Российский государственный гуманитарный университет
Институт филологии и истории

Гуревич Ольга Александровна

Культурные ценности «Малого мира» Италии в творчестве Джованнино Гуарески

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература Европы)

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
д. ф. н. Топорова А. В.

Москва - 2015

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ..... 3

ГЛАВА 1. Творчество фашистского двадцатилетия – Гуарески «без политики» 26

1.1 Пармский период (1927-1936).....26

1.2 Миланский период (1936-1943) 36

1.2.1«Бертольдо» 36

1.2.2 Первые книги 47

ГЛАВА 2. Формирование нового мировоззрения и новой поэтики..... 60

2.1 Лагерь как поворотный пункт в жизни и творчестве Гуарески 60

2.1.1 Новое видение Италии и итальянцев.....60

2.1.2 Новая поэтика в лагерных текстах.....70

2.1. 3 Опыт Гуарески в контексте итальянской литературы о Второй Мировой Войне 76

2.2 Журналистика1945-1954 гг.....77

2.3 Поиски новой поэтики: о функции юмора в произведениях Гуарески.....92

ГЛАВА 3. Ценности «Малого мира» Гуарески. 105

3.1 Структура эпопеи 105

3.2 «Малый мир» как образ идеального мира.....107

Глава 4. Картина "малого мира" против картины анти-мира в творчестве Гуарески 152

4.1 Путешествия в СССР итальянских писателей (1950-е гг.) и литературный ответ Гуарески 152

4.2. Герои Гуарески тоже едут в Советский Союз 161

Заключение..... 173

Список литературы 179

Источники.....179

Исследования.....180

Приложение 191

ВВЕДЕНИЕ

Творчество итальянского писателя, художника и журналиста Джованнино Оливьеро Гуарески (1.05.1908 – 22.07.1968) охватывает период с 1927 по 1967 г. – сорок необыкновенно напряженных лет историко-культурного и литературного процесса. Вся биография Гуарески связана с ключевыми моментами этих десятилетий. Он родился под Пармой, еще помнившей время правления Марии Луизы Пармской, в Фонтанелле (коммуна Роккабьянка), во время Первомайской демонстрации крестьянского социалистического кооператива, учился в период расцвета фашизма, девятнадцать месяцев провел в немецком плену, был монархистом при становлении итальянской республики, антикоммунистом при нарастающей мощи коммунистического движения в Италии, расцвет его творчества пришелся на правление христиан-демократов, пришедших к власти при его деятельном участии в 1948 г., а в 1954 г. он на год с лишним был заключен в одиночную камеру, выступив против их лидера Де Гаспери. Умер Гуарески в самом начале событий 1968 г.

Особый интерес творчество Гуарески представляет и потому, что писатель решительно не вписывался ни в один из существовавших при его жизни режимов, шел наперекор господствовавшей в обществе идеологии, исходил исключительно из внутренних критериев оценки действительности и стимулов к действию. Такая позиция не могла не отразиться на восприятии его творчества литературным сообществом и обществом в целом.

Актуальность исследования обуславливается тем, что до сих пор не существует ни одного фундаментального исследования «Малого мира» Гуарески – ни его литературоведческого, ни культурологического анализа. Данная работа частично восполняет этот пробел. Она также вводит в оборот литературоведческого анализа имя Гуарески, корпус его текстов и рисунков, помещает его самого, его биографию и его творчество в контекст

итальянского культурного пространства. Главное произведение Гуарески – эпопея из 346 рассказов – носит общее название «Малый мир». Это «Малый мир» деревенской, аграрной Италии, Италии маленьких городков, оказавшейся в центре большой войны, больших экономических перемен, большой идеологической трансформации. Это название апеллирует к романам Антонио Фогаццаро, написанным в конце XIX в.: «Маленький старый мир» («Piccolo mondo antico», 1895, в русском переводе «Отживший мирок»[1]) и «Маленький новый мир» («Piccolo mondo nuovo, 1900, в русском переводе» «Современный мирок»), описывающим провинциальный мир итальянской деревни на переломе эпох, до и после объединения Италии (впрочем, типологически это совсем разные произведения). Еще более важной коннотацией для самого Гуарески было описание малого мира замка Фратта в романе Ипполито Ньево, который так и начинает свою «Исповедь итальянца»: «Я родился венецианцем в день св. Луки, 18 октября 1775 года, а умру, милостью Божьей, итальянцем, тогда, когда этого захочет Божественное Провидение. Вот мораль всей моей жизни»[2]. Описанный Гуарески «Малый мир» – это своего рода хронотоп: мир северной итальянской аграрной провинции на рубеже своего существования как такового, и в нем, как в линзе, отражается судьба любой итальянской деревни, Италии вообще и всего мира в XX веке. Этот мир Гуарески наделяет ключевыми ценностями, которые отвергаются или заново утверждаются каждой последующей эпохой.

В этой работе под «культурными ценностями» понимаются те свойства, которые делают описываемый Гуарески мир идеальным; в нем читатель-итальянец должен был узнавать идеальный образ Италии и стремиться к нему. Исследование картины «Малого мира» Италии помогает приблизиться к осознанию общих историко-культурных и литературных процессов в Италии XX века.

[1] Фогаццаро А. Полное собрание сочинений. Т. 1. - Москва : Соврем. проблемы, 1911.
[2] Nievo I. Le confessioni di un ottuagenario. - Milano: Treves, 1899. – P. 3. Цит. по: Ньево И. Исповедь итальянца. - М.: Худ.лит., 1960. – С. 7.

Цель данного исследования – реконструировать картину мира, представленную в сочинениях Гуаресски; показать ее соотношение с историко-культурным и литературным контекстом того времени; проследить ее эволюцию на протяжении творчества писателя; показать различные способы ее выражения.

Исходя из цели исследования, ставятся следующие **задачи:**

- описать «Малый мир» Италии Гуаресски, характерные для него культурные ценности;

- проанализировать генезис и способы создания картины «Малого мира» в различных видах творчества Гуаресски: журналистике, художественной прозе, графике.

- рассмотреть ее соотношение с культурными ценностями эпохи;

- определить специфику рецепции текстов Гуаресски в связи с описанными им культурными ценностями.

Объект исследования – литературные и публицистические (а также отчасти и изобразительные) произведения Джованнино Гуаресски, созданные с 1927 по 1967 г.

Предметом исследования является картина мира, созданная в литературных и публицистических произведениях Гуаресски, которая рассматривается через призму культурных ценностей.

Методология исследования. Выстраивая творческую биографию Гуаресски с точки зрения эволюции в его текстах культурных ценностей, мы ориентируемся на метод Д.С. Лихачева, который использует понятие «культурная ценность» в качестве основного «инструмента» исследования древнерусской литературы. Утверждая, что «всякая литература создает свой мир, воплощающий мир представления современного ей общества»[3], Лихачев предлагает с помощью древнерусской литературы восстановить мир Древней Руси. Сходная задача ставится и в нашем исследовании: с помощью

[3] Лихачев Д.С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. - М.: Русский путь, 2004. – С. 19.

комплекса текстов, написанных Дж. Гуаресски, реконструировать картину мира, созданную в его воображении, но в то же время отображающую ту культуру аграрной Италии, сельской и мелко-городской буржуазии периода объединенной Италии, конец которой мы наблюдаем сегодня. Джованнино Гуаресски дал голос этому культурному слою, этой аморфной культурной общности, которая такого голоса не имела. Также мы опираемся на работы Ю. М. Лотмана, посвященные соотношению культурных кодов писателя и его эпохи[4], формированию и функционированию рецепции сочинений автора[5], задачам и осуществлению реконструкции творческой биографии автора[6].

Исследуя парадокс рецепции Гуаресски, мы касаемся спора о принадлежности его текстам к литературе, паралитературе, беллетристике[7]. При анализе произведений Гуаресски с точки зрения принадлежности их к массовой или высокой литературе мы опираемся на статьи Ю. М. Лотмана «О содержании и структуре понятия «художественная литература»[8] и «Массовая литература как историко-культурная проблема»[9]. В качестве метода анализа приемов, свойственных массовой и миметической литературе, мы пользуемся анализом формул, предложенным Джоном Кавелти[10]. Также принимается во внимание социологический подход к изучению массовой литературы, обозначенный в статьях Б. В. Дубина, Л.

[4] Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры//Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 387, 407; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)// Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. К 50-летию профессора Бориса Федоровича Егорова / Отв. ред. В. И. Беззубов. - Тарту, 1977. - С. 3-36.

[5] Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории// Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 161-167.

[6] Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте// Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С.365-377.

[7] См. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – С. 53-58.

[8] Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература»// Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С.203-216

[9] Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема// Типология культуры. – т. 2. – Таллинн: Александра, 1993. – С.380-389

[10] Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 22. С. 34—35

Гудкова и В. Страда «Массовая литература как социальный феномен»[11] и других работах этих авторов.

При анализе комического в текстах Гуаресхи мы опираемся на теорию комического, разработанную М.М. Бахтиным, В. Я. Проппом, Л. Пиранделло, Б. Дземидоком, К. Краузе. При анализе политического юмора учитываются разработки в этой области А.В. Дмитриева. Учитываются также исследования комического Ю.Б. Борева и А.М. Зверева.

Были также использованы основные методы кросс-культурного анализа ценностей в социальной психологии. Это, прежде всего, теория Ф. Клакхона и Ф. Стродбека, группировавших ценности по ценностным ориентациям[12] (ценностным ориентациям также посвящены исследования Н.А. Данилова[13], И.А. Суриной[14] и других). Эти ориентации могли бы группироваться не по классам, а по векторам, для каждого из которых можно задать вопрос, ответ на который ищет любая культура, выбирая тем самым собственные ценностные ориентиры. На основании теории об этих ориентирах в рамках методик кросс-культурного анализа были предложены различные способы ранжирования ценностей, из которых для нашего исследования особенно интересным представляется ценностный опросник Ф. Тромпенаарса[15], состоящий из ценностных дилемм, то есть ключевых оппозиций. Похожий подход использовал У. Эко, при анализе ценностных биномов у Иэна Флемминга[16].

Такой подход позволяет соотносить разноплановые и разнофактурные принципы, составляющие фундамент самого культурного явления и его литературной проекции в творчестве исследуемого автора, что может быть,

[11] Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М.: Издательский цент РГГУ, 1998. -80 с.
[12] Kluckhohn F. R., Strodtbeck F. L. Variation in Value Orientation. - N.Y.: Evanson, 1961.
[13] Данилов Н.А. Место и роль ценностных ориентаций в системе мировоззрения. - М.: МГПУ, 1990.
[14] Сурина И.А. Ценности. Ценностные ориентации. Ценностное пространство. - М.: Социум, 1999.
[15] Smith B., Dugan Sh., Trompenaars F. National Culture and the Values of Organizational Employees // Journal of Cross-Cultural Psychology. - 1996. - Vol.27 (2).
[16] Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. 502 с.

впоследствии применимо к подобным явлениям в литературе: при описании Сицилии Верги или Шаша, Рима – Моравии и т.д.

Парадокс рецепции творчества Джованнино Гуаресски

Джованнино Гуаресски был и остается противоречивым явлением в итальянской литературе. Различные грани его многосторонней деятельности по-разному оценивались современниками и потомками. Примечательно, что в оценке текстов Гуаресски мнение литературных критиков резко расходилось с мнением читателей, как это бывает по отношению к массовой литературе. Но и в этом отношении восприятие творчества Гуаресски остается двойственным и изменяющимся на протяжении более чем полувека.

В каких бы периодических изданиях ни работал Гуаресски, его тексты пользовались неизменным успехом у широкой публики. С самого начала своей редакторской деятельности Гуаресски много общался с читателями. В газете «Бертольдо» он вел рубрику «Корзина», посвященную читательским письмам и пробам пера, – рубрика приобрела большую популярность. Послевоенная юмористическая газета «Кандидо», где Гуаресски был главным редактором, не только имела огромные тиражи, но и была совершенно уникальным для того времени интерактивным проектом: тысячи читателей «Кандидо» составляли своего рода виртуальное информационное агентство «Кандидоинформ» и состояли в переписке с главным редактором. Впоследствии ни одно юмористическое издание не могло сравняться с «Кандидо» ни по количеству читателей, ни по влиянию на широкую публику.

Огромным успехом пользовались также рисунки и карикатуры Гуаресски. Иллюстрации к передовицам 1948 г., ставшие самыми популярными итальянскими плакатами того времени, сыграли большую роль в политической жизни Италии.

Повести и романы Гуаресски имели большой успех в периодической печати и еще больший – в книжном формате. Тиражи его книг и скорость их

продаж были для того времени неслыханные: полмиллиона - миллион экземпляров за месяц. Книги переводились практически на все языки мира и имели успех везде – как в Европе, так и в Азии.

На протяжении последних 70 лет Гуарески неизменно оставался одним из самых читаемых и любимых публикой итальянских писателей, о чем свидетельствуют, в частности, более 60 переизданий «Дона Камилло» в Италии; для многих стран Гуарески стал первым переведенным итальянским автором XX века.

Важнейшее произведение Гуарески – «Дон Камилло» – было несколько раз экранизировано; первые пять фильмов, с участием знаменитого Фернанделя в роли дона Камилло и Джино Черви в роли Пеппоне, имели огромный успех. Даже через 40 лет, в самое жаркое время г. (август 1999 г.), телетрансляция этих фильмов собрала рекордную аудиторию. Первый тираж восстановленных на DVD пленок был распродан еще до официального поступления в продажу.

На фоне этой любви и признания читателей парадоксальным выглядит негативное отношение к Гуарески писателей и критиков – современников автора. Практически каждая работа о Гуарески начинается с утверждения, что Гуарески – камень преткновения в итальянском литературоведении, а также, что он – особое явление культуры.

Отношение к Гуарески не всегда было таким. С самых юных лет, работая в пармских и миланских периодических изданиях, Гуарески много общался с коллегами – журналистами, писателями, художниками. В 1920-е гг., в Парме, он посещал литературные кафе, вел активную культурную жизнь, а главное, был высоко ценим пармскими литераторами: Чезаре Дзаваттини, Аттилио Бертоллуччи, Пьетро Бьянки и др. В 30-е гг., в Милане, Гуарески был частью большого творческого коллектива – редакции газеты «Бертольдо». Его соавторами и друзьями были лучшие юмористические писатели (Джованни Моска, Карло Мандзони, Массимо Симили) и художники (Саул Стейнберг, Витторио Мец, Вальтер Молино). В

послевоенные годы вокруг Гуарески в газете «Кандидо» собрались некоторые из его соавторов по «Бертольдо»: Джованни Моска, Карло Мандзони, Оресте дель Буоно.

Все, что написано о Гуарески коллегами по «Бертольдо», по «Кандидо» и другим изданиям, как и рассказы о нем товарищей по плену, – сугубо положительно, независимо от политических или идеологических расхождений. Причем эта симпатия распространяется как на личность Гуарески, так и на его творчество.

Еще в 1943 г. неаполитанский писатель-реалист Джузеппе Маротта, отошедший от юмористического творчества после закрытия «Бертольдо», писал: «Мне нравится Гуарески, так как помимо того, что в умственном отношении он один стоит, по крайней мере, двух своих коллег, он идет своей дорогой»[17]. В неизданной переписке с Гуарески 1943 г. Маротта заявлял, что верит в него, и побуждал его писать дальше про «Малый мир», утверждая даже, что если бы Гуарески отправился в Нью-Йорк и стал писать про Америку, Стейнбеку уже ничего бы не оставалось (впоследствии то же мнение он высказал на страницах «Омнибуса»[18]).

Джованнино Гуарески посвящены многие страницы книги Карло Мандзони «Зеленые годы «Бертольдо»»[19]. В ней описывается жизнь редакции на площади Карло Эрба, молодость, бесшабашность и глубокая аполитичность ее сотрудников; все это так непохоже на будни «Кандидо», погруженного в политические страсти. Старший друг и во многом учитель Гуарески Чезаре Дзаваттини, ставший впоследствии основоположником итальянского неореализма, также сохранял с ним дружеские отношения и поддерживал его творчество. Этот дружеский круг, сложившийся в Милане во второй половине 30-х годов и частично распавшийся во время войны,

[17] Marotta G. Strettamente confidenziale.// Film – 1943. 19 giugno.
[18] Marotta G. Sarebbe finita per Steinbeck se Nino Guareschi potesse alloggiarsi a New York//Omnibus – 1948. 17 gennaio.
[19] Manzoni C. Gli anni verdi del Bertoldo. – Milano: Rizzoli, 1964.

остался единственной литературной средой, в которую органично вписался Гуарески.

После войны отношение к Гуарески культурной и литературной среды Италии изменилось. Ни в 1948 г., когда вышел первый сборник о доне Камилло, ни в 1953 г., когда был издан второй, и книги Гуарески сразу перевели на 17 языков, не появилось ни одной серьезной рецензии ни в одном итальянском издании. Подавляющее большинство критиков и литераторов Италии либо игнорировали Гуарески, либо пренебрежительно отзывались о его книгах и популярности. В том же 1953 г. Доменико Порцио (статья «Гуарески – земледелец»), задавался вопросом, почему не вызывает интереса «если уж не само творчество Гуарески, то хотя бы то, чем оно привлекло десятки миллионов читателей. Может, это было коллективное безумие?»[20].

Первые отклики появились не на книгу, а на фильм о доне Камилло, причем только на вторую экранизацию 1953 г. Маротта после выхода «Малого мира» высказался о нем отрицательно, и по поводу книги утверждал, что Гуарески может писать лучше, а вместо этого развлекается, «как папа Карло, вытесывая деревянные куклы для местного площадного театра»[21].

Остальные суждения были куда менее благожелательными. В одной из первых рецензий на фильм Дювивье книга Гуарески называется «отвратительным варевом» и «псевдоюмористическим опусом»[22].

Высокие тиражи книг Гуарески способствовали мнению о сугубо развлекательном характере его произведений, более того их литературной несостоятельности. В тех редких случаях, когда критики или собратья по перу вспоминали о Гуарески, они вспоминали о количестве проданных экземпляров как о признаке литературы низкого пошиба.

[20] Porzio D. L'agrario Giovanni[no] Guareschi // Oggi. – 1953. – № 27.
[21] Marotta G. Umiltà di Brescello e superbia di West Point// L'Europeo – 1955. 30 ottobre.
[22] Casiraghi U. Don Camillo // Unità di Milano. – 1952. Marzo.

Такая оценка творчества Гуаресски осложнялась, однако, идейным неприятием его позиций. Проиграв в борьбе за власть в стране в 1940-1950-х гг., левые идеи и левые настроения практически безраздельно заняли культурное пространство. Христианско-демократическая партия, несколько десятилетий стоявшая у власти в Италии, не могла, а может быть, и не считала нужным ничего противопоставить обращению к левым идеям практически всего мыслящего населения. Развернувшаяся после войны дефашизация, политическая чистка, реабилитация репрессированных фашистским режимом партий и, главное, присвоение себе левыми заслуг партизанского движения вместе с косностью и медлительностью традиционных церковных структур и сросшихся с ними новых государственных, привели к тому, что все представители итальянской культурной элиты, если не состояли на службе у ХДП, голосовали за коммунистическую партию. Гуаресски же не верил в коммунистическую утопию, считал ее опасной для Италии и открыто высказывал свою позицию. Более того, его позиция сыграла свою роль в реальном развитии политических событий, например, в 1948 г. сразу после поражения Народного Фронта на первых парламентских выборах в Италии заголовок английской «Таймс» гласил: «Де Гаспери и Гуаресски победили на выборах в Италии». Эту позицию ему не прощали критики и литераторы.

Казалось бы, Гуаресски должен был иметь большой успех в правом спектре политического поля и у правящей Христианско-демократической партии. И действительно, его плакаты и статьи сыграли большую роль в политической борьбе 1946-1948 гг. Папский нунций (будущий папа Иоанн XXIII), вступая на должность в Париже, подарил «Дона Камилло» президенту Ориолю, утверждая, что это лучшее, что произвела его страна[23]. Но, начиная с 1951 г., Гуаресски, уже известный своим антикоммунизмом, автор «Дона Камилло» и плаката о том, что «в глубине кабинки для голосования Бог тебя видит, а Сталин – нет», обратил свое перо против

[23] Le Figaro Litteraire. – 1952. 26.aprile. – P. 2.

авторитарного правления ХДП и ее, по его мнению, такой же, как у коммунистов, партийности, лицемерия и безразличия к человеку. Таким образом, у Гуарески не осталось возможности вписаться в современный ему политический контекст.

В редких рецензиях на книги Гуарески неизменны претензии идеологического характера. В статье Альфредо Бомильда, посвященной исследованию ЮНЕСКО о рейтинге переводимости Гуарески, ставшего в 1953 г. самым переводимым итальянским автором, говорится: «Знаете ли вы, кто из итальянских писателей популярнее всего в современном мире? Джованнино Гуарески. И это не радует. Не потому, что мы не разделяем его политических убеждений, которые считаем вредоносными для развития и без того тщедушной итальянской демократии. Нам грустно от этого факта, потому что Гуарески дает ложное представление об Италии, тенденциозное и неполное»[24].

У многих деятелей культуры и особенно писателей идеологическое отвращение было столь глубоким, что не оставило места для цеховой солидарности и сочувствия к человеку за решеткой. 1954 год начался со скандала вокруг публикации Гуарески на страницах «Кандидо» писем Де Гаспери, политически его компрометирующих: в результате Гуарески на год с лишним оказался в одиночной камере пармской тюрьмы. Именно на этот период пришлось публичное выражение чувств, которые питали к нему литераторы. Виднейшие итальянские авторы того времени Эудженио Монтале, Энрико Люпиначчи, Леонида Репачи и другие, собравшись в, ресторане, торжественно выпили за то, чтобы их собрат по писательскому ремеслу, «гений кретинизма» Джованнино Гуарески, никогда не вышел из тюрьмы. Единственным, кто выступил в защиту Гуарески, был журналист и историк Индро Монтанелли.

[24] Bolmida A. Omero. Platone e Aristotele, gli autori più venduti al mondo|...|. Lo scrittore italiano più tradotto nel 1953 è stato Guareschi// Il Nostro Tempo. - Torino, 1955. 27 febbraio.

Показательна маленькая, на полколонки, критическая заметка известного писателя Коррадо Альваро, написавшего: «Я книжку не читал и не знаю, насколько ей соответствует экранизация, но хотел бы осудить»[25].

В редакционной статье газеты «Паэзе Сера» (Paese Sera) 1954 г., посвященной аресту Гуарески, говорится, что он «…мастер простейшего юмора, наживший состояние на своих антикоммунистических книжонках, которые в США расходятся сотнями тысяч»[26].

Некоторых критиков коммерческий успех Гуарески раздражает чуть ли не более всего остального. Витторио Спинаццола обличает политические и идеологические установки Гуарески: «упертый кровожадный антикоммунизм <…> площадной юмор» и тут же ставит ему в вину его популярность: «Кассовый сбор «Дона Камилло» – больше полутора миллиардов лир <…> два года спустя еще 900 миллионов, в 1955-1956-м – почти миллиард, в 1961-1962-м – миллиард сто»[27]. Кого-то раздражало безусловное читательское обожание. Даже известнейший французский писатель Жан-Поль Сартр, занимавший соседний с Гуарески стол на Парижской книжной выставке 1963 г., не выдержав толпы поклонников итальянского писателя, ушел в раздражении.

В последнее десятилетие своей жизни и в особенности после закрытия в 1961 г. «Кандидо» Гуарески жил уединенно и ни с кем из литераторов, кроме Карло Мандзони и Алессандро Минарди, не общался. Его практически не публиковали (исключение составляли два итальянских периодических издания – «Оджи» и «Боргезе» – и швейцарская газета «Остшуфлунк»). Неприязнь была со всех сторон. Он два года провел в немецких лагерях для военнопленных за отказ сотрудничать с республикой Сало и Третьим Рейхом, написал «Подпольный дневник» и «Сказку на Рождество» о нечеловеческой природе нацизма, но при этом его обвиняли именно в фашизме, а Пазолини публично назвал его доктором Эйхманом

[25] Alvaro C. I drammi dei furbi// Il Mondo. - 1952. 29 marzo.
[26] Riuscita campagna pubblicitaria//Paese sera. – 1954. 23 aprile.
[27] Spinazzola V. Il segreto di Don Camillo: un falso dialogo qualunquista, // Vie Nuove. – 1965. 23 dicembre.

современности[28]. Он отдал все свои силы и талант на борьбу с коммунистической идеологией, и однако, его книги попали в Ватиканский индекс запрещенных книг как коммунистическая пропаганда, а его самого до сих пор продолжают называть предтечей «политического компромисса». В специальном издании, посвященном образу священника в итальянской литературе XX века, Винченцо Арноне не только не упоминает Гуарески, но и полностью игнорирует фигуру, несомненно, самого популярного в Италии священника – дона Камилло.

Открытая неприязнь высказывалась и после смерти писателя. На первой странице газеты «Унита» был помещен некролог: «Умер писатель, так и не родившись»[29]. Во множестве общеитальянских и местных изданий вместо некрологов вышли глумливые статьи, в которых утверждалось, что Гуарески уже «неизвестен молодежи и память о нем едва ли дожила до дня его похорон»[30], что он выражал идеи мещанства и посредственности, а самому ему было нечего сказать[31], и признавалась политическая подоплека враждебности к Гуарески[32].

Были, однако, и те, кто, несмотря на расхождения во взглядах и скептическое отношение к текстам, признавали значительность Гуарески как культурного явления. Так, известный журналист Энцо Бьяджи писал в 1953 г.: «Невозможно подвергнуть сомнению феномен Гуарески, это часть нашего времени. Успех рассказов о доне Камилло и Пеппоне известен всем; невероятный международный успех. Как журналист, я должен его признать и сказать: этому писателю крупно повезло. Разделяем ли мы его политическую позицию или нет, согласны ли с его идеями – а мы всей душой и безусловно

[28] Barbato A. Pasolini non vuole firmare “La rabbia”// “Il Giorno” – 1963. 13 aprile; Livenari M. Pierpaolo Pasolini ritira la firmadal film “La Rabbia”//Paese sera. – 1963. 14 aprile.
[29] Unità (l’)» È morto Giovanni Guareschi... lo scrittore che non era mai sorto. – 1968. 23 luglio.
[30] Accame G. Tutta la verità // Nuova Repubblica. – 1968. 28 luglio.; Bedeschi L. Le ragioni di un successo // L’Avvenire. – 1968. 23 luglio.
[31] Antonelli E. Guareschi diede voce all’italiano mediocre // Il nostro Tempo. – 1968. 29.
[32] Редакционная статья “Guareschi” // Corriere della Valtellina Sondrio. – 1968. 3 agosto; редакционная статья “Guareschi ha voluto la sua tomba nella terra di Verdi “//Giornale di Brescia Brescia – 1968. 25 luglio.

являемся их противниками, – нельзя не признать: Гуарески – большая фигура»[33].

Тридцать лет спустя в 1985 г., когда идеологическое неприятие Гуарески оставалось прежним, но накал его спал, вопрос о характере его литературного успеха и литературной ценности его произведений был поставлен более научно – в статье Луки Клеричи и Бруно Фальчетто в сборнике «Литературный успех», под редакцией Витторио Спинаццолы. Хотя в нем отчетливо просматривается левая политическая ориентация, влияющая как на угол зрения, так и на объективность анализа, но впервые присутствует анализ творчества Гуарески. Успех его книг объясняется разными факторами, но не литературной ценностью текстов. Вступительная статья Спинаццолы озаглавлена «Успех, не имеющий никакой ценности» и открывается словами: «Эта книга – попытка приложить нормальные критерии литературного анализа к текстам, которые не являются частью литературы как таковой. По общему мнению, они не представляют большой ценности, а потому с литературоведческой точки зрения не заслуживают углубленного анализа, а с точки зрения истории литературы – памяти последующих поколений»[34].

При том, что авторы статьи прозу Гуарески без колебаний относят к разряду массовой развлекательной литературы, статья Клеричи и Фальчетто содержит существенный анализ построения пространства и сюжета в книгах «Малого мира», а также наблюдения, получившие общее признание и впоследствии принятые большинством исследователей Гуарески.

До нашего времени читательский интерес к Гуарески сохраняется неизменным: его книги переиздаются регулярно большими тиражами. Издательский дом «Риццоли» осуществил очередное переиздание практически всех книг Гуарески в серии «БУР», а также публикацию новых

[33] Biagi E. Il fenomeno Guareschi. Un grande successo che non è facile spiegare, da “La Nuova Stampa” – 1953. 16 luglio – P. 3.
[34] AA.VV. Il successo letterario (a cura di Vittorio Spinazzola), Il mondo in duecento parole di Guareschi, di Luca Clerici e Bruno Falcetto. – Milano: Ed. Unicopli. – P. 71-96.

сборников: «Белое и черное» (неизданные работы раннего периода, 2001), «Усатый рассказывает» (неизданные ранее юмористические рассказы, 2005), «Мир Кандидо» (антологии «Кандидо», 3-4 тома). Все эти книги, как 50-е переиздание «Дона Камилло», так и только что собранный «Усатый рассказывает», разошлись мгновенно и потребовали многократной допечатки тиража.

А в два последних десятилетия началась переоценка творчества Гуарески. Изменение отношения к Гуарески и переосмысление его творчества произошло, прежде всего, под влиянием смены политической ситуации в Италии, в Европе и в мире и было связано со сменой идеологических ориентиров в гуманитарных исследованиях. Как написал Фабио Марри, «Берлинская стена упала и для Гуарески»[35].

Изменения накапливались постепенно и стали очевидными в 1998 г. – в год 90-летия со дня рождения и 30-летия со дня смерти писателя. И хотя в это же время кардинал Биффи по-прежнему удивляется тому, что автору, «завоевавшему симпатии миллионов, никак не удается обратить на себя внимание технического персонала»[36], т.е. критиков; но в периодических изданиях всего политического спектра стали выходить статьи с красноречивыми заголовками: «Кто сказал, что Гуарески не выдающийся рассказчик?» (Симонетта Бартолини), «Гуарески – классик» (Джованни Казоли), «Вечно юный Джованнино стал бессмертным вопреки невниманию критиков»[37]; появился биографический труд Алессандро Ньокки, состоялась первая научная конференция, посвященная Гуарески. Показательно, что в XXI веке творчество Гуарески стало объектом около сотни дипломных работ по нескольким специальностям: искусствоведение, лингвистика, история,

[35] Marri F. Sull'apporto di Giovannino Guareschi al lessico italiano // Studi di storia della Lingua italiana offerti a Ghino Ghinassi / A cura di P. Bongrani, A. Dardi, M. Fanfani e R. Tesi. – Firenze: Casa editrice Le Lettere, 2001. – P. 436.
[36] Biffi G. (Mons.). Il catechismo di Peppone (intervista a cura di Roberto Beretta) // L'Avvenire. – 1999. 6 ottobre. – P. 23.
[37] Bartolini S. Ma chi l'ha detto che Giovannino non è stato un grande narratore? // Il Giornale. – 1998. 10 dicembre; Casoli G. Perché Guareschi è un classico // Città Nuova. – 1998. – № 17; Marabini C. Giovannino sempre giovane. Guareschi, ignorato dai critici, è diventato immortale // Resto del Carlino. – 1998. 26 luglio и др. Всего за 1998 г. 80 наименований.

политология, философия, богословие, этнография, защита окружающей среды, архитектура и дизайн, история журналистики, литературы и кино.

Тем не менее, критический анализ текстов Гуарески до сих пор находится в зачаточном состоянии. Как заметил Марко Феррацколи, у Гуарески есть горячие сторонники и яростные противники, но нет исследователей: «гуарескофилы и гуарескофобы не оставили пространства для гуаресковедов»[38].

Остался нерешенным вопрос о характере главных книг Гуарески, цикла «малый мир», являются ли они «массовой литературой», беллетристикой, или могут быть отнесены к литературе «миметической», как называл ее Джон Кавелти, высокой литературе, основная задача которой «дух экзистенциального поиска и пафос индивидуалистического самоопределения», по выражению Б. Дубина и Л. Гудкова[39]. Этот вопрос может и должен быть разрешен в процессе анализа произведений Гуарески, исследования его сюжетов, выявления авторской интенции и творческого метода. Предполагается, что данная работа, может быть шагом к ответу и на этот вопрос.

Сам Гуарески писал: «Самое большое, что было мне позволено в Италии, это называться современным, но ни один литературовед и ни один чиновник от литературы не разрешили мне называться писателем»[40].

Степень изученности проблемы.

В общей библиографии работ о Гуарески, составленной архивом писателя в 2013 г., насчитывается 1750 пунктов. Из них можно выделить 26 монографий, около сотни дипломных исследований и полсотни научных статей. Все остальное – публицистика, рецензия, полемические газетные статьи. При этом из 1750 пунктов 344 посвящены исключительно политике и

[38] Ferrazzoli M. Guarescchi. L'eretico della risata. – Cosenza: Costantino Marco Editore, 2001. – P. 21.
[39] Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. — М.: РГГУ, 1998. – http://www.iek.edu.ru/publish/pusl5.htm
[40] Неизданное письмо Дж. Гуарески от 13.06.1964 – Архив Гуарески в Ронколе Верди.

еще, по крайней мере, 750 – политике в жизни Гуарески и его книгах, т.е. две трети обращений к нему в монографиях, статьях, газетных интервью и дипломных работах напрямую связаны с политикой. В этом подсчете не учитываются тексты о лагере, выделенные в библиографии в отдельную категорию. Именно политический аспект – убеждения писателя, его поступки, политическая деятельность (или бездеятельность), принадлежность (не-принадлежность), политический выбор и политическое влияние – более чем что-либо другое привлекали критиков, исследователей и публицистов. Из оставшихся исследований большинство посвящено личности Гуарески, его рисункам и фильмам, снятым по его книгам. На долю самих его книг приходится совсем немного работ.

Все крупные работы о Гуарески можно разделить на биографии и попытки интерпретации его творчества. Естественно, что и в биографических трудах содержится много материала, интересного для исследования текстов писателя.

Первая биография Гуарески вышла частями еще в 1973-м, а книгой – в 1981 г. Ее автор Беппе Гуалаццини собрал большое количество живых свидетельств, ему удалось записать слова людей, непосредственно принимавших участие в жизни Гуарески. С другой стороны, этим, по-видимому, обусловлена слабая сторона работы: автор часто не дает ссылок. Есть целый корпус «слов Гуарески», не подтвержденных конкретными ссылками, но впоследствии растиражированных; отсюда берут начало некоторые «гуаресковедческие» мифы.

В 1998 г. вышла биография «Гуарески – итальянская история» Алессандро Ньокки, автора многих статей и выступлений о Гуарески. В книге наиболее полно раскрывается глубокая связь писателя с Италией, с пармскими корнями, с землей, о которой он писал. В 2005 г. эту линию продолжила книга того же автора «Сентиментальное путешествие по Малому миру». Ньокки известен также книгами «Катехизис по Гуарески» (2003), «Будет и для нас праздник», «Верую, значит, смеюсь», «Святой на четыре

гроша», «От дона Камилло – евангелие простецов» (1999). Эти книги продолжают популярное направление «богословия по Гуаресски», начало которому положил священник дон Алессандро Пронdзато в книге «Бревиарий дона Камилло» (1994).

Своеобразным синтезом биографии и исследования, с подробным разбором журналистской и политической карьеры Гуаресски, его убеждений и позиции, является интересная и превосходно написанная монография Марко Ферраццоли «Смеховой Еретик» (1999).

Из историко-биографических исследований необходимо также упомянуть небольшую монографию Паоло Тритто «Судьба Джованнино Гуаресски» (2003). В ней, помимо собственно биографии писателя, дается подробнейший анализ истории его тюремного заключения в 1954 г. Исследование, посвященное письмам Де Гаспери и переписке Муссолини с Черчиллем, проливает свет на общую картину послевоенной истории Италии, в частности, на деятельность Гуаресски-журналиста.

Что касается литературоведения, то в трудах по истории итальянской литературы Гуаресски до начала XXI века не упоминался, за исключением маленькой заметки во втором томе «Критического словаря литературы» издательства «УТЕТ» (1986), написанной Саверией Кермотти и озаглавленной «Джованни Гуаресски». Первая более или менее развернутая статья о Гуаресски в контексте истории итальянской литературы XX века появилась в книге Джованни Казоли «Литературный двадцатый век в Италии и Европе» в 2002 г. Хотя сам факт включения Гуаресски в историю итальянской литературы показателен, статья имеет скорее описательный, чем аналитический характер.

Существует некоторое количество языковедческих работ о творчестве Гуаресски. Главным образом, это статьи о диалектном субстрате языка

Гуарески[41] (Гуалаццини приводит в подтверждение этого тезиса слова Гуарески, однако не подтвержденные), его разговорности, аккумуляции глаголов и т.д. Язык Гуарески рассматривается с точки зрения лексики, морфологии, диалектологии, синтаксиса и стилистики. Две подробные работы: Джорджо Амигони «“Дон Камилло” Гуарески: лингвистический анализ» и Кьяра Фазани «Язык, стиль, комизм и юмор раннего Гуарески (1941-1944 гг.)». Изменения, происшедшие в стиле Гуарески между 1943 г., (когда вышла последняя из книг, относящихся к «раннему Гуарески»), и 1948 г. (когда вышел первый сборник рассказов «Малого мира»), показаны как плод целенаправленной работы автора.

В 2000 г. вышел составленный Фабио Марри глоссарий, где собраны все использованные или изобретенные Гуарески неологизмы. Согласно автору словаря, Гуарески привнес в итальянский язык большое количество новых слов, а многие другие слова и выражения благодаря его книгам приобрели новую жизнь в языке.

В последнее время о Гуарески стали писать и самые заметные итальянские писатели: опыт Гуарески интересен им как с точки зрения общего литературного процесса в Италии и в мире, так и с точки зрения их собственного литературного творчества.

Алессандро Барикко сравнил Гуарески с Хемингуэем и Стейнбеком и проанализировал причины принижения текстов Гуарески итальянской критикой, снобистски относящейся к его произведениям. Барикко указывает на кинематографическую природу текстов Гуарески. Гуидо Конти в статье «Джованнино: юмористика с усами», опубликованной в приложении «Культура» к журналу «Кви Парма», вслед за Индро Монтанелли, выдвинул тезис, что именно юмор является основным связующим элементом всего творчества Гуарески: «Юмор Гуарески – ключ к пониманию его творчества и как писателя, и как художника. Именно юмор – объединяющее начало его

[41]Цит. по: Gualazzini B. Guareschi. – Milano, 1981. – P. 151; Fasani C. Lingua stile comicità e umorismo del primo Guareschi (1941-1944). – L’università di Friburgo 2000-2001 –P. 19-21 ; Rocchi A. La produzione del comico (a proposito di Guareschi G.). – Università di Bologna, tesi di laurea 1999-2000. – P. 41-44.

кристальной совести, из которой происходит печаль, движущая сила его политической полемики. Он предлагает нам простоту как наивысшее мастерство стиля, освобождение от всякого груза, единственное орудие незамутненной гражданской совести»[42]. Умберто Эко, в свою очередь, обратил внимание на ранние произведения Гуарески: «“Судьба зовется Клотильдой” – одна из лучших юмористических книг. Предпочитаю Гуарески того периода “Дону Камилло”» [43].

В 2008 г. состоялось празднование 100-летия со дня рождения Гуарески. Можно сказать, что это был год официального признания писателя. Событие было отмечено на правительственном уровне, состоялось множество памятных мероприятий. Для исследователей творчества Гуарески особенно важной является научная конференция, состоявшаяся в Пармском университете в ноябре 2008 г. На конференции были затронуты различные аспекты жизни и творчества Гуарески – писателя, журналиста, художника. Показательно, что в конференции приняло участие большое количество писателей: Гуидо Конти, Алессандро Баррико, Альберто Бевилаква, Роберто Барболини. Участники конференции высказали новые идеи о жанровых особенностях романа и рассказов Гуарески и антиутопии Гуарески, о связи юмора Гуарески с английской юмористической традицией и об авангардизме текстов Гуарески[44].

Таким образом, мы видим, еще не приступая к анализу текстов, что в некоторой степени его исключение из поля литературоведческого анализа было обусловлено внелитературными факторами: прежде всего такими, как политическая расстановка сил в литературной критике и читательском сообществе и социология продаваемости произведений Гуарески.

[42] Conti G. Giovannino: l’umorismo coi baffi//“Cultura”/ Qui Parma – Parma, 1995 – P.28.
[43] Неизданное письмо У. Эко дипломнице К. Фазани от 05.05.1997.
[44] 100 Anni di Guareschi. Letteratura, cinema, giornalismo grafica. – Milano: Rizzoli MUP, 2009.

Структура работы.

Работа состоит из введения, четырех глав, заключения, библиографии и приложения.

Первая глава «Творчество фашистского двадцатилетия – Гуарески “без политики”», охватывающая период с 1927 по 1943 г. посвящена становлению культурных ценностей в творчестве Джованнино Гуарески и состоит из двух частей. В первой части, затрагивающей пармский период творчества Гуарески, рассматривается его сотрудничество с пармскими новостными изданиями и студенческими альманахами, первые литературные опыты, поиски стиля. Вторая часть посвящена работе Гуарески в миланском юмористическом издании «Бертольдо» и его первым повестям. На протяжении главы прослеживается, как в его сознании происходит важное для его творчества формирование ценностей семьи (брака, верности, уважения к родителям), патриархальности и верноподданности, технического прогресса и механизации, малой родины, буржуазных ценностей (уюта, опрятности, устроенности быта), как эти ценности соотносятся с фашистским режимом.

Анализируются жанровые и языковые особенности первых литературных произведений. Особое внимание уделяется комическим приемам в тексте Гуарески и композиционным особенностям каждого из произведений. Рассматривается, как они соотносятся с культурным и литературным и политическим контекстом эпохи.

Вторая глава озаглавлена «Формирование нового мировоззрения и новой поэтики» и состоит из трех частей.

Первая часть посвящена лагерному наследию Гуарески. Экстремальные условия жизни в немецком плену (1943-1945 гг.) – это период проверки ценностей и выработки новых ценностей – патриотизма и ответственности за свою страну. В это же время углубляется понимание верности, формулируются и эксплицируются христианские ценности – веры,

надежды, любви и спасения во Христе, личного стояния перед Богом, личного выбора.

В первой части главы анализируется реализация этих ценностей в устном и письменном творчестве данного периода. Рассматривается процесс создания литературного дневника на основе реального лагерного дневника писателя: композиция, выбор тем и мотивов, стиль. Особый подраздел посвящен «Сказке на Рождество», написанной в 1944 г. в качестве театрального сценария и переработанной в книгу для чтения в 1945 г. сразу после возвращения автора в Италию.

Во второй части этой главы исследуется, как новые принципы и ценности, выработанные за время плена, выразились в послевоенной журналистике Гуарески. Рассматриваются способы их выражения, их соотнесенность с общей культурной и литературной направленностью послевоенной Италии. Отдельно рассматриваются материалы Гуарески-журналиста, посвященные СССР.

Третья часть этой главы посвящена рефлексии автора о функции комического в его произведениях, о выработке новой поэтики, основа которой новый юмор. В этом разделе дается краткий обзор существующих подходов к изучению юмора и комического. Составляется представление о том, возможно ли рассматривать тексты о юморе Гуарески в качестве теоретических работ или творческих манифестов. Выделяются основные функции юмора, позиционируемые Гуарески.

Третья глава посвящена эпопее «Малого мира», ее поэтике, функционированию в его художественном пространстве культурных ценностей предыдущего этапа, к которым прибавляются ценности крестьянского мира. Рассматривается, как комплекс ценностей «Малого мира» приобретает характер «антикоммунистических» и – даже шире – «антипартийных», так как на первый план выходит бинарная оппозиция «личного-массового». В этой главе дается подробный и всесторонний анализ созданного Гуарески «Малого мира»: его структуры, системы персонажей,

сюжетов и конфликтов. Отдельно разбираются композиционные связи, как на уровне всего цикла, так и на уровне отдельных сборников и цепочек рассказов. Анализируется, как «Малый мир» вписан в литературный контекст своего времени.

В **четвертой главе** рассматривается оппозиция ценностей «Малого мира» и ценностей коммунистического мира, как его понимал Гуарески. В первой части рассматриваются многочисленные тексты итальянских авторов 1950-х гг. о путешествии в СССР, анализируется структура и сюжетная типология этих текстов. Во второй части главы анализируется роман «Товарищ дон Камилло» как литературный ответ на путешествия итальянских коммунистов в Советский Союз. В этой части прослеживается функционирование декларированных в предыдущий период творчества ценностей в чужой среде. СССР рассматривается как анти-мир, в котором ценности, «Малого мира» Гуарески помогают итальянцам вновь обрести свою «итальянскость».

В **Заключении** систематизируются выводы из произведенного на протяжении пяти глав анализа.

В **приложении** представлены образцы творчества Гуарески-карикатуриста, упоминаемые на протяжении работы.

ГЛАВА 1. Творчество фашистского двадцатилетия – Гуарески «без политики»

Глава охватывает первый период творчества Гуарески (1927-1945 гг.), когда политический фон еще не стал структурным элементом в публицистическом и художественном творчестве писателя. Прослеживается формирование системы ценностей Гуарески этого периода и поиск художественных приемов для их выражения. Определяется соотношение между литературными занятиями и журналистикой в деятельности Гуарески. Рассматривается творчество Гуарески в современном ему художественном контексте.

Первый период делится на две части:

1) Пармский период (1927-1936 гг.): работа в Пармских периодических изданиях, оформление базовых ценностей, первые рассказы, поиск стиля и формы;

2) Миланский период (1936-1943 гг.): работа в юмористической газете «Бертольдо», влияние кружка и школы «Бертольдо», выработка новых ценностей, становление «нового юмора»

1.1 Пармский период (1927-1936)

Профессиональная деятельность Гуарески-журналиста и Гуарески-писателя началась в Парме в 1927 г., в редакции «Гадзетта ди Парма», его привел туда Чезаре Дзаваттини, будущий знаменитый писатель и киносценарист, а тогда воспитатель в Пармском колледже. Как журналист Гуарески сотрудничал со всеми основными пармскими новостными ежедневными изданиями: «Гадзетта ди Парма», «Коррьере», «Ла воче ди Парма», вел рубрику городских происшествий и официальной городской хроники, как художник – иллюстрировал, рисовал обложки и карикатуры

Период с 1927 по 1936-й гг. – это разгар фашизма, пресса насыщена фашистской риторикой, однако в городской хронике, написанной Гуарески, мы не увидим следов фашистского режима ни в подборе тем, ни в стилистике. Преобладают городские портреты: дежурный врач, аптекарь, нищий; изысканные описания городских балов и новой системы сбора и вывоза мусора, автомобильные происшествия и мелкие ссоры на улицах. Так же свободен от идеологии анализ художественных произведений и событий культурной жизни. Ориентацию на политическую конъюнктуру можно заподозрить в рисунках, но в текстах этого нет.

