

Aleksiej Dmitrowskij
Kaliningrad

**Владислав Броневский, Александр Твардовский:
сравнительная поэтика двух диалогий.
Ценностный аспект**

Замечательное явление русского и польского художественного мира в свойствах его столь же глубинной, сколь и действенной народности составляют две одинаково непреднамеренно сложившиеся диалогии. Это поэмы Александра Твардовского *Василий Тёркин* (1941–45) и *Тёркин на том свете* (1954–63) и повести Владислава Броневского *Рассказы сержанта Гвоздя* и *О посмертном странствии сержанта Гвоздя* (обе 1921 г.), и сам собой напрашивающийся сопоставительный анализ поэтики этой двойной пары произведений, показательный сам по себе, наводит на выявление типологической взаимности русского и польского национального характера в их нравственно-психологических свойствах и наличном самоутверждении, что входит в общую матрицу славянского культурологического типа. По времени создания эти произведения разделены дистанцией в несколько десятилетий, однако нет оснований говорить ни о прямом влиянии польского писателя на русского, ни о заимствовании второго у первого, но тем более знаменательно их типологическое сходство, обнаруживающееся прямо, как говорится, на поверхности всех четырёх „художественных объектов”, в охвате жанра, сюжетики, художественной речи, пафоса и художественного метода, и конечно же – характерологии главных персонажей.

Отметим, в первую очередь, широкое коннотативное пространство обеих фамилий – Гвоздь и Тёркин, – учитывая, что их значащие функции, концентрируют в себе художественный смысл всей нашей своеобразной тетралогии – это подчёркивается их одинаковым присутствием во всех четыре заглавиях, – а в своём происхождении обе фамилии отличаются столь же высокой степенью предметной наглядности – гвоздь и тёрка, как предметы крестьянско-хозяйственного обихода, – сколь и широкой эмоционально утверждающей метафоричностью. Так, выделяются иносказательные коннотаты лексемы *гвоздь* в пределах свойств прямоты,

прочности и надёжности, которые проявляются в оборотах обыденной речи „парень-гвоздь”, „гвоздь сезона”, и вспомним также глагол „гвоздить” у Толстого, как раз в патриотическом контексте романа *Война и мир*. И не случайно Твардовский сам в первой поэме своей дилогии дважды обращается к концепту гвоздя в приёме сравнительного оборота: „Есть подъём – вскочил, как гвоздь” и „Ты, как гвоздь, на этом взгорке/ Вбил в землю”. В свою очередь существительное *терка* выступает в метафорическом значении жизненной испытанности, опытности и той же надёжности, подтверждение чему в народных пословицах и поговорках типа: „Тёртый калач”, „Терпение и труд всё перетрут”. И точно так же поэт попутно в своей первой поэме создал два устойчивых оборота речи с этой метафоризированной лексемой: „перетерпим, перетрём” и „тёртый малый”. Не менее того показательно, что фамилия Гвоздь одинаково распространена как в польской, так и в русской антропонимике и восходит к средневековью. Так, на Руси во второй половине XVI века (1562 г.) был известен московский боярин Фёдоров, по прозвищу Тёрка¹. К тому же русская фамилия Тёркин имеет аналог в польской антропонимике, получившей, в свою очередь, распространение в русском обиходе. Это знаменитая фамилия Тарковский, в звуковом составе которой, хотя бы на уровне народной этимологии, отчётливо проступает польская *tarka*, – та же тёрка. Что же касается польской фамилии Гвоздь, то на Руси соответствующее прозвище зафиксировано со второй половины XV в. Тогда были известны 9 человек с этим прозвищем в социальном статусе от крестьян до князя и московского боярина, и в том числе значился один пан Гвоздь, – вероятно, поляк². Не лишним будет также вспомнить, что у Твардовского литературной предтечей Василия Тёркина в начале Великой Отечественной войны был Иван Гвоздév, о чём свидетельствовал поэт сам в своих воспоминаниях³. В целом же эти два концепта в своём антропонимическом претворении сближают в своём взаимодополнении и, одновременно, различают персонажей. Конкретно, сержанта Гвоздя – в своей личной характерности и Василия Тёркина – в его внешней действительности.

