась земля, кристалл сумрака, дырявый корабль и столетнее гнездо крыс ...»). По этому же принципу, накладывая архетип на архетип, Ванчура создает образ Мегалрогова в романе «Конец старых времен». В «Семье Горватов» метафорическое начало уступает метонимическому. Однако М. Кундера в «Искусстве романа», написанном по-чешски, явно недооценил это произведение, не заметив, насколько в нем обогатилась, говоря словами Якобсона, «географическая и социальная диалектология». В «Картинах из истории чешского народа» Ванчура новаторски переосмысливает национальную традицию романа-хроники. Вместе с тем в рамки хроникального повествования

37 Grygar, J.: RMBE. 10-14.

он включает вставные новеллы и повести («Космас»), а «Несколько историй из эпохи, когда в Чехии основывались города» представляют собой в сущности вставной минироман. В композицию широкого эпического потока включены и такие древние жанры, как мифологическое предание, житие, историческая биография или анекдот.

Чапек и Ванчура — во многом антиподы. Чапек — как и Пастернак — отталкивался от музыки и вводил в прозу принципы музыкального симфонизма. Ванчура — как Маяковский — отталкивался от живописи (его девизом была «оптическая поэзия») и — как Хлебников — от слова. Объединял их интерес к «интенсивному реализму» кино, а в 30-е годы и — частично с ним связанное — стремление рассматривать любое явление со многих точек зрения, в различных ракурсах.