Веяние времени проявляется разве что в настороженности, если не презрении, к иностранному. Но, возможно, оно объясняется не воздействием идеологии, а реакцией на снобизм пармских интеллектуалов. Уже тогда Гуарески была свойственна нелюбовь к культурному снобизму, о чем он сам заявлял: «Подписываются на все иностранные журналы, обожают Пруста только за то, что он француз и пока еще не существует в переводе на итальянский, и превозносят до небес русские фильмы, потому лишь, что они русские и их не показывают в Италии»[45]. Настороженное отношение к «иностранному» было, кроме того, следствием патриотической гордости, заложенной еще в раннем детства. Гуарески не раз повторял, что всеми убеждениями он обязан маме-учительнице, троицей ее ценностей, как он говорил, были Бог-Родина-Семья, а троицей отца – Верди-Мандзони-Наполеон. У Гуарески Наполеон выпал, но пять из шести элементов стали столпами его мировоззрения.

В целом же несомненно, что Гуарески охранял свое журналистское пространство от вторжения политической реальности и политической риторики и не желал высказывать политические суждения: «Выражать

[45] Guareschi G. Bianco e Nero. Giovannino Guareschi a Parma 1927-1938, a cura di A. e C. Guareschi. – Milano, Rizzoli – 2001 – P.17.

публично свое мнение и, более того, заявлять о нем официально – это все равно, что подписывать огромный вексель»[46], – писал он в 1934 г.

При этом свойственный ему с ранних лет эпатаж иногда имел «политические» последствия. Так, в 1927 г. Гуаресски, произведенного из корректоров в репортеры, послали в Колорно – небольшой город, известный тем, что там, в бывшем герцогском дворце, находился крупнейший в провинции сумасшедший дом. Описывать нужно было выступление местного фашистского начальника. Гуаресски написал: «Энтузиазм был настолько всенародным, что даже сумасшедшие залезли на крышу и на всем протяжении речи делали одобрительные странные жесты»[47]. Репортаж в газету не попал, а Гуаресски вернули на корректорскую работу.

Эпатажу Гуаресски можно приписать и другой эпизод. В 1929 г. к 10-летию фашистского движения типограф Фрешинг по заказу местных фашистских властей попросил Гуаресски сделать гравюру. Гуаресски сделал линолеумную гравюру (и эта одна из его лучших художественных работ по простоте, лаконичности и законченности): человек стоит, раскинув руки и ноги, соответствующие канонам античной, а с точки зрения фашизма, «римской», красоты. Выражение лица – гордое, фигура – римская цифра десять – дышит силой и решительной энергией, что соответствовало фашистской эстетике. Но другой стороне линолеума та же фигура представляла собой агонию распятого на андреевском кресте тела. Дело было довольно громкое, Фрешинг чудом избежал ареста. Гравюра не была опубликована. Тем же эпатажем можно объяснить серию фельетонов и карикатур против ревизоров общества защиты авторских прав (SIAE), публиковавшуюся в 1932 г. на страницах «Фьямма» и «Коррьере Эмилиано».

Главное содержание хроники Гуаресски – местные происшествия, городские культурные события, городские обыватели; он создал большой корпус зарисовок пармской жизни. Множество репортажей с выставок и

[46] Guareschi G. Medico di turno// Corriere Emiliano. – 1934. 5ottobre.
[47] Цит. по: Minardi A.Con la semplicità e l'umorismo ridimensionava i fatti della vita //Gazzetta di Parma, 23.07.1968 – P. 391-392.

театральных премьер, описаний литературных кафе и видных представителей пармской интеллектуальной элиты было сделано с натуры, и по ним можно воссоздать картину пармской культурной жизни на рубеже 1920-30-х гг. Тем не менее, эту хронику нельзя назвать злободневной: главное в ней не актуальность описываемого, а его повторяемость. Парма в хронике Гуарески локализуема на карте, улицы и площади, события - реальны или «подобны реальным»[48] и выписаны с привычным для глаза художника-графика вниманием к мелочам. Но образ конкретного города, городских жителей и городской жизни, представленный в репортажах и заметках Гуарески, – это одновременно образ бесконечного множества итальянских городов и провинциального города вообще, со свойственным ему устройством, населением и течением жизни.

Каждое событие, будь то открытие осеннего виноградного рынка или установка нового фонтана[49] («Коррьере Эмилиано», сентябрь 1933), представлено в репортажах как нечто вечно возобновляющееся, несмотря на смену исторических эпох, как нечто по сути неизменное. Как времена года сменяются согласно установленному порядку, так сменяется многое в вечном круговращении городского хозяйства. Описания моды («Ла воче ди Парма», 28.10.1929), детских игр («Коррьере Эмилиано», 03.08.1934), бродячих торговцев («Коррьере Эмилиано», 03.08.1934), продавцов бус и галстуков («Ла Фьямма», 29.02.1932), местных праздников («Ла воче ди Парма», 24.06.1929), театральных афиш («Коррьере Эмилиано», 25.08.1933) и т. д. отличаются тем, что при высокой точности в деталях (эти заметки могли бы служить источником по бытовой культуре Пармы или провинциальной Италии того времени) они в то же время создают статичный мир. В описании незначительных мелочей ощущается тяготение к вечному и универсальному, повествование сближается с эпическим. Желая выразить главное в окружающей жизни, Гуарески был готов видеть только повторяющееся в

[48] Guareschi G. Bianco e Nero. Giovannino Guareschi a Parma 1927-1938. A cura di A. e C. Guareschi. – Milano, Rizzoli, 2001. – P.55.
[49] Ibid. – P. 84-89.

каждодневном, а быстротекущих материй – политики и социальной тематики – не замечал. Факт, повседневное в хронике Гуарески бесконечно повторяемы, они преподносятся как срез вечности и таким образом приобретают черты архетипические. Сочетание мельчайших деталей и эпичности повествования – это особенность стиля репортажей и заметок Гуарески, отличающая его от всей новостной журналистики в Италии того времени.

Вписанность Гуарески в современную ему жизнь более всего проявляется в интересе к новой технике, машинам и механизмам. Он не только описывал в репортажах всевозможные машины, но был увлечен их эстетикой: скрежетом железных деталей, блестящими поршнями, спицами и подшипниками. И в этом отношении он сближается с эстетикой старших современников – итальянских футуристов. Юный Гуарески мог бы подписаться под теми строками манифеста Филиппо Томмазо Маринетти 1913г., где «навязчивой культуре, классическому образованию, библиотекам, музеям и развалинам» противопоставляются «скорость, физическая сила, мужество и риск»[50]. Среди излюбленных ими механизмов – велосипед, Гуарески, как и художники-футуристы[51] прославляет его, иногда наивно: «Я свой велосипед не променяю на велосипед моего товарища, хоть тот и всем хорош: у него и багажник есть, и электромотор, и сзади красный фонарик»[52] («Ла Фьямма», 02.05.1932). Но у Гуарески и техника становится частью городского эпоса.

Хроника Гуарески отличается от обычной еще отношением к точности факта. По сути Гуарески не разделяет в репортажах реальность и вымысел: репортажи о текущей городской жизни под его пером превращаются в своего рода новеллы. Гуарески сам заявлял, что хроника его в значительной мере

[50] Marinetti F. T. I manifesti del futurismo. – vol. 1. – Milano, 1919. – p. 54.
[51] Ср. картины Умберто Боччони “Динамизм велосипедиста” Марио Сирони “Велосипедист”, Фортунато Деперо “Велосипедисты”, Джерардо Доттори "Велосипедист". - http://www.unartistainbicicletta.com/CulturaMobileEArtiSostenibili/Pittura/Pittura.html
[52] Guareschi G. Bianco e Nero. Giovannino Guareschi a Parma 1927-1938. A cura di A. e C. Guareschi. – Milano, Rizzoli, 2001. – P. 62.

является плодом воображения: «Хотелось бы подчеркнуть, что написанная мной хроника не была настоящей городской хроникой, потому что настоящая хроника делается ногами, моя же была совершенно особенной, я и сказать не могу, чем ее делал, поскольку писал ее сидя»[53] («Ла Фьямма», 25.01.1932).

Нередко основой репортажа становилось событие, бывшее делом его рук. В 1929 г. он выступил в «Коррьере Эмилиано» с колонкой, обвинявшей в вандализме хулиганов, побивших ночью фонари на мосту. Подробно описывая происшествие, Гуаресски не упомянул о том, что сам побил фонари из рогатки. Это не был цинизм, но остроумная замена реальности вымыслом и рано проявившееся стремление эпатировать, характерное для Гуаресски нежелание делать все, как все и вместе со всеми, нонконформизм, свойственный ему и впоследствии.

Желание эпатировать и в этот период, и позже сочеталось в нем с игровым началом и поиском свободы самовыражения, иногда близким по духу к выступлениям художественного авангарда (Маринетти, Балла, русские футуристы в т. ч. Ларионов). В феврале 1932 г. он установил огромный фонарный плафон, преграждавший вход в типографию, куда к 5 утрам приходили рабочие. Плафон, был снабжен запиской с остроумным комментарием («Ла Фьямма», 22.02.1932)[54]. В 1933 г. с группой помощников он за ночь переставил некоторые пармские памятники. Позднее, в 1937 г. в Милане воткнул бронзового коня в парадные двери издательского дома Риццоли, где сам же и работал.

Будучи заядлым посетителем литературных кафе, он эпатировал тамошних завсегдатаев. Вот как об этом вспоминает Пьетро Бьянки:

«Однажды…мы сидели в кафе Деи Прети, и он макал свой сухарь в кофе, это был весь его ужин. И он начал издеваться над моим Прустом…и назвал его Фрустом, я перестал соображать от ярости. Я закричал: “Ты –

[53] Guareschi G. Bianco e Nero. Giovannino Guareschi a Parma 1927-1938. A cura di A. e C. Guareschi. – Milano, Rizzoli, 2001. – P. 56.
[54] Цит. по: Minardi A.Con la semplicità e l’umorismo ridimensionava i fatti della vita //Gazzetta di Parma, 23.07.1968 – P. 391-392.

деревенщина, невежда неотесанная. Ты всю жизнь будешь гранки корректировать… А в литературе ты всегда будешь нулем”… А потом … Дон Камилло весь мир перевернул, его переводили больше, чем Библию. Вот так, далеко пошел. Мы встречались в Милане. Я на одной стороне улицы, он – на другой, и он кричал мне: «“Недоразумение продолжается! Расскажи об этом Фрусту!” <…> Он же его никогда не читал, этот недотепа. Но каким тогда, спрашивается, образом он безошибочно угадывал малейшие из него цитаты? И тут же кричал: “Как сказал Фруст! Великий Фруст!” Фруст – на моего Пруста!»[55].

Склонность к эпатажу, к игре, а также к эксперименту проявилась и в литературном творчестве раннего Гуаресски. Основной площадкой для него стали студенческие альманахи «Базар» и «Комета».

«Базар» – альманах Университетского Молодежного Объединения (GUF) 1933-38 гг. – был собственным художественно-литературным проектом Гуаресски, он создал все шесть номеров в одиночку. В «Базарах» Гуаресски публиковал рассказы в карикатурах и лаконичные пародии на представителей пармской культурной элиты и на самого автора – "газетчика-карикатуриста". Примером может служить рассказ в 15 картинках, сопровождаемых двустишьями, «Опасное путешествие мраморного человека». Это история прогулки памятника Корреджо с площади Гарибальди, гуляющего в окружении голубей по Парме 20-го века в поиске своих друзей и воспоминаний века 16-го. Во время прогулки он встречает местного художника, в мастерскую которого попадает. Картины современного художника приводят Корреджо в ужас. Затем он подвергается испытанию современной архитектурой и попадает под грузовик, вследствие чего лишается одной из мраморных ног. В этом небольшом проекте проявилась "консервативная" составляющая творчества Гуаресски – недоверие к новой культуре и предпочтение классических образцов. Но вместе с тем для своих первых опытов Гуаресски использовал одну из

[55] Gualazzini B. Intervista a P. Bianchi //Giornale. – 1995.3luglio.

актуальных и даже новаторских форм – комикс с элементами фоторомана, связав классические карикатуры с подписями в единое повествование.

«Базары» – дань современным автору направлениям в юмористической журналистике, а также проявление творческой разносторонности. Гуаресски создает литературные пародии на новеллу эпохи Возрождения («Как свежим стилем я хотел бы рассказать, то, что и сам Боккаччо мог бы написать» «Базар» №2, май 1933), на рыцарский роман и оперные либретто («Осада Пармы, или поражение Фридриха 2» «Базар» №3, янв.1934), на римские басни, гороскопы.

Везде место действия – Парма с ее современными автору жителями, топографией и архитектурой. По контрасту с нарочито стилизованным (не слишком искусно, но узнаваемо) слогом выбранной эпохи, а также заданной исторической рамкой сюжета современность приобретает комический характер.

Еще в 1930 г. Гуаресски составил по примеру Дж. Папини «Словарь дикого человека», в котором описал заметных пармских персонажей: издателя Алессандро Минарди, поэта Аттилио Бертолуччи, скульптора Марцайоли, Чезаре Дзаваттини и др., а также знаковые для пармской жизни места и явления: кафе, привычки, споры. Сейчас многие шутки пармского периода непонятны, но в тридцатые годы в Парме их воспринимали как смешные.

В «Ла воче ди Парма» Гуаресски опубликовал серию жанровых пародий: на стихи римских поэтов круга Трилюссы, на спортивную хронику, на метеорологический прогноз, на политическую хронику. Его особенно привлекал жанр пародии разъединение формы и содержания, подчеркивающее несоответствие одного другому. Написать похоже, но при этом выхолостить смысл, серьезность пародируемого содержания, оставив гипертрофированную форму – главный для него в этот период вид комического. Работая в пармских журналах, Гуаресски экспериментировал с жанрами, стилями и языковыми регистрами, писал на диалекте.

Однако первое его не пародийное литературное произведение вполне традиционно. Это рассказ «Сильвания, прекрасная страна» (“Silvania dolce terra”), написанный для литературного конкурса газеты «Ла воче ди Парма»» и опубликованный там же 10 июля 1929 г. В рассказе прямо и несколько наивно сформулированы программные установки Гуарески: ценность традиции и опасность новомодных культурных явлений, подрывающих вековые устои. В нем впервые появляется и тема ценности маленького, правильно организованного мира, где все со всеми знакомы, мира деревни. Впоследствии эта тема стала одной из ключевых для Гуарески. Страна "Сильвания" локализуется как "точка на карте, появившаяся из-за пересечения 32 параллели с Гринвичским меридианом»[56]. Много позже «Малый мир» будет описан, как «черная точка, которая перемещается вверх и вниз по течению реки, по тому куску земли, что помещается между По и Апеннинами»[57]. Уже в этом первом рассказе автор придумывает «свой мир», который мог бы воспроизводиться бесконечно во времени и пространстве. Сильвания – маленькая страна, населенная всего 318 жителями, противовес большим государствам, ведущим опасные войны. Эту тему Гуарески развернет впоследствии в серии картинок в газете «Бертольдо» под общим названием «Очень маленькие государства». Изображаются страны с тесным, домашним уютом, умещающиеся в одной комнате, королевы в этих странах волнуются лишь о том, чтобы безобидная война закончилась к обеду. Гуарески не был пацифистом, для него «Очень маленькие государства»[58] важны как образец отношений: Сильвания это счастливый, уютный мир, где король работает врачом; где нет ни налогов, ни войн, а в единственной пушке вьют гнезда птицы; это «благословенный край, где каждый занимается своими делами, из игр существуют только бирюльки, а из танцев – тресконе,

[56] Guareschi G. Bianco e Nero. Giovannino Guareschi a Parma 1927-1938. A cura di A. e C. Guareschi. – Milano, Rizzoli, 2001 – P. 21-22.
[57] Гуарески Д. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино. – 2012. – С. 32.
[58] См. приложение (1).

который танцуют под губную гармошку Гого, бывшего пирата»[59]. В системе координат Гуаресски «очень большие государства» оказываются абсурднее и неправдоподобнее, чем маленькая правильно устроенная выдуманная страна. И тут можно увидеть истоки монархизма Гуаресски: в маленьком мире подданные имеют личное общение с королем и не могут быть для него просто массой, тогда как в республике царит безликость. В 1932 г., изменив имена собственные и переписав конец, Гуаресски еще дважды публиковал этот рассказ. Новое во втором варианте – тема деторождения как традиционная ценность, которая, по версии автора, приходит в упадок в эпоху морального разложения, бунта, революции, республики.

В обоих вариантах рассказа (1929 и 1932 гг.) присутствуют все элементы жанра сказки-притчи. Жанр этот стал главным в литературном творчестве Гуаресски довоенного периода. О современности Гуаресски прямо не высказывается, содержание сказок аллегорическое. В придуманном мире тщательно прописаны мелкие реалистические детали, в повествовании много юмористических подробностей.

Второй рассказ, на котором следует остановиться, – «Кид на луне» - неизвестно когда и где был напечатан, единственный экземпляр представляет собой вырезку из газеты. Это тоже сказка-притча о маленьком мальчике, жившем на маяке со своим старым дедушкой, и о том, как они оба уплыли на луну. Сказка – поэтичный, сентиментальный гимн неизменным ценностям любви, вечности истинного чувства, побеждающего смерть. Короткая сказка об одиноком мальчике и о луне, с которой можно смотреть на землю, предвосхитила появление 15 годами позже «Маленького Принца» А. де Сент-Экзюпери.

[59] Guareschi G. Bianco e Nero. Giovannino Guareschi a Parma 1927-1938. A cura di A. e C. Guareschi. – Milano, Rizzoli, 2001. – P. 23.

1.2 Миланский период (1936-1943)

1.2.1«Бертольдо»

Чезаре Дзаваттини, к 1936 г. ставший писателем и главным редактором издательского дома Риццоли, следил за работой Гуарески в Парме и пригласил его сотрудничать в новой миланской юмористической газете «Бертольдо». Еще до выхода ее первого номера Дзаваттини перешел в издательский дом Мондадори, и Гуарески через некоторое время стал одним из главных редакторов газеты.

Ситуация в области юмористической периодики была непростая. Сатирико-политические издания («Бекко Джалло», «Азино» и др.), возникшие после Первой мировой войны, к концу 1920-х годов были закрыты. Продолжали существовать старые «салонные» издания или солдатские газеты, полные площадного юмора. В 1931 г. в Риме появился новый юмористический журнал «Марк Аврелий», в который позвали работать журналистов закрытого «Бекко Джалло». Почувствовав первые признаки оппозиционности, Министерство Печати и Пропаганды издало приказ об увольнении журналистов, пришедших из закрытой редакции, правда, главный редактор их не уволил, но всем юмористическим изданиям стало ясно, чего ждать. И действительно, в январе 1937 г., то есть через несколько месяцев после создания «Бертольдо», Министерство Печати и Пропаганды разослало следующее распоряжение:

«1. Избегать в тексте и иллюстрациях каких бы то ни было элементов порнографии, ибо это тяжелый недуг, постигший в последнее время все периодические издания.

2. Избегать любой формы иронии над социальными институтами и профессиями, заслуживающими наивысшего уважения, например, над браком, многодетными семьями, супружеской верностью, законностью рождения, работающими женщинами, будь они хоть машинистками или

горничными, над некоторыми профессиями (например, нельзя изображать недобросовестных врачей).

3. Перестать изображать в искаженном и неполном виде некоторые исторические эпохи и смеяться над ними (имелись в виду, например, Средние века), не изображать, покойников, рай и пр., так как это может привести к святотатству.

4. Не беспокоить ради достижения комического эффекта великих: от Данте до Колумба, Челлини или Кавура.

5. Рекомендуется продолжать сатирические выступления по отношению к идеологиям, противным фашизму, как-то: либерализм, большевизм, парламентаризм и пр.

6. Юмористическая пресса может и должна бороться против смешения рас и демонстрировать низость и второсортность цветных рас, их физическое и моральное убожество, например, подчеркивая, насколько отвратительны на вид негры и какая безмерная дистанция отделяет их от белого человека, и тому подобные.

7. Следует настаивать и на сатирическом освещении других тем, таких, как светские круги, жизнь которых противоречит этике фашизма, пережитки низкопоклонства перед экзотическим и иностранным, некоторые маниакальные увлечения (коллекционирование картинок или увлечение кроссвордами) или увлечение спортом исключительно с точки зрения болельщика, а не участника.

8. Долг юмористической печати высмеивать все, что идет вразрез с нормами жизни, декларируемыми фашизмом»[60].

Министерство Народной Культуры – МинКульПоп (так в мае 1937 г. стало называться Министерство Печати и Пропаганды) и дальше рассылало подобные указания, так называемые "велины", подробно разъяснявшие, что надо и чего не надо делать. МинКульПоп заказывал также материалы,

[60] Центр. Гос. Арх., конв. 77, разд. «Разное», цит. по: Adolfo Chiesa La satira politica in Italia. – Roma, Editori Laterza, 1990. – P.122.

направленные против англичан, американцев, русских, евреев, тех или иных неблагонадежных; пропагандирующие самодостаточность итальянской экономики (автархию); поднимающие патриотический дух.

Но несмотря на сложность выживания в этих условиях, «Бертольдо» стал популярнейшей газетой, уступавшей по тиражу лишь римской газете «Марк Аврелий», и добился значительных творческих успехов.

Расцвет «Бертольдо» можно объяснить несколькими причинами. Одной из них надо признать установку на удаленность от политики, разделяемую всеми коллегами по редакции. Редакция «Бертольдо» была лояльна к режиму, не отказывалась с ним сотрудничать, но желала оставаться, насколько возможно, вдали от политической и идеологической тематики. Такая установка налагала свои ограничения. Как писал Оресте дель Буоно, «когда режим уничтожил политическую сатиру, пришлось сосредоточиться на обычаях и нравах». Но это же, по словам Оресте дель Буоно, в некотором смысле оказалось «невольным даром фашизма»[61]: избегая политических тем, авторы «Бертольдо» получили возможность не разделять с режимным официозом свойственную ему идеологическую риторику и монументальную эстетику. И это было, с одной стороны, компромиссом, с другой – своего рода оппозицией. Джованни Моска писал: «Наша оппозиция была не столько политической, ибо это было невозможно, сколько духовной. Часто мы и сами этого не осознавали. Наша редакция состояла не из антифашистов, а из молодых людей, исполненных критического духа и не терпевших чего бы то ни было, навязанного сверху»[62]. Совсем уйти от актуальных политических тем или пренебречь министерскими указаниями (по поводу войны в Эфиопии, речи Дуче, заключения какого-либо договора, требования обличать одно и восхвалять другое) было невозможно, часто авторы «Бертольдо» с некоторой беспринципностью исполняли указания МинКульПопа, но в целом старались подавать фашистские сюжеты со словесным сопровождением,

[61] Del Buono O. Amici, Maestri// La Stampa. – 1995. 25.gennaio.
[62] Mosca G. La signora Teresa. – Milano: Rizzoli Edizioni, 1977. – P.89.

которое их обессмысливало или придавало другой не официозный смысл. Чаще всего задачей авторов было довести фашистскую риторику до абсурда с помощью ее же приемов.

Один из примеров такого осмеяния риторики – карикатура Гуаресски[63], напечатанная во время войны в Эфиопии. Капитан корабля призывает к сражению матросов: "Вперед, тигрята Малайзии" (тигрята – аллюзия на "Пиратов Малайзии" Эмилио Сальгари) – "Я не малаец, я из Галларате", отвечает матрос с верхушки мачты, не желая сражаться. О действенности насмешки свидетельствует реакция главы города Галларате, сообщившего в гневном отклике, что карикатура – клевета на его город, населенный воинственными патриотами.

Другой пример – рисунок, который Гуаресски создает, следуя указанию пропагандировать отечественный кожзаменитель «пегамоид»: дворецкий графа (дворянское сословие предписано было высмеивать) вместо "tirare le cuoia" (букв. *содрать кожу* в смысле «откинуть коньки) говорить tirare la pegamoida (*содрать кожзаменитель)*. Комический эффект «пропаганды» пегамоида оказался таков, что тираж был арестован.

Еще пример: следуя указанию министерства рисовать больше женщин, Гуаресски создал цикл «Вдовищи»[64]: рисунки изображали огромных женщин с крохотными мужьями на поводках. Формально рисунки отвечали предписаниям: не разрушали образ семьи (потому что каждая женщина имела мужа), не изображали покойников (потому что полумертвые мужья были еще живыми), но производили эффект, не сообразующийся с идеалами режима.

Иногда указание выполнялось без ожидаемой идеологической остроты, ср. рисунок, пропагандирующий нормальные отношения в семье: мать обращается к отцу, показывая на сына: «Говори тише, нас слушают»"[65].; или рисунок, сделанный Гуаресски в ответ на требование «обличать

[63] См. приложение (2)
[64] См. приложение (3)
[65] См. приложение (4)

экзистенциалистов»: господин поглаживает окорок, двое смотрят на него через окно, один спрашивает: «Кто этот господин?», второй отвечает: «Это известный философ-экзистенциалист читает том из своей библиотеки».

Высмеивание официальной риторики создало особое пространство юмористического творчества «Бертольдо» и обеспечило особую нишу в периодической печати.

Другой причиной творческого успеха «Бертольдо» было общее стремление делать газету, отличную от всех предыдущих юмористических изданий. С самого начала «Бертольдо» позиционировался как издание молодых авторов (Чезаре Дзаваттини привлек к работе многих подающих надежды юмористов из Рима и с Севера Италии) и «новой публики». Само основание «Бертольдо» было обставлено необычно, как в авантюрном фильме: нанятые люди выкрали из Рима и перевезли в Милан будущих редакторов – Джованни Моску и Витторио Метца. Таким же шутовским образом происходил, как рассказывает Карло Мандзони[66], выбор названия. Победило название “Бертольдо”, по имени главного комического персонажа итальянской традиции. Заглавие много объясняет в творческом методе и способе самовыражения авторов издания. Смелость, граничащая с безрассудством простака Бертольдо, усевшегося рядом с лангобардским королем Альбоином и ответившего на все его многочисленные вопросы. И хитрость находящегося в смертельной опасности, а точнее, уже приговоренного к смерти Бертольдо, который выторговывает себе право выбрать растение, на котором повеситься. Так же и авторы нового «Бертольдо», пародируя диалоги Бертольда и Альбоина, похожие на античные беседы и театр абсурда, передразнивая и обыгрывая все, что происходило вокруг них, избегали прямого риска, смешили и заставляли задуматься.

Издание, действительно, стало признанно новаторским. Более того, «Бертольдо» сделался своего рода литературно-художественной школой:

[66] Manzoni C. Gli anni verdi del Bertoldo. – Milano: Rizzoli, 1964. – P. 9.

понятие «школы Бертольдо» вошло в историю итальянской литературы и изобразительного искусства. В этой «школе» сформировались как художники Марио Бацци, Джачи Мондаини, Вальтер Молино, Рино Альберторелли, Марио Бранкаччи, Фердинандо Палермо, Саул Стейнберг, как писатели Гуарески, Джузеппе Маротта, Карло Мандзони, Джованни Моска, Массимо Симили, Оресте дель Буоно, как кинодеятели – сценаристы-режиссеры-актеры – Витторио Метц, Марчелло Маркези, Анджело Фраттини, Дино Фалькони. Важной чертой работы редакции был дух кружка единомышленников, дух творческого коллектива, способствующий художественному развитию каждой индивидуальности. Авторы «Бертольдо» в большой степени определили культурное лицо послевоенной Италии. В них видели создателей "нового кино", "новой карикатуристики", "новой дизайнерской школы" и т.д.

Формулу «нового юмора» предложил Джованни Моска: это «юмор, который учит использовать фантазию, чтобы не обращать внимания на реальность[67]. И молодые авторы использовали формулу с большим размахом. Фантазируя в текстах и рисунках, авторы «Бертольдо» одними из первых применили доведение до абсурда как эстетический прием, особенно в рубрике Джованни Моски «Разговоры Великого князя Тромбоне с простолюдином Бертольдо» и «Силлогизмах» Витторио Метца. Осмеяние риторики и доведение до абсурда становятся одними из ключевых приемов и Гуарески, сначала в журналистике, а затем и в художественной прозе

В своих абсурдистских творениях молодые авторы не преследовали, как им казалось, другой цели кроме игры фантазии для развлечения читателей, на самом же деле, как показала позднейшая оценка искусствоведов, они решали литературно-художественные задачи большего масштаба. В частности, Чинция Манджини пишет: «Плоские ультрасовременные и наивные фигуры Мондаини напоминают о поисках

[67] Del Buono O., citando Mosca// Amici, Amici degli Amici, Maestri. – Milano: Baldini & Castoldi, 1996.

сути штриха примитивистов, о Клее, о Кандинском»[68]. И Россана Боссалья отмечает: «Хотя иллюстраторы этого юмористического издания охотно высмеивали во имя здравого смысла смелость авангардистов, сами они, в свою очередь, способствовали изменению вкусов; <…> становились провозвестниками новых течений большого искусства: так, ставшие ныне едва ли не хрестоматийными рисунки Саула Стейнберга и Джачи Мондаини, по-моему, ни в коей мере не являются карикатурами, но грустными гиперболами, соотносимыми с высоким сюрреализмом»[69].

Определение рисунков «Бертольдо» как «грустных гипербол» не должно вводить в заблуждение. Атмосфера в «Бертольдо» была живая и веселая: то, что делали молодые авторы, не было сатирой, а было именно «насмешкой, с большим пониманием того, что в реальной повседневной жизни некоторые мелкие вещи происходят и над ними можно посмеяться, но это не страшно»[70]. О том же говорит и Карло Мандзони в книге воспоминаний «Зеленые годы «Бертольдо» (в которой также собраны многие из публиковавшихся в газете текстов): «Дни проходят быстро. Закончился один, нужно готовить следующий. Нет времени на то, чтобы оглянуться. Случаются вещи важные и не очень, но мы не думаем о них. Есть над чем посмеяться – мы смеемся или улыбаемся. Как получается, так получается, не особенно задумываясь и без больших проблем. Это время беззлобного смеха»[71]. Смех был «беззлобный», однако власти порой арестовывали тираж газеты, хотя дальше этого санкции не заходили. Санкции были умеренными, впрочем, и по отношению к другим юмористическим изданиям. Один пример: в газете «Сеттебелло», адресованной, в основном, солдатам, главной идеей была надежда на скорейшее завершение войны победой, и в каждом номере, в рубрике «Информатор» (Информьере), печатались стихи, всегда заканчивавшиеся строфой:

[68] Mangini C., Palottino P. Bertoldo e i suoi illustratori. – Milano: Illisso, 1994.
[69] Цит. по: Milano 1936-1943: Guareschi e il Bertoldo. – A cura di A. e C. Guareschi. – Milano: Rizzoli, 1994 – P. V.
[70] Bossaglia R. Guareschi al Bertoldo//Atti del Convegno “Candido Nell’italia Provvisoria”. – Roma: Fondazione Ugo Spirito, 2002. – P. 21-27.
[71] Manzoni C. Gli anni verdi del Bertoldo. – Milano: Rizzoli, 1964. – P. 32.

Лишь одно сказать я рад,

Лишь в одном уверен точно,

Что ближайшею же ночью

Войдут немцы в Ленинград[72].

Поскольку немцы никак не входили в Ленинград, а четверостишие появлялось неделя за неделей, то автора вызвали в Министерство и настойчиво предложили прекратить публикацию.

В «Бертольдо» культивировалась насмешка надо всем, что было вокруг, над каждой нелепой фразой, каждой увиденной или придуманной нелепой ситуацией. В редакции «Бертольдо» установился дух игры, пародии и розыгрыша, близкий Гуаресски еще в пармские дни. Авторы разыгрывали друг друга, потом описывали свои шутки, превращая свои выходки (раскрашивание оставленных на столе чужих рисунков перед сдачей в типографию) в художественный экшн («рисунок Ловерсо, раскрасил его Гуаресски, потому что автор лежит больной в кровати») и т. п. Гуаресски поместил в своей рубрике рассказ о провалившейся премьере комедии, написанной коллегой, который никогда не занимался драматургией. Другой коллега, ответственный за театральную критику, тут же опубликовал издевательский разбор несуществующей комедии. Ее якобы автор, в свою очередь, написал пародии на обоих друзей. Моска и Мандзони постоянно переодевались и фотографировали друг друга, создавая фотокарикатуры.

«Бертольдо» для всех авторов стал экспериментальной площадкой. В газете было нескольких постоянных рубрик, и у каждой – свой стиль. На первой полосе была колонка Джованни Моски, «Силлогизмы» Витторио Метца, «Новостник» и «Синьор Венеранда» Карло Мандзони. Гуаресски вел несколько рубрик: «Дикий господин», «Я встретил раз…», «Золотой дурак», «Сезонные записки», «Синьор Ульдерик», «Чудак» и «Корзина». Обычно авторы текстов сами их иллюстрировали, а авторы рисунков сами сочиняли

[72] «Vi informiamo di buon grado che la guerra non ha stasi, i tedeschi stanno quasi per entrar a Leningrado» – цит. по: Manzoni C. Gli anni verdi del Bertoldo. – Milano: Rizzoli, 1964. – P. 469.

подписи. Реже работа делалась совместно: одним из удачных было сотрудничество Саула Стейнберга и Джованни Моски: первый рисовал, второй писал реплики. Кроме картинок и постоянных рубрик в «Бертольдо» периодически публиковались юмористические рассказы иностранных писателей (кроме 1938 г., когда велась ожесточенная борьба со всем иностранным). Среди печатавшихся на его страницах надо выделить М. Твена, П. Г. Вудхауза, А. П. Чехова. Однако самым частым иностранным автором «Бертольдо» был Аркадий Аверченко, его рассказы появились в 1939 г. семь раз.

«Бертольдо» и для Гуаресски стал местом экспериментов. Одним из его новаторских изобретений надо признать рубрику «Корзина», выходившую с 1939 по 1943 г. «Корзина» была средством обратной связи с читателями, но также образовательным проектом с целью научить читателей рисовать и выражать свои мысли. Это был, возможно, первый интерактивный проект, в котором читатель становился критиком или автором, а автор – читателем. Некоторые из читателей таким образом начали свою писательскую карьеру. Среди них Итало Кальвино и Оресте дель Буоно, причем оба сначала были приглашены в рубрику как художники. «Корзина» в то же время преследовала и основную цель «Бертольдо» – поиск комического в окружающей действительности. Бывало, что в качестве читательского труда публиковались рисунки и заметки авторов «Бертольдо», которые потом разбирались и обсуждались в комическом ключе.

В «Бертольдо» Гуаресски выступал в качестве карикатуриста и автора «Корзины», он практически не писал заметок до 1939 г., когда начал публиковать несколько циклов новелл, впоследствии составивших его первые книги. Для Гуаресски-художника это было время самой интенсивной работы. За время работы в «Бертольдо» он выпустил первые серии юмористических картинок, иллюстрированные книжки для детей, первые фотороманы. Журналист-художник – явление в 19-м – первой половине 20 в. нередкое. Рисовали Хемингуэй и Честертон, которых знал и ценил Гуаресски.

Рисовал не известный ему в то время, но художественно (в особенности в плакатах) близкий Маяковский и, конечно же, целая череда итальянцев: Вамба (Луиджи Бертелли, автор детской итальянской классики «Дневник Джанни Урагани», он же – иллюстратор), Гандолин (Луиджи Арнальдо Вассало, создатель «Иль Пупаццетто»), Чезаре Паскарелла и Уго Флерес (журналисты-поэты), Ямбо (Джулио Энрико Новелли) и Филиберто Скарпелли (легендарные основатели первой юмористической газеты, прародительницы всех итальянских юмористических изданий, «Травазо делле Идее» (1900-1966)). В этом смысле Гуаресски – наследник богатой традиции.

Надо отметить, что именно юмористическое начало связано со зрительным рядом, не только с карикатурой, но и с другими видами визуальных искусств: театром и, особенно, кино. Для Гуаресски этого периода особенно характерно смешение вербального и визуального ряда, чем достигается большой комический эффект. Используются разные соотношения этих рядов. Например, визуальный образ дается на словесный перевертыш, ср. рисунок ночной стражи, для которой «вечер утра мудренее». Или загадка дается словами, а отгадка – на картинке; в рассказе часть нарисована, часть изложена словами; описание – словесное, диалог – рисованный и т.п.

В тот же период 1936-1943 гг. Гуаресски работал и в других изданиях компании Риццоли, («Тутто», «Аннабелла», «Чинема Иллюстрато» и др.), продолжал сотрудничество с некоторыми из пармских изданий («Коррьере Эмилиано», «Базар»), писал и рисовал по заказам множества других изданий, среди которых крупные итальянские газеты: туринская «Стампа» и миланская «Коррьере делла сера». Для этих изданий он сделал некоторые специальные журналистские проекты. В частности в 1940 г. освещал велопробег по заданию «Коррьере делла Сера». Гуаресски проехал 1200 км, сопровождая участников гонки. По результатам соревнований создал 14 фоторепортажей и очерков. Основной темой этих очерков в соответствии с

заказом должно было стать спортивное соревнование, результаты различных его этапов, победители, рекорды, трудности пути и забавные происшествия на дороге. Но из «тематических» фото и описаний мы видим в репортаже только велосипеды, причем не в качестве спортивного инвентаря, но как совершенно самостоятельный образ – эстетически безупречной технической конструкции. Внешне пассажи, посвященные технике, кажутся сходными с теми же мотивами у Марка Твена и у Джерома К. Джерома, но по сути это не так. Американец и англичанин высмеивают окружающие их механизмы, часто комический эффект в их текстах возникает из несообразности декларированной привязанности к предмету и его фактической никчемности[73]. Тогда как у Гуаресски механизмы очеловечиваются, автор искренне восхищается ими[74]. По существу Гуаресски в этой сфере, как уже в пармской хронике, продолжает традиции футуристов, изобразительные и словесные, создает чистую поэзия механизма, гимн машине, красоте переплетения железных деталей. Особенно впечатляют нагромождения тысяч велосипедов и описание их разнообразия и великолепия. Это еще раз заставляет нас вспомнить о художниках-футуристах, таких как Деперо, Сирони и Боччони. И, конечно, о манифесте футуристов-живописцев, воспевавших первую велогонку «Джиро д'Италия» в 1909 г. Интересно, что велосипед навсегда стал одним из главных предметов в мире Гуаресски, неизменно присутствует во всех его сочинениях.

Гуаресски написал в тот период много юмористических радиосценок и радиоспектаклей и иллюстрировал детские книги. В количественном отношении это время его наибольшей продуктивности, семейные обстоятельства вынуждали его соглашаться на любую заказную работу. Он сознавал это и представил ситуацию в рисунке "Класс отстающих": «Учитель: Что ты в будущем делать будешь со своими шутками? Ученик:

[73] Твен М. Мои часы. – М.: Госиздат, 1961. – Т. 10. – С. 181-184.
[74] Guareschi G. La mia bicicletta// La Fiamma. – 1932. 2 maggio.

Соберу их в книгу, затем выну из книги рассказ, комедию, фильм и радиопостановку»[75].

Надо заметить, что если в «Бертольдо» Гуарески рисовал, то в «подработках» он много писал: юмористические рассказы, заметки, фельетоны, юмористические словари (в отличие от пармского словаря городских знаменитостей, на сей раз это была шутливая женская энциклопедия), полудетективные истории с развязкой в виде картинки («Мескин Фрескино», июль-август 1938 г.). Тем не менее, главной школой, определившей стратегию Гуарески-художника и Гуарески-писателя, оставался «Бертольдо». Это был тот художественный фундамент, на котором сложилось своеобразие писательства Гуарески.

1.2.2 Первые книги

Из рассказов, публиковавшихся на страницах газет, Гуарески собрал три книги, которые вышли в течение трех лет:

1941 г. «Открываем Милан»,

1942 г. «Судьбу зовут Клотильда»,

1944 г. «Муж в колледже».

Жанр первой книги, "Открываем Милан", трудно определить: перед нами не сборник рассказов, но и не повесть, и не роман в обычном смысле слова. Книга составлена из новелл, сказок, притч, фельетонов, юмористических скетчей, печатавшихся в «Бертольдо» и в «Коррьере делла сера» (09.11.1940, 20.11.1940,14.12.1940, 08.01.1941, 08.05. 1941, 12.06.1941, 19.08.1941). Несмотря на видимую неоднородность такого состава, все его элементы слились в органически единое повествование. Это единство достигнуто за счет отбора составляющих, стилистически близких и укладывающихся в автобиографический сюжет.

[75] Цит. по: Milano 1936-1943: Guareschi e il Bertoldo. – A cura di A. e C. Guareschi. – Milano: Rizzoli, 1994 – P. 304.

Главная тема книги – любовь героев, которые знакомятся в городе П. (Парме), переезжают в Милан, женятся, у них рождается ребенок, что полностью – и фактически, и хронологически – соответствует реальным событиям из жизни автора.

Однако в целом реальность представлена в книге иначе, чем в современной Гуарески реалистической прозе. Несмотря на название «Открываем Милан», действие книги происходит почти вне конкретного времени и пространства. Город Милан – не географическая реалия, а один из персонажей. В ранних очерках Гуарески изображал Парму как осязаемый город, с множеством подробностей: домами, балконами, водосточными трубами, площадями, памятниками, вывесками, собаками. В «Открываем Милан» город изображается как туманный мираж с силуэтом Собора, с футуристическими контурами миланской торговой Галереи, с новостройками, которые не то реальны, не то воображаемы. «В Милане часто видишь приличных господ, которые в сопровождении друзей и родственников едут осматривать еще не существующую квартиру. Остановившись на краю котлована, они указывают пальцем на небо: «видишь, там такое вот белое облачко? Там вот гостиная, а где луч пробивается, видишь? Там столовая. А где голубь летит – спальня»[76]. Всюду незримо присутствует Собор: Гуарески пересказывает когда-то сделанный им рисунок-диаграмму: температурную кривую, которая у жителя Милана имеет форму Собора[77].

В книге точно обозначены годы, когда происходят немногочисленные события, и указан возраст главных героев, но и историческое время, и возраст условны. Внутренний мир персонажей статичен, их психологические состояния не описываются, движение времени ничего в них не меняет. Образ героини, Маргериты, обрисовывается несколькими юмористическими чертами, выраженными в

[76] Guareschi G. La scoperta di Milano. – Milano: Rizzoli, 1941. – P.101-102.
[77] См. приложение (5)

одних и тех же словах: взгляд, говорящий «Джованнино, Джованнино», черные волосы, тяжелые вздохи, абсурдная «женская» логика, несгибаемое упрямство.

В статичном мире книги присутствует, однако, особая динамика: укрупнение и движение детали, как в визуальных жанрах. Один из примеров – описание сна ребенка, где подробности сна движутся, так что описание напоминает мультфильм:

«В комнате было совершенно темно: сквозь ставни на окнах не просачивался ни единый луч света.

Я вглядывался в эту темноту. И внезапно увидел.

Передо мной, светясь, как неоновая реклама, стоял огромный поильник, полный белоснежного молока. Потом поильник, аккуратно растворившись в воздухе, исчез, и на его месте возникло громадное печенье.

Сомнений быть не могло: я видел сны своего сына. …

Печенье длилось недолго. Очевидно, ребенок был не слишком голоден. После печенья из темноты возникла белая лошадь с десятью, а то и двенадцатью ногами и шестью-семью хвостами. Потом халат в цветочек: цветы на нем передвигались, как будто в каком-то хороводе.

Потом в поле зрения появилась странная штука, из которой топорщились маленькие ручки, кулаками бившие по белому окошку. А окошко вместо того, чтобы просто принимать эти удары, пыталось сбежать.»[78].

Эта словесная мультипликация – цветная. Напомним, что цветная анимация Диснея была в те годы популярной новинкой в Италии. В одной из глав говорится: «Мой сын видит сны в Техниколоре»[79].

[78] Guareschi G. La scoperta di Milano. – Milano: Rizzoli, 1941. — P.101-102
[79] Guareschi G. La scoperta di Milano. – Milano: Rizzoli, 1941. – P. 118.

Усовершенствованная техника окрашивания Техниколор впервые была использована в Италии в 1948 г., но стала известна уже в 1937 г., благодаря выходу диснеевской «Белоснежки». Технология анимации чувствуется и в смене кадров, наплывах и отъездах воображаемой камеры. На то, что Гуаресски следил за развитием анимационной техники, указывает также его библиотека, где имеется подборка профессиональных трудов по теме. Кроме того, Гуаресски использует в описании навыки, приобретенные им самим при создании визуальных произведений: комиксов, рисованных стрипов, фотороманов.

В тексте используется игра недомолвок, косвенных обозначений. В предисловии к книге Джованни Моска объясняет это целомудрием автора: «Мало кто так целомудрен в своих чувствах, как Гуаресски»[80]. Сдержанностью в изображении чувств можно объяснить и то, что главного героя зовут Джованнино, как и автора, но у его жены – вымышленное имя, ее реальную, не персонаж, Гуаресски никогда не упоминал в текстах. Однако, когда речь идет не о чувствах, а о ценностях семьи, дома, налаженного быта, Гуаресски кажется прямолинейным: «Дом – это основа жизни. Даже если на обед у тебя всего лишь яблоко, то совсем не одно и то же, ешь ли ты его на скамейке в парке или дома за столом со скатертью, приборами и посудой. Дом – непререкаемая моральная ценность: в минуты отчаяния, он – доска, за которую хватается утопающий, в минуты радости – пьедестал, с которого можно возвестить миру о своем счастье»[81], впрочем, такая прямолинейность обычно окрашена иронией, а подчас и сарказмом. Так, в рассказе, где каждый абзац начинается с банального «дом, милый дом», оказывается, что соседи слышат и интерпретируют каждое слово, произнесенное в его стенах, и все, от чего автор хотел бы укрыться в своей семейной крепости, именно там его настигает.

[80] Ibid. – P.11.
[81] Ibid. - P.110.