Прослеживаются жанровые параллели обеих дилогий в свойствах реалистического жизнеподобия, драматического пафоса, жизненной фабульности и притом конкретно-исторического хронотопа их первой пары

¹ Н.М. Тупиков, *Словарь древнерусских личных собственных имён*, Москва 2005, с. 446.

² Ibidem, с. 159.

³ А.Т. Твардовский, *Как был написан „Василий Тёркин”*, Собр. соч.: В 5 т. Т. 2, Москва 1966, с. 376.

и „гротескного реализма” (М.М. Бахтин), сатирической типизации с изобретательно-литературной фабулой и фантастическим хронотопом – второй пары. Так, первые произведения обеих дилогий, поэма *Василий Тёркин* с подзаголовком *Книга про бойца* и повесть *Рассказы сержанта Гвоздя*, созданные у Броневского сразу же по живому следу польско-советской войны 1919–20 гг., а у Твардовского непосредственно в ходе Великой Отечественной войны, обозначили собою, по классификации Г.Н. Поспелова, национально-исторический жанровый тип, с его главными признаками: фабулой активного действия с сюжетным переходом в новое и высшее состояние, как достижение Победы, что особенно наглядно прослеживается в поэме *Василий Тёркин*, с национально-государственной судьбоносностью событий, героическим пафосом и ведущей ролью патриотического самосознания, концентрированным выражением чего в польском дискурсе становится девиз сержанта Гвоздя, являющийся одновременно польским общенародным девизом: „Бог и отчизна, да здравствует Польша, всё для войска”⁴, а в русском дискурсе – тот самый, по словам автора, „клич у смерти на краю” от генерала до каждого бойца и, в том числе, самого Тёркина: „Взвод! За Родину! Вперёд!” – трижды повторённый в главе „В наступлении”. И более того, в поэме Твардовского сюжетные события выступают на глубинном фоне мировой истории и человеческого существования в целом, что свидетельствуется также знаковым авторским троичным повтором, становящимся национально-историческим лейтмотивом поэмы: „Бой идёт святой и правый./ Смертный бой не ради славы,/ Ради жизни на земле”.

И проблема героики. У Твардовского прямое изображение подвигов Тёркина, которые у всех на памяти, а у Броневского авторская обобщённо-оценочная характеристика военного опыта Гвоздя с индивидуальными, личностными особенностями самопроявления в нём. Именно: „В бою Гвоздь безупречен во всём – может, только кроме привычки делать войну «под себя»”. Герои Броневского и Твардовского, Гвоздь и Тёркин, будучи, как говорится, „от земли”, т.е. патриархально-простонародного, явно крестьянского происхождения, одинаково выступают в своей универсальной национально-трудовой самодостаточности. Гвоздь следующим образом позиционирует себя в перспективах мирной жизни: „Я ж слесарем на гражданке”. И далее конкретизирует свой народно-трудовой диапазон: „Я уж

⁴ Текст повестей Броневского приводится в переводах А.Б. Базилевского по изд.: В. Броневский, *Два голоса или поминовение. Этерна. Вахазар*, Москва 2010.

и так готовый колонист: сапоги драные, дак я себе лапти из лыка сплету, ещё трубку фарфоровую справлю и чистым бамбером заделаюсь”. И Тёркин в воображаемом разговоре со Смертью в первой поэме осознаёт себя в той же самой универсальной народно-трудовой стихии: „Я работник,/ Я бы дома в дело вник. /– Дом разрушен./ – Я и плотник... – Печки нету./ – И печник”.

Показательно, что оба писателя одинаково испытывают своих героев-солдат в чувстве и самосознании воинской субординации; где их национальные сходства, как и различия, налицо. Сержант Гвоздь, находясь на нижней ступени командной лестницы, осознаёт себя по отношению к генералу Смиглову, как и к полковнику Дубу, как бы в системе „общественного договора”, т.е. столь же подчинённо в отношении высших воинских званий, сколь и аналитически-критично с учётом их личного достоинства и стратегической целесообразности. „Смиглого на армию забрали! А на хрена? – говорит он. – Рассиропится там тока. А дивизия чертям на сугрев пойдёт”. В отличие от этого у Тёркина взаимоотношения и взаимопонимание с генералом выступают в характерности традиционной русской семейно-родовой патриархальности, что особенно наглядно подтверждается финальной сценой их встречи в главе „Генерал”: „Обнялись они, мужчины,/ Генерал-майор с бойцом, – /Генерал – с любимым сыном,/ А боец – с родным отцом”. И оба героя, Тёркин и Гвоздь, выступают носителями народного здравого смысла и патриотического самосознания: у Твардовского, по преимуществу, в боевых свершениях героя, а у Броневского – в рефлексивных формах внутренней императивности.