Вторая книга, «Судьба зовется Клотильдой», отличается от первой и по содержанию, и по жанру. Ее можно определить как авантюрно-юмористическую повесть с элементами сказки и притчи.

Композиция книги имеет сложную историю. Изначально в нее должны были войти рассказы, составившие одноименную рубрику в «Бертольдо». Цикл из 27 рассказов публиковался с осени 1941 по весну 1942 гг., то есть уже в военное время. Гуаресски создал в этом цикле утешительный мир, недосягаемый для войны и далекий от реальности; мир сказочной любви со счастливым концом, нестрашных погонь, кино, отважных контрабандистов, веселого мошенничества, больших денег, преданных слуг и глуповатой полиции, то есть из стереотипов американских вестернов и гангстерских фильмов.

Собрав рассказы цикла воедино, Гуаресски осознал, что их общий объем недостаточен для книги. И добавил, для увеличения объема, рассказы из другого цикла, выходившего в другой газете, «Коррьере делла сера». Герой этого цикла – подросток, один из 11 детей итальянского "идеального крестьянина", который, как весь основной поток итальянской эмиграции, перемещается в Америку. Здесь важно отметить, что по более раннему, осуществленному лишь в набросках, замыслу Гуаресски, такой подросток должен был фигурировать в большом романе «старого образца» о патриархальной семье: людях от земли, физически сильных, ведущих простую честную жизнь. Таким образом, уже в конце -30-х гг. Гуаресски замышлял роман, который стал бы манифестом консервативных ценностей: традиционного уклада жизни, крестьянского труда, простоты быта; этот замысел, но в преображенном виде, был впоследствии использован в цикле «Малый мир». В Америке с подростком, которого здесь зовут Кико, происходят приключения в духе вестерна. Присутствуют все обязательные элементы вестерна: пампасы, лошадь, ковбойская шляпа, перестрелки, погони, железная дорога, салуны и т.п. Типичным для

вестерна является и время действия – конец девятнадцатого века: годы не уточняются, но атмосфера узнаваема. Место действия, Америка и особенно Нью-Йорк, вполне условно: его образ собран из расхожих штампов, персонажи тоже условны, носят невероятные имена и не описываются, но определяются одной чертой – ярлыком, и черта эта повторяется, сопровождая всякий жест или поступок.

Два цикла: сентиментальный из «Бертольдо» и «вестерновый» из «Коррьере делла сера» Гуарески совместил, первый, сделав основой, а второй представив в виде вставных новелл. Сюжет получился крайне запутанным: двое влюбленных бегут не то друг за другом, не то друг от друга, переплывают через океан и обратно, претерпевают множество приключений, встречают разбойников и гангстеров, проходят через тюрьму и т.п. Основная линия и вставные новеллы сохраняют стилистическое различие. Сентиментальная история – обычное повествование, вестерновая линия – переданный словами видеоряд. Каждая линия относительно самостоятельна. Во второй половине книги герой основной линии встречается с рассказчиком вставных новелл в тюремной камере (такой же условной, как и прочие места действия), затем они снова расходятся.

Третья книга, «Муж в колледже», была опубликована в 1944 г., когда автор находился уже в немецком лагере. Тем более контрастирует с реальностью ее содержание, авантюрно-комическое, как и во второй книге. Место действия неопределенно: сказано только, что герои находятся в нескольких часах езды от Швейцарии. Описываемые города условны, как и в предыдущей книге, имена персонажей псевдоиностранные, сюжет – нагромождение невероятных историй. Завязка трагикомическая: героя обязывают жениться, но в свадебное путешествие молодоженов сопровождает вся семья, не давая им уединиться; разумеется, злоключения героев имеют счастливую развязку.

В тексте много раз упоминается течение времени, главным персонажам постоянно устанавливаются жесткие сроки, однако сроки проходят, персонажи перемещаются, но в них, как и в предыдущих книгах, не происходит изменений. Персонажи, и отрицательные, и положительные, не-психологичны, похожи на фигурки комиксов, как их рисовал Гуарески для разных изданий. Каждый персонаж характеризуется, как и в предыдущих книгах, одной чертой, например: "не лишен некоторого практического склада ума»; повторение такой черты при каждом появлении персонажа создает комический эффект.

Вставные истории представляют собой пародии на тот или иной жанр исторической прозы, их задача – служить поучительной параллелью описываемой ситуации. Историческая параллель имеет комический и абсурдный характер, например: «История сообщает, что маркиз де Тупи страстно мечтал о дочери графа Верамона и ходил под ее балконом … Но в тот день, когда балкон обрушился, и горячо желаемая девушка свалилась на голову маркиза, он (хотя и прослушал, в отличие от нашего героя, все положенные курсы по богословию и математике) остался без состояния души и пробыл без него два месяца»[82]. Иногда вставкой являются псевдоцитаты, по виду глубокомысленные, но тоже абсурдные: «Непредвиденное – это то, что нельзя предвидеть; непредусмотренное – это то, что нельзя предусмотреть; неизбежное – это то, чего нельзя избежать. Сколько всего того, чего нельзя сделать, существует на белом свете!»[83]. Повествование местами перебивается подобием эстрадного скетча, тоже с элементом абсурда, ср. «приключение юного Дестера», в котором используется структура развертывания, не раз опробованная Гуаресски в газете, в частности, в абсурдистском рассказе о художнике, который продолжает рисовать меняющийся или исчезающий объект: начинает рисовать девушку в белом на красном диване, диван забирают за

[82] Guareschi G. Marito in collegio. – Milano: Rizzoli, 1943. – P.68.
[83] Ibid. – P.76.

долги, девушке надоедает стоять, она вешает накидку на вешалку и выходит, художник рисует вешалку, ее продают и т. п., в конечном счете, на картине оказывается море.

Нетрудно заметить, что третья книга Гуаресски имеет много общего со второй. Их объединяет авантюрно-юмористический сюжет, сочетание основной линии и вставных элементов, отвлеченность времени и места действия, сочетание повествовательности со словесным воспроизведением видеоряда, комиксовая обрисовка персонажей, сходные приемы комического и элементы абсурда. В обеих книгах реализуется важная для Гуаресски ценностная оппозиция «истинного» и «мнимого», с использованием мотивов, свойственных комическому и авантюрному роману: подмены, похищения, переодевания, причем мотив выяснения «истинного» затрагивает и главные коллизии, и детали (нога оказывается протезом, картошка – опиумом, опиум – картошкой и т.п.). В обеих книгах прямолинейно представлена оппозиция добра и зла, и в них, как и положено в авантюрных романах, сказках и вестерне, очевидное добро торжествует над столь же очевидным злом.

Обе книги объединяет также их развлекательная направленность. На это ясно указывают подзаголовки книг. В «Судьба зовется Клотильдой» подзаголовок: «Решительно юмористическая, местами агрессивно юмористическая, написана с намерением поддержать и повеселить читателя». В «Муж в колледже» подзаголовок: «Юмористическая, хотя заметно «бледнее». Эти формулировки, особенно «поддержать и повеселить читателя», в разгар войны свидетельствуют, что Гуаресски хотел не только развлечь, но и утешить читателя.

Несмотря на развлекательность обоих произведений и их близость к вестерну и комиксу, в них, особенно во втором, «Судьба зовется Клотильдой», чувствуется влияние «высокой литературы», а именно романа «Обрученные» Мандзони, в котором главные герои, Ренцо и

Лючия, на протяжении всего повествования идут навстречу друг другу, чтобы воссоединиться на последних страницах, преодолевают расстояния и множество препятствий: эпидемии, голод, народные восстания. Как и у Мандзони, главным мотивом является любовь в ее самом романтически-сентиментальном варианте, то есть вечная и преодолевающая барьеры, воздвигнутые между человеком и миром. Однако, в отличие от «Обрученных», обе книги Гуарески нельзя отнести ни к романтическим, ни тем более к реалистическим произведения.

Новаторскими чертами ранних книг Гуарески надо признать смешение разножанровых элементов в сочетании с карикатурой, пародийным и игровым началом, отсылками к произведениям разных литературных и видео-рядов, с приемами абсурда, все это черты, которыми обычно характеризуются постмодернистские тексты. В этом смысле «Судьба зовется Клотильдой» и «Муж в колледже» Гуарески предвосхищают такие постмодернистские произведения, как «Если однажды ночью путник…» Кальвино и «Баудолино» Умберто Эко. Заметим, что Кальвино, писавший для газетной рубрики Гуарески, хорошо знал его творчество периода «Бертольдо».

Если говорить о языке, то первые книги Гуарески интересны сочетанием сложного синтаксиса и простых лексических средств. Синтаксис сложен, поскольку стилизован под архаический, отсюда длинные периоды с множеством придаточных и деепричастных оборотов, со сложными союзами, с большим количеством вводных предложений.

Гуарески широко использует идиоматические обороты – они придают его речи разговорный характер, создают иллюзию насыщенности пословицами, поговорками и цитатами: andare all'inferno (DCC 217)[84], andare a letto con le galline (SM 90), andare in fumo (DCC 157), ascoltare a

[84] DCC – Destino si chiama Clotilde – Судьба зовется Клотильдой; SM – La scoperta di Milano – Открываем Милан; MC – Il marito in collegio – Муж в колледже.

bocca aperta (SM 126), buonanotte al secchio (MC 9), buttare sul tappeto parole a vanvera (SM 78), bruciare la via (SM 91), camminare con tanto d'occhi (DCC 80), colpo secco (SM, 91), come gettare benzina sul fuoco (SM, 105), conoscere i propri polli (SM 78), dire parole di fuoco (DCC 154), essere fritti (MC 195), essere nella manica (SM 89), fare un salto (SM 140), felice come un principe (DCC 72), mandare all'inferno (MC 190), mettere le carte in tavola (DCC 81), muovere le bracci come un mulinello (DCC 72), non contare un fico (SM 17), non importare un fico secco (MC 208), fame da lupo (DCC 170), fame del diavolo (DCC 170), figlio di cani (DCC 71, 72, 73), giacere come un sasso (MC 183), giocare tutto per tutto (SM 106), in quattro e quattr'otto (DCC 115), lavorare tutto il santo giorno come un negro (SM 147), levar le tende (MC 126), metter la testa a posto (SM 93), non riuscire a cavare un ragno dal buco (DCC 187), non muovere ciglio (DCC 164), pene dell'inferno (DCC 98, 99), portare a casa di Dio (DCC 50), povero in canna (SM 87), rimandare alle calende greche (MC 38), ritornare a galla (MC 10, 191), sbuffare come un mantice (DCC 95), sentirsi come un leone ferito (DCC 156), senza arte né parte (SM 34), stare con tanto d'occhi (SM 28), tanto di cappello (DCC 69). Здесь перечислены только реальные языковые идиомы, тогда как в тексте едва ли не больше выдуманных, фиктивных идиом. Впечатление разговорности языка создается и использованием в качестве суперлатива лексического удвоения: Naturalmente, naturalmente (MC 179), Entrò piano piano (DCC 220); arrivò lemme lemme, era un nido caldo caldo, quello è un morto morto.

Во второй и в третьей книгах много заимствований, в основном общеизвестных, но создающих иллюзию «заграничности». Комический эффект достигается тем, что в основном для иностранных слов есть итальянские аналоги. Иностранные слова, как это принято, приводятся курсивом, но для безусловного опознавания даются в итальянской орфографии. Стоит напомнить, что при Муссолини использование иностранной лексики не поощрялось, на протяжении нескольких лет

итальянскими словами называли все иностранные реалии даже в голливудских фильмах и диснеевских мультипликациях. Поэтому частое их появление в повестях Гуарески имело в момент их выхода особый комический эффект и давало ощущение свободы. Иностранные слова, в основном, испанизмы, галлицизы и англицизмы, просты, но многочисленны.

Испанизмы: centavo: “Ho un solo *centavo* in tasca” (DCC, 45), corazon: “Pensa com’è buffo: “cuore” in spagnolo si dice *corazon*” (SM, 190), gaucho: “Ma zio Casimiro non arrivò vestito da *gaucho*” (MC, 23; DCC, 45, 46, 49, 53, 54, 59, 68, 69), pampa: “Cominciai a vagare per la *pampa*” (DCC, 45-50), pesos: “...avuti i suoi *pesos*” (DCC, 50, 51, 60 66-69);

Галлицизмы: baccarà, baccarat, chemin-de-fer – карточные игры – «...avevano sempre da fare attorno al tavolo del *baccarà* o del *pocker*» (MC, 28); «Musiche, danze, *whisky*, cene sotto la luna e *roulette, baccarat, chemin-de-fer* fino al alba» (DCC, 162); croupier: «Non possiamo, - balbetto il croupier» (DCC, 163, 165); falpalà – оборка: «con doppie volpi argentati intorno al collo e con vaporosi pizzi o *falpalà* che si alzano come una cresta dal crinale del seno maestoso» (SM, 156); manicura: «Doveva farsi completamente la *manicura*, nonna…» (MC, 235); redingotta: «...la *redingotta* del marito conservata per trent’anni nell’armadio» (SM, 134); toeletta: «...accendo la luce della *toeletta* e vado a lavarmi le mani» (SM119), «... e le signore trattandosi del primo ricevimento della stagione, avevano inaugurato le *toelette* più straordinarie dell’Universo» (MC, 236); voilà: «Voilà!» (DCC, 108).

Англицизмы: часто они связаны со светской жизнью: barman: “aveva visto i finti croupiers e i finti *barmen*” (DCC, 165); coctails: “lo spumante e i dannati *coctails*” (DCC, 133); common law: “il common-law era stato messo a riposo” (DCC, 162); cowboy: “aveva la grazie di tre *cowboys*” (DCC, 130); gin: “...ubriacatosi di *gin...”* (DCC 205); loffer: “un molinello pieno di urla dal quale schizzava fuori, lanciato alla deriva, un *loffer* sbrindellato”(DCC, 112, 114,

144); meeting, mass meeting: “Al Cooper Institute oggi nel pomeriggio c’è un *mass meeting*”(DCC 152, 152, 155); policeman: “Mezz’ora dopo tre *policemen* salivano a bordo...”(DCC, 103, 140, 141, 201, 209, 211, 215); spleen: “...il Doublé avesse deciso di combattere lo *spleen* assoldando il Pis e il Nort...” (DCC, 192).

В тексте имеются также расхожие латинские слова и фразы, и архаизмы, принадлежащие высокому поэтическому регистру, иногда в сознательно искаженном виде. В сочетании с нарочито простой лексикой контекста, они дают комический эффект: (cavillare (MC225), clamide (SM 55), edotto (MC151), fausto (157), favellare (MC 27), inenarrabile (MC 178), seco (MC 197), sovvenire (SM 177), svellere (SM 27), urgere (DCC 14, MC 172), virgulto (SM 72) consummatum bon est (MC242, 243), cui prodest (MC 197), de visu (MC188), extremis (SM 194) vanitas vanitatum (SM 43)).

Еще одно комическое словесное средство, часто встречающееся у Гуаресски: употребление двух-трех существительных или прилагательных через дефис, принятое в бюрократическом и газетном языке, но у него обозначающих бытовые предметы: valigia-baule-cassa (SM, 67), stabilimenti tipo-litografici (SM 57), giardino zoo-simbologico (SM, 57), gran-turismo (SM, 175), ufficio-comando, ritrovo-giardino, cartolaio-tipografo, salone-ritrovo, ciclistico-artistico-patriotico, politico-satirico-popolare.

В довоенном творчестве Гуаресски формируются ценности, присущие «старому» миру, традиционному миру итальянской провинции: буржуазные, крестьянские, патриотические и эстетические. Основной акцент делается на семейные ценности: любовь, верность, брак, честь, дружбу. Любовь противопоставляется сословным, классовым, имущественным ценностям и утверждается в качестве главной, превалирующей ценности. Тогда же зарождается базовая ценность индивидуального (в противопоставлении массовому), поскольку любовь – это всегда чувство и мотивация поступков отдельного человека, в отличие

от сословно-групповых ценностей. Постепенно в это же время эпатаж переходит в нонконформизм, еще не последовательный и почти не окрашенный политически. Основные ценности Гуаресски в это время совпадают с ядром ценностей данной эпохи и не противоречат ценностям режима. Патриотические ценности этого периода связаны как с Италией в целом, так и в значительной степени с малой родиной – Пармой и Миланом. Молодой Гуаресски в целом на стороне устоявшегося, традиционного, принадлежащего вечности, но его увлекает и самое новое, если оно не стало еще модой и рутиной.

В этот период Гуаресски формируется как юмористический писатель и художник-карикатурист, создает развлекательную прозу. Его ранняя проза почти не связана с реальностью, и в этом смысле близка к нереалистической линии «высокой литературы», плодотворно развивавшейся в произведениях Бонтемпелли, Ландольфи, Буццати.

ГЛАВА 2. Формирование нового мировоззрения и новой поэтики

Глава состоит из трех частей. В первой части выясняется, как пребывание в плену (1943-1945 гг.) заставило Гуарески пересмотреть свою систему ценностей и творческие принципы. Анализируется произведения, написанные в плену и вышедшие сразу после возвращения на Родину.

Во второй – рассматривается деятельность Гуарески в основанной им после войны политико-юмористической газете «Кандидо», ставшей рупором его новых «политических» ценностей. Гуарески удалось сделать газету одним из главных печатных изданий в послевоенной Италии: она во многом определяла ценностные ориентации городских и сельских обывателей и, в частности, сыграла важную роль в предвыборных кампаниях 1948 и 1953 гг. Работа в «Кандидо» оказалась важна и для параллельно создававшихся рассказов о «малом мире», образовавших главное произведение Гуарески – цикл «Малый мир». К журналистскому опыту «Бертольдо», научившему Гуарески почти фотографически запечатлевать момент, динамично и экономно описывать происшествие, подражать разным регистрам речи: использовать весь диапазон юмористических приемов, добавился опыт политической полемики в «Кандидо» и богатство его тематики.

В третьей части главы рассматриваются созданные в этот период времени творческие манифесты Гуарески – эссе о юморе и комическом, об их функции и смысловой нагрузке в тексте.

2.1 Лагерь как поворотный пункт в жизни и творчестве Гуарески

2.1.1 Новое видение Италии и итальянцев

Два года Гуарески провел в лагерях Ченстохова и Беньяминово в Польше, Сандбостель и Витцендорф – в Германии, куда были заключены итальянские военнопленные после перемирия 8 сентября 1943 г. Как только

было объявлено перемирие Италии с англо-американским союзником, немцы взяли в плен – в основном на территории Италии и на Балканах – более половины итальянской армии –1.007.000 из 2 млн. Всем было предложено сотрудничать с Рейхом. 94 тыс. перешли на сторону Вермахта, остальные отказались. Отказ повлек за собой депортацию и заключение в концлагеря. Около 200 тыс. разными способами сумели избежать депортации, 20 тыс. получили статус военнопленных, около 13 000 погибло при транспортировке (в основном с греческих островов). Остальные 710 тыс. получили статус "итальянских интернированных военных" (ИМИ), придуманный Гитлером, чтобы на них не распространялась Женевская конвенция 1929 г. и забота Красного Креста. Интернированные были помещены в лагеря для офицеров, штрафные лагеря, концлагеря и лагеря для военнопленных. С интернированными до конца войны велась непрерывная пропагандистская работа с целью заставить их перейти на службу в армию Итальянской Социальной Республики или подписать контракт о добровольном труде на благо Третьего Рейха. В течение первого года заключения еще около 103 тыс. согласились сотрудничать с немецкой армией или служить республике Сало. Остальные, то есть около 600 000 солдат и офицеров (включая почти три сотни генералов), так и не дали согласия на сотрудничество[85].

Гуаресски попал в плен в Алессандрии 9 сентября 1943 г., на следующий же день после заключения перемирия между Италией и союзниками. В военную часть Алессандрии он был отправлен несколькими днями ранее за антиправительственную пропаганду в пьяном виде. Как и другим, немцы предложили ему выбор: присоединиться к войскам вермахта или отправиться в лагерь для военнопленных; Гуаресски выбрал лагерь. Впоследствии немецкие оккупационные власти предложат восстановить «Бертольдо», и издатель Риццоли, почувствовав в этом возможность помощи

[85] Статистика приведена по: Sommaruga C. Dati quantitativi sull'Internamento in Germania. – A. Bendotti E. Valtulina Internati, prigionieri, reduci. La deportazione militare italiana durante la seconda guerra mondiale// Studi e ricerche di storia contemporanea. – Anno XXVIII. - № 51. – 1999. – P. 30.

своему сотруднику и другу, согласится с условием, что ему вернут из концлагеря Гуарески. Немцы было согласились, но Гуарески отказался.

Период плена, с сентября 1943 по август 1945 гг., стал переломным в творчестве Гуарески. Итальянская действительность переживала в этот период резкую смену культурной парадигмы: от фашизма, через Сопротивление к восстановлению и к левоориентированной культуре. Смена парадигмы происходила в то время, когда Гуарески был вырван из контекста Италии. Находясь в лагере, военнопленные были удалены от нее географически, политически и культурно. Они не представляли ни одну из противоборствующих сторон (ни Бадольо, ни Грациани, ни новое правительство, ни республику Сало) и ни один регион Италии. Несмотря на то, что в лагерях были выходцы из всех итальянских областей и провинций, ни в одной из них не был слышен их голос. Но на чужой земле, за колючей проволокой, военнопленные попытались воссоздать свою Италию и выработать новые смыслы.

В сознании Гуарески плен произвел переворот, отразившийся на его творчестве этого периода и первых послевоенных лет.

Лагерные произведения можно разделить на две группы:

- выступления, написанные и прочитанные в лагере в рамках устного журнала «Устный Бертольдо», лагерного театра и радиовещания; часть выступлений была затем включена (и выделена шрифтом) в «Подпольный дневник» (издан в 1949 г.), часть – в «Возвращение на базу» (сборник устных выступлений 1944-1945 гг., издан в 1989 г.);

- два художественных произведения: «Сказка на Рождество», написанная в лагере и затем переработанная и изданная в виде иллюстрированной книги (1945), и «Подпольный дневник», написанный по материалам лагерного дневника (1949).

Дневник, который Гуаресски вел в лагере, был издан только в 2004 г. под названием «Большой дневник». Гуаресски не считал лагерные записи литературным произведением и не хотел их публиковать. Издавая в 1949 г. переработанный текст лагерных блокнотов под названием «Подпольный дневник», он даже мистифицировал читателей, сообщив, что сжег лагерные блокноты:

«В течение двух лет я аккуратнейшим образом записывал все то, что я сделал и чего не сделал, все, что видел и о чем подумал. Более того, я усердно записывал даже то, о чем мне следовало бы подумать. Таким образом, я возвратился домой с тремя блокнотами, настолько полными всего этого добра, что хватило бы на книгу этак в две тысячи страниц. И как только я вернулся и вдел новую ленту в мою пишущую машинку, я начал расшифровывать свои записи и обрабатывать их, чтобы создать полную историю и не упустить ни один из прожитых дней. <…> В конце концов, дневник был написан. Я внимательно его перечитал, отредактировал, придал тексту приятный ритм и отдал машинистке, чтобы распечатать в двух экземплярах. А потом я все вместе бросил в печку: и оригинал, и две копии»[86].

Гуаресски разделял то, что он писал для читателя и что считал только фактом своей биографии, не подлежащим публикации, и то, что он писал для себя. Действительно, лагерные блокноты, которые были опубликованы впоследствии («Большой дневник», 2004 г.), содержат записи разного свойства: личные (в которых чаще всего фигурирует еда, беспокойство за семью, мечты о встрече, молитвы), но и описание воздушных тревог, призывы к союзникам, рассуждения, зарисовки, которые, даже не говоря об их литературной ценности, несомненно, представляет огромный интерес. В том числе для анализа формирования новой системы взглядов Гуаресски и для понимания его творческих принципов, дневниковые записи дают уникальную возможность заглянуть в творческую лабораторию Гуаресски,

[86] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. VIII.

особенно при сопоставлении его лагерных зарисовок и рассуждений с литературным «Подпольным дневником», написанным на их основе.

Все произведения Гуарески этого периода и собственно лагерные, и обработанные сразу после войны, свидетельствуют о том, что плен укрепил Гуарески прежде всего в его "консервативных" ценностях.

Среди них монархизм, особенно необычный для итальянской литературы двадцатого века. Все два года в лагере главным вопросом для Гуарески и для других интернированных итальянцев, был вопрос о том, сотрудничать ли с немцами ради выживания или нет. Интернированных итальянцев не уничтожали, как евреев, цыган и политических заключенных, но их мучили в лагере голодом, холодом, вшами и истязали ежедневной агрессивной пропагандой, добиваясь новой присяги. Итальянские военные историки определили добровольный выбор плена полумиллионом интернированных как «Белое сопротивление», однако это сопротивление не носило выраженного антифашистского характера, скорее за ним стояли традиционные представления о воинской чести и верности присяге. Выбор Гуарески не сотрудничать также был связан, прежде всего, с представлением о верности присяге. Но для Гуарески верность присяге означала верность королю, и он считал необходимым хранить ее вне зависимости от того, как менялась его политическая позиция. В «Подпольном дневнике», как и в «Большом дневнике», весь гнев направлен на генералов (Бадольо и Грациани) и правительство, но никогда на короля: король выше происходящего, он остается символом единства нации.

Еще более важной – возможно, самой важной – из ценностей Гуарески, сформировавшихся в лагере, стала italianità, что можно приблизительно передать как "итальянскость". Позднее за идею italianità оппоненты Гуарески называли его "националистом", а почитатели – "патриотом".

Как писал сам Гуарески, образ Италии – статной, увенчанной короной и звездой (Italia turrita) прекрасной дамы, изображенный на обложках всех

тетрадей – еще в школьные времена запечатлелся в его сердце[87]; с младенчества он усвоил веру в Родину, Страну Чести и Верности Присяге, хотя и населенную порой смешными, глупыми, многословными, хитрыми, ленивыми, впрочем, честными и не жестокими людьми. Эту веру он сохранял до самого лагеря, несмотря на 20 лет режима и три года войны, но в лагере, как может показаться по его записям, утратил ее. В лагере за один год развеялся десятилетиями лелеемый миф об итальянцах как о единой нации, готовой на все ради Италии, – миф, созданный и воспетый в эпоху Рисорджименто и в первую мировую войну и, как мало что другое, питавший душу Гуаресски. Гуаресски пишет о том, что итальянцы призывают убивать итальянцев, не желают понимать, что происходит с ними, с их страной, с их близкими за колючей проволокой; присоединяются к армии марионеточного государства Муссолини, изменив присяге и королю. В лагерных записях размышления о соотечественниках едва ли не более болезненны, чем мысли о голоде: «Бедная Италия. Несчастные итальянцы. Сколько вам еще придется страдать, чтобы стать людьми» (03.01.1944). «Я никогда не боялся немцев. Я итальянцев боюсь! Если завтра мне придется писать книгу, я напишу ее против итальянцев. Самые страшные враги Италии, я все больше в этом убеждаюсь, это сами итальянцы» (04.01.1944).

При виде всего низменного, что экстремальные условия плена пробудили в соотечественниках, он записывает: «Нет немца худшего, чем итальянец, которого немцы наделили какой-нибудь властью» (12.02.1944), «Как больно видеть, что итальянец, которого прогнали за спекуляции, пытается навредить другим итальянцам, с помощью доносов, с помощью немецкого начальства!» (18.01.1944).

Противостояние итальянцев друг другу в Италии и в лагере вызывает решение, которому Гуаресски никогда не изменял, что он никогда не будет способствовать разделенности соотечественников: «Я более чем когда-либо

[87] Candido. №. 23, 1958, p.6. Цит по: Chi sogna nuovi gerani? Autobiografia – Milano: Rizzoli, 1993. – P.79.

уверен, что наша несчастная страна уже сама по себе слишком сильно разделена, а потому подстегивать эти разделения – преступно» (17.01.1944).

Воссоздание единства, возвращение к единой Италии, к национальной italianità, «итальянскости», становится одной из главных идей его лагерного литературного творчества. Мы находим в нем все общеитальянские объединяющие мотивы: Гарибальди, Верди, Данте, военная атрибутика: белые воротнички морских офицеров (рассказ «Белый Воротничок»[88]), звездочки на военной форме (рассказ «Звездочки, которые носим…»)[89], флаг и т.д.

В лагерных работах Гуарески появился и мотив личной ответственности человека за политическую ситуацию, из которой вытекает необходимость заниматься политикой: «Политикой придется заниматься. Мы двадцать лет ею не занимались, и за это теперь мы здесь» (12.04.1944)[90]. Этот мотив отличает лагерные произведения Гуарески от творчества его предыдущего периода. В долагерных книгах Гуарески нет не только политической ситуации, но затруднительно даже локализовать происходящее во времени и пространстве. И в «Бертольдо» Гуарески не задумывался ни о политической подоплеке своих рисунков и текстов, ни о производимом ими политическом эффекте, стараясь оставаться в плоскости простого-человеческого. Даже наиболее режимные рисунки были для Гуарески только развлекательным упражнением: доведением до абсурда бытовых тем, таких, как, скажем, «хитрость» и «жадность». В лагере пришло раскаяние, осознание, что для предотвращения диктатуры необходимо личное участие. Даже на самых смешных страницах «Подпольного дневника» сквозит чувство вины за случившееся, понимание его природы. Лагерь видится как логичный результат того, что столько лет итальянцы, а среди них и сам

[88] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 88-89.
[89] Ibid. – P. 92-94.
[90] Guareschi G. Il grande diario. Giovannino cronista del lager 1943-1945. A cura di A. e C. Guareschi. – Milano: Rizzoli, 2008. – P. 356.

автор, не задумывались о происходящем, уклонялись от политики. Много и горько пишет Гуарески о молчаливом соучастии режиму:

«Тут часто случается, что, завидев свободный стол, человек запрыгивает на него и говорит, обращаясь к толпе. Неважно о чем и как, лишь бы говорить. Видимо, это необходимо, чтобы компенсировать униженное молчание или перешептывание украдкой на протяжении двадцати лет подряд»[91].

«Самое большое страдание причиняют нам друзья, когда пишут: «Возвращайтесь! Почему вы не едете? Тут еще хуже, чем у вас там! Надо с честью спасать и козу, и капусту!». Мы двадцать лет пытались с честью спасать козу и капусту и опустошили Италию» (16.03.1944)[92].

В лагере Гуарески осознает недостаточность своего довоенного личного политического выбора и ущербность самоуклонения от происходящего, и мечтает, вернувшись на родину, эту позицию изменить. Эта мысль много раз появляется на страницах «Подпольного дневника». В иронической, игровой форме она присутствует, как обещание, в главе «Отец»:

«Жил-был отец. Достойный господин с примечательными усами и еще более примечательным опытом.

<…>

Это был очень важный господин, с чувством учивший, что серьезный человек не должен заниматься политикой, а должен следовать за массой, почитать начальство и государственные органы, подчиняться приказам, не обсуждая, и избегать, таким образом, неприятностей и ответственности. <…>

Папа! если я только вернусь!»[93]…

Но еще до возвращения, в лагере, Гуарески перестал самоустраняться от политики и серьезных изменений в мире, и вообще от серьезного. Несмотря на реальное ограничение свободы перемещения и познания,

[91] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 132.
[92] Ibid. – P. 347.
[93] Ibid. – P. 103-104.

горизонты автора Гуарески существенно расширились. Если раньше его интересовал либо микромир (небольшие события, не более, чем городские), происшествия каждодневной жизни, непрерывная цепи повторяющихся мелочей, смешное в быту, смешное в речи; либо вечное – то, что над миром, вечные чувства и истины, то теперь он открыл для себя сложный мир реальности, актуальное в большом мире, в политике и даже в геополитике. Можно сказать, что в лагере Гуарески сформировался как политический журналист.

В лагере вырабатывались основы его политических взглядов: он впервые близко познакомился с представителями разных политических течений, в частности, с коммунистами, по отношению к которым определил свою позицию: «За все придется платить. Сделать шаг назад, ограничить свои потребности. Всем придется работать. Но ради кого? ради чего? Что такое народная экономика? Кто обеспечивает работу железных дорог? Кто платит пенсию старым учителям? <…> Буржуазия себя дискредитировала, «управляющий класс» потерпел крушение от своей инерции. Что остается? Народ? А что такое итальянский народ? Те, что 26 июля 1943 г. вопили на улицах, размахивая красными флагами, портретами Бадольо, Маццини, Ленина, Гарибальди, Сталина и Маттеотти? <…> Безжалостная Англия? Американцы в своей естественной жестокости? Россия? Коммунизм привлекает многих. Но что такое коммунизм? Всего лишь очередной тоталитарный –изм» [94].

Неприятие массовых идей и увлечений выдвинуло на первый план личный поиск правды и достоинство личности: «Истине нельзя научить. Ее нужно открывать, завоевывать, думать, выработать в себе сознание. Не искать того, кто будет думать за вас, кто научит вас быть свободными»[95]. Гуарески делает акцент на внутренней ценности человеческой личности. «Внезапно мы оказались лишены всего: за оградой остались слава, чины и

[94] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 123.
[95] Ibid. – P. 158.

заслуги, независимо от того, как они были заработаны. Каждый оказался здесь только с тем, что было у него внутри. Со своим настоящим богатством и со своей настоящей нищетой. И каждый дал то, что мог дать, то, что было у него внутри. Так родился мир, где каждый был всего лишь одним человеком и был ценим за то, чего на самом деле стоил»[96]. И формулирует связь личного достоинства и культуры: «Мы были более чем брошены. Но мы не стали скотами. Из ничего мы восстановили свою культуру»[97].

В прологе к «Устному Бертольдо» Гуарески подробно перечисляет главные элементы этой культуры, рисуя по существу свой идеальный образ «обустроенного мира»: «Запросы тела и духа заставили людей заново создать основные явления того мира, из которого они внезапно оказались вырваны. Насущные материальные потребности породили натуральный обмен, который очень быстро развился в настоящую торговлю. <…> Каждый открыл в себе незаметные раньше ремесленные таланты и вот – часовая мастерская, ателье, коптильная, переплетная. Вот и промышленность. В качестве первой потребности духа появилась, конечно же, церковь: капелланы очень быстро стали настоятелями, службы стали частью повседневной жизни – это уже приход. Потом и культура вошла в свои права. Начались лекции и конференции: по истории, литературе, науке, искусству, Дантовские чтения и вечера современной поэзии. Появились курсы иностранных языков, юриспруденции, сельского хозяйства и инженерного дела. И вот – университет с профессорами и чуть ли не утвержденными программами. Затем были организованы музыкальные вечера и вечера, посвященные пению и всевозможным видам искусства. <…> Каким-то почти чудесным образом был найден мяч, вот и спорт»[98].

Это не мешает Гуарески противопоставить культуре человеческого сообщества, по существу цивилизации, культуру как барьер между людьми: “По баракам ходят и прибивают планки на нарах трое заключенных: русский,

[96] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 9.
[97] Ibid. – P. 8.
[98] Ibid.– P. 8.

француз и итальянец. Ими командует немецкий капрал. Ни один из четырех не знает ни слова ни на каком языке кроме родного, и все же они говорят, ведут длинные беседы, спорят. И отлично друг друга понимают. Так всегда происходит с солдатами, с простыми, необразованными людьми. Это культура мешает простому человеческому взаимопониманию»[99].

2.1.2 Новая поэтика в лагерных текстах

Новое мировоззрение Гуарески определило новое содержание и новую поэтику двух его художественных произведений: «Подпольного дневника» (1949 г.) и «Сказки на Рождество»

«Подпольный дневник» в аннотациях к переизданиям нередко представляют как реальный дневник, написанный в лагере. На самом деле, как сказано выше, это переработка лагерных блокнотов, которую Гуарески считал литературным актом, литературным трудом. «Дневник» составлен из глав двух типов, в публикации разделенных шрифтом: прямым и курсивом.

Главы, набранные прямым шрифтом, воспроизводят написанный в лагере текст устных выступлений. Эта часть имеет стилистические и тематические связи с довоенным творчеством, главы представляют собой в основном юмористические скетчи, созданные с целью поддержать дух военнопленных (один из текстов так и называется "Моральная поддержка").

Главы, набранные курсивом, основаны на лагерных блокнотах, и представлены в качестве дневниковых записей за конкретное число. Однако большинство из них после переработки превращено в самостоятельные истории: юмористические зарисовки, короткие рассказы, стихотворения в прозе. Реальные лагерные записи (в «Большом дневнике») «брутальны», страшны, в них нет ничего смешного, за ними стоит ужас, иногда отчаяние. Переработка их в юмористические тексты потребовала от Гуарески пересмотра прежнего представления о юморе: время «чистого смеха» для него закончилось, веселый смех «Бертольдо» остался в прошлом. В

[99] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 78

«Подпольном дневнике» появляется язвительный юмор, сатира (рассказы "Баночник", «Маятник», «Победители») и «смех сквозь слезы». Этот новый для него юмор Гуаресски определил как несмешной в своем «теоретическом» эссе – «Юмор по карточкам» («Umorismo razionato»), написанном в 1943 г. в качестве популярной лекции для заключенных.

Для «Подпольного дневника» Гуаресски искал правильной пропорции серьезного, даже трагического, и комического. В его творческую лабораторию позволяют заглянуть три варианта эпизода с обыском. В лагерном блокноте запись такая: «В 9 пришли кап. Потцеу, кап. Абрамовски, унтер-офицеры-переводчики Гедина и Стромель, капрал Кладочек и еще немецкие солдаты и унтер-офицеры. Они долго обыскивали нас с Новелло. Выломали доски из пола, простучали стены и печку, мебель (неразб.), вывернули солому из матрасов. Искали повсюду, а кап. Потцеу очень любезно совершил мой личный досмотр. Они унесли все мои тексты, но заверили меня, что если сочтут нужным, то мне их вернут. Надо заметить, они были вполне любезны, и вообще операция столь высокого уровня оказала мне немалую честь. Потом сказали, что один немецкий сержант заявил: «Эти двое слишком наглые. Они поплатятся за это». Не думаю, что немцы такие дураки. Чего это вдруг я наглый? Думаю, это был подлый донос Петруццелли. Мне жаль унесенного ими рассказа о Карлотте и уже вычитанной рукописи Рождественского выступления. Господь всеведущ и позаботится обо мне».

Перепечатывая блокнот, Гуаресски изменил этот текст на следующий:

«Я не удивился, когда утром пришло все Гестапо целиком: капитан Потцеу, капитан Абрамовски, четыре унтер-офицера, капрал Кладочек и полдюжины солдат. В бараке остались, Новелло, я и старший по бараку Сальвадори. Остальным велено было выйти. Они работали, как проклятые: прощупывали одежду сантиметр за сантиметром, отпарывали подкладку, выворачивали солому из матрасов, переворачивали нары, разбирали доски пола, стен и потолка. Сняли все рисунки, простучали все в окрестностях

наших с Новелло нар. Они заслуживали бы находки не меньшей, чем танк, за такие-то усилия, или хотя бы броненосец, или арт. установку 331 калибра. Затем они тщательнейшим образом досмотрели нас лично. Но и тут ничего, ни пулемета, ни радиопередатчика. Они ушли и унесли с собой все мои тексты и все рисунки Новелло. Они заслуживали бы большей добычи: например, найти мой дневник, мои записи, мои тетради. Но для этого им пришлось бы перекопать весь лагерь. Нам сказали потом, что один немецкий сержант заявил: «Эти двое слишком наглые. Они поплатятся за это» (11.01.1944).

Во втором варианте исчезло упоминание о возможном доносчике, снизился пафос опасности и страха, появились комические замечания. Горькое сожаление об утраченных текстах сменилось бахвальством: главных тетрадей при обыске якобы не нашли.

Еще более изменяется текст в третьей, литературной, редакции, то есть в «Подпольном дневнике». От первоначальной записи остаются две серьезные детали: обыск, который представлен как просто «инспекция в бараке», и пропавшие рисунки товарища по бараку капитана Новелло. Сюжету в целом придан юмористический характер: на первый план выходит история про молоток – «вещь, нужная итальянцам, потому что где бы ни находился итальянец, он создает домашний уют, забивая гвозди»[100]. «Доносчиком» становится сам Гуаресски, он кладет на видное место запрещенный молоток, которого немцы так и не замечают.

Сравнение трех вариантов эпизода с обыском показывает не только, как вырабатывается новый юмор Гуаресски, «смех сквозь слезы», но и другие новые установки. Сняв имя доносчика Петруцелли уже во втором варианте, а в третьем и факт доноса, Гуаресски подтверждает верность принятому в лагере решению: даже в малом не способствовать разделению между итальянцами. Видимо, по этой же причине в «Подпольном дневнике» практически нет «внутрилагерной политики», все, что есть, – зарисовки

[100] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 44.

человеческих типов и характеров, а страсти в лагере, как свидетельствуют записи в блокнотах, кипели, и последствия бывали нешуточные.

В реальных лагерных записях более половины объема посвящены мучительному вопросу – подписывать/не подписывать («optare/non optare») переход на сторону Вермахта, позднее – муссолиниевской Итальянской Социальной Республики, и говорится об этом с гневом и страданием. В «Подпольном дневнике» в целом пафос драматических ситуаций и страдания значительно снижен. Записей на тему подписывать/не подписывать остается сравнительно немного, они преобразуются в юмористические скетчи, изображающие дилемму как почти смехотворную, подпись как просто невозможную (ср. главы «Подпольного дневника» «Маятник», «Моральная поддержка»).

Часть рассказов «Подпольного дневника» составляют «серьезные» тексты. Несколько текстов посвящены военной атрибутике как символу патриотизма и верности присяге, о чем говорилось выше: «Белый воротничок»[101], «Звездочки, которые носим…»[102]. Отдельно стоит упомянуть стихотворения в прозе, новый жанр в творчестве Гуаресски, который позже он не разрабатывал. Одно из них «Вышка»:

«Куда ни кинешь взгляд, наткнется он на вышку, она стоит, как глаз всевидящего Бога. Того Бога, который, они считают, с ними, но который так не похож на нашего и носит загадочное имя Готт»[103].

В целом, переработку, которой в «Подпольном дневнике» подвергся реальный дневник, нельзя рассматривать как беллетризацию спонтанных лагерных записи. Гуаресски, как представляется, было важно не украсить их, но превратить в текст, отражающий его иерархию ценностей. То же самое, мы видим у Карло Эмилио Гадды, классика итальянской литературы XX века, который не публиковал свой дневник войны (Первой мировой) и плена, а использовал его материал в рассказах, построенных сообразно его

[101] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 88.
[102] Ibid. – P. 92.
[103] Ibid.– P. 43.

ценностным установкам. Если можно найти большое сходство в отборе материала и формировании литературного дневника с «Дневником войны и плена» Карло Эмилио Гадды, то совершенно не представляется возможным сравнение с трилогией Примо Леви или дневником Лианы Милу, хотя в произведениях обоих авторов речь идет о Второй Мировой войне и о немецком лагере. Но это – лагерь уничтожения, его реальность воздействовала на человека совершенно по-другому, способы ее описания и авторская интенция – качественно другие.

Из написанного в лагере выделяется «Сказка на Рождество» – первый текст, который Гуарески напечатал после войны (дек. 1945). Это сценарий традиционного рождественского представления, написанный для лагерного театра. Представление было музыкально оформлено А. Копполой, в главной роли выступил Д. Тедески, впоследствии великий итальянский актер.

Между устной версией, исполненной на Рождество 1944 г., и книжной, выпущенной к Рождеству 1945 г. издательством Риццоли, отличий немного, текст, привезенный Гуарески из лагеря, был изначально создан для чтения: об этом свидетельствует расположение текста на странице, иллюстрации, соотношение страниц и общее построение; правка коснулась только длиннот, которые были устранены.

В Предисловии к «Сказке» Гуарески предупреждает, что она носит скорее общественный характер, чем литературный. Однако, это своего рода литературная декларация. «Сказка» органично вписывается в литературное творчество Гуарески. Она наследует некоторые черты долагерных повестей, а новыми чертами предвосхищает будущие произведения.

«Сказка» – последнее аллегорическое произведение Гуарески. Как и в долагерных повестях, в ее основе – мотив все превозмогающей любви, но это любовь не романтическая, а родительская: в рождественское путешествие в лагерь отправляются сын заключенного и его старенькая мама.

В отличие от долагерных авантюрных историй, в центре действия действие актуальный конфликт: с одной стороны мир дома, с другой – мир войны и лагеря. Персонажи строго разделены на принадлежащие тому или другому миру. Мир дома – положительный мир – рационально устроен, это качество всегда было важно для Гуаресски, в «Сказке» в рациональное устройство включены все населяющие его персонажи, включая животных, птиц и ангелов «одномоторных, двухмоторных и трехмоторных»[104]. В упорядоченном и традиционном мире на Рождество собирается семья, дарят подарки, дети читают стихи, картину этого мира Гуаресски воссоздает в «Сказке» для "потерянно бродящих посреди песка" людей.

Авантюрные истории, написанные и опубликованные Гуаресски до лагеря, но уже в годы войны, были намеренно развлекательными и утешительными (Гуаресски писал, что хочет «поддержать и повеселить» читателя). В «Сказке на Рождество» нет речи о веселье, а только о желании поддержать дух и утешить. Однако на этот раз Гуаресски утешает не экзотическими приключениями, а простыми подробностями утраченного быта: «В плену все, что принадлежит оставленному, запретному миру, становится сказкой, и люди с восторгом слушают рассказ о том, что у кого-то в комнате были розовые занавески. <...> Мы думали тогда о самых простых вещах обыденной жизни как об утерянных сокровищах. <…> И никто не удивлялся тому, что я рассказываю сказку на Рождество взрослым мужчинам»[105].

Новый мотив в «Сказке» – прямое высказывание Гуаресски о христианской основе его мировоззрения: в сказке действует Святое Семейство. Помещение его в актуальный контекст войны вписывается в многовековую итальянскую традицию – представлять вертеп (изображение Вифлеемской пещеры со Святым Семейством) в современной бытовой декорации: в городе, с королевским дворцом, с площадью, торговцами и т.д.

[104] Guareschi G. Favola di Natale. – Milano: Rizzoli, 1945. – P. 21.
[105] Ibid. – P. 5.

К традиции, в частности, к библейским снам, отсылает и мотив невещественной встречи, жизни в фантазии, во сне.

Как было свойственно Гуаресски в предыдущий период, повествование строится с приемами комикса и анимации. В лагерном тексте «Сказки» существует предисловие, не вошедшее в книгу, в котором содержится единственное авторское признание в сознательной словесной мультипликации: «Изначально я собирался представить вам что-нибудь, напоминающее мультипликационный фильм. И я старался соблюсти дух анимационного произведения и в выборе персонажей и при написании сказки, членя сюжет на отдельные эпизоды и подбирая для каждого свой «гэг», как выражаются техники»[106].

Особое внимание Гуаресски уделил цвету, сам Гуаресски объяснял это тем, что «в заключении даже цвет становится сказкой, потому что в лагере – все серое, и если однажды небо вдруг станет голубым, а на ветке проклюнутся листочки – это кажется чем-то потусторонним»[107]. Насыщенность текста всеми оттенками цвета, так же, как анимационные приемы, придала сказке большую изобразительность.

2.1. 3 Опыт Гуаресски в контексте итальянской литературы о Второй Мировой Войне

В конце войны и в первые послевоенные годы в Италии было создано много художественных или художественно-мемуарных произведений о военном времени: об итальянской кампании на русском фронте (Марио Ригони Стерн, Дж. Бедески, Нуто Ревелли), о немецкой оккупации и партизанском Сопротивлении (Б. Фенольо, Ч. Павезе, Э. Витторини, И. Кальвино, С. Квазимодо), о фронте и вступлении союзников (К. Малапарте), о судьбе итальянских евреев (А. Дзаргани, В. Дебенедетто, Э. Моранте, Д.В. Сегре) и, наконец, о лагере (П. Леви). Но написанное Гуаресски в этот период стоит особняком в итальянской литературе о войне. Во-первых, потому что

[106] Архив Гуарескив Ронколе Верди, папка 1944/4.
[107] Guareschi G. Diario clandestino. – Milano: Rizzoli, 1949. – P. 34.

итальянской литературе не свойственно совмещение пафосного и юмористического, а в текстах Гуарески страницы пронзительные, драматические, сентиментальные перемежаются юмористическими рассказами. Во-вторых, потому что некоторые темы были подняты только им. Среди них – тема интернированных итальянских военных – ИМИ, «Белого Сопротивления», как оно позже было названо историками. На протяжении более двух десятилетий «Подпольный дневник» оставался единственной книгой об ИМИ. В 1971 г. вышло историческое исследование Клаудио Соммаруги, одного из интернированных, которое стало вехой в историографии вопроса. Но в целом вопрос замалчивался. В послевоенной периодической печати фактически один Гуарески писал о вернувшихся из лагерей, об их трудностях, и он же организовал посредством своей газеты сбор денег для ИМИ. В начале 21 в. появились многочисленные издания – как в области публицистики и литературы, так и в области истории – засвидетельствовавшие героизм и трагедию "Белого Сопротивления", но можно утверждать, что итальянская культура обязана прежде всего Гуарески сохранением памяти об ИМИ и возрождением интереса к их истории.

2.2 Журналистика1945-1954 гг.

Опыт лагеря убедил Гуарески в том, что в современную ему эпоху политика стала первоочередным фактором в жизни человека, структурообразующим элементом его существования. В лагерные произведения политика вошла – как тема, как фон или как повод к размышлению, но, явственно «прорезавшись» в текст, она еще не стала его тканью. И только в последующем творчестве Гуарески, художественном и журналистском, отчетливо проявилось выработанное в лагере представление, что ничто не может иллюстрировать человеческую доблесть и порок так, как расположение человека по отношению к процессам, происходящим в обществе, а, следовательно, к политическим процессам.

К профессиональной деятельности Гуаресски возвратился с новым видением своих журналистских задач – это, прежде всего, активное участие в послевоенном устройстве Италии, в переосмысление роли Италии в мире.

С сентября по декабрь 1945 г. Гуаресски писал для юмористического еженедельника «Темпо пердуто» («Потерянное время») и одновременно создавал концепцию нового органа печати – для выражения своей позиции с помощью новых средств юмористической журналистики, выработанных в плену. В декабре 1945 г. он, вместе с Джованни Моской и при содействии издателя Риццоли, основал газету «Кандидо». Кандидо – по имени Кандида, героя одноименного произведения Вольтера, отсылка к наивному простаку «Бертольдо», но «Бертольдо» новому, прошедшему через испытания и искушения, а теперь обретшему свою землю, чтобы «возделывать свой сад». «Кандидо», с одной стороны, продолжил традиции юмористической журналистики «Бертольдо». С другой же – качественно от него отличался: это была не только юмористическая газета и сатира нравов, но и политическое издание. "Кандидо" активно участвовал в политических кампаниях – перед референдумом 1946 г. и выборами 1948, 1951 и 1953 гг., но всегда посредством юмора. Гуаресски считал, что юмористический жанр позволяет с большей точностью и меткостью описывать суть высмеиваемого явления: для пропаганды анекдот действенней, чем новость или репортаж.

«Кандидо» выходил еженедельно сначала по субботам, потом по вторникам. В каждом номере было четыре страницы газетного формата. До 1954 г. более трех четвертей каждого номера составляли работы Гуаресски: рассказы, заметки, фельетоны, пародии, переписка с читателями, иллюстрации, карикатуры, картинки с подписями, коллажи, компилированные текстово-художественные формы. После 1954 г. их количество прогрессивно сокращалось. Общее количество публикаций так велико, что никогда не подсчитывалось.

Каждая первая страница газеты состояла из большого рисунка (чаще всего авторства Гуаресски), диалога в рубрике «Мы-вам» и в подвале рубрики

«Сегодня-Завтра» или «Взгляд справа–взгляд слева», «Север – Юг». Рубрика «Мы-вам» – наследница передовиц «Бертольдо», где об актуальных событиях в абсурдистской манере беседовали Великий князь Тромбоне и простак Бертольдо. В послевоенной рубрике диалог вели персонажи А. и Б.. Составлял его Гуарески.

Парные рубрики «Взгляд справа – взгляд слева», «Сегодня–завтра»/ «Вчера-сегодня» и, впоследствии, «Север-юг» были совместным творчеством Гуарески и Моски/Мандзони, один из которых за подписью «Спартак» (Гуарески – взгляд слева), а другой – «Цезарь» (Моска/Мандзони – взгляд справа) комментировали какое-нибудь событие или явление: природное (дождь), политическое (выборы), фейковое (свадьбу Кагановича с Аллилуевой), пародируя, утрируя и доводя до абсурда риторику коммунистических (взгляд слева/завтра) и фашистских/ультраправых/ультра-католических (взгляд справа/вчера) изданий. Появившаяся позже (к концу 1950-х гг.) рубрика «Север-юг» использовала подобным образом, доводя до абсурда, стереотипы противостояния Севера и Юга Италии.

Постоянными рубриками «Кандидо» авторства Гуарески были «Письма потомку» и «Заметки просто человека» (в 1946-1948 гг. они появлялись, более или менее чередуясь), обе эти рубрики находились на стыке журналистики и литературы. Фабульной завязкой «Заметок» служило какое-либо событие актуальной политической жизни, но по жанру это были юмористические рассказы, главными персонажами которых были жена и дети автора. «Письма потомку» и добавившиеся впоследствии «Письма современнику», напротив, несмотря на «литературный» стиль, декларированное обращение в прошлое и стилизованную «мемуарность», являлись по сути общественно-политическими манифестами. Тексты обеих рубрик легли в основу книг семейного цикла, продолживших линию повествования первой повести Гуарески «Открываем Милан»: «Блокнотик» (1948) и «Маленький семейный курьер» (1954).

В течение первых двух лет постоянными были рубрики «Амнистированное «Сердце»» и «Демократическая Азбука», которые, с одной стороны, продолжали традицию «Бертольдо»– доведение до абсурда риторики, в «Бертольдо» это была риторика фашистская, а в «Кандидо» – риторика левоориентированных газет, сосредоточенных на чистках, люстрациях и создании культа партизанского. Самая знаменитая из рисованных рубрик Гуаресски – «Послушание слепое молниеносное и абсолютное»[108] – карикатуры, изображающие комичные ситуации, в которые итальянские коммунисты попадали из-за бездумного послушания газете "Унита". Коммунистов на этих карикатурах, а, впоследствии и на других картинках Гуаресски изображал с тремя ноздрями: третья служила для того, чтобы мозг свой «сбросить в общую кучу», а освободившееся место заполнить «партийными директивами»[109]. В апреле 1947 г. Гуаресски отвечает на письмо читателю, молодому коммунисту, текстом, озаглавленным «Третья ноздря», в котором поясняет, что «третья ноздря не является безусловной прерогативой левых сил», но это свойство всякого человека, который вместо того, чтобы думать воспринимает готовые формулы пропаганды. Образ «трехноздревых» оказался в высшей степени эффективным, слово вошло в итальянский язык и активно используется в политических дискуссиях до сего дня[110]. Рубрика была настолько популярна, что многое из нее стало для итальянцев общим цитатным полем. Кроме неологизма «trinariciuto», следует упомянуть неизменный призыв «Contrordine, compagni!» (что-то вроде «Развернитесь, товарищи») и само заглавие рубрики. Даже теперь, спустя 70 лет, игра слов, иллюстрированная карикатурой, по-прежнему актуальна и имеет тот же комический эффект, что доказывают многочисленные выставки рисунков из этой серии, прошедшие в Италии за последние полтора десятилетия.

[108] См. приложение (7).
[109] Candido. – №. 14. – 1947. 5 aprile. – P. 4.
[110] Corriere della Sera. – 1996. 21 febbraio. – P.5.

Кроме уже цитировавшихся выше постоянных рубрик, ставших знаковыми для истории итальянской журналистики, нужно особо выделить рубрику «Вокруг Италии», не только потому, что она просуществовала дольше всех остальных, а именно с первого номера (5 января 1946 г.) до последнего (22 октября 1961 г.), но и потому что это была рубрика инновативная. Она состояла из множества отдельных «колонок», которым Гуарески давал заголовки. Но он их не сочинял, это был коллаж из множества местных газет, стенгазет, листовок, информационных листов и других печатных материалов, которыми его снабжал «Кандидоинформ». С первого номера «Кандидо» Гуарески призывал читателей присылать ему вырезки из локальной прессы, копии стенгазет, листовки, плакаты и рассказы о политической жизни своего города или деревни. «Кандидоинформ», возможно, был первой в мире социальной сетью вокруг новостного органа. Тысячи «кандидочитателей» изо всех населенных пунктов Италии присылали ему всю возможную печатную продукцию и собственные свидетельства. Он их прочитывал, систематизировал и при помощи ножниц и клея создавал новые сюрреалистические тексты, ни на что не похожие и вместе с тем очень информативные. Например, постоянными колонками в «Вокруг света» были «Итальянская Мексика» и «Тихий Дон» (аллюзия на реку По), в которых систематизировались и публиковались факты расстрелов, терактов, похищений людей, избиения и запугивания землевладельцев, промышленников, членов правых партий, священников и т. д. Освещение этих фактов в «Кандидо» получило огромный общественный резонанс.

В ряду многих других постоянных и не постоянных рубрик «Кандидо» особняком стоит рубрика «Малый мир». В ней, начиная с декабря 1946 г. Гуарески публиковал рассказы о доне Камилло и Пеппоне. Всего было опубликовано 347 рассказов. Многие из них вошли в сборники, выпущенные автором при жизни и его наследниками после его смерти. Эти рассказы стали

главным литературным произведением автора и принесли ему мировую славу.

Политическая журналистика Гуаресски с самого начала существенно отличалась от всей журналистики, присутствовавшей в то время на политической и общественной сцене Италии. Многие темы были общими для всех изданий: устройство новой Италии, выбор между монархией и республикой, разруха, борьба разных сил за власть. Однако у Гуаресски эти темы разворачивались не так, как в остальных газетах и журналах. Его взгляд на актуальные политические события в Италии и в мире был противоположен левым: основная линия его политической журналистики – антикоммунизм, который явился прямым следствием его ценностных ориентаций, переосмысленных в годы плена. Но он резко расходился и с правыми. В результате он шел вразрез практически со всеми политическими силами Италии, оказывался в оппозиции к обоим краям политического спектра.

Гуаресски не зависел ни от какой политической силы, поэтому «Кандидо» освещал и анализировал темы, которые замалчивались или опускались другими изданиями по соображениям политической конъюнктуры. Одной из таких тем была Гражданская война в Италии. До конца 1946 г. все стороны конфликта употребляли это выражение, имея в виду множественные эпизоды насилия в северной Италии после переворота 1943 г. – с участием армии муссолиниевской Социальной Итальянской Республики, партизанских отрядов и различных бандформирований. Начиная с конца 1946 г., партизанские и левоориентированные группы отказались от выражения «Гражданская война», и постепенно оно вышло из употребления, его заменили слова «Сопротивление» и «борьба за освобождение Италии от немецких захватчиков». В итальянскую историографию термин «гражданская война», вернулся, а с ним и предмет исследования, лишь в восьмидесятые годы – с выходом соответствующего тома Истории Италии

Монтанелли-Черви[111] и фундаментального труда Чезаре Павоне[112]. Замалчивание факта гражданской войны не позволяло обнародовать и исследовать тысячи эпизодов насилия в Италии. Часто именно благодаря местным листкам и стенгазетам, присылаемым «Кандидоинформом» о таких фактах становилось известно, таким образом, на протяжении долгого времени «Кандидо» был единственной из популярных (тираж более миллиона) итальянских газет, писавших об этом. «Кандидо» был также единственным изданием, которое постоянно публиковало материалы о таких эпизодах и подчеркивало их братоубийственный характер. Позиция Гуарески лаконично выражена в рисунке в одном из первых выпусков газеты: среди разрушенных домов на миланской улице стоят два бедно одетых замерзших мальчика. Диалог такой: « – А твой папа? – Фашисты убили. А твой? – Партизаны убили. – Давай группу создадим, я буду петь, а ты с тарелкой ходить»[113].

В подборках «Кандидо» актов насилия слева больше, чем справа, но, по всей видимости, их и в реальности было больше, начиная от актов возмездия и заканчивая радикальными поисками социальной справедливости и имущественного равенства. Однако и те, что были направлены против левых, находили отражение в «Кандидо». Гуарески отмечал искажение или замалчивание подобного рода информации. Например (1946 г.): «В Бари во время выступления Тольятти произошел а) взрыв монархической бомбы (согласно левым изданиям), б) запуск оппозиционной петарды (согласно органам печати ХДП), в) взрыв неизвестного происхождения бумажной бомбы (согласно независимым изданиям), г) ничего не произошло (согласно правой прессе)»[114].

Для преодоления последствий войны, с точки зрения Гуарески, следовало не только принять факт того, что она была, что разные итальянцы

[111] Montanelli I., Cervi M. L'Italia della guerra civile (8 settembre 1943-9 maggio 1946). – Milano: Rizzoli, 1983.
[112] Pavone C. Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza. – Torino: Bollati Boringhieri, 2006.
[113] Candido. – №. 3. – 1946. 19 gennaio. – P. 1.
[114] Candido. – №.23 –1946. 8 giugno.

убивали друг друга, опубликовать и исследовать эти факты, но и искать ту почву, которая могла бы сделать политический диалог мирным, избежать эскалации насилия. Такой почвой, прежде всего, для Гуарески должна была явиться Церковь, поскольку абсолютное большинство итальянцев, вне зависимости от политической принадлежности, на тот момент были связаны с католической церковью. Гуарески, безусловно, был на стороне Церкви, тем не менее, он с большим сарказмом цитирует и комментирует выступления священноначалия, требующего отлучить коммунистов от Церкви, запретить их погребение в освященной земле, утверждающего, что всех коммунистов ждет ад и т.п. Надо отметить «Открытое письмо Дону Камилло»[115] (1947 г.), в котором Гуарески иронически «увольняет» священника дона Камилло за то, что тот не следует указаниям методического пособия, налагающего запрет на отпущение грехов не членам Христианско-демократической партии. В следующем номере «Кандидо» Гуарески поместил обзор писем в защиту дона Камилло, а создателю методического пособия предложил прислать в подарок механизм «для проделывания третьей дырки в носу».

Одной из важных тем, поднятых Гуарески в «Кандидо», является политический оппортунизм итальянцев. Гуарески не верил в возможность мгновенного превращения фашистов в антифашистов. В массовой антифашистской риторике послевоенных лет он видел зеркальное отражение риторики фашистской и один из поводов к братоубийственному разделению. Первый же номер «Кандидо» начинался с рубрики Гуарески «Мы вам». В диалоге, который ведут персонажи А. и Б. обсуждается художник Джино Боккасиле, который в войну надел СС-овскую форму и за деньги работал на нацистов, но был полностью оправдан, «ведь кому-то надо рисовать демократические и антифашистские плакаты»[116]. В том же номере за подписью Гайус (псевдоним Метца) была помещена заметка с латинским заголовком, заимствованным у Гая Юлия Цезаря: «De bello civili» («О

[115] Candido. – №44 - 1947.02 novembre.
[116] Candido. – № 1 – 1946. 5 gennaio. – P. 1.

гражданской войне»), в ней говорится, что, когда Медиолан (то есть Милан) пал, фашистов в нем не было – у всех были документы, подтверждавшие их антифашизм, и только по недостатку времени Дукс Бенито не успел представить имевшийся у него документ. На ту же тему – рисунок Гуаресски, на котором из космоса виден глобус с очертаниями двух сапог: Италии, где проживает 40 млн. фашистов, и Италии, где проживает 40 млн. антифашистов[117]. Когда в римской газете «Медзоджорно д'Италиа» появилось сообщение о том, что в семье адвоката такого-то и его жены появился на свет «маленький республиканец», Гуаресски тут же напечатал, что тот просто перехватил эстафету у последнего «маленького балиллы» (члена детской фашистской организации)[118]. Несколько раз он пишет обличительные заметки, например, рецензию на книгу «Глóтки женщин и винтовок» журналиста Д. Лайоло (псевдоним Улисс), одного из главных корреспондентов коммунистической «Унита», который во время испанской войны ревностно служил Муссолини, участвовал в разгроме итальянских бригад «Маттеотти» и «Гарибальди» и воспевал войну. По всей видимости, чашу терпения Гуаресски переполнило то, что Улисс, подписавший присягу муссолиниевской республике Сало в 1944 г., со страниц газеты «Унита» назвал фашистами военнопленных офицеров, к которым относился и сам Гуаресски.

Высмеивая тех, кто из фашистов стал воинствующим коммунистом, «перевертышей» («voltagabbana»), Гуаресски, тем не менее, осуждает копание в прошлом с целью вывести на чистую воду скрытых фашистов. Неприятие процесса «чистки» и «дефашизации» было связано для Гуаресски с его видением ответственности итальянцев как общенациональной, причем ответственности не только за то, что произошло со страной в прошлом, но и за то, что с ней произойдет в будущем. Один из многочисленных примеров: «Вот письмо счетовода Джузеппе Антониоли в газету «Аванти!», в котором

[117] Candido. – №23 – 1946. 8 giugno. – P. 1.
[118] Candido. – № 29 – 1946. 20 luglio. – P.3.

он спрашивает: «Почему итальянский народ должен платить за провинности кучки авантюристов? Почему у нас должны отбирать то немногое, что нам осталось, если виновата монархия, которая превознесла фашизм и объявила войну?» Мой ответ: а только ли монархия? А что счетовода Антониоли и 40 млн. итальянцев при этом не было?». Оценку Сопротивления Гуарески тоже считал односторонней, он видел в ней попытки разделить итальянцев на «победителей» и «проигравших войну», в то время как, по его мнению, войну проиграли все итальянцы, и перерастание войны европейской на территории Италии в гражданскую войну – трагедия для всех итальянцев. В этом он был того же мнения, что Бенедетто Кроче, сказавший во время Учредительного Собрания 1947 г.: «Мы, итальянцы, проиграли войну, и проиграли ее все вместе. <…> Мы не можем отделить себя ни от того хорошего, ни от того плохого, что переживает наша родина, в том числе от ее поражений»[119].

С политикой разделения итальянцев Гуарески связывал территориальные потери Италии после войны: слишком много внимания и сил – разделению, слишком мало – сохранению целостности страны. Вопрос территориальной целостности, особенно острый в послевоенные годы, не поднимался ни правыми, ни левыми изданиями, по этому вопросу были официальные сообщения, но никакой широкой общественной дискуссии. Для левой прессы реакционной была сама такая постановка вопроса о территориальных потерях. Уступка Истрии титовской демократии представлялась коммунистам Италии прогрессивным шагом: ИКП в тот момент была целиком на стороне югославских коммунистов. Гуарески, считая территориальные уступки безумием, в первые послевоенные годы не раз поднимал вопрос о целостности Италии, на страницах «Кандидо» он фиксировал все, что происходило на этом фронте: в дипломатии, в военных столкновениях и во внутренней политике: разгоны студенческих митингов в пограничной области Джулиа, рейды коммунистов по апулийским селам с

[119] Croce B. Discorso alla Costituente 24.07.1947. Цит. По: Croce B. Discorsi Parlamentari. – Bologna: Il Mulino, 2002. – P. 270.

целью отправки зерна в Югославию, молчание центральной прессы. Рассказ «Бумагокопатель» из рубрики «Заметки просто человека», повествующий о журналисте, который целыми днями изыскивает свидетельства о сотрудничестве всех вокруг с фашистским режимом, заканчивается так: «Газетчики кричат, что у нас опять отобрали какие-то земли, но бумагокопатель усмехается: чего бояться, Италию спасаю я»[120] – показывает опасения автора, что сосредоточенность на гражданском противостоянии, разоблачении и люстрации может обернуться невниманием к общенациональным интересам, потерей территории и идентичности. Поскольку ситуация вокруг Триеста накалялась на протяжении 10 лет, и в ней участвовали несколько стран, Триест стал точкой отсчета для высказываний Гуарески о политике Англии, Америки и СССР, мерилом политической «ответственности» всех итальянских политиков.

Уникальна была роль «Кандидо» и в освещении острейшего вопроса о возвращении пленных и трудоустройстве вернувшихся. Ко вторым относились военнопленные, вернувшиеся из немецких лагерей и не нашедшие в Италии ни работы, ни признания в обществе. К первым – солдаты, пропавшие без вести в СССР, которых никто не спешил вызволять из советских лагерей. Левые не поднимали вопроса о пленных в силу преданности СССР, стране-победительнице. Правые – преследуя дипломатические, экономические, политические цели: о пленных не вспомнили ни «Стампа», ни «Коррьере», ни ватиканская «Оссерваторе Романо», даже в парадном обращении Папы к народам России (24.07.1952) нет ни слова о судьбе итальянских солдат. Таким образом, тысячи солдат, не вернувшихся из России, оказались никому не интересны. Общественную кампанию по их возвращению, по поиску сведений об их гибели и местах захоронения вел практически один «Кандидо».

Тема пропавших без вести в России итальянских солдат влекла за собой более широкую тему лагерей и репрессий. Очевидцы свидетельствуют,

[120] Candido. – №28. – 1946.13 luglio.

что незамысловатый плакат, на котором был изображен итальянский солдат за колючей проволокой, под знаком пятиконечной звезды, со словами «Мама, проголосуй против них за меня»[121] был невероятно эффективным.

Из происходившего за пределами Италии особое внимание уделялось распространению коммунистических режимов в «странах советского влияния»: Венгрии, Чехословакии, Польше, Югославии, Болгарии и Румынии. Гуарески отзывался в «Кандидо» почти на все события в этих странах. Из серий коротких юмористических заметок и карикатур складывалась картина идеологического переустройства общества, репрессий по отношению к военным, государственным деятелям, рядовым людям, подавления возмущений и восстаний. Гуарески освещал и переименования – с целью возвышения советского и забвения общекультурного: заметки о том, что в Бухаресте кинотеатр переименован из «Маркони» в «Попов»; в Варшаве изданы учебники, где Катулл описывается как кулак, а Гораций – как крупный рабовладелец и т.п. Все это должно было прояснить итальянцам, в первую очередь, итальянским коммунистам, к какой жизни они толкают страну, голосуя за народный фронт и компартию. Поскольку защита Италии от коммунизма была главной, если не единственной, причиной внимания Гуарески к жизни за железным занавесом, то, естественно, оно становилось пристальней в моменты наибольшей опасности: перед коммунальными выборами 1946 и 1950 гг., общеитальянскими выборами 1948 и 1953 гг., после смерти Сталина в 1953 г. и венгерских событий 1956 г.

В центре внимания “Кандидо” всегда была Италия и все происходящее в ней. На втором месте по частоте упоминаний - СССР. При этом, главной, если не единственной, причиной внимания Гуарески к Советскому Союзу была защита Италии от коммунизма и от повторения «русского» пути. В юмористической газете Гуарески не претендовал на реалистичность изображения: факты, о которых он сообщает читателю, часто помещены в

[121] Предвыборные кампании 1948 и 1953 гг.

государство с придуманным названием Барбизландию или Баффонию (“baffi” усы, аллюзия на Сталина), в такие же придуманные города: Фамбор и т.п. Тем не менее, у него было ясное представление о том, с чем бороться. В развернутом ответе коммунисту Маурицио Г.[122] он перечисляет то, что знает о стране советов: броненосец Потемкин, Троцкий, ЧК, ГПУ, НКВД, лагеря, чистки, переселение народов, демократизация[123] искусства. О броненосце Потемкине он знал, конечно, из фильма Эйзенштейна, но что касается остального, то не всегда ясно, откуда он черпал конкретные сведения. Приводя в «Кандидо» реальные статистические факты Гуаресски ссылается на парижскую «Русскую мысль» (в частности, в 1948 г. Гуаресски приводил взятую из «Русской мысли» (от 30.11.1947) статистику людских потерь России, добавляя в комментарии, что успехи в искоренения безработицы были достигнуто при помощи «прореживания» населения, в том числе рабочего класса[124]), однако в 1947-48 гг. «Русская мысль» выходила только по-русски, вероятнее всего он пользовался дайджестами информационных агентств, которые все отслеживал очень внимательно. Мы знаем, что он читал Артура Кестлера: его книгу он рекомендовал читателям «Кандидо» в 1949 г. Можно предположить, что он следил за изданиям об СССР (по некоторым параллелям в текстах можно с уверенностью утверждать, что вышедшая позже, в 1959 г., книга Пьетро Леони «Шпионы Ватикана…»[125], произвела на него большое впечатление).

Публикации об СССР в “Кандидо” это по большей части карикатуры и короткие юмористические заметки. Нередко, как сказано выше, в духе мистификации: ср. сообщение о свадьбе Светланы Аллилуевой с Кагановичем[126], доводящее до абсурда советскую риторику. Или

[122] Candido, 1948. – 20.03, цит. по: Guareschi G. Mondo Candido 1946-1948 – Milano, Rizzoli, 2001. – P. 360.
[123] Гуаресски был автором множества политических неологизмов с суффиксом –izz (-izzare, -izzazione): attivizzare le masse; democratizzare il gregge, romanizzare, fascistizzare и даже marciasuromizzare.
[124] Candido. – №. 12. – 1948, 20 marzo. – P.3.
[125] «Spia del Vaticano!» / Pietro Leoni, s. j. — Roma: Ed. 5. Lune, 1959.
«Шпионы Ватикана…». О трагическом пути священников-миссионеров: воспоминания Пьетро Леони, обзор материалов следственных дел. / Сост. И. И. Осипова. — М.: Братонеж, 2012. — 448 с.
[126] Candido. – 1951, 15, luglio. – P. 3.

фантастического гротеска: ср. «сообщение журнала «Труды по Советии»: русских коров должны доить две доярки в четыре руки, потому что вымя каждой по два метра в диаметре[127]». Или анекдота, ср. сообщение, что со слов «всех шведских газет» советские моряки отказываются есть, так как им приказано «рта не открывать» в присутствии иностранце[128]. Или (такой же ходил в СССР) о конкурсе на памятник Пушкину: первую премию получает проект, представляющий Сталина, читающего томик Пушкина (в советском варианте это вторая премия, а первая – Сталин читает Сталина). Откуда Гуарески взял эту историю, придумал ли сам, услышал ли где, пока установить не удалось. Подобным же образом «Кандидо» реагировал на приписывание, в кампанию космополитизма, всех изобретений русским ученым, от радио до пенициллина; на остракизм, которому подвергли Тарле за книгу, где как одна из причин поражения Наполеона указывался суровый климат русской зимы[129].

пПоявлялись и серьезные тексты. Причем самые развернутые из них – ответы на письма читателей. Так, например 11 апреля 1948 г. под заголовком «Предвыборные хроники» Гуарески помещает ответ читателям, возмущенным заметкой Гуарески о политическом противостоянии в одной из крестьянских семей Романьи, чуть не закончившемся отцеубийством. Отвечая читателям Гуарески сетует на то, что 90% итальянских обывателей представляют себе коммунистов, каким их видит сам Гуарески, «рассказывая сказки о Пеппоне», в то время, как коммунизм – это нечто совсем иное. И в этом тексте Гуарески рассказывает о том главном, что отталкивает его от коммунизма – о подмене личного массовым и о вытекающем отсюда одиночестве советского человека: «Коммунизм внушает ужас не тем, что приговаривает тебя к непосильному труду, не тем, что пугает Сибирью, лагерями и даже не выстрелом в затылок. Ужас коммунизма не в нищете, голоде, холоде и полном отсутствии свободы. Даже нищие, оборванные

[127] Guareschi G. Mondo Candido 1951-1953, – Milano: Rizzoli, 2001 – P. 28
[128] Giro d'Italia//Candido. – 1948. 23.01
[129] Giro d'Italia//Candido. – 1951. 12.09.

люди, голодные и презренные рабы и те всегда найдут возможность духовных уз. Потому дух именно в периоды рабства и нищеты переживает наивысшую свободу, и человек может почувствовать себя владыкой. В коммунизме страшно бесконечное одиночество человека (…) коммунизм лишает человека личности, индивидуальности, делает его элементом массы или коллектива, то есть опустошает человека, лишая его внутреннего содержания личности"[130].

Многие публикации «Кандидо» посвящены фигуре Сталина. Гуарески все годы пристально следил за всем, что делал Сталин, и раньше всех, уже в конце 1952 г. предрек, что в течение года «душа Сталина спустится в ад». Едва ли не первым в Италии (7 марта 1953 г.) он отреагировал на смерть Сталина (ср. «Стампа» 8 марта, а «Мондо» – 15 марта). Сразу после смерти Сталина на страницах «Кандидо» появилась карикатура, изображавшая непомерно раздутого Маленкова, от которого Гуарески ожидал продолжения политики Сталина, поскольку тот представлял ту же идеологию и ту же систему. Однако, ни один из последующих лидеров, хотя упоминались все, не имел для Гуарески такого значения, как Сталин; более того, Сталин и после смерти занимал в «Кандидо» больше места, чем его живые преемники.

Сталин был для Гуарески главным выразителем зла, приносимого коммунистической идеей в мир, что особенно ясно раскрывается в статье на смерть Сталина «Он был тем, кем был»: «До вчерашнего дня [то есть до 05.03.1953] между деспотом Сталиным и остальными деспотами истории существовало непреодолимое различие: даже худший из всех его предшественников, сколь бы он ни был жесток, оставался в поле человеческой природы. Сталин же, хоть и имел обличье человека, представал перед нашими глазами в нечеловеческом образе. <…> От основания мира было всегда что-то такое, что нога деспота не могла попрать. Но нет ничего, чего не смог бы попрать Сталин»[131].

[130] Guareschi G. Mondo Candido 1946-1948. – Milano: Rizzoli, 2001. – P. 387.
[131] Guareschi G. Mondo Candido 1946-1948. – Milano: Rizzoli, 2001. – P. 393-394.

В начале пятидесятых годов внимание Гуарески несколько отвлекается от России в связи со все более его оппозиционным настроем по отношению к правящей христианско-демократической партии. Эта оппозиция достигает апогея в 1954 г., когда Гуарески публикует поступившие к нему письма, в которых Де Гаспери во время войны, укрываясь в Ватикане, обращается к союзникам и настаивает на бомбардировке жилых окраин Рима. Письма были объявлены подделкой и уничтожены без повторной экспертизы, а Гуарески приговорили к одиннадцати месяцам одиночного заключения. После тюрьмы Гуарески стал гораздо меньше писать о России и странах советского влияния (за исключением, может быть, освещения венгерских событий 1956 г.). В 1957 г. он ушел с поста главного редактора. А в 1961 г. «Кандидо» прекратил свое существование.

2.3 Поиски новой поэтики: о функции юмора в произведениях Гуарески

2.3 **Поиски новой поэтики: о функции юмора в произведениях Гуарески**

В предыдущих разделах были рассмотрены художественное и публицистическое творчество Гуарески в период формирования нового мировоззрения и новой поэтики. Очевидно, что каковы бы ни были различия между его произведениями, все они, включая изобразительные, объединены юмористическим началом. Параллельно мы рассматривали жанровую эволюцию, трансформацию метода и стиля у раннего Гуарески. Как мы видели, на протяжении творческого пути характер юмора Гуарески претерпел значительные изменения: от пародии и комических ситуаций первых произведений до политической сатиры в «Кандидо» и смеха сквозь слезы в «Малом мире». Представляется важным проследить представления автора о роли и смысле юмора в его текстах.

Для Гуаресски юмор был важнейшим способом экспликации своих мировоззренческих установок. Об этом свидетельствует и тот факт, что все редкие свидетельства о рефлексии автора над своими текстами посвящены вопросу функционирования юмора в его творчестве. Разумеется, эти тексты нельзя рассматривать как академические исследования – они написаны в обычной для Гуаресски юмористической манере, но они важны как своего рода творческие манифесты, объясняющие авторское видение функционирования юмора в собственных текстах и в произведениях современников (А. Кампаниле, Дж. Моска, К. Мандзони).

Всего таких текстов четыре и все они были созданы в рассматриваемый в этой главе период: неопубликованная «Лекция о сороковых годах» была написана и прочитана в 1939 г., до лагеря, лекция «Нормированный юмор» - написана и прочитана в лагере для военнопленных в Ченстохове – в 1943 г., первая глава книги-альбома «Временная Италия» – в 1947г. и неопубликованная, написанная для публичного выступления «Лекция в Лугано: юмор и логика» – в 1951 г. Таким образом, все они созданы за одно десятилетие – 1940-е гг., – то время, когда Гуаресски переосмысливал и переформулировал свои творческие задачи. Чтобы выявить и уточнить авторскую интенцию и те мировоззренческие позиции, которые он эксплицирует с помощью юмора, представляется уместным рассмотреть эти эстетические манифесты в свете основных научных теорий о юморе и комическом.

Когда мы говорим о «юморе» и «комическом», надо, во-первых, оговориться, что речь идет преимущественно о рамках русской терминологии, потому что итальянский термин «umorismo» шире русского «юмор» и чаще всего, по справедливому определению Марио Праца, «далеко превосходит комическое («comico»), являющееся лишь его частной разновидностью)[132]. В то время как термин «comico» значительно уже

[132] Praz M. Umorismo//Enciclopedia Italiana. – EIT, 1937. – Vol. XXXIV. – P. 1053.

русского «комическое» и чаще всего адекватно переводим словом «смешное». Во-вторых, в обоих языках следует различать обще-бытовое определение[133] и терминологическое, которым пользуются философы и литературоведы.

Однако и в научной среде не только нет единого мнения об определении юмора и комического, но и не существует единого подхода к вопросу о том, на основе чего эти определения могли бы быть выработаны и каким образом следует описывать эти понятия. Подходов существует множество, мы обозначим только основные из них, подробнее останавливаясь на тех концепциях, которые позволяют нам прояснить эстетическую позицию и творческую практику Гуарески.

Первый и самый древний подход к разговору о комическом и юморе – определение этих понятий через противопоставление (см., например, статьи «комическое» в: Эстетика: словарь. – М., 1989[134]; Философский энциклопедический словарь. – М., 1983[135]). Комическое противопоставлялось трагическому (Аристотель), возвышенному (романтики), серьезному (Фолькельт). Однако на протяжении последних двухсот лет мыслители последовательно оспаривают все попытки определения через противопоставление. Век двадцатый ознаменовался переосмыслением роли смехового начала и соотношения комизма и драматизма. В статье А.М. Зверева «Смеющийся век» отмечаются новые черты смеховой культуры: во-первых, произошло «расширение границ смехового мира, так что они протянулись и через область трагического», и, во-вторых, «путь от разящего смеха к морализаторству и поиску рецептов всеобщего оздоровления —

[133] См., например, в Толковом словаре русского языка под ред. Д.Н. Ушакова: «Юмор – 1. незлобивая насмешка, добродушный смех; проникнутое таким настроением отношение к чему-нибудь (к чьим-нибудь недостаткам, слабостям, к злоключениям). 2. совокупность литературных (или вообще художественных) произведений, проникнутых таким отношением к действительности» (Т.4, С. 774); «Комический — очень смешной, забавный» (Т. 2, С. 83).

[134] http://aesthetics.academic.ru/209/%D0%9A%D0%9E%D0%9C%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%95

[135] http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4411/%D0%9A%D0%9E%D0%9C%D0%98%D0%A7%D0%95%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%95

обычная эволюция корифеев смеховой культуры»[136]. Подводя итог этому поиску, В.Я. Пропп в предисловии к своей работе «Проблемы комизма и смеха» утверждает, что вместо этого «следовало бы изучать комизм сам по себе»[137].

Второй подход, которого придерживаются все авторы статей о комизме и юморе в философских, эстетических и литературоведческих словарях и энциклопедиях, можно назвать историческим: это попытка проследить генезис смеховых жанров, выявить их фольклорную, культовую, архаичную природу. Та же интенция была и у М.М. Бахтина при описании ритуального карнавального смеха в книге «Творчество Франсуа Рабле и народная культуры средневековья и Ренессанса», но наряду с изучением генезиса смеховых жанров он рассматривал и их культурные функции.

Третий подход следует определить как теоретико-литературный. Констатируя неразбериху в определениях, авторы сосредотачиваются на описании форм комического в литературе, предпринимая попытки классификации приемов и жанров. Именно так построены исследования В.Я. Проппа, описывающие, какими художественными средствами достигается комический эффект, и предлагая его типологию. Тот же подход использует в своем труде Ю. Б. Борев. Исследователи сходятся в том, что всякий смех делится на два вида: насмешливый и не-насмешливый. При этом Б. Дземидок[138] и В.Я. Пропп полагают, что для достижения комического эффекта в литературе применяется в основном первый, а Н. Гартман и Ю.Б. Борев утверждают, что и не-насмешливый смех может быть использован литераторами-юмористами-комедиографами.

Наиболее продуктивным для анализа творчества Гуарески нам представляется функциональный подход, при котором исследуется, какие писательские задачи решаются с помощью смеховых жанров. Говоря о «прагматике» комического, мы будем опираться на наиболее значимые

[136] Зверев А. М. Смеющийся век // Вопросы литературы. – 2000. – №4. – С. 3-4.
[137] Пропп В. Я. Проблемы комизма. – М.: Лабиринт, 2006. – 244 с.
[138] Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – С. 17.

работы представителей всех трех подходов, выделяя те из них, которые напрямую соотносятся с положениями, выдвинутыми Гуарески.

Гуарески так же, как в свое время Пиранделло, начинает с того, что пытается определить для себя термины. С одной стороны, он восстает против итальянской литературоведческой традиции, которая признавала право на статус «юмористического писателя» за очень немногими авторами высокой литературы (характерно, что о том же пишет В.Я. Пропп по отношению к эстетике XIX в.)[139]. А с другой стороны, протестует против уравнивания юмористической литературы (А. Кампаниле, Дж. Моска, Ч. Дзаваттини) с низшими смеховыми жанрами: «Юмор для большинства людей делится на две части: Алессандро Мандзони и анекдоты. То есть юмор и не-юмор. И в части не-юмора (то есть анекдотов) намешано все, что угодно: сатира и пародия, шутки и остроты, каламбуры и комические сценки. Варятся в едином котле Макарио и Кампаниле, «Веселые картинки» и Моска, «брызги веселья» и Дзаваттини, Микеле Галдьери и Маротта; «420» и Ками; Джирус и Новелло, «Походная корзинка» и Джером Клапка Джером»[140]. Надо заметить, что подобным же образом на путаницу в классификации сетовал в 1908 г. Луиджи Пиранделло, начавший свое эссе «Юмор» (1908) согласием с высказыванием д'Анкона (1874): «Для очень многих юмористический писатель – это тот, кто смешит: комическое, бурлеск, сатира, гротеск, тривиальное, карикатура, фарс, эпиграмма, каламбур – все это называют юмором. Это как с романтическим, давно уже начали этим словом называть все чувствительное и пасторальное, все самое фальшивое и барочное. Мешают Диккенса с Поль де Коком, а Виктора Гюго с виконтом д' Арлинкуром»[141].

В «Лекции в Лугано» Гуарески пытается разделить понятия «юмор» и «комическое». Он ищет определения в авторитетнейшей итальянской энциклопедии Треккани, где говорится среди прочего, что юмор

[139] Пропп В. Я. Проблемы комизма. – М.: Лабиринт, 2006. – 244 с.
[140] Guareschi G. Umorismo razionato / Ritorno alla base. – Milano: Rizzoli Edizioni, 2002. – P.65.
[141] Pirandello L. L'Umorismo. Цит. по: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_01.htm

предполагает улыбку и сопереживание, а комическое вызывает смех. Определение не удовлетворяет Гуарески, он считает его слишком размытым и заключает: «До сегодняшнего дня, никто, включая энциклопедию Треккани, не смог дать точного определения юмора»[142]. Можно предположить, однако, что определение из Энциклопедии не свидетельствует о попытках автора разобраться в многовековых терминологических спорах, тем более что статью для Треккани писал очень авторитетный литературовед и критик Марио Прац, и это очень подробная и развернутая статья, никак несводимая к такому лаконичному пересказу. Отсылка нужна Гуарески скорее как повод дать свое определение, не обращаясь, как было бы необходимо в научной работе, к истории вопроса. Так же до него поступил Луиджи Пиранделло, начинающий свое эссе о юморе так: «Сам д'Анкона в эссе об Анджольери, к которому мы еще вернемся, признается: «Если бы мне пришлось дать определение юмора, я бы совершенно растерялся». И он прав. Так все говорят»[143]. Оба автора, сразу же обосабливаясь от традиции, создают предпосылки для подачи своего видения предмета.

Обособившись таким способом от предшественников, Гуарески переходит к изложению своего видения предмета. Напомним, что «comico» в итальянском – слово из обиходного языка и употребляется в значении, которое по-русски можно передать как «вызывающее смех, смешной». Этим значением можно объяснить стремление Гуарески точнее разграничить юмор и comico: «Не стоит утверждать, что комизм и юмор – термины эквивалентные. Комизм – штука второстепенная. Я категорически не согласен с тем, что юмор должен смешить, как не согласен с тем, что человек, например, обязан быть голубоглазым блондином. Как человек может оказаться и блондином, и голубоглазым, так и юмор может быть комичным. Но как никакой божественный регламент не предписывает

[142] Guareschi G. Conferenza degli anni quaranta – неопубл. лекция. – Milano, 1939. – P.1.
[143] Pirandello L. L'Umorismo. Цит. по: http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_01.htm

человеку быть белокурым и с голубыми глазами, так никакой человеческий закон не обязывает юмор смешить»[144].

Итак, как основное понятие он выдвигает юмор, а «комизм», то есть способность вызывать смех, рассматривает как его необязательное свойство. Это сближает позицию Гуаресски с подходом социолога литературы А.В. Дмитриева: «Юмор – родовое понятие, включающее в себя то, что мы обычно называем сатирой, иронией, шуткой, пародией и т. д. Таким образом, если комическое — это качество определенных явлений жизни, то субъективное качество их восприятия — это и есть юмор»[145].

Интересно отметить, что в период написания данного текста Гуаресски писал повесть с элементами биографии «Открываем Милан», которая, несомненно, может быть определена по манере как юмористическая, но очень немногие пассажи в ней могут быть названы комическими: она серьезная и местами сентиментальная. Можно предположить, что ему требовалось внутреннее обоснование такого не вызывающего смеха юмора.

Юмор и сатиру Гуаресски разделяет иерархически: «Сатира по отношению к юмору – то же, что пушка по отношению к артиллерии. Сатира – одно из орудий юмора <…> Сатира – способ действия, а потому сатиры без юмора не бывает, а юмор без сатиры – пожалуйста»[146]. Такая иерархия важна для Гуаресски в этот период, когда юмористическая газета «Бертольдо» могла, в условиях фашизма, позволить себе сатиру только на бытовые темы.

Комическое, сатира и юмор образуют, по мысли Гуаресски, триединство: «Комическое, сатира и юмор образуют своего рода троицу, в которой роль отца исполняет юмор. Это три раздельные вещи, и все же они образуют единство, они могут использоваться по отдельности, но всегда друг от друга зависимы»[147].

Это определение близко тому, к которому пришел Дземидок после

[144] Guareschi G. Umorismo razionato /Ritorno alla base – Milano: Rizzoli Edizioni, 2002. – P. 68.
[145] Дмитриев А. В. Социология юмора. – М., 1996. – С.5.
[146] Guareschi G. Conferenza degli anni quaranta–неопубл. лекция – Milano, 1939 – P. 7.
[147] Guareschi G. Umorismo razionato / Ritorno alla base. – Milano: Rizzoli Edizioni, 2002. – P. 65.

анализа множества попыток определения понятий. Дземидок полагает, что «деление комического на юмор, сатиру, иронию, гротеск, карикатуру, остроту, пародию и т.д. является нарушением элементарных законов логики. Такое деление не принимает во внимание принципа единства критерия классификации на каждом ее этапе»[148].

Функцией юмора для Гуаресски является объективизация взгляда, дающая возможность осмыслить действительность. В лекции «Нормированный юмор» Гуаресски определяет условие, необходимое для создания юмористического произведения, — прежде всего, нужно, чтобы автор отдалился от предмета, чтобы смотрел отстраненно без эмоциональной реакции на происходящее, а не «под воздействием сиюминутных чувств и ощущений»; необходим взгляд снаружи, из другого времени, из другой плоскости. «Преимущество юмористического писателя в том, что он сегодня смотрит глазами завтрашнего дня. Юмористический писатель – тот, кто умеет как бы проецировать в прошлое свои действия и свои чувства. А потому он обладает способностью к самокритике и те слова, которые могли бы прийти ему на язык сегодня, под воздействием сиюминутных чувств и ощущений, он слышит, еще не произнеся, так, как если бы произнес их пять лет назад»[149]. Характерно, что этот текст написан в 1943 г. – Гуаресски, таким образом, как бы обосновывает свою будущую практику переработки драматических лагерных записей в юмористические тексты «Подпольного дневника», опубликованного в 1949 г. Стоит также отметить, что размышления юмориста-практика перекликается с положением теоретиков, ср. Эли Обуэ: «Чувство юмора свободно от всякой страсти»[150] и сходное, хотя не о юморе, а об остроумии, Конрада Краузе: «В остроумии должно быть больше рассудка и острого наблюдения, чем чувства»[151].