Вторые произведения рассматриваемых диалогий, *О посмертном странствии сержанта Гвоздя и Тёркин на том свете*, по той же классификации Г.Н. Пospelова однозначно выступают в этологической, или нравоописательной жанровой определённости, поскольку предметом типизации становится уже не действие, как свершение, но наличное состояние, причём – в своей жизненной порочности, ценностной несостоятельности. У обоих писателей тот свет предстаёт картиной доведенных до абсурда и гротеска пороков „этого” света. Причём у Твардовского социально-идеологический аспект критики, т.е. – бюрократического уклада и социального застоя, следования букве, а не смыслу⁵, а у Броневского – нравственно-философский, как выставление на суд Вечности лжи, пустословия, внутреннего ничтожества. И здесь мы подходим ко второму

⁵ Подробнее об этом: А. Дмитровский, *Жанр мениппеи в русской литературе*, [в:] *Male formy w literaturze rosyjskiej. Slovo w tekście rosyjskim. Literaturoznawstwo*, Olsztyn 1991.

жанровому аспекту произведений, обоснованному М.М.Бахтиным. Это архитектоника мениппеи, как жанра „последних вопросов жизни и смерти”, для которого характерна „предельная универсальность”⁶ проблематики, где смерть выступает как решающий рубеж утверждения жизненной истины. У Броневского это сюжетный приём сновидения подгулявшего героя, а у Твардовского даже смерть героя, но с его последующим сказочным возвращением к жизни. Бахтин писал о демонстративной литературности жанровой саморефлексии мениппеи, о том, что „мениппея всегда в какой-то мере пародирует себя самоё”⁷. И действительно, что касается сюжетов этой мениппейной пары, то, будучи демонстративно условными и являясь результатом авторского литературного изобретательства, они оказываются в предельной близости своих историко-генетических показателей. Действие в обоих случаях, осуществляющееся в фантазийном локусе загробного мира, имеет глубочайшую сюжетную традицию его посещения силами земного или небесного мира, традицию, восходящую к Античности – посещение Одиссеем царства Аида у Гомера, к Средневековью – *Божественная комедия* Данте, к древнеславянской литературе в её греческих истоках – *Хождение Богородицы по мукам*, а в поэме Фоленго *Бальдус*, XVI века, европейская литература уже знала сатирическое изображение схождения героя в преисподнюю и сражения там с чертями. И даже сюжетный приём вождя, исполняемый у Данте Вергилием, частично отзывается у Броневского апостолом Петром, а у Твардовского фронтовым другом Тёркина в их объясняюще-комментирующей роли.

Можно видеть различия в „структуре” того света у обоих писателей. У Броневского отражается традиционное католическое представление о его троичной структуре в виде ада, чистилища и рая, восходящее в литературной традиции к Данте, а у Твардовского тот свет, единый для всех умерших, восходит к античной традиции. Но добавить к тому, что тот свет в предельно гротескном изображении Твардовского оказывается разделённым на две части по политическому признаку, как „наш”, т.е. советский, и „их” – капиталистический, И ещё, будто в прямую реализацию мысли Бахтина, Твардовский сам иронизирует над своим загробным дискурсом в сложном совмещении собственной и незадачливо-обвинительной читательской точки зрения: „Новым, видите ли, Дантом объявиться захотел”. А у Броневского ироническим средством возвращения сержанта из райских

⁶ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979, с. 154.

⁷ Ibidem, с. 164.

кушей на грешную землю становится его требование к денщику: „Ущипни-ка меня в ягодицу”.