[148] Дземидок Б. О комическом. – М.: Прогресс, 1974. – С. 33.
[149] Guareschi G. Umorismo razionato / Ritorno alla base. – Milano: Rizzoli Edizioni, 2002. – P. 67.
[150] Aubouin E. Les genres du risible. Ridicule. Comique. Esprit. Humour. – Marseille: Ofep, 1948. – P. 7.
[151] Krause C. Humor der Antike. – Bonn: Ferdinand Dummlers Verlag, 1948. – P. 6.

В лагерном тексте о юморе Гуаресски осмысляет прошлое и формулирует задачу на будущее, определяя, что в первую очередь подлежит высмеиванию. Для Гуаресски основная функция юмора — разоблачение риторики, именно этому посвящены в большой степени все четыре эссе. Подводя итоги работы в «Бертольдо» и вырабатывая принципы будущей журналистской работы, он пишет: «Риторика предпочитает общие места и уже готовые клише, накручивая их друг на друга, наслаивая на риторику антириторику, и тем делая ее еще страшнее»[152]. И более категорически: «Риторика – одно из самых страшных зол на нашей, а лучше сказать, почти нашей земле»[153].

Именно риторика сплачивает массы, уничтожает индивидуальность, риторика для Гуаресски – оружие пропаганды: «массовые образования всегда пасутся на ниве риторики, им для существования необходимы табу»[154]. Юмор же способен не только выявить, но и «разорвать спираль риторики»[155]. Это эффективное средство, потому что юмор никогда не будет блюсти «табу массовых образований». Эту же функцию юмора подчеркивал Бахтин: «внешняя свобода народно-праздничных форм была неотделима от их внутренней свободы»[156]. Бахтин говорит о карнавальном смехе, ниспровергающем иерархическое, уравнивающем все и вся и тем самым освобождающем. Ту же функцию для Гуаресски несет юмор, осмеивающий бюрократизм и риторику.

Юмор как эффективное средство в борьбе с пропагандой и риторикой, по мнению и опыту Гуаресски, способен противостоять даже жесткой цензуре. При фашистском режиме, когда были закрыты и уничтожены все оппозиционные и сатирические издания, юмористические тексты и образы оказываются нагруженными еще большим подтекстом. Вот как вспоминал

[152] Guareschi G. Umorismo razionato / Ritorno alla base. – Milano: Rizzoli Edizioni, 2002.– P. 40.
[153] Ibid.– P. 40.
[154] Guareschi G. Italia Provvisoria. – Milano: Rizzoli Edizioni, 1947 – P. 24.
[155] Ibid. – P.39.
[156] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: «Художественная литература», 1990. – С. 298.

Гуаресски во время своего заключения в концлагере о цензурных запретах конца тридцатых годов: «Все было под запретом. Нельзя было смеяться на тему школы, семьи, кинематографа, отечественной продукции, портье и консьержек, вдов, молодежи, железных дорог. <…> У нас не было больше ни воров, ни мошенников, ни беженцев, ни супружеской неверности, не существовали более самоубийцы или плохое обслуживание, некачественные ткани и тупые дети»[157]. Но чем сильнее было давление и чем жестче режим, тем легче и охотнее находился подтекст, и лояльные издания становились антирежимными просто в силу того, что были юмористическими. Таким образом, по мнению Гуаресски, юмор – «враг всякой диктатуры, ибо диктатура – живое отрицание юмора»[158].

Противопоставляя юмор риторике во вступлении к альбому «Временная Италия», Гуаресски подчеркивает в юморе еще одну важную для него черту – экономию средств, способствующую выявлению сути. Гуаресски дает этому объяснение именно с точки зрения соотношения словесной формы и содержания: «Юмор все сводит к самой сути, он помогает длинную речь сказать с помощью всего нескольких слов»[159]. То есть задачей юмора становится срывание покровов риторики, обнажение действительности, обнажение реальности. «Юмор – враг риторики, потому что риторика раздувает и приукрашивает всякое событие, а юмор с помощью критики выдувает лишний воздух и срывает украшения, обнажая самую суть. Риторика воспламеняет головы, представляя войну в славе развевающихся знамен под аллегорическим небосклоном, по которому галопом несутся духи героев на белоснежных скакунах. Юмор противопоставляет ей образ войны, не опьяняющий душу, но взывающий к разуму и размышлению»[160].

Экономия средств достигается не только краткостью высказывания, но и путем упрощения, расщепления до ядра. А для этого необходимы разум и

[157] Guareschi G. Umorismo razionato / Ritorno alla base. – Milano: Rizzoli Edizioni, 2002. – P. 68.
[158] Ibid. – P. 69.
[159] Guareschi G. Italia Provvisoria. – Milano: Rizzoli Edizioni, 1947. – P. 31.
[160] Ibid. – P. 26.

размышление. Интересно, что именно размышление является способом перехода от комического к юмористическому для Пиранделло. Во второй части эссе о юморе он разграничивает юмор и комическое с помощью примера о старухе. Глядя на старуху, разряженную и раскрашенную не по возрасту, мы смеемся от несоответствия желаемого реальности – это комическое. Подавив первый импульс реакции на комическое – смех, мы задумываемся, и размышление приводит нас к мысли о том, что возможно смехотворный вид не доставляет удовольствия этой женщине, но является ее последней надеждой на удержание любви мужа, таким образом, нам одновременно и смешно, и грустно, мы сопереживаем ей – это юмор. Примечательно, что именно этот эпизод из статьи Пиранделло пародирует в «Лекции в Лугано» Гуарески, определяя комическое с помощью примера о даме и пожарнике, которые оказываются в головных уборах друг друга, дама – в пожарном шлеме, а пожарник – в соломенной шляпке с цветочками.

Роль размышления тем более велика, когда юмористический текст является средством борьбы с пропагандой, то есть с лозунгом. Борьба с пропагандой требует от юмористического автора и от его читателя, по мнению Гуарески, не только дистанцирования, но и умения смеяться над самим собой: «Самокритика – процесс размышления, холодного и взвешенного, массы же предпочитают жить "политической верой". А это плохо, потому что, отказываясь делать политику при помощи трезвого разума в пользу веры с ее догмами и нежеланием самостоятельно мыслить, партии масс легко превращаются в стадо»[161]. И еще о необходимости индивидуального размышления: «Трудолюбивейший итальянский народ охвачен, увы, тяжкой умственной ленью: он не хочет думать, хочет, чтобы все было уже обдумано»[162]. Отсюда страсть к простым и ясным лозунгам и девизам, которая, будучи характерна для тоталитарных режимов и для потребительского общества, представляет собой первый шаг на пути к ним:

[161] Guareschi G. Italia Provvisoria. – Milano: Rizzoli Edizioni, 1947. – P. 22-24.
[162] Ibid. – P.37.

«Человек хватает лозунг, втемяшивает его себе в мозг и с его помощью решает все проблемы вселенной. Девизы и лозунги – ключ, который открывает любые замки и затыкает любые рты. Лозунг – ДДТ для мозга»[163]. Показательно, что эти актуальные для журналиста Гуарески идеи высказывали и теоретики комического: М.М. Бахтин отмечает, что смех — это способ выявления относительности истин, которые кажутся очевидными и вследствие этого бесспорными, истин, которые человек получает «в готовой форме»[164].

Для Гуарески развенчание мифов при помощи юмора (согласно А.М. Звереву, «демонтаж мифов» является целью комического[165]) начинается с умения посмотреть трезво на самих себя, не быть чрезмерно серьезными, быть самокритичными. Развивая эту мысль в политическом направлении, он призывает: «Освободимся от худшей части самих себя, посмотрим в зеркало и посмеемся над собственным высокомерием, барочной склонностью к мессианству и высокопарностью»[166].

Теоретические воззрения Гуарески и его художественная практика показывают, что юмор для него – это средство, наиболее адекватно передающее нравственные и политические убеждения автора, его систему ценностей и картину мира. По удачному выражению итальянского писателя Гуидо Конти, юмор Гуарески — «это объединяющий элемент, средство, собирающее воедино невероятно ясное сознание писателя, его экзистенциальную грусть и сиюминутную острую политическую полемику»[167].

Определение написанного Гуарески как «юмористической литературы» долгие годы не позволяло творчеству писателя занять

[163] Guareschi G. Italia Provvisoria. – Milano: Rizzoli Edizioni, 1947. – P. 38. Показательно, что в тоталитарном СССР, почти в то же время, появился юмористический рассказ В. Ардова «Лозунгификация», написанный по той же схеме и чуть ли не со словесными совпадениями.
[164] Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: «Художественная литература», 1990. – С. 23.
[165] Зверев А.М. Смеющийся век // «Вопросы литературы». – 2000. – № 4. – С.7.
[166] Guareschi G. Italia Provvisoria. – Milano: Rizzoli Edizioni, 1947. – P. 5.
[167] Conti G. Giovannino: l'umorismo coi baffi // Qui Parma. – Parma, 1995 – № 1. – С. 28

подобающее ему место в истории итальянской литературы двадцатого века. Дело в том, что итальянское литературоведение не рассматривало смеховые жанры как важную составляющую литературного процесса, и лишь в последнее время итальянская наука обратилась к смеховым жанрам с целью включить их в общую академическую картину истории итальянской литературы. С этой точки зрения, изучение роли юмора в творчестве Гуарески и анализ авторского представления о смысле и роли юмора становятся особенно актуальными.

ГЛАВА 3. Ценности «Малого мира» Гуарески.

Эта глава посвящена анализу главного художественного произведения Джованнино Гуарески – «Малого мира». В нем наиболее полно выражены культурные ценности автора: сформированные в предыдущий период, проверенные войной и пленом, и новые «послевоенные» ценности. Как было сказано выше, если до лагеря ценности, выраженные в творчестве Гуарески, не входили в жесткое противоречие с культурной парадигмой фашистского периода, то после лагеря большая часть транслируемых им ценностей пошла вразрез с новой культурой. Новая политическая реальность ознаменовалась противостоянием правых, монархических и католических, сил и левых, прежде всего, коммунистов. Культурное сообщество было в большинстве своем лево-ориентировано. Это породило, с одной стороны, полемический характер журналистики Гуарески, как это видно из анализа основанной им политико-сатирической газеты «Кандидо». С другой стороны, это послужило толчком к созданию в его литературных произведениях особого «малого мира», вымышленного, но основанного, как он утверждал, на реальности, который воплотил круг его ценностей. Имя «Малого мира» было дано комплексу рассказов, написанных и опубликованных в газетах «Кандидо» (декабрь 1945 г. – февраль 1963 г.), «Боргезе» (апрель 1963 г. – март 1965 г.) и «Оджи» (октябрь 1965 г. – декабрь 1966 г.). Некоторые рассказы, объединенные общим сюжетом, составили отдельные более крупные формы: цепочки (напр., 43-47[168]) и даже роман («Товарищ дон Камилло»).

3.1 Структура эпопеи

Всего в «Малом мира» 346 рассказов, каждый из которых является законченным самостоятельным произведением, но вместе они образуют

[168] В скобках указываются номера рассказов, согласно сплошной нумерации по изданию: Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR, 2003.

цикл, объединенный сквозными персонажами, местом действия, общей идеей, общей концепцией. Такого рода произведения являются одной из особенностей литературы XX века (ср. рассказы Стейнбека, О.Генри, Джойса, Довлатова, Искандера), но для итальянской литературы это уникальный пример. Действие цикла разворачивается на протяжении более двадцати лет и охватывает итальянскую историю от конца войны до студенческих протестов 1968 г. Такая протяженность позволяет считать «Малый мир» Гуарески не просто большим циклом, но эпопеей.

При жизни автора из рассказов «Малого мира» были составлены и опубликованы сборники: в 1948 г. «Малый мир. Дон Камилло», в 1953 г. «Дон Камилло и его паства», в 1963 г. «Товарищ дон Камилло». После смерти автора вышло еще несколько сборников: «Дон Камилло и современная молодежь» (1969) – этот сборник был составлен еще самим автором в последние годы жизни, но вышел через год после его смерти; «Такой народ» (1980); «Бледная немочь» (1981); «Десятый подпольщик» (1982); «Мы из Боскаччо» (1983); «Год дона Камилло» (1986); «Привет, дон Камилло» (1996). В 1998 г. вышло полное издание всей эпопеи с критическим аппаратом «Весь дон Камилло» в трех томах[169]. Отбор рассказов, их расположение, так же, как художественное и полиграфическое оформление прижизненных сборников, принадлежит автору. Рассказы, вошедшие в сборники, могут и должны рассматриваться и как составные части эпопеи, и как отдельные самостоятельные произведения. К первому сборнику «Малый мир. Дон Камилло» (1948) Гуарески написал развернутое предисловие, в котором декларировал свои намерения и, с помощью трех вступительных новелл и одной цитаты, предложил читателю ключ к прочтению «Малого мира».

Уже в первом сборнике становится ясна новая установка Гуарески в отношении к политике, к времени и месту действия, к характерам

[169] В настоящей работе все ссылки приводятся по этому изданию, с указанием в скобках номера согласно сплошной нумерации.

персонажей. Если в первых книгах действие разворачивалось в условном времени и пространстве и вне политики, то теперь Гуарески сам заявляет в предисловии, что мир его рассказов «не фотография, но рентген» практически реально существующего места. Рамки этого мира – временные, пространственные и психологические – четко заданы, причем и те, и другие, и третьи описываются разными стилистическими средствами.

Сведения о реальном временном пределе рассказываемых историй даются в одном коротком абзаце, лексика которого резко отличается от всего остального текста – это стиль учебников истории, газет и энциклопедий: «Собранные мною здесь истории существуют в определенном месте и в определенной среде»[170] – не случайно здесь дважды повторяется слово «определенный» (determinato), не свойственное словарю Гуарески. Сразу же вводится и тема политического напряжения: «Это – итальянская политика с декабря 1946 по декабрь 1947 гг. В общем, история одного года итальянской политики»[171]. Политическое противостояние – коммунисты и католики, Народный Фронт и Христианские демократы – лежит в основе практически всех сюжетных линий, а главное, определяет характеры главных персонажей и их взаимоотношения.

3.2 «Малый мир» как образ идеального мира

Писатель Джузеппе Маротта, в 1930-е годы работавший с Гуарески в «Бертольдо», а потом ставший одним из заметных представителей итальянского литературного неореализма, писал Гуарески во время войны: «Вернись к себе, к своим людям, и ты сможешь многое»[172]. Маротта имел в виду возвращение Гуарески к старому замыслу под названием «Старинная повесть. Мы из Боскаччо». (“Romanzo all’antica: Noi del Boscaccio). Наброски к этой повести появляются в его заметках уже 1941 г. Действие ее

[170] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.30.
[171] Ibid. – С. 30.
[172] Неизданное письмо Джузеппе Маротты Джованнино Гуарески от 31.08.1943. – архив в Ронколе Верди, папка 1943/2, корреспонденция рабочая.

происходит вокруг Боскаччо – крупного поместья, прототипом для которого послужило поместье Боско, принадлежавшее прадеду Гуарески и проданное его отцом в 1901, в уплату за долги. Через образ поместья Боскаччо Гуарески обретал утраченную связь с отцом, с родом, с землей. Для «Старинной повести…» Гуарески с особой тщательностью продумывал элементы устройства, он составил подробный список персонажей, всех членов семьи, младший, Кико, должен был родиться в 1907 г., и задумывался, несомненно, как выражение авторского «я». Впрочем, это «я» по ходу рассказа раздваивается: старший сын, от чьего лица ведется повествование, воплощает и отца писателя, и его самого, – на это, среди прочего, указывает имя Джон (Giòn), диалектное уменьшительное от Джованнино. Был составлен также полный список глав, пять из них в виде рассказов были опубликованы в «Коррьере делла сера» в 1942 г. Таким образом, уже к 1942 г. «малый мир» был подробно разработан, была, по замечанию Роберто Керки, обрисована и система координат: отношения человека с Богом, с государством и со смертью[173]. Однако совету Маротты «вернуться к своим людям» Гуарески последовал не сразу, старый замысел начинает активно пробиваться в его сознание только к 1946 г. Постепенно появляются рассказы «Малого мире», для которых так или иначе используются практически все элементы «Старинной повести», но действие передвинуто во времени, отнесено к новому историческому моменту с его накалом политических страстей и недвусмысленной политической поляризацией. Время другое, но пространство то же, место действие по-прежнему очерчено

Гуарески так и поступил, он очертил место действия своих рассказов Низиной реки По, точнее той частью Низины, которая раньше входила в герцогство Пармское; туда он «вернулся к себе и к своим людям», тем, о которых еще до войны задумал «Старинный роман». И не в том дело, что он лучше всего знал эти места, в тех краях он провел совсем немного своих

[173] Cherchi R. Raccontare un mondo: Giovannino Guareschi e Bassa Padana. – tesi di laurea. – L'Università degli Studi di Cagliari, 1998-1999. – p. 66-67

детских лет, но эти места отвечали его представлениям об устойчивом миропорядке и могли стать вместилищем его ценностей. Как писал журналист Алессандро Минарди, сам также выходец из пармской глубинки: «Нужно помнить, что до двадцатых годов Низина была закрытым миром, чем-то вроде Дикого Запада реки По, со своими традициями, естественными законами, моральными устоями, согласно которым человек развивался только в силу своего ума и силы характера»[174].

В предисловие к первому сборнику Гуарески включает три новеллы из тех, что должны были составить «Старинную повесть». С их помощью он описывает отношения, ценности и устои мира Низины и населяющих его людей. Для него это идеальный мир, в котором типология и структура отношений предельна ясна, что позволяет создавать настоящие, цельные и, с точки зрения Гуарески, подлинные характеры. Это неидеальный идеальный мир, по мере создания которого Гуарески сам становился его частью. Обращение к Низине стало ключевым моментом в биографии Гуарески. Если реальный переезд из Пармы в Милан в 1936 г. повлек за собой воображаемый, описываемый переезд, то обращение к описываемому, воображаемому «Малому миру» повлекло за собой реальный переезд писателя в Низину, где он с 1953 г. жил с семьей в деревне Ронколе Верди. Маленькая Низина Гуарески вписывается в итальянскую литературу, где есть Сицилия Верги, Рим Моравиа, Турин Гинзбург, Пьемонтская деревня Павезе, Феррара Бассани. Но после Верги не было в Италии другого писателя, который создал бы такой определенный и законченный традиционный мир маленьких деревень, городков и хуторов, стоящих посреди полей и лугов, и возделываемых тяжким крестьянским трудом.

Социальная и семейная типология «Малого мира» как правильный, хотя и несколько схематичный, миропорядок выглядит следующим образом. Деревня противопоставлена городу во всем. При этом надо иметь в виду, что итальянская реалия сельской местности, это не деревня в русском понимании

[174] Minardi A. Tutto quello che non sapete e che vorreste sapere di lui // Gazzetta di Parma. – 1978. 1 maggio. – P. 3.

этого слова. То, что противопоставляется городу – «campagna», место, где люди работают на земле. Населенными пунктами там могут быть усадьбы отдельных крестьянских хозяйств, небольшие деревеньки, административно принадлежащие более крупным центрам – “paese”. Именно там проживают основные персонажи, и разворачивается большая часть действия в рассказах. В переводе используется слово «городок». Для нас важно, что «городок» принадлежит сельской местности, деревне, люди, которые его населяют – связаны с землей, это сельские жители, и они противопоставляются городским. Город (в переводе обычно «большой город» в противопоставление к «городку») – место, откуда приходит обезличивание, поэтому его жители называются безличной формулой «городские»[175]. Этот конфликт Гуарески очерчивает во второй из вступительных новелл как одну из констант «малого мира»; впоследствии, в других рассказах, этот конфликт должен присутствовать в сознании читателя, узнающего его в мелких деталях. Если сказано «городские, шел из города, отправлялся в город, был из городских, прислан из города», – читатель сразу понимает, чтó это означает, ему уже не нужно описывать ни характер, ни настроение персонажа. Можно сказать, что противостояние города и сельской местности проходит красной нитью через весь цикл.

Уже из вступительной новеллы (но также из множества рассказов, самые яркие – 18, 33, 146, 343) можно заключить, что город это место, где люди не знают друг друга, место обесценивания ценностей. В городе нарушено правильное понимание отношений между людьми, там как бы ни существует отдельных людей, все одинаково одеты, одинаково едят, одинаково думают, и оттого нет уважения к человеку: городские «приезжали в Боскаччо требовать пива, когда там разве что вина можно было выпить, и хамили таким людям, как мой отец, у которого было триста пятьдесят голов скота, двенадцать детей и пятнадцать гектаров земли»[176].

[175] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.40; 261 и др.
[176] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С. 40.

Городские носят другую одежду: «соломенные шляпы или тряпичные береты, лихо сдвинутые набок»; едят другую еду: «пиво и маленькие отбивные со шпинатом <...> котлетки из конины»[177].

Городские наглы: «когда они разъезжали по деревне, то буянили и скандалили, ну точно свиньи в кукурузном поле»[178]; высокомерны и грубы по отношению к местным жителям: «Тогда они сразу начинают кричать «деревенщина» вслед любому прохожему, того, кто потолще обзывают «жиртрестом» или «сальным мешком», а что несут про девушек, и вовсе передать нельзя»[179].

Из города приезжают для неприятных дел: «Из города приехали еще люди, они втыкали деревянные колья между комьями вспаханной, но теперь уже осушенной земли. Рельсы должны были пересечь наше клеверное поле, а потом идти вдоль него параллельно дороге до самой станции Гаццола»[180]. И деревенские ездят в город только по неприятным делам. Так, узнав, что по его полям должны проложить рельсы для трамвая, «мой отец велел запрячь лошадь в телегу и поехал в город. Он вернулся через три дня, и лицо его было мрачно»[181]. И дон Камилло ездит в город чаще всего, чтобы получить выговор или наказание от епископа (16, 33, 44, 50 и др.).

Городские всегда появляются группами, потому что не имеют своего лица, следовательно, они слабые и трусливые: легко обращаются в бегство, не умеют (также от недостатка индивидуальности) постоять за себя: «Как только они увидели, что он стоит на дорожке, высокий и мощный, подобно тополю, так сразу похватали свои инструменты и дали деру, словно зайцы»[182]. Даже если городские одерживают победу из-за своего всегда численного превосходства (собаку Гринго убивали впятером, но все же убили), они в конце концов оказываются посрамлены, потому что их

[177] Ibid. – C. 40.
[178] Ibid. – C. 40.
[179] Ibid. – C. 261.
[180] Ibid. – C.45.
[181] Ibid. – C.45.
[182] Ibid. – C.42.

искусственный и неправильный мир не может противостоять всей Вселенной, всему мироустройству, которое представляет деревня в своей непосредственной связи с Богом и природой, и городские вынуждены бежать[183]. Деревенские в драке не церемонятся, но грубость пинков и затрещин маркирует ценность «народного», того, что от земли, в противопоставлении городским хлюпикам, которые дерутся только скопом, массой, а индивидуальной силы не имеют.

Исключительно важна типология сельских жителей как носителей главных ценностей этого идеального мира. Среди них на первом месте – самостоятельные крестьяне, мелкие землевладельцы. Это хозяева, могущественные, внушающие уважение и страх. Символической и главной, ключевой фигурой деревенского жителя является отец из первых двух вступительных новелл. Он поддерживает устойчивость этого мира и передает его устои и ценности детям. «Отец был высоким, худым и властным <...>. Когда он вставал, расставив ноги, перед кем-нибудь, этому человеку становилось страшно», он велик и соотносим с Богом: «Мы все опустились на колени и стали громко молиться.<…> Отец остался стоять, сложив руки на груди. <...> Отец встал посреди церкви, широко расставив ноги, с ружьем под мышкой, как недвижимый колосс». Отец упрям, как упрямы настоящие крестьяне: « Мой отец так и стоял недвижимо посреди церкви с ружьем под мышкой, а священник на коленях молился у алтаря»); немногословен («…шел за нами <...> ничего не говоря <...> кивнул, и мы последовали за ним <...> он ни слова не произнес, но я почувствовал, как его рука сжала мой локоть»); никому ничем не обязан – при сообщении о том, что кризис миновал и ребенок вне опасности, отец, требовавший от священника молитвы, «достал из кармашка куртки тысячелировую бумажку и на глазах у изумленного священника бросил ее в ящик для пожертвований. «За свои удовольствия я плачу. Спокойной ночи». Даже будучи крупными

[183] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.47.

земельными владельцами, эти люди остаются крестьянами, то есть работают от зари до зари. Они не просто работящи, но и хитроумны: когда рабочие из города доказали, что имеют право войти на поле, оно оказалось затопленным и залитым навозом («Тяжкий наш труд продолжался с полуночи до пяти часов сегодняшнего утра. <…> А под конец в воду было скинуто десять бочек содержимого выгребной ямы коровника»).

Отец – образец для подражания и для своих детей, и для батраков. Он все понимает, даже то, чего не понимают остальные: «Для меня так и остается загадкой, каким образом наш отец всегда разбирал то, что лепетал Кикко». Хотя автор повторяет, что его боялись, что он внушал страх, дети бегут к нему, прижимаются, тянутся к нему во время опасности. Он окружен любовью и трепетом, его слушаются беспрекословно: «Отец позвал нас кивком головы, и мы побежали за ним на гумно. Потом он свистом призвал батраков. Всего собралось человек пятьдесят: мужчин, женщин и детей». Он патриархален, но практичен и не лишен интереса к технике и ее новинкам: «Если бы у него попросили вежливо, мой отец уступил бы эту землю и даже без компенсации, он вообще не был противником прогресса. Кто, спрашивается, первым в Боскаччо купил новую двустволку с современным спусковым механизмом, разве не он?». Он традиционно религиозен, но не на рациональном, а почти на мистическом уровне, его религиозность природна, недаром все объекты природы участвуют в религиозной жизни: дети – «Отец выстраивал нас в линейку на гумне, мы хором читали Отче наш и шли себе с Богом, а возвращались на закате»; собаки – «Мы похоронили ее у основания дамбы. Я утоптал землю, так что ничего и заметно не было, и отец снял шляпу <...> На многое способна душа собаки!». Его характер и мировоззрение не меняются на протяжении всей жизни. И в целом крестьяне стабильны и являются постоянными носителями всех деревенских ценностей: самостоятельности, труда, религиозности, патриархальности, основательности.

Ступенькой ниже располагаются арендаторы и батраки – «простые люди», как правило, незаметные (появляются обычно в массе), верные (подтверждают то, что говорит их хозяин), они не более чем часть этого веками выработанного миропорядка.

Священник в «Малом мире» – ключевая фигура: он стоит над всеми социальными и политическими разделениями, к нему неизбежно рано или поздно приходят все жители. И он может их примирять, а может и усугубить раздоры. Он находится как бы в центре всего происходящего в «малом мире», именно поэтому должен быть плоть от плоти этого мира. Каждый раз, когда появляется священник извне, «малый мир» его пытается исторгнуть (15, 16, 124a, 252).

Священник «малого мира» осуществляет связь населения с Богом и связь жителей друг с другом. Естественно священник par excellence – это дон Камилло, но и остальные священники, принятые «малым миром», оказываются либо воплощением жителей Низины (самый яркий из подобных примеров – дон Кандидо (214), настоятель-крестьянин, который молится у границы помидорного поля: «Господи, пусть я всегда буду беден, чтобы находить утешение в своей работе»[184]), либо подобием дона Камилло, каким стал дон Кики на протяжении цикла, составившего сборник «Дон Камилло и современная молодежь» (329-346).

Носителями ненарушенных понятий в «малом мире» предстают старики. Более того, прописанные подробнее прочих и самые узнаваемые персонажи «Малого мира» – именно старики: Пилетти, Магуджа, Бонести и др. Магуджа – один из ключей к пониманию натуры Пеппоне: в нем приверженность идее и идеологии левых сочетается с цельностью и честностью души и неистребимой верой в Бога. Магуджа – «исторический социалист», как называет его автор, – связывает Пеппоне с этой землей еще и цепью исторической преемственности.

[184] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR, 2003. – P. 1331.

Но главный в этом смысле персонаж – старая учительница, синьора Кристина: она передает ценности ученикам, «она учила их всех, и их отцов, и их сыновей и сыновей их сыновей» (6), она тоже один из ключевых персонажей цикла, хотя и упоминается всего в четырех рассказах (6, 28, 56, 229) и в одном из них (28) умирает. В рассказе 229 учительница носит имя Джузеппина (так звали бабушку автора), хотя совершенно очевидно, что Кристина и Джузеппина это один и тот же персонаж. Старая учительница – фундамент и гарантия «правильных» понятий о мире, правильных ценностей у всего населения городка. Ее ценности противопоставляются партийным установкам и директивам, которые часто не выдерживают соприкосновения с реальностью: ее голос звучит в голове у Пеппоне, когда он в полутьме избирательной кабины не может поставить крестик напротив Народного Фронта.

Дети вписаны в естественный уклад патриархальной жизни («Каждое утро мама вручала мне корзину хлеба и узелок яблок или каштанов. <...> Отец выстраивал нас в линейку на гумне, <...> мы хором читали Отче наш и шли себе с Богом, а возвращались на закате»[185]). В семье главный, безусловно, мужчина: если в утреннем ритуале «отправления детей в мир» мать выполняет «материальную» функцию, то отец – «духовную» – он их «выстраивает в линейку», то есть структурирует, вписывает в мир, в отношения с вечностью. Взрослые заботятся о детях, и дети слушаются их, но имеют при этом большую свободу жизни и поступков.

Эта свобода каждого человека, как бы мал он ни был, – новое, что привносит автор в свой «малый мир». Свобода и взаимоуважение изображены как естественно присущие внутрисемейным отношениям в рамках принятого послушания. Выстраивается целая серия рассказов о непослушании, в которых развивается один и тот же сюжет: мальчика отправили в город учиться, а он хочет бегать по полям, юноше решено дать образование, а он хочет быть крестьянином (97, 120). Во всех подобных

[185] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С. 34.

сюжетах присутствуют два мотива. Один – охранительный, он связан с тем, что «малый мир» – как любой крестьянский мир второй половины XX века – должен измениться, индустриализоваться, опустеть и в перспективе исчезнуть, и первой при этом, естественно, деревню покинет молодежь. Автор, через дона Камилло, который является в «малом мире» проводником голоса совести, как бы возвращает детей в «малый мир», возобновляет преемственность, в мире реальном утрачиваемую. Другой мотив – свободы, которой крестьянский мир часто сопротивляется. В сюжетах о младших (в любовных и свадебных рассказах, об учебе и пр.) свобода личного выбора – основная ценность, в итоге личный выбор оказывается внутренне присущим природе «малого мира», даже когда идет вразрез с мнением и пожеланиями старшего поколения.

В этой связи особенно интересны поздние рассказы, предвосхищающие студенческие волнения конца 60-х годов, которые сам автор планировал собрать в цикл под названием «Дон Камилло и современная молодежь» (опубликован уже после смерти автора[186]). При всем традиционалистски-консервативном неприятии автором современной «импортированной из города» молодежной культуры – прически, одежды, музыки, речи – именно представители этой «современной молодежи» оказываются носителями таких ценностей, как честность и не-лицемерие, верность и свобода.

Возвращаясь к образам маленьких детей, надо подчеркнуть, что любовь к детям, забота о них – сама по себе ценность в «Малом мире» Гуарески. Детей любят, о них волнуются и заботятся, практически без вербальных проявлений; в описании автором отношений родителей и детей многие подробности тоже вербально не выражаются, остаются за рамками текста. Маленькие дети часто появляются в рассказах, но до 8-10-летнего возраста они не имеют никаких индивидуальных черт, кроме внешних: челочки, чубчика, и т. д. Дети представлены как универсальный объект любви, как проявление лучшего, что есть в человеке; и, таким образом, ценностью

[186] Guareschi G. Don Camillo e i giovani d'oggi. – Milano: Rizzoli, 1969.

становится нежность и умиление – как возможность проявления чувств «грубой» души и как, безусловно, не массовое, а личное чувство. Прообразом для всех младенцев «малого мира» (и самым ярким характером младенца), является Кикко, персонаж «Старинного романа» и, соответственно, первых двух новелл предисловия к первому сборнику. Кикко принадлежит и этому миру (шалит, швыряет камнями в уток, смеется, плачет), и другому, божественному, он подобен ангелам, именно потому его жизнь так зависит от молитвы, он имеет прямое сообщение с Богом. То же касается всех остальных младенцев, они так красивы, большеглазы, невинны, чисты, что обязаны принадлежать Богу: не могут существовать без крещения (3, 58, 64,189, 199). Может быть, поэтому дети чаще всего появляются на страницах рассказов, когда заболевают и находятся между жизнью и смертью, как между мирами (и это начиная с болезни Кикко в прологе). Спасение болеющих детей (24, 238, 68б, 228) всегда ведет к примирению и прощению, связанным с ценностью любви (в этом случае – к детям).

Дети являются символом чистоты и невинности, поэтому используются как голос совести, само воспоминание о детях, о глазах ребенка взывает к сердцу, то есть средоточию «личного» в человеке и, тем самым, возвращает его на путь истинный (97). С этим же связан повторяющийся мотив ребенка – свидетеля преступления. Сын Пицци видел, кто стрелял в его отца (43); сын Горемыки смотрит, как комиссар из федерации выбрасывает американскую гуманитарную помощь, и Пеппоне не может забыть этот взгляд (52-53); глаза сына убитого Антонио Лолли заставляют Пеппоне расследовать его убийство, и он устанавливает крест на том месте, где закопали отца мальчика (97). Одновременно Гуаресски показывает, что для таких ценностей, как прощение и примирение необходима мудрость и человеческая зрелость, которыми дети не обладают, поэтому, когда политика захватывает детей, неизбежно случается трагическое, как в рассказе «Столп» (132), где в результате политического противостояния восьмилетний Марио разбился, упав со столба ЛЭП. Дети не в состоянии остановить насилие, и, чтобы

защитить их от него, взрослым приходится порой отдавать жизнь и душу, как это сделал Шустрый (67), утопившийся, чтобы его дети не узнали, что он был убийцей, и не повторили его путь.

Женщины занимают в «Малом мире» место важное, но в пределах отведенной им роли. В общих чертах можно выделить три роли: девушки, матери, старушки. Если мать пренебрегает домом и семьей, то она отторгает свою женскую сущность, и то же самое девушка, если она одевается по-мужски. Образ женщины-коммунистки, в отличие от образа мужчины-коммуниста, смешон и всегда доведен до абсурда. При выпадении из женской роли с героиней происходят странности, она становится объектом жесткой критики или даже решительных действий (например, Джизелла (36), которой выкрасили зад красной краской). Характер в женских образах появляется только в поздних рассказах, до этого женщина скорее исполнитель той или иной функции. Можно сказать, что женщины на «сцене» «Малого мира» находятся постоянно, но их голос слышен редко и крепнет в последней части цикла. В начале цикла характером наделена только жена Пеппоне, одна из тех немногих женщин, которые создают ценностный образ «женщин Низины». Её короткая реплика при первом появлении уже в полноте содержит образ, который будет складываться на протяжении всего цикла: самостоятельная, никого не боится и ни с кем не считается. Гуаресски подозревали в скрытом женоненавистничестве[187], но представляется, что дело не в реальном отношении Гуаресски к женщинам, а в той ценностной структуре «Малого мира», которую он конструирует.

Среди главных персонажей женщина появляется дважды: это русская переводчица Надя и Кат, племянница дона Камилло; в обоих случаях ценностные ориентиры женщины «малого мира» побеждают чужеродное (с точки зрение «малого мира») в них и возвращают их в «правильное» состояние. Надя расстается с советскостью и становится итальянкой, а

[187] Clerici L. (&Falcetto B.) Duecento parole di Guareschi//Il successo letterario. – Milano: Edizioni Uniucopli, 1985. – P. 71-96.

протестующая, коротко стриженная Кат в рваных джинсах и с крашеной головой, идет под венец в белом платье.

Образец для всех девушек, принадлежащих «малому миру» не исключая и этих двух, – главная героиня третьей вступительной новеллы – девушка, которую рассказчик, когда едет по дороге, всегда видит стоящей «у третьего телеграфного столба». Этот безымянный персонаж задает характер «девушки «малого мира»: она независима, немногословна, остроумна и верна, даже и после своей гибели.

Как девушка из третьей новеллы – прообраз всех девушек «малого мира», так и мать из первых двух новелл – прообраз матерей. Они кормят, структурируют жизнь, сопереживают («мать сидела с нами, плакала и отказывалась от еды[188]»), радуются за своих детей, работают, произносят слова молитвы. При кажущейся незаметности, удаленности от центра событий, женщины, а более всего матери семейств, часто определяют настроения и отношения мужей, потому что мужчины «малого мира» ради своих жен готовы на самые безумные поступки. Женщины – носители всех «буржуазных» ценностей «малого мира».

Отношения мужчины и женщины в «Малом мире» существуют исключительно в контексте семьи и брака. Брак – это основная ценность. Из этого, естественно, следует, что главной характеристикой семейных отношений являются верность и постоянство. Причем они не описываются напрямую, отношения угадывается по косвенным признакам. Однако это настолько важная составляющая мироустройства, что ее механизм задается в ключе к прочтению – в предисловии к первому сборнику «Малый мир. Дон Камилло». В одной из новелл предисловия рассказчик перечисляет действия, которые по логике вещей должен был бы сделать, но не сделал[189], но это «не сделанное» выявляет любовь, перерастающую в пожизненную верность. В текстах Гуарески мужчины неотесанны, грубы, резки, часто агрессивны и

[188] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.37.
[189] Ibid. – С. 52

даже брутальны, но за брутальными поступками, резкими выражениями и мрачными жестами кроются высокие проявления души. Участие в драке, непроницаемый вид, мрачный взгляд и бестрепетность являются показателем нежного, доброго и верного сердца. На таком контрасте внешней грубости и внутренних качеств построены главные характеры.

Во вступительных новеллах есть образ девушки, образ матери и нет образа старушки. Однако в целом в «Малом мире» старух и старушек не меньше, а то и больше, чем стариков, при этом их отличает исключительная деятельность. По мере приближения к смертному рубежу старушки из хранителей ценностей, которыми являются в «Малом мире» женщины-матери, становятся теми, кто эти ценности передает и защищает. Главная в этой роли – уже упомянутая синьора Кристина, она же первая появляется на страницах эпопеи. На авторитет и неприкосновенность старости налагается ее призвание передавать ценности: она учила поколение за поколением и теперь стоит на страже тех ценностей, которым учила.

В деревне, как и положено, постоянно присутствуют животные, и каждому виду отведена своя функция: куриц едят, в уток и гусей дети кидают камни, собаки следуют за человеком.

«Малый мир» – мир деревенский, поэтому природа играет в нем огромную роль, вместе с тем она не фетишизируется, ей отводится место «подразумевающегося фона». Жизнь состоит из взаимодействия с природой, и потому правильно устроенная жизнь соответствует природе, а неправильно устроенная – противна ей. Река прорывает дамбу и затапливает строящиеся рельсы не потому, что трамвай плох или не нужен, а потому, что эта стройка велась с безразличием к работающим на земле людям, а, следовательно, ко всей земле. Строители не только не повели себя «цивилизованно» по отношению к хозяину земли, не попросили у него разрешения, но и убили собаку, защищавшую его землю. В рассказе это представлено как двойное надругательство над естественным порядком вещей, которого земля уже не

выдерживает, и половодье прорывает дамбу. Эпизод помимо того, что задает общие принципы понимания описываемого мира, необходим и для правильного прочтения серии рассказов (124-127 – по общей номенклатуре), вошедших во второй сборник («Дон Камилло и его паства»), где описывается наводнение на По. Обращение к вступительной новелле позволяет проследить тонкую, почти мистическую, связь между наводнением, политическими баталиями и используемыми для ведения этих баталий средствами как с одной, так и с другой стороны.

Во всем цикле можно выделить два подхода автора к изображению природы: практический и мистический; таким же двойным видением природы он наделяет и персонажей. Практические описания крестьянской, деревенской жизни, земли, полей, подробные, почти фотографические, с указанием массы сельскохозяйственных деталей. Если речь о поле, то всегда конкретно – о стежке, меже, хлеве, покосе; по рассказам «Малого мира» можно составить полноценный словарь сельскохозяйственной лексики и написать историческую работу о характере сельского хозяйства в 1940-1950 гг.. Отношение крестьянина к земле и к животным тоже представлено как практическое: земля должна быть обработана, животные накормлены, подоены и со временем забиты в пищу. Когда в первом рассказе автор изображает детей, забавляющихся бросанием камней в домашнюю птицу, он не описывает жестокость нравов, но констатирует представления о жизни в деревне. Утки в деревне существуют в частности для того, чтобы служить живой мишенью для местных озорников, такая им отведена роль. В то же время, когда убивают собаку, Джон (диалектное уменьшительное от Джованни и Джованнино), с гордостью целящийся камнями в утиные головы, «рыдает», страдает и его отец, потому что собака персонифицирована, у нее есть имя – Гринго, и у неё есть душа (animaccia).

Наряду с этим точным, фотографическим описанием на многих страницах находим мистическое видение природы как Творения, как божественного проявления. И тут появляются эпические, а иногда и

сказочные, мотивы, проникнутые мистикой («там особый воздух, он хорош и для живых, и для мертвых, там даже у собак есть душа»)[190].

Ощущение божественного присутствия представлено как неотъемлемая черта «малого мира». Прежде всего, в быте деревни: в чтении молитв, в позе (на коленях, со сложенными руками), в наличии церкви, в свечах перед изображениями иконами. Но, что более важно, оно представлено как стихийное жизненное начало. У Гуаресски человек чувствует себя в постоянных отношениях с Богом, может быть, не самых близких, но практически равных. Когда врачи объявляют отцу Кикко, что спасти больного мальчика может только Бог, он сначала предоставляет Богу то, что есть у него, – ставит на колени всю семью, включая батраков и арендаторов с женами и детьми, а потом идет в церковь к священнику. И идет не как униженный попрошайка, а как право имеющий собеседник. У Гуаресски это представлено почти как шантаж: отец Кикко требует от священника молитвы, угрожая ружьем и взрывчаткой, не потому, что он кощунник и святотатец, а потому, что так в этом мире выражается, с одной стороны, человеческое отчаяние, с другой – сила веры, а с третьей, – утверждение (и здесь надо обратить внимание на то, что книга написана до Второго Ватиканского Собора), что каждый должен иметь доступ к общению с божественным. Но главное общение – и в этом основной посыл читателю – происходит не в момент стояния на коленях перед алтарем, но в момент растворения своей жизни в жизни мира. Тогда как в рассказе о девушке «у третьего фонарного столба» смерть может проехать мимо на велосипеде, а дамба прорвется в том самом месте, где захоронен Гринго. Грань между жизнью и смертью перестает существовать, и сама смерть перестает существовать, потому что «малый мир» это мир, в котором «никто никогда не умирал. Дело, наверное, было в удивительном воздухе, которым мы там дышали»[191].

[190] Гуаресски Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.56.
[191] Гуаресски Дж. Малый мир. Дон Камилло. - М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.36.

Рассказы «Малого мира» настолько укоренены в провинциальной крестьянской реальности, что трудно понять, как Гуаресски передал язык ее обитателей, не пользуясь диалектом. Язык автора настолько органичен, что многим читателям он казался изобилующим диалектизмами. На самом деле Дж. Амигони фиксирует всего 15 слов пармского или обще-северного происхождения и столько же принадлежащих другим диалектам. И даже эти диалектизмы выступают в итальянизированной форме (barozz – barroccio, biroccio; bazzigar – bazzicare; budlon – budellone; ghel – ghello; saccozza – saccoccia; saltadòr – saltastrada; smariassada – smargiassata. Или, как тосканские и южные диалектизмы уже вошли в современный итальянский язык (cafone, capoccia, catafascio, incocciare, mezzadro, montarozzo, puzzone, foiba, naia, accoppare, renaio). Встает, таким образом, вопрос, как Гуаресски добивается впечатления естественности речи местных жителей, общавшихся на диалекте. Известно, что прежде чем писать, он обдумывал текст на диалекте, и это сказалось, прежде всего, на синтаксисе, но также и общем характере реплик, которые нигде не выглядят чужеродными местной речи.

3.3 Устройство «малого мира»

«Малый мир» описан мифоподобно, как новое эпическое пространство. Тем важнее было Гуаресски поместить «малый мир» в совершенно реальные географические границы, придающие ему достоверность.

Прежде всего, это область Эмилия-Романья. Однако Эмилия-Романья – область очень большая и разнообразная, в ней есть и равнина, и море, и горы, ее населяют и эмилийцы, и романьольцы. Для Гуаресски важно создать мир единый, и потому он сужает область, сразу выделяя романьольцев как «других». Рассказ «Романьолец» (110) начинается такими словами: «Его называли Романьольцем только по той причине, что он был родом из Романьи. Он жил в городке уже годы и годы, но остался романьольцем до мозга костей». Дальше следует иллюстрирующий это утверждение эпизод: во

время одного митинга «романьолец» стоял на сцене, «сцена проломилась, и он начал стремительно падать, так вот, когда он заметил, что падает, он завопил, что есть сил: «Гражданским с оркестром!», что должно было означать, что он желает похороны не-церковные и чтобы оркестр играл в темпе траурного марша «Гимн Гарибальди»[192]. В эпизоде не так много художественного вымысла. Подобная история могла появиться в новостях практически любой газеты. Такое же сведение приводит в своей «Географии» Энцо Бьяджи, младший современник Гуаресски: романьольцы «гуманнейшие ребята, которые покойников своих провожают под медленное исполнение оркестром «гимна Гарибальди», а перед тем, как опустить гроб в могилу, самый красноречивый из них произносит речь в честь ушедшего»[193]. Различие между Романьей и Эмилией восходит к отдаленным корням. Ср. Роберто Керки: «Эмилийцы и романьольцы отличаются этнически. Эмилийцы – кельты, романьольцы – византийцы» [194], ср. также И. Росси, который, противопоставляя жителей Пьяченцы в Эмилии жителям Равенны в Романье, пишет: «Равенцы никогда не забудут, как здорово и интересно им было жить в западной столице византийской империи»[195]. Для Гуаресски это различие – важное обстоятельство, и потому он сразу сужает свое пространство до более нейтральной, более центрально-расположенной области Эмилия.

«Малый мир» помещен на равнине. Единственная попытка поместить его в горной местности (рассказ «Джан»/фильм «Такой народ» реж. Фернандо Черкьо, 1949) не увенчалась успехом. В рассказе были и мэр-коммунист, и священник, но действие в горах не имело того дыхания, той жизни, которой наполнен «Малый мир».

[192] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR, 2003. – P. 546.
[193] Biagi E. Ecco il campanilismo: elogio dell'Emilia // La geografia di Biagi. – Milano: Rizzoli, 1975. –Vol. 3. –P. 261-275.
[194] Cherchi R. Guareschi: salame e lambrusco, intervista a Francesco Guccini // La grotta dell vipera. – 1998. – №. 81. – P. 51.
[195] Rossi I. Nei dintorni di don Camillo. Guida al "Mondo piccolo" di Guareschi. – Milano: Rizzoli BUR, 1994. – P. 15.

Таким образом, место действия было строго очерчено Низиной реки По и даже не целиком Низиной, а только правым берегом, принадлежащим Эмилии. Иными словами, «малый мир» – это полоса равнины между римской дорогой «Виа Эмилия» на юге и рекой По на севере, единственной «достойной уважения»[196] рекой в Италии, которая определяет всю жизнь населения «малого мира»: «Тысячу лет ее воды едва касаются земли, и ничего не происходит, и вдруг вода начинает вгрызаться в берег и постепенно съедает его весь. Или наоборот, река вдруг дарит кусок земли бедняку, у которого ничего не было, кроме узкой полоски тополей между дамбой и рекой, и он вдруг оказывается хозяином больших плодородных угодий»[197]. С обеих сторон ограничителями становятся потоки: на западе – Онджина, на востоке – Таро. Западная и восточная границы спорные, сам автор нигде о них не писал напрямую. Для нас важно, что это в большинстве случаев та часть Низины, которая принадлежит провинции Парма, что дополнительно сужает территорию, и в то же время дает возможность создания гомогенного мира.

Гуарески писал: «Для меня По начинается в Пьяченце. Тот факт, что на самом деле По начинается в другом месте, ничего не значит. Римская дорога Виа Эмилия от Милана до Пьяченцы тоже прекрасно существует, но для меня Виа Эмилия – это дорога, ведущая из Пьяченцы в Римини»[198]. Таким образом, Виа Эмилия остается, но отрезается там, где проложены незримые границы «малого мира». Не создавая другую географическую карту, Гуарески создает внутреннюю географию «малого мира».

Эта география задается в предисловии. Прежде всего, цитатой из книги Франческо Луиджи Кампари «Пармские замки сквозь века»[199]. Книга написана высоким стилем, принятым для описания природы в итальянской беллетристике того времени, но цитата из нее отсылает к «Обрученным»

[196] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.31.
[197] Guareschi G. Due Santi di mezza stagione // Candido. – 1953. – № 33.
[198] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. - М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.30.
[199] Campari F. Castello del Parmigiano attraverso i secoli. –Parma: Battei, 1910.

Мандзони. Приведенное в цитате описание Падуанской равнины скрупулезное, почти естественнонаучное, и одновременно идеальное и романтическое. Гуарески очерчивает «малый мир» по тем населенным пунктам, которые перечисляет Кампари: Stagno, Fontanelle, Ragazzola, Fossa, Roccabianca. Однако бóльшая часть топонимов «Малого мира» не совпадают с реальными, они только фонетически приближены к ним: Fontanile – Fontanelle; Solagna – Soragna; Piolo – Diolo; Viarana – Viadana; Pescarolo – Frescarolo; Castellarco – Castellarquato; Montepelli – Montepellice; то же для рек/потоков: Stivone – Stirone; Rigola – Rigosa; Rovaccia – Rovacchia. Очевидно, что Гуарески сознательно и искусно налагает несуществующий, сотканный из воспоминаний и воображения мир, на совершенно конкретные городки, села, поля и дамбы. Пространство предстает перед нами в своей почти тактильно ощутимой достоверности. «Малый мир» создан воображением, но в то же время он есть точное отражение реальной Низины реки По. Это отметили уже Лука Клеричи и Бруно Фальчетто, авторы первой научной статьи о Гуарески: «Его [«Малый мир»] нельзя нарисовать на географической карте. Это выдуманный мир, в каждой своей мельчайшей детали совершенно реальный и достоверный. С одной стороны, все топонимы и омонимы, клички и названия, упоминаемые в книги, – памятник Пармской округе, все пронизано «пармскостью». А с другой, они совершенно не привязаны к реалиям существующих сел и деревень»[200].

Среди исследователей Гуарески, в основном уроженцев Низины, существует целое направление, которое сосредоточило свои усилия на географическом аспекте цикла, на точности воспроизведения географической реальности. Главная их задача – идентифицировать городок, где мэром был Пеппоне, а священником – дон Камилло. Однако те, кто задается этим вопросом, так и пришли к согласию ни насчет места, где расположен

[200] Clerici L. (&Falcetto B.) Duecento parole di Guareschi//Il successo letterario. – Milano: Edizioni Uniucopli, 1985. – P.74

городок, ни насчет названия.[201] Хотя подробный и даже технический разбор «географических» и «сельскохозяйственных» элементов книги был даже представлен в качестве дипломов по специальности «География», представляется очевидным, что полная идентифицируемость топонимов «Малого мира» на самом деле не входила в авторский замысел. Надо, правда, оговорить, что сначала автор хотел указать точное местонахождение героев, и оно есть в оригинальном тексте первых двух рассказов – «Дон Камилло» и «Пеппоне», опубликованных на страницах «Кандидо» 28 декабря 1946 г. и 11 января 1947 г. соответственно. Там дон Камилло назван «настоятелем из Понтеррато», а Пеппоне живет в Трепикки. Однако, начиная с третьего рассказа, автор перестает упоминать, где происходит действие, и помещает своих героев в один городок. При составлении сборника «Дон Камилло» из первого рассказа было удалено упоминание Понтеррато, а второй рассказ был выпущен. В предисловии Гуарески поместил специальное разъяснение: «Маленький мир моего «Малого мира» не здесь. Он вообще не находится в каком-то строго определенном месте. Городок, в котором разворачивается действие, – не что иное, как черная точка, она перемещается вверх и вниз по течению реки на том куске земли, что помещается между По и Апеннинами»[202].

В 1998 г., составляя полное собрание «Весь дон Камилло», Альберто и Карлотта Гуарески в приложении к нему выбрали все описания и свели их воедино, создав «виртуальный Малый мир» и «виртуальный Городок». Оказалось, и то, и другое описано так подробно, что можно сказать, сколько в церкви дона Камилло было часовен, колонн, пилястр, какие висели изображения, какие окна и двери куда вели, как устроен дом Пеппоне, куда идут какие улицы и дороги и т.д., возможно даже составление детального плана с указанием расстояния между точками. Естественно, внутри цикла

[201] Ср. мнения Клеричи и Фальчетто которые полагают, что это Молинетто, и Керки, который возражает, что Молинетто не топоним, а название трактира, срисованного с реального трактира в пригороде Пармы.
[202] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.34.

чем дальше, тем больше мелких подробностей: первая сотня рассказов создает основу, остальные – прорисовку деталей.

Интересно, что если литературный «Малый мир», создаваемый Гуаресски на протяжении почти двух десятков лет, и претерпел изменения, то по большей части они связаны с текущими изменениями пейзажа. Удивительным образом автору удалось за двадцать лет, написав 346 рассказов, не запутаться в этой точнейшей системе, не наполнить ее несообразностями и противоречиями. Некоторые изменения все же произошли, но они связаны со сменой прототипа дона Камилло. Изменилось, к примеру, описание церкви: в начале цикла церковь, в которой служил дон Камилло, была однонефной и небольшой, а к концу – в ней уже было три нефа, и она существенно увеличилась по площади. Это объясняется тем, что сначала в воображении Гуаресски была церковь Сан Просперо в Мароре, где служил один из главных прототипов дона Камилло – дон Ламберто Торричелли, потом в ней проступили черты церкви Сан Мартино в Фонтанелле, а в последних рассказах описана церковь Сан Микеле в Ронколе. То же происходит и с главной площадью, которая, не меняя основных компонентов, к середине 1950-х годов начинает испытывать влияние своего кинематографического образа – площади в Брешелло: под портиками появляется кафе, к уже имевшемуся ранее памятнику павшим добавляется Геракл Фарнезский.

Некоторые неточности есть и в административном делении. Административная единица, в которой Пеппоне является мэром, состоит то из шести, то из восьми «фракций», всего же их можно насчитать одиннадцать. Некоторые из них совпадают, слегка изменяя название: La Rocchetta (78, 196, 338, 339) и La Rocca (32, 82a, 192, 330, 332, 335, 346) могут быть одной и той же «фракцией», расположенной за дамбой на оголенной земле. Очевидно (и с этим согласны А. и К. Гуаресски в своем «виртуальном Малом мире»), что одним и тем же местом является Gariòla, Gaggiòla, Gazzòla. Есть еще несколько таких же топонимов.

Все описания предельно точные и логичные, они отображают целый ряда реально существующих мест, но так же и тех, которые не было, но они могли бы существовать. Каждое гео- или топографическое указание является одновременно и достоверным, и типическим, и условным, и может быть отнесено к любому из упоминающихся в рассказах населенных пунктов подходящего размера. Дорога, идущая вдоль дамбы, по сторонам дороги дома. Посередине площадь, на площади церковь и муниципалитет, который раньше мог быть замком. Так оно и было в городке дона Камилло: «По правде говоря, старый замок, в котором находился муниципалитет, был уже в плачевном состоянии и весь сыпался»[203] (111). Площадь неизменно украшает памятник: «На другом конце городской площади, напротив церкви, стоял памятник. Самый обычный: мраморный Геракл с мечом в руках на прямоугольном каменном пьедестале. <…> Этот памятник поставили еще при герцогах Фарнезе в незапамятные времена, и он так и стоял»[204] (135).

Сам Гуарески в рассказе «Общественное мнение» (305) дает обобщенное описание типичного населенного пункта своего «малого мира»: с одной стороны, это портрет его собственного поселка Ронколе Верди, с другой – универсальная, формульная, почти эпическая схема для описания всех населенных пунктов этой сельской местности:

«…Пескароло устроен так же, как все поселки в Низине. Берешь циркуль, втыкаешь посреди площади и очерчиваешь круг радиусом метров семьдесят или, скажем, сто. Внутри этого круга будет все: церковь, кладбище, школа, социалистический кооператив, трактир, который тут называют «пальта», а продают в нем сигареты и продукты, автобусная остановка, пекарня, мельница, весовая, памятник, цирюльник, он же может быть и за портного, а между бритьем и пошивом пиджаков он еще успевает продавать удобрения и корм для скота, фельдшерская, автомастерская с прилагающейся к ней бензоколонкой, ясли, слесарь, плотник и столб

[203] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR, 2003. – P. 551
[204] Ibid. – P.701.

электропередачи с лампочкой в 25 свечей, из которой и состоит освещение населенного пункта. Все это в радиусе семидесяти, ну может сотни метров, потому что, даже если мы говорим о Пескароло, поселке с населением в две тысячи человек, то домов там все равно совсем мало, в основном они разбросаны по полям, на каждый земельный участок – по дому»[205](305). Характерно, однако, что это описание появляется в одном из поздних рассказов, когда «Малый мир» уже вполне знаком читателю. Автор как бы подводит итог.

Как справедливо отмечают Клеричи и Фальчетто: «Малый мир» – полностью описанный кусочек Италии, в котором отражаются судьбы итальянцев, страны. Но они «имеет и более глубокое символическое значение. Это сосредоточение в одной точке сути, эссенции Италии вообще как таковой»[206].

Это качество «малого мира», такое ценное для Гуарески, позволяет Низине стать тем оптическим средством, через которое в самых отдаленных частях света можно увидеть и узнать итальянцев. Именно это позволяет дону Камилло сказать Христу: «Итальянцев-то я знаю!»

Конечно, как замечают все, за рамками «малого мира» остается та самая местность, которая стала его кинематографическим лицом. Городок Брешелло, где были сняты все фильмы о доне Камилло, и Пеппоне не входят в описанный Гуарески треугольник: он находится не в провинции Парма, а в провинции Реджо Эмилия, что расстраивало автора, желавшего снимать фильм в Роккабьянке, родном окружном центре. Фильмы, впрочем, имели такой успех, что образ Брешелло по-настоящему стал образом «Малого мира» в сознании и представлениях итальянцев. Это свидетельствует о том, что узкая локализация для «малого мира» важна, но не является смыслообразующим фактором. Нельзя не согласиться и с другим замечанием

[205] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR, 2003. – P. 1983.
[206] Clerici L. (&Falcetto B.) Duecento parole di Guareschi//Il successo letterario. – Milano: Edizioni Uniucopli, 1985. – P. 74.

Клеричи и Фальчетто, что в цикле «Малый мир» «география становится топосом».

Гуарески называл Низину «страной мелодрамы» (157)[207]. Действительно, «малый мира» – это практически театральная сцена, на которой происходит действие. Во-первых, повествование само по себе драматургично. Недаром было осуществлено столько его театральных постановок (не менее трех в Италии – с успехом шедших десятки лет, а одна идет сейчас, – но также в Германии, Австрии, Франции), и поставлено пять фильмов, имевших еще больший успех. Во-вторых, описание места построено как смена декораций, на постоянно укрупняющейся сцене, а персонажи появляются как действующие лица драмы.

В первом рассказе, без описания, даже самого краткого, как бы из ничего возникает церковь («церквушка», купол которой «заходил ходуном от слов дона Камилло»[208]) и приходской дом. Во втором рассказе первого сборника (третьем рассказе по общей нумерации) действие протекает в церкви. В третьем – действие выходит на площадь, и появляется помещение парткома со стенгазетой. Там же возникает тема колокольни, а в четвертом рассказе появляется сама колокольня с колоколами. Колокольня – самая высокая башня, откуда все видно и куда не добраться ни врагу[209], ни волнам[210], ни смерти[211]; колокола же размечают течение жизни своим размеренным боем, регулируют устройство жизни коллектива: оглушают в праздники, оплакивают покойных, предупреждают об опасности. В том же рассказе действие в первый раз выходит из городка: Пеппоне узнает, что в одной из окрестных деревень видели человека, пытавшегося его когда-то убить, Пеппоне устремляется туда, за ним дон Камилло, и встречаются они

[207] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano, Rizzoli BUR, 2003. – P. 900.
[208] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.58.
[209] Дон Камилло прячется на колокольне, забирая с собой все лестницы во время коммунистического митинга: Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.115; там же сын Магуджи спасается от военной милиции ИСР: Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.245.
[210] Дон Камилло укрывается на колокольне во время наводнения и служит там Мессу: Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano, Rizzoli BUR, 2003. – P. 328.
[211] Сын Магуджи спасается от военной милиции ИСР: Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.245

на мостике через ручей Фоссоне; так впервые в тексте появляется формула «сидения на берегу», означающая размышление о жизни и о вечном; под конец размышления Пеппоне оказывается в воде.

В пятом рассказе появляются поля и первое отдельно стоящее от города жилье: «Они добрались до задов одиноко стоящего в полумиле от городка небольшого дома и перелезли через кусты живой изгороди прямо на грядки»[212]. Основная функция данной фразы и всего первого абзаца пятого рассказа – описание принадлежащих городку, но стоящих в полях домов, не понимаю важной и характерной черты топографии «малого мира». В шестом – первый раз упоминаются муниципалитет и большие поместья. Речь пока еще не о поместье как таковом, но о большом частном владении, где запрещена охота. В седьмом – возникает первая легенда, совсем короткая: «Старым Домом называли заброшенную развалюху на вершине холма неподалеку от городка. Люди опасались приближаться к нему даже днем, потому что ходили слухи, что там полно змей и привидений»[213]. Начиная с восьмого рассказа, декорация постепенно достраивается: последовательно закладываются первые камни «Народного клуба» и «Детского парка». И так далее вплоть до 305 рассказа, где описание суммируется и предстает во всей полноте. Такая постепенность введения подробностей должна создать впечатление, что читатель становится частью локуса – театральной сцены и эмоционального пространства в нем.

Время при этом играет техническую, вспомогательную роль. Каждое упоминание служит для сиюминутной декорации, а не для целей повествования: «Эта ночь, была так темна, как требовалось для подобной вылазки», «темнота скрыла человека в плаще», «жара способствовала тому, что…» и т.д.

«Малый мир» четко очерчен, и это нужно Гуарески как условие цельности, однородности его природы. В сборниках, собранных им самим,

[212] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.80.
[213] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.96.

каждому рассказу предпослана картинка, на многих из них – изображение тех или иных частей «малого мира». Сопоставление словесного описания и картинки показывает, что описание как бы копирует манеру рисования, пользуется теми же изобразительными приемами. Картинки нередко сделаны почти одной линией, они статичные, застывшие (все движение сосредоточено в ангелочке и бесенке, символизирующих дона Камилло и Пеппоне и в одном-двух штрихах, кратко раскрывающих содержание рассказа). Тополя вдоль дорог. Церковь с колокольней. Квадратные приземистые дома с балконом посередине второго этажа, портики, линии высоковольтной передачи. Выполненные тушью маленькие рисунки без перспективы и объема. Однако они передают описанный в тексте слепящий зной, сонное запустение, вечернюю тьму, речную прохладу и дорожную пыль так, что они почти физически ощутимы.

Точно так же короткие описания (нет ни одного пейзажа длиннее пяти предложений) погружают читателя в атмосферу «малого мира». Поскольку этот мир большую часть года окутан туманом, по утрам и вечерам опускающимся на Низину, все в нем представлено как стабильное, располагающееся на своих незыблемых местах. Предметы, которые служат основой для ткани повествования, вводятся в текст постепенно. Мелкие предметы только упоминаются, крупные сопровождаются легендой. Легенда входит в повествование в качестве актуальной – «журналистской» – информации. Рассказывая легенду, автор предстает хронистом, бытописателем окрестностей, почти составителем путеводителя. И в то же время легенда помогает ввести читателя в «малый мир». Узнавая и осваивая легенду, читатель становится одним из «своих, местных», для которых любой топоним больше, чем просто звук.

Во внутреннее устройство описываемого мира читатель тоже вводится не сразу. Как сначала даются основные координаты Низины, а потом от рассказа к рассказу прорисовываются подробности, так от рассказу к рассказу проявляется «характер» Низины, способ ее взаимодействия с

человеком. Гуаресски изображает ее не просто как место жительства, но как активное начало: она воздействует через зной, «который бьет, как молотком, по макушке», грязь, дожди, туман, «который можно резать ножом», через бескрайние поля и бесконечные дамбы, она внушает человеку определенный строй мыслей, формирует темперамент, способ бытия.

Всего климатических указаний три: солнце, дождь и туман. Все три описываются как непременная атрибутика «малого мира», при этом они являются важной составляющей сюжета, как бы появляются из сюжетной необходимости. Часто само их качество обосновывает особенности живущих в нем людей: «В Низине все кажется неподвижным, и можно подумать, что вдоль этих пустынных дамб никогда ничего не случается, и ничего не происходит в этих, выкрашенных в красный и синий цвет домах с маленькими окошками. А на самом деле здесь происходит больше, чем в горах или в городах, потому что проклятое солнце растворяется в крови. <…> А зимой, когда становится холодно и туман давит на равнину, жар, накопленный в крови за лето, мутит взор, человек не успевает подумать о том, что уже совершил, так что нет-нет, да и где-нибудь плюнет огнем двустволка, или какая девушка сделает что-то, чего бы и не следовало делать»[214]. «Но в Низине климат такой: летом солнце бьет по голове и плавит дома а зимой и вовсе не разберешь, где тут деревня, а где погост, так что любой чепухи достаточно, чтобы разгорелся бесконечный конфликт»[215]; «В августе после обеда, где-то между часом и тремя, в деревушках, утопающих в конопле и медунице, зной стоит такой, что его можно увидеть и потрогать руками, как будто перед лицом у тебя, всего в нескольких сантиметрах от кончика носа дрожит и перекатывается марево из кипящего стекла».[216]

Погода в повествовании Гуаресски устроена так же, как и весь остальной «Малый мир», – она состоит из точных реальных деталей, соединенных с вымыслом, легендой, преданием: «…во время другого

[214] Гуаресски Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С. 280.
[215] Ibid. – С. 281.
[216] Ibid. – С. 215.

наводнения затонула одна из плавучих мельниц – их и сейчас можно порой увидеть посередине реки – они раскрашены в черно-белую клетку, <…> Вместе с мельницей затонул и хромой мельник, злобный старик, которого давно уже следовало отправить к чертям на тот свет. Но он остался призраком гулять по волнам. Иногда серыми зимними сумерками мельница вновь появлялась на реке и бросала якорь то рядом с одной, то рядом с другой деревней. Хромой мельник спускался на берег и шел по полям собирать по зернышку посеянную пшеницу. Он наполнял ею мешки, молол зерно и развеивал муку по ветру, и от этого поднимался такой густой туман, что хоть ножом режь, а земля в тот год зерна не рожала»[217].

Персонажи «Малого мира» выходят на сцену постепенно, как актеры. Первым появляется дон Камилло, и тут же слышится голос Христа с распятия в центральном алтаре. Введение такого персонажа – несомненная новизна текста Гуарески и большая смелость для итальянского литературного произведения. Голос Христа сам автор в предисловии определяет, как «голос моей совести»[218]. Голос Христа не только выводит на чистую воду дона Камилло, каждый раз, как тот задумывает что-то негодное, голос Христа изменяет взгляд читателя, поднимает его от следования за главными героями и предлагает охватить взором всю картину мироздания. После дона Камилло и Христа появляется Пеппоне с женой и ребенком, потом – «свита» Пеппоне, учительница синьора Кристина, городские. Потом и остальное население «Малого мира». Только в шестом рассказе появляются «красные» Чем позднее рассказ, тем более подробное описание персонажа и тем больше места занимают остальные персонажи.

В первом сборнике, учитывая просто упоминания, «остального населения» можно насчитать не больше тридцати лиц, во втором – уже больше восьмидесяти. От роли статистов, почти бесплотных фигур в начале повествования они постепенно превращаются в организм характеров,

[217] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С. 297.
[218] Ibid. – С. 57.

каждый из которых обретает свою полноту, вписываясь в общую картину повествования. По мере появления новых персонажей от рассказа к рассказу проступают характеры: батраки, землевладельцы, лавочники, старики, женщины и дети обретают имена, лица и качества.

«Землевладельцы» и «люди городка» упоминаются очень коротко, их характеры не описываются, а постепенно очерчиваются, благодаря повторным упоминаниям, развитию действия; отражаются в словах и действиях главных героев. Каждый из персонажей имеет свои особенности характера, и вместе с тем это особенности, свойственные в какой-то мере им всем, типические, свойственные местности. Эти общие черты более или менее совпадают с общим представлением о жителях Эмилии: они очень горды и чувствительны, вспыльчивы и чрезвычайно упрямы, склонны к внезапным резким и порой парадоксальным действиям, традиционно религиозны, на уровне предрассудков, это такая народная «глубинная» «корневая» религиозность, они решительны и мечтательны. Эти качества свойственны жителям Низины потому, что они родились здесь и дышат этим воздухом. И так же, как указания на погоду и пейзажи, реакции жителей не нуждаются в вербальных пояснениях. Они проявляются в определенных жестах, которые используются как ярлыки того или иного состояния души, так что читатель, постигая этот код повторяющихся жестов, может представить характер и психологическое состояние героев, и тем точнее, чем больше рассказов он прочитал. Эти качества свойственны жителям Низины потому, что они родились здесь

Жесты обычные, но кодовый характер придает им нарочитая частотность употребления ср. Ср. некоторые из них: покачал головой (выразил скрытое неудовольствие – в 35, 48, 65, 66, 69, 82,83, 100, 114, 124, 126, 159, 179, 182, 183, 186, 188, 191, 194, 221, 232, 247, 267, 272, 279, 291, 307, 334, 340, 342, 345,347, 370, 371.), развел руками (неохотно сдал позиции – 37, 64, 68, 69, 76, 78, 83, 86, 94, 95, 101, 105, 108, 113, 144, 146, 156, 159,

161, 163, 167, 176, 182, 199, 201, 232,), не снял шляпу/ снял шляпу (выразил неуважение/уважение – 38, 201, 205, 239, 282, 283, 301 / 47, 153, 198, 245) и т.д.)

Образы «деревенских» и «городских» выписаны по-разному. «Деревенские» представлены как яркие, живые, насыщенные. Дон Камилло не относится собственно к «деревенским», но самый живой из всех образов цикла. Известны его реальные прототипы: дон Лино Маупас, Джованни Фараболи и другие. Но сам Гуарески говорил: «в двух персонажах сконцентрированы не два, а двадцать или сорок священников и двадцать или сорок коммунистов »[219]. Все городские (кроме старого епископа, который принадлежит не городу, а Церкви) – безликая масса, не имеющая особых примет и характеристик. Они нарочито размыты, у них почти нет ни имен, ни фамилий, ни качеств. Просто: «приехал из города», «партийный деятель из города», «люди из города» или еще проще – «городские» – и это само по себе определение. Они не являются частью «Малого мира», а значит, не могут быть описаны свойственными этому миру средствами.

Дон Камилло и Пеппоне – главные действующие лица в 330 из 346 рассказов (в 41 рассказе задействован только дон Камилло, в 20 – только Пеппоне, в 269 – оба). В первом сборнике («Малый мир. Дон Камилло», 1948) есть только один рассказ, в котором действие развивается не между доном Камилло и Пеппоне: «Старый упрямец» (31), где дон Камилло возвращает к вере умирающего «старого социалиста» Магуджу, на глазах которого фашисты сожгли его кооператив в 1922 г., (это случилось на самом деле с кооперативом Фараболи). Во втором сборнике «Дон Камилло и его паства» есть несколько рассказов, в которых один из двух персонажей остается «за кадром»: один рассказ стал в окончательном варианте частью другого (175б), – о Пеппоне, пять (69, 81, 91, 120, 156) – о доне Камилло.

В целом, в прижизненные сборники входит только один рассказ, в котором не принимают участие ни священник, ни мэр-коммунист; это

[219] Villari S. I nostri ospiti: Giovanni Guareschi//«Osterreichische Schulfunk». – Berna, 1966,. Marzo. – P. 64.

новелла «Сказание о св. Лючии» (128) из сборника «Дон Камилло и его паства», где главный герой, мальчик, убегает из Милана в родную деревню в Низине, чтобы оставить св. Лючии записку с новым адресом. Этот рассказ – важное для Гуарески объяснение того, как устроена Низина и ее жители, как воплощаются там сказания и легенды, как они обретают значимость и реальность.

Политическое противостояние дона Камилло и Пеппоне является пружиной почти всех сюжетов цикла. Все боевые действия мэра-коммуниста Пеппоне определяются его принадлежностью к партии. Так же, как боевые действия священника дона Камилло определяются его убеждениями. Дон Камилло является носителем правых убеждений и ценностей, но это, подчеркивает Гуарески, не равносильно партийной принадлежности к христианско-демократической партии. Быть верным сыном католической Церкви и членом ХДП не одно и то же. Гуарески не раз печатно высказывался против стремления подменять одно другим, и этот взгляд он передал дону Камилло, который ощущает разницу между Церковью и партией, между политическими (какое бы название они ни носили) и христианскими ценностями. Слова дона Камилло: «Католическое действие» – это не политическая партия, тем более что председателем там – я»[220] – выпад в сторону ХДП, поскольку главной целью этой общественной организации была широкая электоральная поддержка Христианских демократов через местные католические приходы.

Без острого и яркого политического конфликта между доном Камилло и коммунистом Пеппоне сборник «Малый мир» не состоялся бы и не имел такого успеха. Но произведение оказалось бы поверхностным, если бы для Гуарески не был важен конфликт ценностей в душе каждого из героев, определяющий противоречивость их поведения. Пеппоне во многих рассказах совершает поступки, противоречащие его политическому кредо,

[220] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С.201.

«ведет себя не как коммунист» (52, 55, 56, 67, 87, 88 и др.), то есть отрекается от партийного, массового ради личного, от голоса партии ради голоса сердца. И дон Камилло совершает поступки, не подобающие его сану. Несоответствие между убеждениями и поступками – основа комического эффекта во всем цикле. Но авторское отношение к этому несоответствию разное. Поступки Пеппоне, противоречащие его идеологии, должны вызывать у читателя умиление, просветление. Тогда как импульсивные поступки дона Камилло, порой вызывают опасения или беспокойство.

Дон Камилло и Пеппоне – идейные антагонисты, но важно, что Гуарески сообщает им подчеркнуто параллельные черты**.** У обоих общее героическое и прекрасное прошлое: участие в первой мировой войне и в Сопротивлении – в партизанском отряде, где оба имели дело с оружием.

Оба пользуются во взаимной борьбе одинаковыми средствами: хитрят, строят взаимные козни, провоцируют и обманывают друг друга, пытаются друг у друга что-то стянуть (чаще это получается у дона Камилло, и ворует он, в основном, оружие) и друг друга подставить. «Безобразия» дона Камилло подсчитали дети Гуарески в приложении к сборнику «Весь дон Камилло». Выяснилось, что дон Камилло взрывает бомбу (80); поджигает (8); кидает в воду людей и статуи (50, 5, 257); браконьерствует (7, 235); кидается молотком (170); пытается дать взятку (17, 299); провоцирует всех, но больше всех 19 раз из 38 – Пеппоне (8, 13, 14, 16, 33, 37, 47, 54, 56, 68а, 86, 90, 94, 102, 104, 127, 135, 166, 168, 169, 170, 172, 174, 187, 188, 198, 201, 213, 220, 259, 306, 325, 330); шантажирует (9, 80, 201, 283, 318-319, 326,332, 328); говорит неправду (30, 41, 54, 116, 136, 142, 167, 234, 256, 292, 323, 328); подсовывает фальшивые деньги (37, 256); засовывает головы противников в банки с краской и т. п. Проделки Пеппоне не подсчитаны, но понятно, что их не меньше, разница не в количестве, а в том, что дон Камилло изобретательней, Пеппоне прямолинейней.

У обоих персонажей во всех проделках присутствует мотив как идейный, так и человеческий. В рассказе (4) Пеппоне, под видом исповеди,

приносит свою первую речь на проверку дону Камилло. Дон Камилло, под видом грамматических исправлений, вносит в обещания Пеппоне починку колокольни. Голос Христа замечает, что Пеппоне мог бы угостить дона Камилло сигарой и прощает дону Камилло, что тот сам себе украл ее из кармана Пеппоне.

В рассказе (7) Дон Камилло в угодьях барона стреляет зайца. Встречает Пеппоне, который тоже подстрелил зайца. Заставшего их за браконьерством егеря они вместе отправляют в нокаут. Пеппоне хитростью заставляет дона Камилло бросить зайца. Дон Камилло заболевает, постясь. Пеппоне приносит ему половину приготовленной зайчатины.

Оба персонажа используют для достижения цели самые сомнительные средства. В рассказе (9) дона Камилло приглашают освятить первый камень, которые коммунисты закладывают для «Народного дома». Дон Камилло догадывается, что 10 млн. лир на строительство выручены от награбленного немцами добра, которое партизаны вытащили под видом гроба с покойником, и шантажирует Пеппоне, угрожая автоматом, в результате получает чек на 3 млн. для своего сада-клуба для детей.

Оба разделяют эмоции друг друга, даже в противостоянии. В рассказе (1) Дон Камилло получает по спине дубиной поздним вечером. Голос Христа велит простить. Через некоторое время Пеппоне признается на исповеди, что это был он. Дон Камилло не может удержаться и, пока Пеппоне вычитывает епитимью, дает ему большой силы пинок. Обоим одинаково становится легко на душе.

Параллелизм двух персонажей подчеркивается их равно гиперболизированной физической силой, которая одинаково превращает обоих в сказочных, даже мифологических героев, бросающих друг другу вызов и равных силой. Гуаресски описывает обоих одними словами: «Это были огромные мужики с железной хваткой» (2), «ручищи здоровые, как тачки» (144).

На протяжении всего цикла с определенной периодичностью Пеппоне и дон Камилло доказывают свое физическое равенство. С одной стороны, оно является условием равновесия в конфликте. С другой, залогом и образом человеческого «сентиментального» единства персонажей. В рассказе (16) Пеппоне объясняет молодому священнику, почему тот не может заменить дона Камилло другим священником: «Дай я вам сейчас затрещину, так вы улетите отсюда метров за пятнадцать, а если я полноправному управляющему прихода дал бы, он бы ни на миллиметр не покачнулся!»[221] В рассказе (11) на ярмарке дон Камилло и Пеппоне меряются на силомере, и каждый в душе боится, что другой окажется слабее[222].

Параллелизм в описании двух главных персонажей позволяет говорить не просто о сходстве, но о единстве двух героев. О том, насколько образ Пеппоне - дона Камилло имеет одну основу, писали все, кто, так или иначе, анализировал тексты «Малого мира». Ср. слова Симонетты Бартолини в статье «Гуарески-романист»: «Считать Пеппоне и дона Камилло двумя отдельными персонажами – заблуждение, ограничивающее наше понимание текста, они являются одним персонажем, и это подтверждает сам Гуарески в рисунках, предваряющих главы: у них одни и те же черты лица, одинаковые фигуры; различаются только отличительные маркеры: ангельские или дьявольские крылья, нимб у одного, хвост – у другого, туника у одного и штаны с рубашкой – у другого »[223].

Единству двух антагонистов предлагаются разные объяснения. Для Симонетты Бартолини: «Дон Камилло и Пеппоне две души в одном единственном персонаже – пережившем войну итальянце, о котором Гуарески рассказывает пережившим войну итальянцам.»[224]. Клеричи и Фальчетто обосновывают это единство системой ценностей Гуарески: «Разделенный на три части персонаж [третий – голос Христа], образуя

[221] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – - С. 157.
[222] Гуарески Дж. Малый мир. Дон Камилло. – М.: Изд. центр Рудомино, 2012. – С. 119.
[223] Bartolini S. Guareschi romanziere. // “Guareschi, un “Candido” nell’Italia Provvisoria”. - Roma: Fondazione Ugo Spirito, 2002. – P. 30-31.
[224] Ibid.

единство, свидетельствует об устойчивой и четко изложенной системе ценностей »[225].

Сам Гуарески говорил, что Дон Камилло и Пеппоне, в сущности, являются одним, но раздвоенным персонажем, являющим два лица одного человека, его самого: «Эти два персонажа всего лишь один человек – я»[226].

Но в политических изданиях раздвоенность/единство этих персонажей получили другое и более широкое толкование. В 1953 г. Бенни Лэй в принадлежащей Христианско-демократической партии «Гадзетта дель Пополо» писал, что Гуарески в рассказах пытается «доказать, что существует возможность сосуществования марксизма и католической веры. Это глубокое заблуждение, и Церковь его уже осудила»[227]. Обвинив Гуарески в ереси иренизма, автор статьи предложил поместить книги Гуарески в список книг, не рекомендуемых к чтению католической цензурой. Подобные обвинения возникали неоднократно.

И в левых кругах звучали мнения, что Гуарески предлагает идейный компромисс. Когда же в конце 60-ых разгорелись дискуссии о возможности сближения и диалога левых и правых сил, «исторического компромисса», то появились высказывания, что «Дон Камилло» – предвидение, прообраз такого диалога. В монографии «Дон Камилло Пеппоне и исторический компромисс» Джан Франко Вене писал, что основной целью «сказок» Гуарески было показать «на каких условиях и с каких точек зрения послевоенная мелкая и средняя буржуазия могла бы согласиться сотрудничать с ненавистными им левыми», хотя и оговаривался, что «в голову не придет включать Гуарески в список тех, кто предвосхитил то, что мы сегодня называем «историческим компромиссом» да и просто диалог католиков и марксистов»[228].

[225] Clerici L., Falcetto B. Il mondo in duecento parole di Guareschi da Il successo letterario / A cura di Vittorio Spinazzola. – Milano: Ed. Unicopli, 1985. – P. 71-96.
[226] Guareschi G. Don Camillo e il suo gregge. – Milano: Rizzoli, 1951. – P. 5.
[227] Lai B. Il Don Camillo sarà messo all'"Indice"? // Gazzetta del Popolo. – 1953. 1febbraio. – P. 3.
[228] Vené G. F. Don Camillo Peppone e il compromesso storico. – Milano: Sugarco Edizioni, 1977.

Балдассаре Молосси вспоминает: «Говорят, что Гуаресски изобрел «исторический компромисс» совершенно случайно, как впрочем, обычно это и бывает с великими открытиями и изобретениями. Однажды я ему почти в шутку на это намекнул, а он ответил мне с горькой улыбкой: «Вся разница в том, что я-то шутил, а они это делают всерьез»…»[229].

НЕРАВНОЦЕННОСТЬ

Анализ содержания «Малого мира», построения сюжета и образов, действительно, указывают на то, что представлять единство двух антагонистов как идеологический компромисс дона Камилло и Пеппоне, значит упрощать писательскую задачу Гуаресски. Исследование единства / противостояния включено в эту задачу и имеет разные, но одинаково важные для Гуаресски аспекты.

Первое, что надо отметить: в идеологическом противостоянии дон Камилло и Пеппоне являют собой две стороны одной медали, но не равноценные. Идею равновеликости двух идеологий или «двух вер» высказывал, в частности, Микеле Серра, который поначалу резко негативно относился к Гуаресски, но к 90-м годам перешел на противоположные позиции. С его точки зрения, «Иосиф «Малого мира» [то есть Пеппоне, уменьшительное от Джузеппе, итальянского варианта имени Иосиф] смотрит на Иосифа мира большого с той же бесконечной верой, с какой дон Камилло обращается к Христу, к своему Христу с Распятия в центральном алтаре <…>. Конечно, католик Гуаресски видит в этих двух кумирах Добро и Зло, Бога и антибога, поклоняясь одному, он жестоко высмеивает другого. Но вера (искренняя вера) противоборствующих сторон, раба Божьего и слуги народа, одинаково ценна для автора»[230]. С мнением Серра нельзя согласиться, и не только потому, что писатель не может видеть как одинаково ценное то, чему он «поклоняется» и то, что «что жестоко высмеивает». Важно, что на отсутствие релятивизма во взглядах Гуаресски

[229] Molossi B. Guareschi, un ragazzo di campagna, da Officina parmigiana // La cultura letteraria a Parma nel 900. A cura di Paolo Lagazzi. – Parma: Ugo Guanda Editore, 1994. – P. 321-327.
[230] Serra M. Guareschi amico del Cuore // La Stampa, Società e Cultura. – 1994. –25 agosto. – P. 17.

указывает само построение рассказов. Как замечает Франческо Перфетти: «В конечном итоге его преподобие всегда в выигрыше»[231]. Пеппоне побеждает лишь в тех случаях, когда оперирует ценностями, принадлежащими дону Камилло, и в этот момент он для Гуарески не коммунист Пеппоне, а овца паствы дона Камилло и, соответственно, часть «малого мира». Практически все рассказы цикла Гуарески заканчивает торжеством христианских добродетелей. В этом смысле показателен рассказ «Монах» (175а): в первой его части описывается, как Пеппоне с соратниками обсуждает газетное сообщение о выходе из партии депутата-коммуниста после того, как Церковь объявила об официальном отлучении сторонников марксистской идеологии. Дон Камилло призывает их слушаться совести; во второй части Пеппоне решает не быть католиком, вычеркнуть свое имя из книги записей крещений, но встречается с монахом, сборщиком милостыни, и эта встреча заставляет его нестись сквозь туман и, отыскав монаха, подать ему тысячу лир, получить от него бумажную иконку и хранить ее в партбилете. При этом Пеппоне-коммунист думает: «Мы все пропитаны средневековым мракобесием», а Пеппоне-человек «малого мира» думает о том, как монах «стоит на берегу и разговаривает с воробьями и стрижами»[232].

Неравновеликость идеологий проявляется и в разном подходе к их изображению. Гуарески нигде не вникает в ценности коммунистической идеологии, они сводятся для него к нескольким общим постулатам в речах коммунистов. Читателя знакомят либо с угрозами городских ораторов, либо с выступлениями Пеппоне, которые в основном состоят из общей риторики. Для автора «новые» идейные установки заключаются в утверждении превосходства общественного над личным, массы над человеком, идеи над реальностью, в послушании партии. В рассказах имеются только упоминания активных действий – забастовок и бойкотов, и сообщается об организованном участии «красных» в общих мероприятиях, начиная с

[231] Perfetti F. Guareschi, il «mondo piccolo» e la «politica grande»// “Guareschi, un “Candido” nell’Italia Provvisoria”. – Roma: Fondazione Ugo Spirito, 2002. – P. 18.
[232] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR , 2003. – P. 1056.

митингов и заканчивая мессой. «Красные» и описаны по-особому. Большинство из них сначала присутствует в качестве группы: из нее выделяется «свита Пеппоне» или «шайка», а затем уже появляются отдельные персонажи, и, начиная с пятого десятка рассказов, прорисовываются отдельные судьбы и характеры. «Красным» свойственна несамостоятельность мысли и слов, стремление ходить «гранитным блоком» и повторять директивы. Образы, описанные таким способом, очень просты, их индивидуализация достигается «экономными» средствами: им даны меткие, запоминающиеся клички: Нахал, Гром, Горемыка и т.д.; имена у них появляются только, когда они входят в контакт с носителями ценностей «малого мира», в частности, с синьорой Кристиной: на ее вопрос «Кто там?» Шустрый вынужден ответить не кличкой, а фамилией «Скартаццини». Появление каждого предваряется короткой предысторией, лишь иногда дополненной рассказом во второй половине цикла.

Кроме того, для понимания единства / противостояния героев важно учитывать, что Гуаресски разделяет два поля: идеологическое и «сентиментальное», по выражению самого Гуаресски. Преодоление идейных разногласий и достижение единства между противниками возможно только в «сентиментальном» поле. Это тема многих рассказов. Интересно отметить, что большая часть действия, особенно в первой книге, происходит вечером и ночью. И не потому, что к этому есть особые предпосылки в сюжете, но потому что ночью происходит встреча Дон Камилло и Пеппоне на человеческом уровне, ночью они производят совместные операции (вытаскивают танк, доят коров и проч.), для которых, в особенности мэру, часто надо идти наперекор принципам, исповедуемым днем. Автор как бы говорит, что днем Пеппоне живет установками партии, ночью – порывами собственного сердца. По мысли автора установки партии это верхний наносный слой, под которым в человек скрывается доброе и вечное, и когда оно прорывает верхний слой, человек возвращается к себе, к своим корням.

«Сентиментальное» поле составляют те базовые ценности, которые Гуаресски считает сущностью «малого мира». Они-то и предстают в рассказах как основа для преодоления идейного противостояния. В нескольких рассказах (и сериях рассказов) такой основой является любовь, в том числе брак (в христианском его понимании: единственный и основанный на любви). Их можно рассматривать как благополучные версии «Ромео и Джульетты». Первая история (38, 39) едва не заканчивается трагедией: влюбленные, принадлежащие к разным политическим «лагерям», решают броситься в реку, но все кончается свадьбой. Во второй, комической, истории (76) влюбленные – дочь церковного старосты, лицемера-клерикала, и старший сын одного из «банды» Пеппоне; в итоге все заканчивается свадьбой. В последних рассказах цикла (334-347) фарсовая история любви младшего сына Пеппоне и племянницы дона Камилло, тоже заканчивается свадьбой. Таким образом, вечный сюжет выстроен в последовательности драма-комедия-фарс, он обнаруживает тенденцию к универсальности: от любви неких крестьян к любви ближайших родственников главных героев. Выделяется рассказ (58), повествующий о том, как один из «красных» оказывается тайно женат на своей подруге. «Идеологическая установка» на свободную любовь преодолевается, в том же «сентиментальном поле», браком, хотя и совершенным втайне.

Важной ценностью, во многих рассказах помогающей преодолеть идеологический конфликт, является чувство патриотизма; оно, как считает Гуаресски, скрыто в душе каждого человека, дело лишь в том, что именно заставит его выйти наружу. В рассказе (98) это чувство проявляется у Пеппоне при звуках одной из самых известных песен Первой мировой войны, гимна итальянского патриотизма. Пеппоне, произносивший речь в духе общекоммунистической риторики, в тот момент, как дон Камилло включает запись этой песни, независимо от своей воли, рефлекторно разворачивает на 180 градусов свою речь – от коммунистических лозунгов до «будем биться за Родину и короля». Точно так же в рассказе (40) Пеппоне, не

желая, как предписывала коммунистическая доктрина, отмечать победу капиталистов в «буржуазной» первой мировой войне, требует отменить празднование победы над австро-венгерскими войсками в 1918 г., но чувства прорываются: он тайком несет венки к памятнику павшим и прицепляет свою медаль на лацкан пиджака. Первая мировая – это то прошлое, когда Пеппоне и дон Камилло воевали на одной стороне, и оно становится моментом согласия и единства, к которому обращаются оба.

Для Гуарески в поле патриотических ценностей, как уже говорилось, входит монархия. Монархизм Гуарески не политический, монархисты не выступают в тексте как политическая сила, сторона конфликта: описывая избирательные кампании, Гуарески нигде не упоминает Монархическую партию, выбор происходит между Народным Фронтом и ХДП (54-57, 61, 293, 326, 103-104, 106-107, 166, 168, 172, 194,197, 199, 203-205, 242). Монархизм имеет для Гуарески черты «сентиментального», он предстает как личное чувство и личное свойство, почти «природное». Его носителями в рассказах являются в основном одинокие герои и старики: синьора Кристина (28), старик Кортани (204), старик с попугаем (51б). Но и Пеппоне в рассказе (176) выковывает розу на гроб умершей в изгнании королевы. Заметим, что Пеппоне трудится над ней всю ночь – то есть в то время, которое принадлежит ему как человеку, а не мэру–коммунисту и председателю парткома.