Не пройти также мимо персонифицированного образа Смерти у обоих авторов, одинаково восходящего к общеславянскому фольклору, где человек неизменно посрамляет смерть. И конкретно – к польской народной сказке *Как старый кузнец смерть и чертей за нос водил*. У Твардовского в главе „Смерть и воин” первой поэмы и во второй, менипсепной повести Броневского главные персонажи вступают в жизненно-волевое состязание со Смертью, и в обоих случаях они выходят победителями. У Твардовского это заключительный эмоционально-рефлексивный аккорд: „И вздохнув, отстала Смерть”, а у Броневского окончательное карнавальное-лубочное посрамление: „Пристыжѣнная Смерть, поняв, что в этом обществе она совершенно скомпрометирована, задрала юбки и дала дѣру”. И при том предельно сходные мотивации и сюжетные ходы, где персонифицированная Смерть становится результатом экстремального состояния и галлюцинирующего сознания героев, т.е. замерзающего на морозе тяжело раненого бойца, в одном случае, и заснувшего в мороз на дороге подгулявшего героя – в другом.

Здесь же мы наблюдаем, как комедийная, смеховая стихия пронизывает обе жанровые пары „художественных объектов”, и заодно видим её принципиальные различия в своей оценочной функции. Так, прослеживается уже упомянутый юмористический пафос первых произведений, выполненных в поэтике жизнеподобия, и столь же типичный сатирический пафос вторых, исполненных в поэтике литературно-изобретательного гротеска. При этом в первой паре юмор сказывается как на уровне самосознания персонажей, так и на уровне авторских оценочных характеристик. И соответственно смех в первой паре добродушно-расположительный, даже несмотря на всю внешнюю сварливость Гвоздя, а во второй паре смех язвительно-беспощадный, т.е., в сложном эмоционально-оценочном синтезе с гневом, как в русской поговорке, „И смех, и грех”. К тому же в первом случае смех вершится по преимуществу на личностном и собственно речевом уровне, как например, в словах Тёркина посредством глагольной метафоризации: „Доктор, доктор, а нельзя ли/ Изнутри погреться мне./ Чтоб не всё на кожу тратить?”. Или в виде смыслового сдвига в причинно-следственной связи двух актов: „Дали стопку – начал жить”. А у Гвоздя – в виде его словесно-речевого нагромождения, где мысль движется не столько поступательно, сколько в самоповторяющемся расцветивании самой себя всё более яркими синтаксическими оборотами, в художественном приёме

градации и эмоциональном нарастании-крещендо. Герой как бы сам психологически разогревает себя собственной артикуляцией. В результате речь обоих персонажей может быть одинаково охарактеризована одной русской поговоркой, также по своей природе юмористической, где каждый „за словом в карман не лезет”, или, по уникальному речевому обороту на моей малой родине в Почепе, „губы-зубы говорят”.

Названные речевые свойства обоих персонажей имеют общетеоретическое обоснование в свойстве балагурства, где речь выходит далеко за пределы своей коммуникативно-информационной функции и сама становится предметом художественной типизации. Д.С. Лихачёв пишет: „Балагурство – одна из русских форм смеха, в которой значительная доля принадлежит «лингвистической» его стороне. Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму”⁸. Добавить к тому, что непременным типовым психологическим свойством балагурства является универсальная словоохотливость, и мы убеждаемся в идентичности этих потенциалов у обоих героев. Броневский говорит о своём герое, монологи которого выступают в свойстве просторечно-разговорной стихии: „Гвоздь болтлив по натуре, но уж совсем неукротим, когда начинает травить байки из фронтовой жизни”. И буквально в том же ключе повествует о своём герое Твардовский: „Балагуру смотрят в рот,/ Слово ловят жадно./ Хорошо, когда кто врёт/ Весело и складно”. Любопытно отметить, что приём предумышленного коверканья слов, как одной из форм русского балагурства, в речи русского героя Тёркина отсутствует, но сполна прослеживаются в речи поляка Гвоздя. К примеру: *ентерпиляция, рекрутъё, грит, фатера, легоны*. И также органически встроенные в его собственную речь одиннадцать полонизированных и тоже коверканных германизмов и двух галлицизмов. К примеру: *иллюсуй-ка, лиежом и лиецом, амтуется, бамбер* (все слова приводятся в русском переводе А. Базилевского). И простонародные бранно-речевые обороты с устойчивыми знаками *пса, уха, чёртовой куклы* и т.д. И здесь же трёхэтажная ругательно-дружеская брань сержанта в перифрастически обобщённых наименованиях своих собратьев по оружию, поднимающаяся на уровень чисто игровой художественной образности. К примеру: „Ах ты, чучело огородное, рвань ты кальварийская, рекрутячьё ухо занюханное”. А особо показательным приёмом балагурства в речи его русского собрата, в главе „На привале”, становится игровое