Таким же оплотом единства антагонистов является детство – патриархальное и церковное. Для Гуарески в каждом человеке сохраняются остатки его детской веры, которые в нужный момент определяют его поступки. Об этом говорится во многих рассказах: Пеппоне перед выборами, а также в сложных жизненных ситуациях, украдкой ставит свечи в церкви (106), жители городка благословляют животных, стихии и даже советский трактор (84), организуют традиционный крестный ход (даже если на нем запрещено нести красное знамя (21а). Пеппоне и другие коммунисты участвует в мессе, исповедуются (1, 51), венчаются (58).

Идеологические разногласия снимаются также христианскими добродетелями, такими, как сострадание и милосердие. Сострадание, преодолевающее разделение, один из постоянных мотивов цикла. В рассказе (68б) дон Камилло ночью на мотоцикле, на немыслимой скорости, везет в город умирающего сына Пеппоне. В рассказе (24) в таких же обстоятельствах он сам ставит свечи Христу, к которому не хочет обращаться Пеппоне. Тот же Пеппоне (52) сначала принимает меры, чтобы коммунисты-бедняки не принимали гуманитарную помощь из Америки, но после того, как секретарь федерации, приехавший из города, выбрасывает продукты в канаву, не может забыть голодного взгляда ребенка, и принимает помощь для бедных партийцев (53).

Покаяние и прощение тоже среди тех добродетелей, которые в цикле выступают как способ примирения, как возможность восстановить разрушенную насилием и ненавистью ткань жизни. Мотив покаяния присутствует во многих рассказах, в некоторых раскаяние приходит внезапно: при звуке колокола (10) или искупительного пинка (1). Иногда для восстановления мира требуется долгая работа или жертва, отказ от нажитого (83), от мести (5). Прощение за дела прошлого (преступления во время войны или в годы послевоенного насилия) входит в сюжет целой серии рассказов, некоторые построены на приеме флеш-бэка. Открывает этот ряд рассказ (32) о собаке, плывущей по реке за трупом убитого хозяина и воем пробуждающей жителей округи: «…потому что совесть, чтобы быть услышанной, может воспользоваться и голосом собаки. <…> В поселках и хуторах, разбросанных вдоль реки, и по сей день есть люди, которые просыпаются посреди ночи и подскакивают в кровати, вытирая пот со лба, потому что слышат собачий вой и будут слышать его во все дни своей жизни»[233]. Развивает эту линию рассказ (67), где убийца не выдерживает укора совести и кончает жизнь самоубийством; у обоих – жертвы и убийцы – остаются дети, и главная задача рассказчика – найти способ «разорвать цепь

[233] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR, 2003. – P. 141

ненависти»[234]. Один из важных моментов на этом пути – христианское захоронение. В одном из рассказов (117) перезахоронение жертвы становится главной проблемой после того, как убийца покончил с собой, крест должен быть установлен на правильном месте. Немного непонятно. По мере отдаления от военных и первых послевоенных лет рассказов о вине, покаянии, прощении становится больше, они охватывают все более широкий спектр ситуаций. Эти рассказы отличаются особым напряжением повествования.

Если идеологическое противостояние внутри «малого мира» имеет потенциал к разрешению, как во всех вышеприведенных примерах, то противостояние, вызванное глобальным расколом, ненавистью, превосходящей «малый мир», может не разрешиться вовсе и закончиться трагедией, как это произошло с немецкой женой одного из персонажей, у которого немцы убили трех братьев (79). Она неповинна в их смерти, она такая же жертва войны, но поскольку ее муж не может преодолеть ненависть к ней в окружающих, она кончает жизнь самоубийством. Но и в этом, рассказе есть перспектива примирения, восстановления разорванной ткани жизни, она – в ребенке, которого забирает семья мужа.

Если в «сентиментальном» поле единство почти всегда достижимо, то в идеологическом поле для Гуарески невозможны ни согласие, ни даже компромисс. Однако тут возникает противоречие между бескомпромиссностью Гуарески и данным ещё в лагере обязательством «не способствовать раздорам». Это противоречие, как показывает анализ цикла, Гуарески разрешает рядом приемов, снимающих остроту противостояния.

Прежде всего, путем отбора сюжетов. Составляя сборник, Гуарески отсеял слишком острые и болезненные рассказы, в которых было много актуального противостояния и не предлагалось выхода к их переосмыслению (2, 45 и др.). Из 346 рассказов всего в 14-ти повествуется об убийствах (9 из

[234] Ibid. – P. 331.

них убийств 9 относятся к 1945 г., к самому разгару гражданской войны). Гуаресски не включил рассказ, где слишком конкретно говорится о братоубийственном противостоянии. Во включенных рассказах убийства упоминаются вскользь, по касательной, они присутствуют как фон повествования, но практически не выходят на первый план. Тем не менее, многие рассказы насыщены атмосферой страха, а расправы и убийства витают в воздухе, о них читают в газетах, говорят, на них ссылаются, все о них знают, хотя персонажи об этом не распространяются; причем каждый раз убийство описывается как одно из множества, так что читатель как бы входит в естественное ощущения ужаса этих лет. Гуаресски старался создать баланс смешного и страшного, смешного и печального, для этого следующие за первым рассказы он расположил в таком порядке, чтобы за каждым страшным рассказом с высоким уровнем напряжения и трагической развязкой следовало два смешных или спокойных рассказа. В хранящихся в Архиве рукописных индексах к сборнику «Дон Камилло и его паства» страшные рассказы помечены треугольником (79, 81, 110, 117), смешные – кружочком (57, 60, 69, 71, 76, 84, 91, 95, 97, 99). При сравнении рукописного индекса и текста сборника можно заметить, что автор переставил рассказы, так чтобы «страшные» и «смешные» чередовались.

Однако главным приемом снятия остроты противостояния является юмор. В юмористическом варианте возможны даже случаи идеологического компромисса, если, конечно, дело не касается жизни и смерти. В рассказе (3) Пеппоне и его жена хотят дать младенцу при крещении имя Либеро Ленин Антонио. Дон Камилло отказывается крестить. После драки Пеппоне решает назвать ребенка Камилло Либеро Антонио, и дон Камилло крестит его, но дает имя Либеро Камилло Ленин, потому что рядом с Камилло и Ленин пройдет: люди с любыми именами могут оказаться в раю.

Как комический способ ослабления идейной непримиримости используется драка: производимый ею комический эффект не только снижает накал страсти, но и разряжает напряжение. Нанесение ударов противнику

занимает огромное место в тексте. Драка – почти обязательный атрибут первых рассказов, но и во множестве последующих рассказов герои с настойчивостью обмениваются ударами, в самых разных местах и самыми разнообразными орудиями. В рассказе (1) Пеппоне бьет дона Камилло поленом, дон Камилло дает ему пинок. В рассказе (3) происходит рукопашная схватка, прямо в церкви. В рассказе (4) Пеппоне привязывает к языку колокола петарды, дон Камилло готовит жердь, чтобы встретиться с ним вечером, в итоге опрокидывает Пеппоне в канал. По подсчетам детей Гуарески[235], дон Камилло наносит удары: палкой – 330, 10 (причем ломает ее об спину); поленом еще и с сообщником – 42; черенком вил – 123, 322; оглоблей – 62; кнутом – 12; скамьей – 15, 82а, 111, 33 и еще угрожает: автоматом – 219, 60, 62, 88, 9, 332, 1848 вилами –60; 40-сантиметровым гаечным ключом – 272; оплеухой секретарю епископа – 44; пинков своему сослужителю – 329, 344; полутонным подсвечником – 17; двустволкой – 13, 310, 327; железным засовом – 53, 79; железной мотыгой – 70; утюгом – 213. Там, где нет прямого столкновения, там герои согласно бьют кого-то третьего (7, 12).

Драка у Гуарески – это балаган: герои дерутся, как клоуны или как ярмарочные борцы – к изрядному удовольствию болельщиков и наблюдателей. Но малочувствительность, практически невосприимчивость дерущихся к ударам и способность восстать, вернуться на исходную позицию, мгновенно регенерироваться указывает на условность изображения. Здесь мы опять сталкиваемся с характерным для Гуарески заимствование приемов мультипликации – та же пластика, тот же ритм.

Таким образом, напряжение политической конфронтации ослабляется, атмосфера страха, угроз, убийств, рассеивается, разбиваясь о «сентиментальное» и комическое.

[235] Guareschi G. Tutto Don Camillo. – Milano: Rizzoli BUR, 2003. – P. 577-583.

Глава 4. Картина "малого мира" против картины анти-мира в творчестве Гуарески

Последним шагом в утверждении ценностей «малого мира» Италии является их столкновение с ценностями мира чужого, мира противоположного – анти-мира. Это происходит на страницах романа «Товарищ дон Камилло».

Анти-мир – это мир воплощенной коммунистической утопии, то есть СССР. В качестве утопического или наоборот антиутопического мира СССР в послевоенные годы неизменно присутствует на страницах итальянской прессы. Как мерило правильных ценностей в левой прессе, как полное их отрицание – в правой. И если описания коммунистической газеты «Унита» тенденциозны и фантастичны, то и репортажи правых «Стампа» и «Коррьере» также наполнены неправдоподобными подробностям. Так, в «Стампе» в 1950 г. велась рубрика «Жизнь в России» (Энрико Альтавилла), которая состояла из общих мест и мифов (в окне Кремля допоздна горят окна Сталина) и антимифов – о плохой жизни в советской стране (все упиваются водкой, продающейся стаканами у уличных лотошников). Таким образом, создается картина, не имеющая отношения к реальности, но претендующая на ее воссоздание, и соответственно, ложная.

4.1 Путешествия в СССР итальянских писателей (1950-е гг.) и литературный ответ Гуарески

В 50-е гг. СССР начинают посещать группы итальянских и французских коммунистов. Одновременно с ними в страну начинают приезжать левые интеллектуалы. В их числе видные писатели и журналисты. Иногда они были в составе групп, чаще – индивидуально, некоторые проводили в СССР значительное время. Возвращаясь на родину, они

публиковали заметки и книги о том, что увидели во время своего пребывания. Свои книги и очерки о Советском Союзе в 1950-х гг. оставили Альберто Моравиа, Карло Леви, Итало Кальвино, Сибилла Алерамо, Джанни Родари, Джузеппе Боффа, Томмазо Фьоре, Энрико Альтавилла и многие другие**.**

Произведениям об СССР Гуарески посвящает отдельную колонку в «Вокруг Италии», где доказывает предвзятость партийных путешественников, и абсурдность их текстов, например, восторженных стихов Сибиллы Алерамо (5.10.1952) или поэмы испанского поэта Рафаэля Альберти «Сталиниада» (26.4.1953).

В 1963 г. он публикует роман-антиутопию, развернутый ответ на апологетические тексты о пребывании в СССР – «Товарищ дон Камилло». По существу, Гуарески подводит в романе своего рода итоги многолетней полемики с коммунистами. Поскольку для понимания и анализа романа, необходимо иметь представление о текстах, с которыми Гуарески полемизирует, остановимся на нескольких наиболее показательных и вышедших до 1956 г., то есть до XX съезда КПСС. Это книга Сибиллы Алерамо «Россия – высокая страна» (1955), повесть Карло Леви «У будущего древнее сердце» (1955-1956), дневник путешествия Альчиде Черви «Глазами моих сыновей» (1955), заметки Джузеппе Боффы в газете «Унита» и Энрико Альтавилла в газете «Стампа».

Во всех этих произведениях, вне зависимости от объема, глубины и художественной ценности, прослеживаются общие черты и схемы. СССР предстает не как просто отдаленная или экзотическая страна, но как другой мир, другой по сути. Так, Карло Леви пишет, что СССР – это мир, качественно отличающийся от всего остального мира, и что это страна, которая создала новую культуру, новую цивилизацию, при одной мысли об этом у него кружится голова [236]. Журналист газеты «Унита» Джузеппе Боффа, проживший пять лет в СССР, в книге «Великий переворот» пишет: «Пять

[236] Цит. по: Леви К. Освобожденная //Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 294-296.

лет – очень небольшой срок, чтобы узнать жизнь, которая не только бесконечно отличается от всего остального современного мира, огромного и изменяющегося, но и вмещает в себя революционный потенциал всей земли»[237]. Расстояние до этого особого мира не измеряется конкретным географическим расстоянием. Как пишет Леви: «Мы поднимаемся легче воздуха, привязанные к своим креслам, лишенные всяких мыслей, и ветер уносит нас далеко-далеко, в места и во времена как бы то ни было загадочные, по ту сторону невидимой воздушной стены»[238]. Об ожидающей его таинственной реальности пишет и Альчиде Черви, для которого сама поездка невероятна: «Тем временем приближается Москва, это кажется настолько невероятным, что даже кружится голова»[239]. Джанни Родари в очерке «Горные вершины революции» тоже пишет о существования СССР как удивительном факте: «Советский Союз есть детище Октября: он воплощает живое присутствие Октября, и не в учебниках истории, а в современном мире»[240].

Таким образом, поездка в Советский Союз это знакомство с особой цивилизацией. Причем это не просто особая цивилизация, но цивилизация будущего. Того будущего, в которое каждый из авторов надеется вступить или обещает/завещает вступить своим соплеменникам. Поэтому поездка предстает как передвижение не столько в пространстве, сколько во времени, экзистенциальное путешествие в новый мир. Некоторые авторы прямо говорят, что СССР – это осуществленная на земле мечта о счастье в загробном мире: «Трагические возгласы Гамлета для них уже давно пройденный этап, особенно его мучительный вопрос о том, что ожидает человека по ту сторону могилы, что будет потом – эта загадка загробной жизни не давала ему покоя, заставляя сносить все удары судьбы. Потом для

[237] Boffa G. La grande svolta. – Firenze: Editori Riuniti, 1959. – P. 8-9.
[238] Ibid. – P. 17.
[239] Цит. по: Черви А. Глазами моих сыновей //Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 108.
[240] Цит. по: Родари Дж. Горные вершины революции //Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 51.

сегодняшних советских людей – не в загробной, а именно в земной жизни, их интересует, прежде всего, как люди будут жить на нашей земле, и эту будущую жизнь они уже сейчас готовят, создавая прочную материальную базу для всего народа»[241].

Поездка по СССР у всех авторов устроена по заранее определенной схеме. Кем бы ни был путешественник – журналистом, писателем, художником или крестьянином – он должен ознакомиться с заводом, колхозом, ВДНХ, музеем, театром, мавзолеем и детскими учреждениями: школой, Дворцом пионеров/детским садом/пионерским лагерем. Этот перечень имеет строго идеологическую основу и образует своего рода канон, который можно определить как канон паломничества – восхождения к святыне. Как всякое хождение и паломничество включает в себя святыни, к которым должен прикоснуться паломник, так и тут в «канон» входит посещение обязательных культовых мест. Интересно, что каждый автор как бы добровольно выбирает эти места и просит их включить, но они всегда совпадают с программой «Интуриста», ненавязчиво присутствующего рядом с каждым путешественником.

Несмотря на то, что все пишущие говорят о знакомстве с новым миром, каждому заранее известно, что он увидит, он хочет лишь проверить правдивость своего знания и обещает правдивость читателям. Все ссылаются также на обязательства перед советскими людьми, обращавшимися к ним с просьбой не уклоняться от правды. Так, Карло Леви в предисловии к своей книге «У будущего древнее сердце» говорит, что он хотел «рассказать только то, что сам видел и что увидел бы любой человек, попади он в Советский Союз»[242]. О честном и непредвзятом изложении его просят на протяжении книги несколько человек – от председателя армянского колхоза до горничной в гостинице. Джанни Родари обещает то же самое советским детям, а Сибилла Алерамо – женам советских писателей.

[241] Цит. по: Алерамо С. Россия – высокая страна //Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 103-104.
[242] Levi C. Il futuro ha un cuore antico. – Torino: Einaudi, 1956. – P. 9.

Первое, что все без исключения, даже Сибилла Алерамо, посещают, это заводы и фабрики – места, воплощающие культ рабочего труда. Путешественники не просто проходят по цехам, они подробно изучают производство и статистику, которую обстоятельно воспроизводят для читателей. Правдивость статистики принимается безусловно. Заводы иногда отличаются самым современным и передовым оборудованием, но чаще устарелыми станками, что только подчеркивает высокую организацию труда. Труд – самодостаточная ценность. Результат, производительность, а тем более доходность стоят на втором месте. Труд идеализируется как не связанный с эксплуатацией, как несущая опора нового строя, а, следовательно, и нового человека. Вот как видит труд советских людей Сибилла Алерамо: «Здесь все работают, все свободны от эксплуатации капиталистами, все единодушны в своем стремлении к прогрессу – на полях, на заводах, в лабораториях»[243]. Сибилла Алерамо, как и остальные, воспевает идею труда, всеобщее одушевление в труде и даваемое трудом благополучие и достоинство: «…у всех есть гарантия материального благосостояния и душевного спокойствия, все исполнены сознания собственного человеческого достоинства. <…> Трудовой день для всех одинаково благороден и важен, для женщины-врача и для колхозницы, для музыканта и для философа, для шахтера и для электромонтера»[244]. Показателен рассказ Сибиллы Алерамо о негодовании, которое испытали писательские жены, услышав об особе, которая нигде не работает и целыми днями ходит по кино и магазинам[245].

Обязательной остановкой является колхоз. Для итальянцев – а бóльшая часть простых «паломников» были уроженцами «красного пояса», то есть Эмилии-Романьи – функционирующая модель крестьянской кооперации представляла большой интерес. Однако именно описания колхозных реалий

[243] Цит. по Алерамо С. Россия – высокая страна //Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 100
[244] Ibid.
[245] Ibid. – С.101.

и колхозной жизни являются самой мифологизированной и недостоверной частью повествования. Очевидно, что всех иностранных гостей возили не в реальные колхозы, где «работали за трудодни», а в отобранные для посещений иностранцев образцовые хозяйства. Столь же очевидно, что никто из авторов не считал нужным иметь это в виду, увиденное они механически распространяли на всю колхозную систему. Естественно, никто из них не упоминает о коллективизации и о трудоднях, но все без исключения описывают высокие заработки крестьян и в особенности их пенсии, как известно, отсутствовавшие в деревне до 1964 г.

Предваряет поездку по колхозам в традиционной программе «паломничества» поход на сельскохозяйственную выставку. Главная потемкинская деревня страны неизменно производила впечатление размахом и баснословными экспонатами. Самое яркое – восторженное описание старого крестьянина Черви: «Я видел трехлетнего быка весом в 12 центнеров, киевскую корову, которая весит 537 кг. и дает в год 13017 литров молока; другая – весом 856 кг. после первого отела дает 7516 литров с жирностью 3,8. Потом меня знакомят с работницей, которая с помощью механизмов доит одновременно трех коров и надаивает по 500 кг молока в день и 136 тонн в год. Но я все не могу оторваться от свиноматки весом 558 кг»[246].

Кульминацией «паломничества», своего рода участием в таинстве является поход в мавзолей. Он описывается участниками как момент религиозного поклонения. Первый этап – очередь, сравниваемая с очередью в святилище: «По Красной площади, как и во всякий час всякого дня, непрерывно вот уже тридцать лет тысячи людей продвигаются маленькими шажками друг за другом, чтобы войти в мавзолей. <…> Сколько миллионов людей прошло здесь за эти годы! Никакое священное изображение, никакой монастырь, никакое святилище не привлекло к себе стольких паломников из

[246]Цит . по: Черви А. Глазами моих сыновей // Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 114.

самых отдаленных краев»[247]. Стоять в очереди – это уже само по себе действия поклонения, Альчиде Черви подчеркивает: «Встали в очередь вместе со всеми»[248]. Описание безмолвного прохода по мавзолею наполнено религиозной атрибутикой, при этом у авторов разного социального статуса тексты по духу не отличаются друг от друга. Вот как об этом пишет крестьянин Черви: «По коридору и ступенькам спускаемся вниз в темноту. Каждый знает, что сейчас он увидит Ленина. Ожидание велико, а потом я вижу перед собой лицо Ильича»[249]; а вот как интеллектуал Карло Леви: «Мы проходим мимо неподвижного караула и спускаемся в крипту. Ленин и Сталин лежат рядом в стеклянных раках, погруженные в ослепительный свет, как будто и сами они состоят из прозрачного стекла и излучают свет. Останавливаться нельзя, и я едва успеваю бросить взгляд. Лицо Ленина прекрасно…»[250]. Интересно, что в переводе отрывков из этой книги, вышедших в сборнике «Итальянские писатели о стране советов» в Лениздате в 1989 г. этот пассаж существенно видоизменен: «Мы проходим между двумя неподвижными часовыми и спускаемся в склеп… У Ленина – прекрасное лицо; левая рука у него вытянута, правая сжата в кулак, на нем серый френч с карманами на груди»[251] то есть, снижен общий пафос и снят мотив ослепительного света; снято также упоминание о Сталине, находившемся в мавзолее во время посещения.

Советские люди, встречаемые в «местах культа» тоже описываются по определенной схеме, хотя эти встречи происходят по-разному. Описываются, прежде всего, лица, при этом чаще всего используются слова: «ясный», «светлый», «открытый», «чистый», «безмятежный» и «светящийся». Эта ясность и безмятежность лиц видится как прямое следствие стремления к

[247] Цит. по: Леви К. У будущего древнее сердце // Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 194.
[248] Цит . по: Черви А. Глазами моих сыновей // Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 109.
[249] Цит . по: Черви А. Глазами моих сыновей // Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. С. 110.
[250] Levi C. Il futuro ha un cuore antico. – Torino: Einaudi, 1956. – P. 17.
[251] Цит. по Леви К. У будущего древнее сердце // Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 194-195.

счастью. Так объясняет, например, Сибилла Алерамо: «Главная проблема в Советском Союзе – это стремление добиться всеобщего счастья. Мужчины и женщины в СССР убеждены, что все человечество может стать счастливым, эта уверенность придает их лицам такую ясность. <…> И дети растут с все более прочным сознанием смысла своего существования: у мальчиков, девочек, юношей и девушек – у всех ясные, чистые лица»[252]. Такие же лица у персонажей, которых встречает Карло Леви, включая секретаря Союза писателей М. Аплетина, у публики в многочисленных театрах и цирках, у девушек в грузинской деревне, у солдат и милиционеров. У Джанни Родари ясностью молодых лиц отличаются все ребята в Домах пионеров, лагерях и школах.

Поскольку молодая цивилизация это мир, наполненный юностью, то дети и молодежь – обязательный мотив повествований, будь то студенты у Карло Леви, многочисленные школьники у Джанни Родари, маленькие колхозники у Альчиде Черви или молодые рабочие у Энрико Альтавилла. Описание лишено конкретности: дети круглые и розовые, в шубках, с шариками, страстно стремящиеся к знаниям и без остатка заполненные новым сознанием.

Все эти схемы вызывают вопрос, какими глазами смотрит и что видит путешественник-паломник? Он видит то, что задано идеологической установка, сквозь ее призму смотрит и интерпретирует увиденное. Между авторами есть, конечно, определенные различия. Альчидо Черви или Сибилла Алерамо, возможно, искренне ограничивались тем что, что им показывали, и не сходили с туристической тропы, кто-то, возможно, хотел увидеть больше, но не стал вникать в суть, как в случае с Карло Леви, кто-то, как Джузеппе Боффа, живший и работавший в СССР, должен был многое понимать, но пересказывал идеологический штамп, по-видимому, соблюдая партийную дисциплину. Так или иначе, все они участвовали в создании итальянского мифа, смешивающего правду и ложь об СССР: «Эта страна

[252] Aleramo S. Russia alto paese. – Roma: Italia-URSS Editrice, 1953. – P. 21.

действительно высокая <…> – не столько по своему географическому положению, сколько по уровню цивилизации, которой она достигла, и по еще более высоким целям, к которым устремлена. <…> Впервые приехав в Россию, воспринимаешь чудо, которое видишь перед собой. Да, в этой высокой стране меня поражало все, особенно в сравнении с моей родиной: достижения в области культуры и экономики и в повседневных человеческих взаимоотношениях, а также уверенность народа в своем будущем»[253]. Это миф о полном благополучии жизни, благосостоянии всех людей, поголовной культурной жизни, всеобщем интернациональном братстве, пользующийся общими местами советской риторики. У Сибиллы Алерамо риторические пассажи лишь несколько разбавлены беседами с писательскими женами, но их описание малодостоверно и невыразительно, в повествовании мало живого материала. Писательский талант Джанни Родари не помогает ему оживить миф: он вкладывает в уста детям газетные фразы. Полностью мифологизированы подробнейшие воспоминания восьмидесятилетнего Альчиде Черви, отца семерых братьев Черви, расстрелянных в 1944 г. за участие в Сопротивлении. Более сложная структура предстает в книге Карло Леви. Из череды персонажей, одинаково ясных, добрых и патриархальных, выделяются двое: писатель Виктор Некрасов и сопровождающий переводчик Степан Наумов. Леви пропускает увиденное не только через предвзятые установки, но и через собственные эмоции. В СССР он открывает для кроме мира будущего, еще и утерянный рай прошлого. Рай крестьянской патриархальности и простоты, которую, как ему кажется, он наблюдал в Италии – в Лукании, куда при Муссолини был сослан. По мере удаления от Москвы, Леви почти забывает о риторической рамке, тем не менее, и его повествование только менее сказочное, чем остальные, но не реалистическое. Леви путешествует по Советскому Союзу, как по призрачному миру, в поисках утраченного себя и обретает себя в прошлом, романтизируя отсталость и простоту. Обретя себя, он с удовольствием возвращается в

[253] Aleramo S. Russia alto paese. – Roma: Italia-URSS Editrice, 1953. – P. 34.

реальный мир Запада. Обретя себя, он с удовольствием возвращается в реальный мир Запада: вспомним последние строки его книги, когда он, делая пересадку в Германии, любуется «европейским покроем юбок».

4.2. Герои Гуарески тоже едут в Советский Союз

Ответом на это мифотворчество стало путешествие в Советский Союз героев Гуарески в вышедшей в 1963 г. книге «Товарищ дон Камилло». Будучи частью эпопеи «Малого мира», это произведение, как и предыдущие сборники, состоит из отдельных рассказов, но его определяют как роман, поскольку он имеет сквозной сюжет, связывающий рассказы-главы в единое повествование.

Описанное в романе путешествие целиком вымышленное: Гуарески никогда не был в СССР, и это видно по тексту: в нем отсутствует стремление познать Россию. Автор и не пытается казаться достоверным: все города и имена нарочито вымышлены, события гротескны, а персонажи призрачны. Как и рассмотренные авторы, Гуарески заранее знает все, что его герои могли бы увидеть в СССР.

«Товарищ дон Камилло», как и все остальные произведения Гуарески – юмористическое. В нем использованы все приемы, которые мы рассматривали в главе о сатирико-политической журналистике Гуарески: сатира (в описании одежды; магазинов; прогрессивных колхозов, где нет ни электричества, ни телефона и т.д.); доведение риторики до абсурда (например, в эпизоде с изменением программы, при котором посещение фабрики накануне предлагается считать не произошедшим для того, чтобы можно было перейти к следующему пункту программы, а именно, отдыху в гостинице), гротеск (напр. при описании сбоя в плановой экономике при

котором в украинский колхоз была доставлена машина для расчесывания хлопка, вместо трактора, отправившегося в Узбекистан).

В романе можно было бы определить как Одиссею: как в Одиссее основная задача героя не исследование неизвестной земли, а возвращение на Итаку, так и у Гуарески основная задача – возвращение героев на родину, то есть в Италию. Есть в романе и элементы путешествия в загробный мир: итальянцы, утратившие подлинную Италию, совершают странствие в потусторонний мир, мир ложных иллюзий, и, пройдя через него, обретают истинное лицо и истинную Родину.

Главным персонажем в этом произведении, собственно Одиссеем, ищущим не только Итаку, но и Пенелопу, является, несмотря на название, Пеппоне, потерявший свой «малый мир». К началу 60-х Пеппоне стал сенатором, переехал в Рим, сменил бумазейные штаны и красный шейный платок на серый двубортный костюм[254]. Но что хуже, он стал по-другому мыслить и поступать, утратил изначальную чистоту – в частности, участвовал в махинациях с лотерейным капиталом.[255] Изменилась и Италия, поэтому персонажам, сохраняющим ценности «малого мира», трудно найти в ней свое место.

Путешествие в СССР изображается в романе как очищение: Пеппоне отправляется в Россию, чтобы там вернуться к «правильному» Пеппоне-итальянцу, то есть Пеппоне-патриоту, свободному и честному Пеппоне «малого мира». Пройдя через советский мир двоемыслия и лицемерия и увидев в себе его отражение, все путешественники-итальянцы вновь обретают исконное состояние и возвращаются к понятиям «малого мира». Естественно, что вместе с ним, пусть и по поддельным документам отправляется дон Камилло: он, а точнее его сан, и связанная с ним способность быть в постоянной связи с Христом и являются, по мысли Гуарески, той спасательной нитью, удерживаясь за которую, Пеппоне может

[254] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 24.
[255] Ibid. – P. 1-20

возвратить себе свой мир и физически вернуться в Низину. В композиции романа он играет роль носителя идеологической точки зрения, помимо «неявно представленной <…> точки зрения рассказчика».[256]

Важная особенность романа «Товарищ дон Камилло»: он выходит за рамки Низины. Кроме дона Камилло и Пеппоне, остальные итальянцы – представители различных регионов Италии. Все они коммунисты, собранные во временную ячейку и отправленные в премиальную поездку по Советскому Союзу. Там они путешествуют, используя все виды транспорта – самолет, поезд, автобус, метро, корабль – что является указанием на то, что это не просто путешествие, а путешествие глобальное, метафизическое.

Как во всяком романе-путешествии, сюжет состоит из перемещения от одного пункта к другому. Итальянские коммунисты, преобразуют свою группу в партийную ячейку, они называют ее «космической», потому что космос от момента запуска спутника – становится символом прорыва СССР к прогрессу. В то же время для автора «космическая» - указание на оторванность экипажа от земли, итальянцы представляются космонавтами в открытом космосе, в ином пространстве. Они выбирают имя своей космической ячейке «Никита Хрущев», что подчеркивает их оппортунизм. Космическая ячейка «Никита Хрущев»[257] путешествует по Советскому Союзу, посещая все «культовых места», входящие в обязательную программу: завод, колхоз, ВДНХ, метро, мавзолей и пр. Пункты те же, но описание – с обратным знаком. На каждом этапе происходит столкновение двух систем ценностей, которое заканчивается либо победой ценностей «Малого мира», либо отождествлением ценностей встреченных в анти-мире с ценностями «Малого мира». Любовь, верность, семья в СССР функционирую также, как в «Малом мире», а потому как бы присваиваются им.

[256] Успенский Б.А. Поэтика композиции. - СПб.: Азбука, 2000. - 348 с. - (Academia). С. 9 - 280.
[257] Ibid. – P. 69.

Развенчание ценностей анти-мира представлено уже на этапе программы путешествия. Все посещения распланированы инстанциями, каждый шаг с ними согласован, но время от времени распоряжение отзывают, план меняют, возникает ситуация абсурда: путешественники вынуждены сидеть в гостинице в погожий день, потому что экскурсию, совершенную на тракторный завод накануне, следует считать несостоявшейся, а на ее место переносится несостоявшийся отдых после тяжелой дороги, чтобы считать его состоявшимся[258]. Этим абсурдом Гуарески иллюстрирует неэффективность системы, и одновременно воспроизводит мотив прославившей его серии карикатур в «Кандидо» «Послушание слепое, мгновенное и абсолютное», подписи к которым неизменно начинались со слов «Разворот, товарищи!» («Contrordine, compagni!»).

Делегация Пеппоне посещает, как и полагается, завод. В отличие от апологетических произведений, Гуарески изображает отсталый завод, на котором рабочие равнодушны к производству, это выявляет гротескная подробность: завод продолжает производить некачественную деталь в ожидании, когда из центра придет разрешение ее модифицировать. Мишенью, как и в заметках «Кандидо», является безличие системы, незаинтересованной в конечном результате, в противовес «личному началу», без которого ничто не может хорошо работать.

Таков же и колхоз. Если Альчиде Черви в своей апологетической книге рассказывает о «паровых теплицах, где урожай вырастает в 25 раз выше обыкновенного»[259], то у Гуарески обратный знак. Колхоз, несмотря на уверения сопровождающего из «Интуриста», что в СССР электрифицировано 93% колхозов и в 90% проведена телефонная линия, оказывается «случайно одним из тех самых 7% процентов еще не электрифицированных и 15% еще

[258] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 59-60.
[259] Цит . по: Черви А. Глазами моих сыновей //Итальянские писатели о стране советов. – Л.: Лениздат, 1986. – С. 112.

не телефонизированных»[260], колхозные тракторы там ржавеют, а хороший урожай вырастает только на разрешенных при Хрущеве приусадебных участках.

Колхоз с невозможным названием Гревинец – это только часть той крестьянской глубинки, по которой путешествует группа Пеппоне. Такой маршрут, вместо обычного для туристов маршрута Москва-Ленинград и т.п., объясняется тем, что Гуарески требовалось поместить своих героев в более понятную и привычную для него крестьянскую среду, потому что ценности «малого мира» – крестьянские ценности. Но он делает это и потому, что именно в крестьянах видит возможность преображения анти-мира в нормальный мир. Устами дона Камилло в романе предлагается один из путей: «пусть даже сельское хозяйство еще и не достигло дореволюционного уровня, нужно, чтобы заставить крестьян работать, выдать каждому собственный лоскут земли и дать возможность свободно продавать то, что они на нем производят»[261]. В этой части повествования присутствует перекличка с другим рассказом цикла «Малого мира» - «Колхоз» (84), в котором имеется эпизод с трактором: присланный кооперативу в подарок из СССР, трактор тут же выходит из строя.

Еще один обязательный этап – посещение мавзолея – Гуарески описывает как «анти-культ». Длинная очередь изображается не как благоговейное, а как унизительное ожидание: «В первую минуту казалось, что это тряпичные кули, составленные в ряд в ожидании мусоровоза; однако это были паломники, дожидавшиеся, когда откроют «святилище». Они приехали из Узбекистана, из Грузии, из Иркутска и Бог знает еще откуда, высадились ночью на московских вокзалах, пришли сюда, граждане всех союзных республик, и терпеливо ждали, сидя на своих узлах перед мавзолеем Ленина и Сталина, прижимаясь друг к другу, как овцы,

[260] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 117.
[261] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 147.

заночевавшие на поле»[262]. Сам момент поклонения Гуарески опускает, так как дон Камилло не может пойти в мавзолей – для него это было бы идолопоклонством. Столкновение ценностей в этом эпизоде изложено в беседе дона Камилло и Пеппоне. Перед походом в Мавзолей Пеппоне рассуждает: «…короче, с Лениным происходит то же, что было, когда в моде был Христос. С той только разницей, что тогда это был предрассудок. Истина уже была в природе, но сокрыта была в темноте. Ленин зажег лампаду и осветил ее, чтобы она могла быть открыта всем людям. Именно поэтому те, кто приезжает в Москву, чувствуют потребность отдать ему долг почитания и признания»[263], а дон Камилло отвечает: «У меня нет никакого долга почитания. Я не следую моде, и для меня пока так же актуально откровение о Христе»[264].

Важную часть оппозиции «малый мир» – антимир составляют материальные ценности. Для «малого мира» важно хорошо и красиво устроенное материальное пространство, добротно сделанные вещи, вкусная еда, удобно организованный быт. Эти «буржуазные», обывательские, ценности приобретают в контексте романа характер патриотических: они противопоставляются неустроенности, нарочитой небрежности советского быта. Дон Камилло говорит: «…три битвы проиграл советский режим: против Бога, против крестьян и против обывателей. <…> …При коллективизации было уничтожено десять миллионов крестьян, было полностью покончено также и с мещанством» [265].

Невнимание к материальной добротности Гуарески демонстрирует, среди прочего, через отношение к механизмам. Культурную ценность «красоты механизма», стержневую для XX века, Гуарески воспевает на всем протяжении своего творчества как ценность «малого мира». Недаром механизмы, плохо работающие в анти-мире из-за небрежного ухода, в

[262] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 191.
[263] Ibid. – P. 162-163.
[264] Ibid. – P. 163.
[265] Ibid. – P. 147

полном порядке у Стефана, итальянца по происхождению. Тот настолько умел в обращении с машинами, что и физически не может не оказаться частью «малого мира»: выясняется, что он Стефано Бордоне, сын механика из Торричеллы[266], некогда попавший в русский плен.

То же невнимание к качеству быта проявляется в еде. Дон Камилло дразнит Пеппоне: «наслаждаясь этим здоровом супом из капусты, я не могу без отвращения думать о наших буржуазных макаронах». «Товарищ, – сжав зубы, ответил Пеппоне, – <…> следовало бы дать тебе суп из гвоздей и мышьяка». «Ну, это и есть практически то самое, – пробормотал дон Камилло»[267].

И то же в одежде, которая в анти-мире плоха, потому что вся она безличная, государственная: в универмаге продаются «государственного покроя юбки из государственной ткани, сшитые государственными портнихами »[268], потому же и носки разной длины и бритвы не бреют. В поле зрения путешественников и трудящиеся женщины: «женщины в спецовках, женщины в комбинезонах, женщины за рулем тракторов и кладущие асфальт»[269]. Тут кроме одежды, важна анти-поэзия тяжелого женского труда, ср. с апологетической книгой Карло Леви, где рассказано, какой восторг вызвали у него в первое утро пребывания в Москве женщины в комбинезонах и коричневых платках, кладущие асфальт вокруг гостиницы.

Выдумывая гротескные подробности, Гуарески не заботится об их точном соответствии реальности, а только о сути, как он ее видит, поэтому появляются разного рода несуразности, особенно, в описании быта: так, в коммунальной квартире переводчица Надя живет с двумя подругами в одной комнате, но кухню они делят с другой квартирой по лестничной клетке, в поезде, который везет итальянцев в Москву – сидячие купе со стеклянными дверями, как в Италии, а находящийся под наблюдением неаполетанец может

[266] Ibid. – P. 103.
[267] Ibid. – P. 78.
[268] Ibid. – P. 71.
[269] Ibid. – P. 70.

не только спокойно войти в вестибюль гостиницы «Россия», но и улететь по фальшивому паспорту.

Персонажи романа, итальянцы и русские, тоже разделены как представители мира и анти-мира. Итальянцы в группе Пеппоне происходят, как сказано, из разных регионов Италии. Причем каждый воплощает основные стереотипные черты своего региона: генуэзец – жуликоватый коммерсант, римлянин – красивый дон жуан, неаполитанец – играет на гитаре и волочится за женщинами, сардинец – мрачен и угрюм, крестьянин из Венето – деревенщина, миланский рабочий – профессионал. По ходу повествования выясняется, что у всех них, несмотря на идейные декларации, имеются в СССР личные дела и задачи, не всегда совместимые с партийной линией. Таким образом, их партийная риторика оказывается отчасти фальшивой, и на протяжении романа они из членов коммунистической ячейки превращаются в просто итальянцев, воплощающих главные черты человека «малого мира»: патриотизм, богобоязненность, уважение к старшим, любовь к земле, ремесленный профессионализм. «Малый мир» таким образом, расширяется до масштабов всей Италии. Для полного возвращения к Италии, (а в путешествии и просто в Италию) итальянцам недостаточно поколебаться в коммунистической вере, они должны зримо выразить свою принадлежность Христу: исповедоваться, перекреститься, поцеловать Распятие. Кто этого не совершает – погибает. Правда погибает в результате только сопровождающий от КГБ – всех итальянцев автор сохранил, потому что они представляют регионы Италии, из которых ни один не должен быть утерян.

Советские персонажи немногочисленны и прописаны очень схематично, все они благожелательны к иностранцам, но исполнены страха, всех характеризует угрюмость и непроницаемость. Выделяются сопровождающие лица: переводчица Надя (Надя Петровна), и официальный представитель «Интуриста» товарищ Орегов.

В апологетических текстах об СССР сопровождающие вызывают симпатию, здесь товарищ Орегов сразу описывается неприятными чертами: «чиновник лет сорока, приземистый, лысый, с бритой головой, квадратной челюстью и тонкими губами, серыми глазами и массивной короткой шеей. Он носил военный плащ до пят, и от него за версту несло полицией. Он говорил с суровым видом, жестикулировал мало и сдержанно, и если бы не перевод, то можно было бы подумать, что он произносит не приветственное слово, а обвинительный приговор».[270] Про него нигде не говорится иначе, как «чиновник» («funzionario») или «товарищ» («compagno»); он изначально не имеет почти никаких человеческих черт, потому что весь состоит из государственной функции. На протяжении книги персонажа развивается в заданном направлении: теряет человеческие черты и погибает.

В противоположном направлении движется другая сопровождающая, переводчица Надя. Сначала она характеризуется двойственно: «Девушка говорила на безупречном итальянском, и если бы не мрачное выражение лица и костюм с квадратными плечами, ее легко можно было бы принять за нашу, местную»[271]). О Наде сказано «девушка», то есть как о человеке, а не о функции. У нее «мрачное выражение лица и костюм с квадратными плечами», но если бы не это, она ничем бы не отличалась от итальянок («ее легко можно было бы принять за нашу, местную»). Дон Камилло замечает, что если на любую миланскую красавицу надеть «юбчонку и пиджачишко из тех, что носит товарищ Петровна»[272], то и в них «явится убожество!»[273]. Постепенно Надя больше становится просто женщиной, «обывательницей» («una borghesuccia qualsiasi») и в итоге вырывается из анти-мира: она остается в Италии, выходит замуж и становится итальянкой. Но, заметим, только после церковного брака, на чем она настаивает, так как без этого ее включение в итальянскую жизнь было неполным.

[270] Ibid. – P. 39.
[271] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 38.
[272] Guareschi G. Il compagno don Camillo, - Milano: Rizzoli Editore – 1963 - P. 40.
[273] Ibid.

Промежуточное положение между итальянцами и советскими занимает Стефано Бордоне, женившийся в России и ставший советским гражданином. Судя по внешней оболочке, он слился с окружающим миром, то же угрюмое лицо, непроницаемость, разговор из набора цитат и статистических данных («Он был холодно-вежлив, <…> подробно отвечал на все вопросы Пеппоне, но было заметно, какое он прилагает усилие к тому, чтобы использовать как можно меньшее количество слов. <…> Он уверенно оперировал цифрами и статистическими данными» »[274]). Но потом раскрывается, что внутренне он, как и положено сыну механика из Торричеллы, носитель ценностей «малого мира»: прекрасный работник, мастер своего дела, любящий, верный, жаждущий отношений с Богом – он просит дона Камилло причастить его тещу, обвенчать его с женой и окрестить его шестерых детей. По свершении этих таинств, даже если семья остается в России, она как бы изымается из «анти-мира» и Стефан снова делается частью «малого мира», для которого все эти годы был мертв.

Стефан - самый выразительный образ из тех, кого встречают на своем пути итальянцы. Его история отражает судьбу тысяч итальянцев, без вести пропавших на русском фронте. Для Гуарески эта тема имеет самостоятельную ценность: в предыдущей главе говорилось о том, что он постоянно поднимал ее в «Кандидо» и возмущался равнодушием соотечественников. Когда Стефан, отвечая на вопрос Пеппоне, не думал ли он когда-нибудь вернуться на родину, говорит: «Кто там помнит обо мне? Я растворился и исчез в небытии, один из многих, пропавших в России»[275], – его слова обращены не к Пеппоне, а к читателям, и являются кульминацией его многолетних усилий.

В истории Стефана отражена судьба итальянского солдата, оставшегося в живых, но Гуарески вплетает в сюжет историю другого, погибшего солдата. Коммунист из Венето, Антонио Таван, присоединился к

[274] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 102-103.
[275] Guareschi G. Il compagno don Camillo. – Milano: Rizzoli Editore, 1963. – P. 108.

группе Пеппоне, имея кроме явной, тайную цель: разыскать могилу своего погибшего в СССР брата. На месте захоронения он обнаруживает засеянное поле, и это пренебрежение к мертвым подрывает его веру и в Советский Союз, и в коммунистическую идею: «У них в распоряжении двадцать два миллиона квадратных километров земли, а чтобы посеять пшеницу, им понадобился этот клочок» [276]. Сохраняя память о своем брате и верность родителям, Таван через весь СССР везет три колоска с поля на месте захоронения. Для Гуарески могила, память об умершем, независимо от того, своего или врага, – неотъемлемая ценность итальянского крестьянского мира. И поскольку Таван является носителем этой ценности, он, вопреки своему политическому выбору, возвращает к итальянской идентичности: потерянный для «антимира», он включается в расширенный до масштабов Италии «малый мир».

В романе «Товарищ дон Камилло» «малый мир» (а в его расширении – всей Италии) и его ценности проходят последнее испытание анти-миром. Гуарески проводит героев через «антимир», как через Чистилище. В результате очищения восемь путешественников из десяти обретают себя и свою веру, после чего отказываются от партбилетов.

Заметим, что спасение в системе романа возможно лишь при условии восстановления связи с Богом. Через таинства: для Стефана Бордоны это венчание и крещение детей, для Нади – церковный брак, или через молебен, как для остальных: совместный молебен совершается на тонущем корабле, в завершение его все целуют крест, и спасаются от гибели и только Орегов, не подошедший к кресту, погибает.

Таким образом, в романе не только «малый мир», но и вся Италия предстает как идеальный оплот традиционных ценностей: труда и мастерства, благочестия и любви к Богу, крестьянских ценностей земли, и ценностей буржуазных, мещанских: добротности и достоинства быта. При этом «итальянские» культурные ценности неразрывно связываются в

[276] Ibid. – P. 147.

художественном мире Гуарески с пониманием и сознанием отдельного человека, с личным началом, противопоставленным обезличивающему массовому.

Заключение

На протяжении данной работы основные этапы творчества Дж. Гуарески были рассмотрены с точки зрения формирования картины мира, представленной в его произведениях.

Исследование показало, что три основных этапа его мировоззренческой и творческой эволюции соответствуют этапам общественной жизни и биографии Гуарески.