⁸ Д.С. Лихачёв, *Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы*, Санкт-Петербург 1997, с. 356.

оперирование в двенадцатикратном повторе игровым же по своей семантике заимствованным из татарско-башкирского культурологического обихода словом *сабантуй* и переосмысленным в значении русской толоки, или действия определяемого наречиями „скопом”, „гуртом”. А ещё – приёмы комического алогизма, к тому же оснащаемым внутренней рифмой, как в этом случае: „Я не первые ботинки/ Без починки здесь ношу”.

Замечаем, что речь Тёркина и Гвоздя в своих культурологических свойствах имеет различные истоки. Речь Тёркина восходит к устному народному творчеству, к дискурсу сказок пословиц, поговорок, к речевой стилистике совместного труда и вечерних посиделок. В то время как речь Гвоздя восходит к карнавальным празднествам Средневековья и Возрождения. Пользуясь определениями М.М. Бахтина, прослеживаем в речи сержанта Гвоздя „площадное слово”⁹, или „язык ярмарочной площади”¹⁰, где оказываются типичным „град площадных проклятий и ругательств”¹¹.

И ещё о смехе. В первой реалистической паре произведений оба персонажа выступают в смеховом ключе, сказывающемся как в авторском отношении к изображаемым персонажам, так и в характере мирозерцания самих героев. Характер юмора обоих писателей имеет глубокие исторические истоки, восходящие к народному творчеству и литературе Средневековья. Бахтин первый установил свойство средневекового и ренессансного смеха – проникать в самые высокие сферы религиозного мышления и культа, свободно играя со всеми священными мотивами Библии и Евангелия, и Лихачёв утверждал, что средневековый смех „чаще всего обращён против самой личности смеющегося и против всего того, что считается святым, благочинным, почётным”¹². Именно это и происходит в сатирическом изображении райской картины с её обитателями и священными лицами во второй повести о сержанте Гвозде, где становится известно, что Господь Бог ушёл на прогулку, что в рай принимают только по направлению из чистилища, что обитатели рая ходят с золотыми тарелочками над головами и с благопристойными фиговыми листками и что сержант Гвоздь, по его собственному неоднократному признанию, „католиков сроду не любил”.

⁹ М.М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва 1965, с. 159.

¹⁰ Ibidem, с. 171.

¹¹ Ibidem, с. 182.

¹² Д.С. Лихачёв, *op. cit.*, с. 343.

Следующая позиция интересующих нас параллелей это образ автора в его композиционной функции. В самом деле, сравним первые строки повести Броневского: „С сержантом Гвоздём мы знакомцы давние – ско-решились ещё в старых легионах, а потом в Щипёрне, знаем друг дружку как облупленных и в своём первом полку держимся вместе, как пара выдавших виды сапог” и заключительной главы „От автора” у Твардовского: „С первых дней години горькой,/ В тяжкий час земли родной,/ Не шутя, Василий Тёркин,/ Подружились мы с тобой”. Вместе с тем у Твардовского происходит художественное отождествление автора и героя в своём ценностном идеале, а у Броневского при всей непосредственности „физической” точки зрения (по Б. Успенскому) между автором и героем пролегает иронически оценивающая дистанция. У Твардовского наблюдается столь же высочайшее чудо поэтизации своего героя, сколь и абсолютной реалистичности изображения. Броневский же чужд поэтизации, причём у него прослеживается даже установка на документальность, на наличие реального прототипа в отличие от обобщающей формы типизации у Твардовского.

В первой паре произведений обоих писателей прослеживается, по теории Б.О. Кормана, композиционная функция автора личного повествователя, осуществляющаяся персонажно. Броневский и Твардовский выступают здесь одновременно как писатели и как соучастники соответствующих военно-героических эпопей. Броневский даже конкретизирует себя в тексте как командира воинского соединения в своих реальных званиях поручика и капитана, а Твардовский автобиографичен в своём художественном, как и его герой, смоленском происхождении. И к тому же балагурная характерность речи обоих персонажей органически смыкается с балагурными свойствами самой авторской речи. Конкретно – Броневский практикует те же приёмы простонародной стихии, что и его персонаж, о котором он говорит, к примеру, в той же трёхэтажной градации, как „всевозможной брани, ругани, матюгов”, и даже в четыре этажа: „Он тут же начинал всех крыть, честить, костерить, собачить”. Также Броневский включает в собственную авторскую речь сугубо персонажные лексемы, например, *дирекция*, *ителюнг* обеспечивая тем самым как бы двойную точку зрения – автора и персонажа. Иной характер авторского балагурства, конкретно – фольклорного, прослеживается у Твардовского. Это приём присказки как раз в последней главе „От автора”: „Светит месяц ночь ясна,/ Чарка выпита до дна”. Или в конце второй главы „На привале”: „Это присказка покуда,/ Сказка будет впереди”. Добавить сюда, что заглавие

первой повести Броневского исключает фабульный хронотоп, и сами рассказы сержанта Гвоздя, также чуждые фабульного хронотопа, выступают на деле как высказывания по широкому кругу того, что действительно считается традиционно „святым, благочинным, почётным”. Эту повесть образуют тринадцать высказываний героя, предваряемых авторскими уведомлениями, свидетельствующими предельную степень внутренней близости авторов и их героев-персонажей.

Ну, и отметим, к слову, взаимные отсылки, польскую и русскую, у обоих авторов. В первой поэме Твардовского присутствует обобщённо номинированный „брат поляк”, равно как и общеславянская номинация в призыве: „Эй, славяне, что с Кубани,/ С Волги, с Дона, с Иртыша”. А во второй, мениппейной повести Броневского русская стихия сигнализируется сугубо карнавальным приёмом в виде предельно иронической ссылки на „известный русский афоризм о материнстве и нравственном поведении”.

И в самое заключение... Всё-таки я позволю себе признаться, что, вдумываясь в структуру образов русича Василия Тёркина и поляка Юзека Гвоздя и, главное, проникаясь взаимодействующими в моей собственной рецепции художественными мирами их авторов-создателей, я всё более ощущал в себе даже без специальной внутренней рефлексии их удивительное соединение в одном реальном родном мне жизненном лице, пока вдруг не узнал в нём, даже к собственному удивлению, моего собственного деда Тимофея Дмитровского (1866–1934) – в органическом синтезе обоих художественных персонажей, как едва ли не решающей для меня предпосылки семейно-родового порядка, сказавшейся в обращении к исследованию русско-польской жизненной и художественной взаимности. И за сим поклон и спасибо.

Streszczenie

*Władysław Broniewski, Aleksander Twardowski: porównawcza poetyka dwóch dylogii.
Aspekt wartościujący*

Opowieści Władysława Broniewskiego *Opowiadania sierżanta Gwoździa* i *O wędrówce pośmiertnej sierżanta Gwoździa* oraz poematy Aleksandra Trifonowicza Twardowskiego *Wasylij Tiorkin* i *Tiorkin w zaświatach* tworzą dwie mimowolnie zarysowane dylogie, typologicznie zbliżone w poetyce i życiowych motywach. Prezentują świat artystyczny rosyjsko-polskiego istnienia zewnętrznego i wewnętrznej wzajemności.

Summary

*Vladislav Bronevsky, Alexandr Tvardovsky: comparative poetics of two dilogies.
The evaluative aspect*

V. Bronevsky's novels *Sergeant Gvozd's takes*, *Sergeant Gvozd's posthumous wanderings* and A. Tvardovsky's poems *Vasiliy Terkin* and *Terkin in the other world* are two involuntarily developed dilogies typologically brought together due to the common characteristic features of their poetics and vital functions. They represent the artistic world of the Russian-Polish external co-existence and internal reci.