Первый этап – годы фашизма вплоть до немецкой оккупации (1927-1943), и о нем идет речь в Главе 1. Показано, что на этом этапе самым существенным в мировоззрении Гуарески является его аполитичность, а в творчестве – работа в газете «Бертольдо», где он созрел как юморист. Гуарески находится в гармонии с декларируемыми государством ценностями (патриотизм, семья и брак), и это позволяет ему находиться в общем потоке культурной жизни конца двадцатых – начала сороковых годов. Однако юмор Гуарески – словесный и изобразительный – так изощряется в условиях фашистской цензуры (особо отметим прием доведения до абсурда), что, несмотря на аполитичность, Гуарески, как и вся редакция «Бертольдо», объективно оказываются в оппозиции, если не к режиму по существу, то к его официальной риторике и эстетике. С первых опытов в Парме, и впоследствии в редакции «Бертольдо», Гуарески восприимчив к чуждой режиму ценности свободы, но понимает ее в этот период как свободу самовыражения и проявляет в игровом поведении. Несмотря на то, что художественные пристрастия Гуарески в основе традиционные (Мандзони, Верди), эстетикой эпатажа, а также поэтизацией механизмов и скорости, он сближается с эстетикой итальянских футуристов. В Главе 1 выявляется также, что для ранних журналистских опытов Гуарески характерна эпичность городских описаний; для прозы с элементами биографии («Открываем Милан») и авантюрно-юмористических повестей – поэтизация

семьи и любви, доходящая до сентиментальности; для жанра сказок – конструирование разумно и уютно устроенных «маленьких государств», а для творчества в целом – всепроникающий юмор. Все эти особенности находят развитие на следующих этапах эволюции Гуарески.

Второй этап – двухлетний плен в немецких концлагерях (сентябрь 1943-август 1945), во время которого, и об этом говорится в Главе 2, в мировоззрении Гуарески происходит ценностный переворот, во многом определивший его дальнейшее творчество. Этот переворот зафиксирован, прежде всего, в лагерном дневнике, который Гуарески вел весь период плена. В лагере Гуарески приходит к убеждению, что необходимо заниматься политикой: «Политикой придется заниматься. Мы двадцать лет ею не занимались, и за это теперь мы здесь» (12.04.1944)[277]. Это убеждение определяет принципы будущей журналистской работы Гуарески как автора политической сатиры. Кроме того, перед лицом братоубийственного противостояния итальянцев Гуарески формулирует установку, которая становится обязательством на будущее: никогда не способствовать разделенности соотечественников, и эта установка в его творчестве реализуется как одна из важнейших ценностей, в том числе во многом определяет его поэтику. Равно как идея воссоздания единства итальянцев, возвращения к единой Италии, к национальной italianità, «итальянскости», которые в этот период становятся сутью его традиционного патриотизма. В той же 2-й главе демонстрируется, что окончательное осознание природы фашизма приводит Гуарески к неприятию любых массовых идеологий, в какой бы цвет они ни были окрашены, и к опоре на личное суждение и личный выбор. Эта оппозиция личной правды/массового сознания также навсегда входит как стержневая в его систему ценностей. Не словесное, а жизненное подтверждение личного выбора – тоже важный для него принцип, что доказывается поведением в лагере: сохраняя верность присяге, Гуарески

[277] Guareschi G. Il grande diario. Giovannino cronista del lager 1943-1945. A cura di A. e C. Guareschi. – Milano: Rizzoli, 2008. – P. 356.

неоднократно отказывается подписать согласие перейти на службу вермахту, чем обрекает себя на два года заключения.

Третий этап эволюции – после лагеря и до конца пятидесятых, о нем идет речь в Главах 2-й, 3-й и 4-й. На этом этапе мировоззрение Гуарески входит в противоречие с новой политической реальностью, ознаменованной противостоянием правых (монархических и католических) сил и левых, прежде всего, коммунистов. Как показано в Главе 2, основав политико-сатирическую газету «Кандидо», в большой части состоящую из его материалов, Гуарески реализует поставленные им в лагере задачи: участвовать в политической жизни, противостоять массовым идеологиям; риторике, как левых, так и правых; не замалчивать, по идеологическим или конъюнктурно-политическим причинам, острые темы, касающиеся прошлого, настоящего и будущего Италии. Поскольку культурное сообщество было в большинстве своем лево-ориентировано, то Гуарески на этом этапе потерял его поддержку, однако приобрел большую популярность среди читателей, и его юмористические тексты и карикатуры оказались эффективными в нескольких политических кампаниях.

Творчество Гуарески достигает своей зрелости и в области журналистики, и в художественной прозе. В послевоенной книге «Подпольный дневник» (1949 г.), которая является переработкой лагерных записей, отмечаются (в главе 2-й) два наиболее важных момента: во-первых, Гуарески первым донес до читателей лагерный опыт; во-вторых, сделал это в юмористической форме, использовав новый для него вид юмора – смех сквозь слезы.

В художественной прозе долгий третий период отмечен созданием главного произведения – эпопеи из 346 рассказов «Малый мир» (1946-1966). В ней, как это следует из Главы 3, наиболее полно воплощены ценностные установки Гуарески, старые и новые. Идея «малого мира» продолжает линию «очень маленьких государств» раннего творчества Гуарески, словесного и изобразительного. Однако в отличие от них, «малый мир» это мир, хотя и

обособленный, но в то же время принадлежащий большому миру с его реальными и глубокими конфликтами. Точная локализация этого «малого мира» – часть Низины реки По – позволила создать топос, отличающийся единством климата, уклада, обычаев, образом жизни и труда. Этот топос сопоставим с Сицилией Верги, но, судя по довоенным наброскам, задумывался как образ идеального патриархального мира. Однако война изменила замысел Гуарески. Поскольку она обнажила резкое идеологическое противостояние в Италии, выразившееся в Гражданской войне (1943-45 г.) и в послевоенных актах насилия, Гуарески, верный установке не уклоняться более от политики, вносит этот конфликт в свой идеальный мир, делает его пружиной почти всех сюжетов и главным предметом изображения, при этом пользуется для изображения серьезных конфликтов юмористическими средствами. Представив каждую сторону конфликта ярким лицом: с одной стороны это дон Камилло, с другой – мэр-коммунист Пеппоне, Гуарески не ограничивается таким уровнем отношений. В работе выявлено, что автор «Малого мира» одновременно разными способами, в том числе изобразительным, демонстрирует параллелизм и даже единство двух персонажей. Это единство некоторыми критиками воспринималось как равноценность двух идеологий в «Малом мире», Гуарески даже называли предтечей «исторического компромисса» левых и правых. В работе показано, что Гуарески понимал и изображал это единство как существующее только в «поле» сентиментального: там оба главных героя оказываются носителями общих ценностей, принадлежащих «малому миру». Но единства нет в «поле» идей, в том поле, где для Гуарески личный выбор противостоит массовым идеологиям. Ценностная оппозиция «личное-массовое», сформированная в лагерный период, становится доминантой в изображении «Малого мира» так же, как в журналистской работе Гуарески. Но идейная бескомпромиссность в системе Гуарески могла бы «способствовать разделению итальянцев», что противоречило убеждениям Гуарески. Остроту конфликта Гуарески смягчает юмористическим изображением столкновений: гиперболой, бурлеском,

балаганными приемами. Дон Камилло, который выражает ценностную систему Гуарески, наделен снижающими комическими чертами. В работе доказывается также, что двуединство главных персонажей Гуарески новаторски осложнено третьим главным персонажем «голосом Христа с распятия в центральном алтаре», который слышит дон Камилло, что не снимает, а подчеркивает комизм многих ситуаций, и при этом изменяет перспективу видения конкретного конфликта, выводя повествование на высокий уровень рефлексии.

Важной составляющей работы является попытка выяснить место Гуарески в итальянской литературе. На этот счет существуют разные мнения, о чем говорится во Введении, в разделе о парадоксах рецепции Гуарески. Приводится доминировавшее в прошлом веке мнение критиков и писателей, согласно которому произведения Гуарески, в том числе главное – цикл «Малый мир» – относятся в лучшем случае к «массовой литературе».

Наше исследование, как представляется, позволяет объяснить, чем порождено это мнение, и опровергнуть его. Действительно, «Малый мир» можно охарактеризовать двумя социологическими признаками «массовой литературы», о которых говорит Лотман. Первый – читаемость и тиражи; второй – наличие в обществе «активных норм», с точки зрения которых эта литература оценивается как «плохая», «грубая»[278]. Тиражи «Малого мира» – поистине массовые, к тому же в итальянской культуре долго удерживалась оценка юмористических текстов как находящихся за пределами «высокой литературы». Надо, однако, признать, что эта оценка постепенно меняется (как можно заметить, в частности по отношению к классику жанра А. Кампаниле, и к тому же Гуарески).

Налицо и некоторые признаки «формульной литературы», о которых говорит Кавелти: напряжение (саспенс), узнаваемость, отсутствие

[278] Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература»// Избранные статьи. – Т.1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 211.

психологизма, акцент на сюжете и некоторые другие, включая наличие «удачно созданного цельного воображаемого мира»[279]. Однако в данной работе доказывается, что мир Гуарески – это типизированный мир определенной итальянской провинции. И, что важнее, главный конфликт внутри этого мира является нервом итальянской общественной жизни XX века и в большой мере общеевропейским конфликтом идеологий. Гуарески ставит в своей эпопее экзистенциальные вопросы, на которые не предлагает решений, кроме как в «сентиментальном поле», по его выражению, или в метафизическом, и большинство сюжетов остаются открытой структурой, без ожидаемого конца. Узнаваемость персонажей относительна: дон Камилло воплощает некий стереотип священника, но это нарочитый стереотип, и в него внесены черты, позволившие ему стать новым эмблематичным образом, который сам вошел в реальность как дон Кихот или бравый солдат Швейк. Поэтому можно сказать, что в «Малом мире» присутствует главное, что выводит эпопею за пределы «массовой литературы», а именно «дух экзистенциального поиска, безжалостного испытания границ и демонстративного разрушения норм, задающий специфику авторской, “поисковой” словесности XIX - XX вв. и определяющий ее крупнейшие достижения»[280]. Признаки массовой литературы можно рассматривать в данном случае как прием, который автор сознательно использует, подобно тому, как многие классики литературы пользовались приемами детектива или бульварного романа. И наконец, выдающийся юмористический талант писателя ставит его на такое место, которое не могут занимать авторы «массовой литературы». Таким образом, многое восприняв у формульной литературы и, несомненно, совпадая с ней по социологическим признакам, «Малый мир» Гуарески имеет качества «высокой», «миметической» литературы, которые с течением времени выступают на первый план, изменяя рецепцию и оценку этого автора.

[279] Кавелти Дж. Изучение литературных формул//Новое литературное обозрение. – №22, 1996. – С. 41.
[280] Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. – М.: Издательский цент РГГУ, 1998. – С. 41.

Список литературы

Источники

Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. Пер. В. Г. Аппельрота и комм. Ф. А. Петровского. — Памятники мировой эстетической и критической мысли. — Москва: Гослитиздат - 1957. — 183 с.

Гуарески Д. Малый мир. Дон Камилло. Пер. О. Гуревич – М. Изд. Центр Рудомино, 2012. – 284 с.

Гуарески Дж. Сказка на Рождество. Пер. О.АГуревич. – Москва: «Альбус Корвус», 2013. – 52 с.

Кестлер А. Слепящая тьма. Пер. А. Кистяковского. – М., Дэм, 1989. – 208с.

Guareschi G. Tutto don Camillo. – Vol. 1-3. – Milano: Rizzoli, 2003. – 2848 p.

Guareschi G. Ciao, don Camillo [opera postuma a cura di A. e C. Guareschi] - Milano: Rizzoli, 1996. – 620 p.

Guareschi G. Don Camillo e don Chichì [opera postuma a cura di A. e C. Guareschi] Milano: Rizzoli, 1996. – 352 p.

Guareschi G. Don Camillo e i giovani d'oggi. Milano: Rizzoli, 1969. – 216 p.

Guareschi G. Don Camillo e il suo gregge. Milano: Rizzoli, 1951. – 445 p.

Guareschi G. Due santi di mezza stagione // Candido. – 1953. N. 33.

Guareschi G. Favola di Natale. – Milano: Rizzoli, 1945. – 108 p.

Guareschi G. I vitelli dei Romani// Candido. – 1956. N.18. 29 Aprile.

Guareschi G. Il Compagno Don Camillo. – Milano: Rizzoli, 1963. – 212 p.

Guareschi G. Il Destino si chiama Clotilde. – Milano: Rizzoli, 1942. – 288 p.

Guareschi G. Il Grande Diario. Giovannino Cronista del Lager 1943-1945. A Cura di A. e C. Guareschi. – Milano: Rizzoli, 2008. – 572 p.

Guareschi G. Italia Provvisoria. – Milano: Rizzoli, 1947. – 266 p.

Guareschi G. L'anno di Don Camillo [opera postuma a cura di A. e C. Guareschi] – Milano: Rizzoli, 1986. – 544 p.

Guareschi G. La Scoperta di Milano. – Milano: Rizzoli, 1941. – 252 p..

Guareschi G. Lo Zibaldino. – Milano: Rizzoli, 1948. – 330 p.

Guareschi G. Marito in collegio. – Milano: Rizzoli, 1943. – 284 p.

Guareschi G. Medico di Turno// Corriere Emiliano. – 1934.5ottobre.

Guareschi G. Mondo Candido: 1946-1948 – Milano: Rizzoli, 2001. – 484 p.

Guareschi G. Mondo Candido: 1949-1951 – Milano: Rizzoli, 2002. – 524 p.

Guareschi G. Mondo Candido: 1951-1953 – Milano: Rizzoli, 2003. – 532 p.

Guareschi G. Mondo Candido: 1953-1958 – Milano: Rizzoli, 2003. – 522 p.

Guareschi G. Mondo Candido: 1958-1960 – Milano: Rizzoli, 2006. – 516 p.

Guareschi G. Osservazioni di Uno Qualunque [opera postuma a cura di A. e C. Guareschi] – Milano: Rizzoli, 1988. – 480 p.

Guareschi G. Ritorno alla base. – Milano: Rizzoli, 2002. – 286 p.

Guareschi G. Conferenza degli anni quaranta (неопубл. Лекция) –Milano, 1939 – 14 с.

Guareschi G. Conferenza di Lugano (неопубл. Лекция) – Lugano,– 1951. – 26 с.

Guareschi G. Bianco e nero. Giovannino Guareschi a Parma 1927-1938. A cura di A. e C. Guareschi. Milano: Rizzoli, 2001. – 568 p.

Guareschi G. Chi sogna nuovi Gerani? A cura di A. e C. Guareschi. – Milano: Rizzoli, 1993. – 678 p.

Aleramo S. Russia Alto Paese. - Roma: Italia-Urss Editrice, 1953. – 36 p.

Boffa G. La grande svolta. – Firenze: Editori Riuniti, 1959. – 287 p.

Milano 1936-1943: Guareschi e il Bertoldo. – A cura di A. e C. Guareschi. – Milano: Rizzoli, 1994 – 504 p.

Nievo I. Le confessioni di un ottuagenario. - Firenze: Le Monnier, 1867; Milano: Treves, 1899. – 901 p.

Levi C. Il futuro ha un cuore antico. – Torino: Einaudi, 1956. – 279 p.

Исследования

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: «Художественная литература», 1990. – 543 с.

Борев Ю.Б. Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. – М. : «Искусство», 1970. – 272 с.

Выжлецов Г.П. Аксиология культуры. - Спб., 1996.

Гуревич О.А. Белое сопротивление. Итальянские военные в немецких лагерях (1943-1945) // Проблемы итальянистики. Вып.5 - Москва: РГГУ, 2013. – С. 264-286

Гуревич О.А. Джованнино Гуарески - между журналистикой и литературой// Проблемы итальянистики. Вып.2. – Москва: РГГУ, 2006. – С. 150-168.

Гуревич О. А. Ценности политические и этические в творчестве итальянского писателя Джованнино Гуарески // Известия Уральского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки №2» — Екатеринбург, 2014. — Вып. 4 (133) — С. 146-154.

Гуревич О.А. Путешествия в СССР в 1950-х гг. риторика и антириторика// Проблемы итальянистики. Вып.4. – Москва: РГГУ, 2011. – С. 203-215.

Гуревич О.А. Рецепция творчества Гуарески в Италии и ее парадоксы //Вестник РГГУ, серия "Литературоведение. Фольклористика". Вып.9 – Москва, 2008. – С. 273-282.

Гуревич О. А. Юмор против риторики. Итальянский писатель Джованнино Гуарески о смысле и роли юмора в культуре// Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета. Серия «Филология». Вып. 2 (27) – Иркутск, 2014. – С.134-138.

Гуарески Дж.. Малый мир. Дон Камилло. М.: Рудомино, - 2012 - вступительная статья – С. 7-28.

Гуарески Дж., Сказка на рождество.– Послесловие - М.: Альбус корвус, 2013 – С. 70-72.

Гудков Л., Дубин Б., Страда В., Литература и общество: введение в социологию литературы. М.: Издательский цент РГГУ, 1998. — 80 с.

Данилов Н.А., Место и роль ценностных ориентаций в системе мировоззрения: Автореф. дис. . канд. филос. наук. М., 1990. - 16 с.

Дмитриев А.В., Социология юмора: Очерки. — М., 1996. — 214 с.

Добренко Е., Кризис романа // Вопросы литературы. 1989. №6. С.3 — 35.

Ерасов Б.С. Социальная Культурология. – Москва: Аспект-пресс, 1994. Ч. 2. – 205 с.

Зверев А.М. Смеющийся век // «Вопросы литературы». – 2000, № 4. – С. 3-37.

Итальянские писатели о Стране Советов. – Москва: Лениздат, 1986. – 318 с.

Кавелти Дж. Изучение литературных формул//Новое литературное обозрение. – №22, 1996. – С. 33-64.

Каган М.С. Философская теория ценностей. – Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. – 205 с.

Лихачев Д.С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы. - М.: Русский путь, 2004. – 340 с.

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)// Труды по русской и славянской филологии. XXVIII: Литературоведение. К 50-летию профессора Бориса Федоровича Егорова. – Тарту, 1977. - С. 3-36.

Лотман Ю. М., О метаязыке типологических описаний культуры//Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С.

Лотман Ю.М., Текст и структура аудитории// Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С. 161-167.

Лотман Ю.М., Литературная биография в историко-культурном контексте// Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С.365-377.

Лотман Ю.М., О содержании и структуре понятия «художественная литература»// Типология культуры. – т. 1. – Таллинн: Александра, 1992. – С.203-216

Лотман Ю.М., Массовая литература как историко-культурная проблема// Типология культуры. – т. 2. – Таллинн: Александра, 1993. – С.380-389

Риккерт Г. Ценности жизни и культурные ценности. – М. : Логос.Тип. Т-Ва А. А. Левенсон, 1912-1913. Кн. 1 и 2. – С. 1-35.

Сурина И.А. Ценности. Ценностные ориентации. Ценностное пространство. - М.: Социум, 1999. – 183 с.

Фейгина Е. В. Значение категорий «жизни» и «смерти» в новеллистике Л. Пиранделло // Филология в системе современного университетского образования. Вып. 5. М., 2002. С. 85 — 89.

Фогаццаро А. Полное Собрание Сочинений. Т. 1. – Москва: Соврем. Проблемы, 1911. – 289 с.

Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. - СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. - 502 с.

Accame G. Tutta la Verità // Nuova Repubblica. – 1968. 28 luglio.

Afeltra G. Famosi a modo loro. – Milano: Rizzoli, 1988. – 356 p.

Altarocca C. «Bertoldo» contro i tromboni//Società, Cultura & Spettacoli («La Stampa»). – 1993. 29 novembre.

Alvaro C. I drammi dei furbi// Il Mondo. 1952. 29 Marzo.

Antonelli E. Guareschi diede voce all'italiano mediocre // Il Nostro Tempo. – 1968. 29 Luglio.

Aubouin E. Les genres du risible. Ridicule. Comique. Esprit. Humour – Marseille: Ofep, 1948. – 127 p.

Bandini E. Archivio Guareschi. La nostra sfida per salvare i tesori nascosti del Baffo//Libero. – 2011. 7 gennaio.

Bandini E. Le scene tagliate del compagno don Camillo//Libero. – 2011. 19 aprile.

Bandini E. Ma Guareschi è uno scrittore o no?//Polis. – Parma, 2000. - N. 12. – 31 marzo.

Bandini E. Quante storie, Giovannino. - Parma: Mup Editore, 2010. – 168 p.

Barbato A. Pasolini non vuole firmare "La Rabbia"// Il Giorno – 1963. 13 Aprile.

Baricco A. Guareschi, petardi d'autore sotto le poltrone dei critici //La Stampa. – 1993. 17 giugno.

Baricco A. Guareschi, petardi d'autore sotto le poltrone dei critici //«La Stampa». – 1993. – 17.07. – C. 17.

Barone N. La classifica dei best-seller in Francia capeggiata dal Don Camillo di Guareschi //Corriere della Nazione. – 1955. 15 aprile .

Bartolini S. Guareschi romanziere. // "Guareschi, un "Candido" nell'Italia Provvisoria". – Roma: Fondazione Ugo Spirito, 2002. – P. 27-39.

Bartolini S. Ma Chi l'ha detto che Giovannino non è stato un grande narratore? // Il Giornale. – 1998. 10 Dicembre.

Bedeschi L. Le ragioni di un successo // L'avvenire. – 1968. 23 Luglio.

Belfiori F. Guareschi antiscrittore umoristico //Pagine libere. – Roma, 1968 (aprile).

Biagi E. Ecco il campanilismo: elogio dell'Emilia / La Geografia di Biagi. - Milano: Rizzoli, 1975. – Vol. 3. - 310 p.

Biagi E. Il fenomeno Guareschi. Un grande successo che non è facile spiegare // La Nuova Stampa. – 1953. 16 Luglio.

Biffi G. (Mons.). Il Catechismo di Peppone (Intervista a cura di Roberto Beretta) // L'avvenire. – 1999. 6 Ottobre.

Bolmida A. Omero, Platone e Aristotele, gli autori più venduti al mondo // Il Nostro Tempo. – Torino, 1955. 27 Febbraio.

Bossaglia R. Guareschi al Bertoldo//Atti del Convegno "Candido Nell'italia Provvisoria". – Roma: Fondazione Ugo Spirito, 2002 – P. 21-27.

Brambilla M. Ci vorrebbe un Giovannino //La Provincia. – Como, 2002. 15 dicembre.

Brambilla M. Guareschi l'anticomunista – l'unico in carcere per satira//Libero. – 2005. 30 ottobre.

Caffarra C. (mons.). La figura del sacerdote in Guareschi // Studi Cattolici. – 2001. N. 485/86 – (luglio-agosto).

Cardini F. La sinistra e la cultura «cosa nostra //Agorà . – 2004. 10 agosto.

Carnazzi G. La satira politica nell'Italia del Novecento //La ricerca storico-letteraria. – Milano, 1975 – 242 p.

Casiraghi U. Don Camillo // Unità Di Milano. – 1952. 13 Marzo.

Casoli G. Perché Guareschi è un classico // Città Nuova. – 1998. № 17.

Cherchi R. Guareschi: Salame e Lambrusco. Intervista a Francesco Guccini // La Grotta Dell Vipera. – 1998, N. 81. – P. 51.

Chiarini R. Guareschi e i guai di un popolo gregario //Giornale di Brescia. – 2000. 22 marzo.

Chiarini R. Guareschi, la destra e l'antimito della Resistenza //Nuova Storia Contemporanea. 2000, N. 2 – (marzo-aprile).

Chiesa A. Come ridevano gli italiani. – Roma: Newton & Compton, 1984. – 238 p.

Chiesa A. La satira politica in Italia. – Roma-Bari: Laterza, 1990. – 336 p.

Chiesa A. Così ridono gli italiani. – Roma: Newton & Compton, 1985. – 180 p.

Clerici L., Falcetto B. Il mondo in duecento parole di Guareschi /Il Successo Letterario. - Milano: Ed. Unicopli. – 1985. – 328 p.

Comunista sarà Lei! Catalogo della mostra omonima tenuta a Forte dei Marmi. - Busseto e Cervia. – 2004.

Conti G. Giovannino Guareschi biografia di uno scrittore. – Milano: Rizzoli, 2008 – 586 p.

Conti G. Giovannino Guareschi dal «Bertoldo» al «Candido» //Palazzo Sanvitale. – 2004. N. 11.

Conti G. Per una storia delle riviste e dei numeri unici goliardici dell'Università di Parma // Annali di storia delle università italiane. – 2005.,N. 9.

Conti *G.* Giovannino: l'umorismo coi baffi [Текст]/G. Conti //"Cultura" — Qui Parma. 1995, № 1. – С. 5-17.

Contrordine, Guareschi. Guareschi nel mondo della comunicazione. Atti del Convegno tenuto a Milano nel 2000. A cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. – Milano: Mondadori, 2003.

Croce B. Discorsi parlamentari. – Bologna, Il Mulino, 2002. – 276 p.

Dal Monte L. Giovannino Guareschi, Hemingway della Bassa //La Provincia. – 2008. 24 dicembre.

Dalma A. Giovanni[no] Guareschi à la conquête du monde //Le Soir Illustré. – Paris-Bruxelles, 1954. 29 aprile.

Del Buono O. Citando Mosca// Amici, Amici Degli Amici, Maestri. – – Milano: Baldini & Castoldi,1994. – 284p.

Del Buono O. Eia, Eia, Eia, alalà! – La stampa italiana sotto il fascismo 1919-1943. – Milano: Feltrinelli, 1971. – 474 p.

Del Buono O. Introduzione a "La scoperta di Milano". – Milano: Rizzoli, 1989 – P. 5-17.

Del Buono O. Amici, Maestri// La Stampa. — 1995. 25 gennaio.

Don Camillo, Peppone e il Crocifisso che parla – 70 immagini per raccontare la finzione che diventa realtà. Catalogo della mostra omonima tenuta a Parma nel novembre 2004. – Parma: Monte Università Editore, 2004.

Escarpit R. Sociologia della letteratura. – Roma: Newton Compton, 1994. – 100 p.

Fabbri M. Saggio su "La scoperta di Milano" – Il romanzo italiano nel Novecento (1945-2000). – Rimini: Raffaelli, 2012-2013. – 192 p.

Ferioli A. I militari italiani nei campi di prigionìa del terzo Reich: 1943-1945. Il Mascellaro - www.mascellaro.info.

Ferrazzoli M. Guarescchi. L'eretico della risata. – Cosenza: Costantino Marco Editore, 2001. – 260 p.

Ferrazzoli M. Non solo Don Camillo – L'intellettuale civile Giovannino Guareschi. – L'Uomo Libero Onlus, Arco, 2008. – 116 p.

Ferroni G. Società e cultura del dopoguerra – Epoca di ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra. – Storia della Letteratura italiana. Il Novecento. – Torino: Einaudi Scuola, 1991. Vol. IV. – 589 p.

Gnocchi A. Don Camillo & Peppone: l'invenzione del vero. -– Milano: Rcs Libri,1995. – 216 p.

Gnocchi A. Giovannino Guareschi, una storia italiana. – Milano: Rcs Libri, 1998. – 320 p.

Gnocchi A. Il catechismo secondo Guareschi. – Casale Monferrato (Al): Edizioni Piemme Spa, 2003. – 96 p.

Gnocchi A. Viaggio sentimentale nel Mondo Piccolo di Guareschi. – Milano: Rizzoli,2005. – 204 p.

Gnocchi A. Palmaro M. Giovannino Guareschi: c'era una volta il padre di don Camillo e Peppone. – Piemme,2008. – 255 p.

Gualazzini B. Intervista A P. Bianchi // Giornale. – 1995. 3 Luglio.

Gualazzini B. Guareschi. – Milano: Editoriale Nuova,–1981. – 356 p.

Gulisano P. Quel cristiano di Guareschi. Un profilo del creatore di Don Camillo. - Milano: Àncora, 2008. – 144 p.

Gurevich O. Don Camillo arriva a Mosca// Gazzetta di Parma. – 2013 (1 giugno).

Gurevich O. Don Camillo ci insegna la voce del cuore // Il Sussidario (www.ilsussidario.net/news/cultura). - 2012 - 22 novembre.

Gurevich O. Don Camillo conquista la Russia// Giornale del popolo di Lugano. – 2013 (2 febbraio) – P.11-12.

Gurevich O. Don Camillo torna in Russia// La Nuova Europa. – 2012. № 5 (365) – P. 12-19.

Gurevich O. Il compagno don Camillo ritorna in Russia// Il Fogliaccio. – 2013 (marzo). – P. 5-6.

Gurevich O. La Russia di Guareschi//100 Anni di Guareschi. Letteratura, cinema, giornalismo grafica. – Milano: Rizzoli MUP, 2009. – P. 279-294.

Il don Camillo che non avete mai visto. A Cura di Guido Conti, Egidio Bandini, Giorgio Casamatti. – Parma: Monte Università Parma Editore, 2007. - 280 p.

Israel S. L'eredità Di Hitler// Il Mondo. – 1953. 7 Febbraio.

Kluckhohn F. R., Strodtbeck F. L. Variation in value orientation. – N.Y.:Row, Evanson, 1961.

Krause K. Humor der Antike. – Bonn: Ferdinand Dummlers Verlag, 1948. – 272 c.

Lai B. Il Don Camillo sarà messo all'"indice"? // Gazzetta del Popolo. –1953. 1 febbraio.

Livenari M. Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal «La Rabbia»// Paese sera. – 1963. 14 aprile.

Lugaresi G. Guareschi – fede e libertà. – Parma: Mup Editore, 2010. – 174 p.

Lugaresi G. Le lampade e la Luce: Guareschi, fede e umanità.– – Milano: Rcs, Libri, 1996. – 52 p.

Mangini C. Palottino P. Bertoldo e i suoi illustratori. – Milano: Illisso, 1994. – 208 p.

Manzoni C. Gli anni verdi del Bertoldo. – Milano: Rizzoli, 1964. – 527 p.

Marabini C. Giovannino sempre giovane. Guareschi, ignorato dai critici, è diventato immortale // Resto Del Carlino. – 1998. 26 Luglio.

Marotta G. Sarebbe finita per Steinbeck se Nino Guareschi potesse alloggiarsi a New York// Omnibus. – 1948. 17 Gennaio.

Marotta G. Strettamente Confidenziale// Film. – 1943. 19 giugno.

Marotta G. Umilta di Brescello e superbia di West Point// L'europeo. – 1955. 30 Ottobre.

Marri F. Sull'apporto di Giovannino Guareschi al lessico italiano/ - Studi di storia della lingua italiana offerti a Ghino Ghinassi. A cura di P. Bongrani, A. Dardi, M. Fanfani E R. Tesi. – Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2001. – P. 435-510.

Minardi A. Tutto quello che non sapete e che vorreste sapere di lui // Gazzetta Di Parma – 01.05.1978 – P. 3.

Molossi B. Guareschi, Un ragazzo di campagna / La cultura letteraria a Parma nel '900. A cura di Paolo Lagazzi. - Parma: Ugo Guanda Editore, 1994. – P. 321-327.

Montanelli I., Cervi M. L'italia della guerra civile (8 Settembre 1943-9 Maggio 1946). – – Milano: Rizzoli, 1983. – 320 p.

Mosca G. La signora Teresa. – Milano: Rizzoli Edizioni, 1977. – 236 c.

Pavone C. Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza. - Torino: Bollati Boringhieri, 2006. – 825 p.

Perfetti F. Guareschi, il «Mondo Piccolo» e la «Politica Grande» – "Guareschi, un "Candido" nell'Italia Provvisoria".,A cura della Fondazione Ugo Spirito, Roma, 2004. – P. 15-21.

Perry A. The Don Camillo stories of Giovannino Guareschi a humorist portays the sacred. – University of Toronto, Press Incorporated, 2007. – 240 p.

Porzio D. L'agrario Giovanni[No] Guareschi // Oggi. – 1953. № 27.

Pronzato A. Il breviario di don Camillo. – Milano: Rcs Libri, 1994. – 372 p.

Rossi I. Don Camillo sono io. – Parma: Luigi Battei Editore, 1997. – 151 p.

Rossi I. Nei dintorni di don Camillo. – Milano: BUR, Rcs Libri, 1995 – 268 p.

Serra M. Guareschi - amico del Cuore // La stampa, societa e cultura. – 1994. 25 Agosto.

Smith B., Dugan Sh., Trompenaars F. National Culture and the Values of Organizational Employees // Journal of Cross-Cultural Psychology. - 1996. - Vol.27 (2). – P. 231-264.

Sommaruga C. Dati Quantitativi Sull'internamento In Germania. – A. Bendotti, E. Valtulina. Internati, Prigionieri, Reduci. La Deportazione Militare Italiana Durante La Seconda Guerra Mondiale. Studi E Ricerche Di Storia Contemporanea. – 1999.Anno XXVIII. N. 51.

Spinazzola V. Il Segreto di don Camillo: un falso dialogo Qualunquista //Vie Nuove. – 1965. 23 Dicembre.

Stagnaro C. Mondo Piccolo nasce a Trigoso. – Sestri Levante: Circolo Acli Di S. Sabina,2003. – 189 p.

Tritto P. Il destino di Giovannino Guareschi. – Matera: Altremuse Editrice, 2003. – 164 p.

Unità (L'). È morto Giovanni Guareschi... Lo scrittore che non era mai sorto – 1968. 23 Luglio.

Vené G. F. Don Camillo, Peppone e il Compromesso Storico. – Milano: Sugarco Edizioni, 1977. – 160 p.

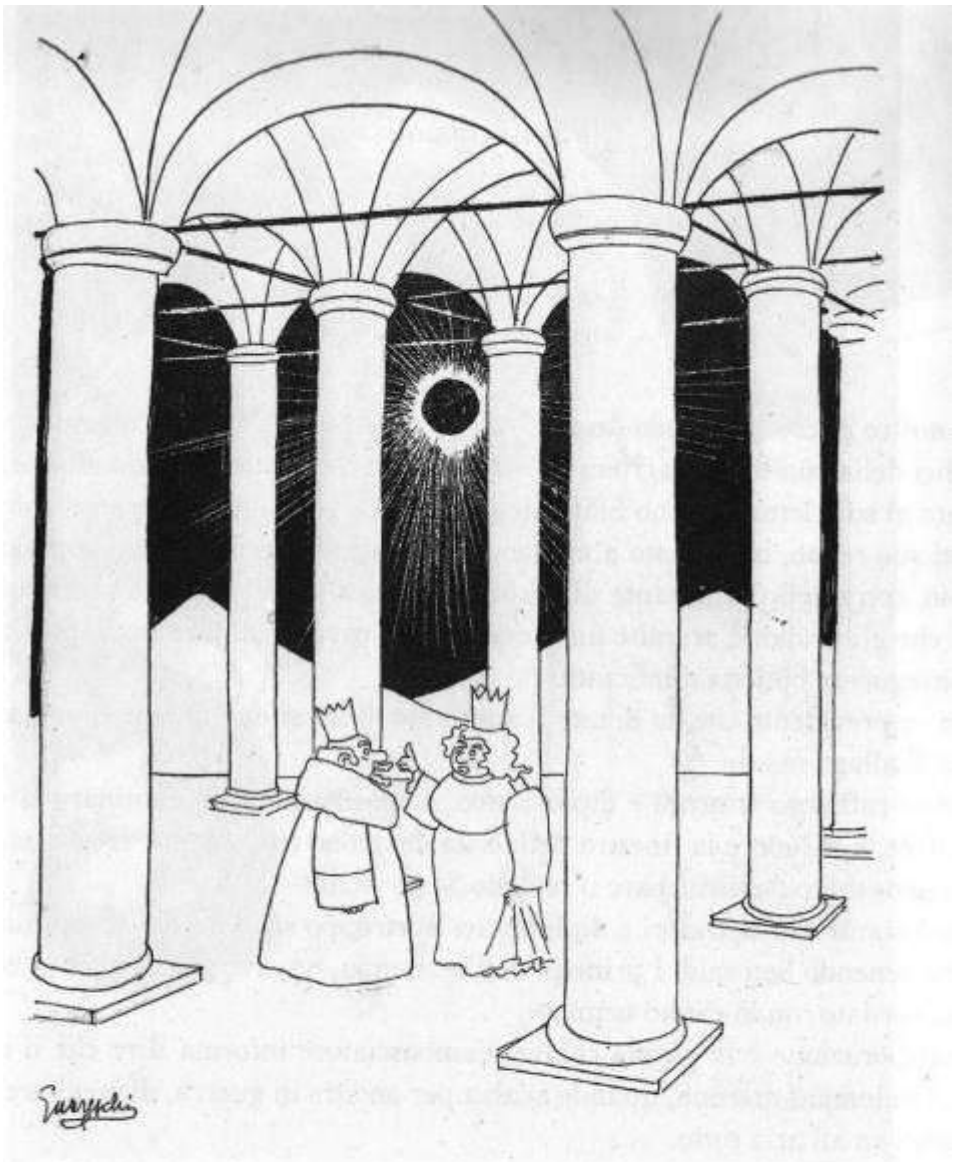
Villari S. I nostri ospiti: Giovanni Guareschi//«Osterreichische Schulfunk».– – 1966 (Marzo).

Volpi M. «Sua maestà è una pornografia!». Italiano popolare, giornalismo e lingua della politica tra la Grande Guerra e il referendum del 1946. – Padova: Libreriauniversitaria.it, 2014. – 212 p.

100 Anni di Guareschi. Letteratura, cinema, giornalismo grafica. – Milano: Rizzoli MUP, 2009. – 367 p.

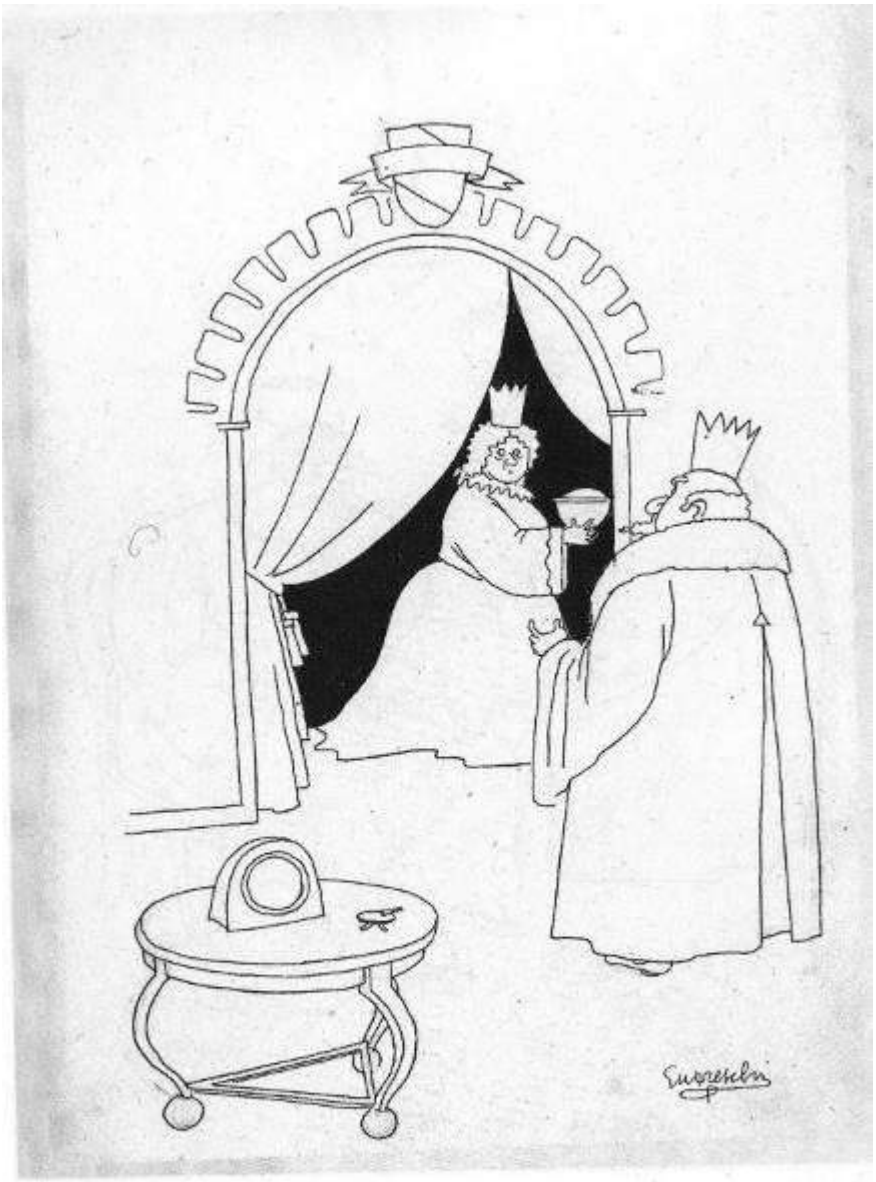
Приложение

1. Очень маленькие государства (Stati piccolissimi)



STATI PICCOLISSIMI
La Regina:
— Come se non lo sapessi che non state facendo la guerra, tu e il re di Stivonia, ma avete inventato questa faccenda per trovarvi al caffè dove giocate a carte!
Giovannino Guareschi, da *Bertoldo* n. 100, 16 dicembre 1938, pag. 3.
(riproduzione del disegno originale)

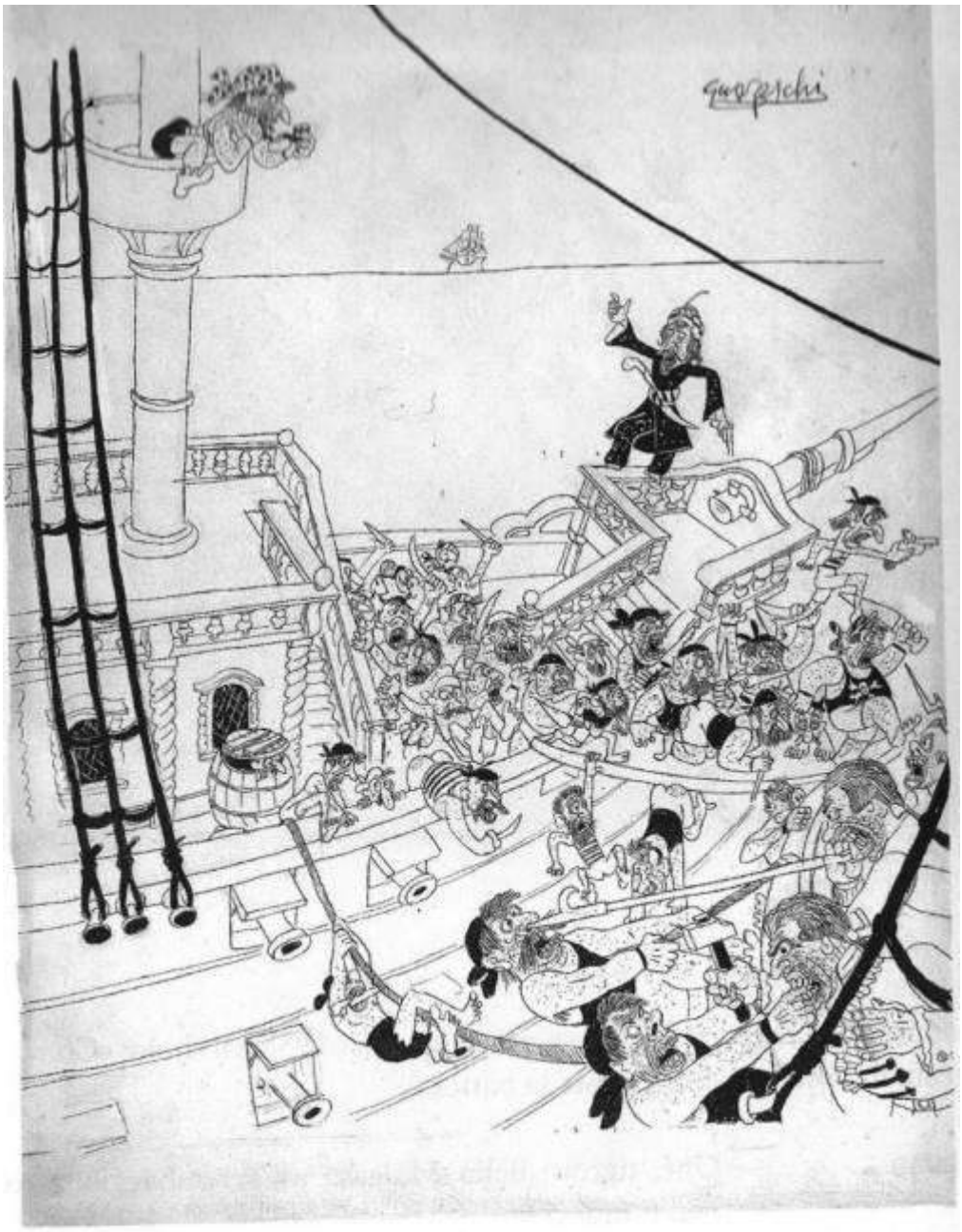
Королева:
-Как будто я не знаю, что вы с соседским королем и не воюете вовсе, а затеяли эту войну, чтобы встречаться в кафе и играть в карты!
Дж. Гуарески// «Бертольдо» - №100 – 1938.16 декабря – С.3.



STATI PICCOLISSIMI
— Metti un coperto in più: ho invitato il popolo a colazione.
Giovannino Guareschi, da *Bertoldo* n. 9, 31 gennaio 1939, pag. 2.
(riproduzione del disegno originale)

- Поставь еще один прибор, пожалуйста, я пригласил народ на завтрак. Дж. Гуарески// «Бертольдо». - №9 – 1939.31 января – С.2.

2. Тигрята из Галларате



CORSARI
Sandokan:
— Ohé, tigrotti della Malesia, all'arrembaggio! E tu perché non ti muovi?
L'eroico tigrotto:
— Perché sono di Gallarate...
Giovannino Guareschi, da *Bertoldo* n. 52, 29 giugno 1937, pag. 6.
(riproduzione del disegno originale)

Сандокан: Вперед, тигры Малайзии, на абордаж! А ты чего не шевелишься?
Героический тигренок: Да я из Галларате…
Дж. Гуарески// «Бертольдо» - №52 – 1937.29 июня – С. 6.

3. Вдовищи

VEDOVONE
— Te l'ho comprata subito perché era un'occasione.
Giovannino Guareschi, da *Bertoldo* n. 97, 3 dicembre 1937, pag. 3.
(riproduzione del disegno originale)

ULTIM'ORA
— Quali sono le sue ultime volontà?
— Domandatelo a mia moglie.
Giovannino Guareschi, da *Bertoldo* n. 102, 21 dicembre 1937, pag. 2.
(riproduzione del disegno originale)

1. Я купила его заранее, потому что был со скидкой.

Дж. Гуаресски// «Бертольдо». - №97 – 1937. 3декабря – С.3.

2. – Ваша последняя воля?

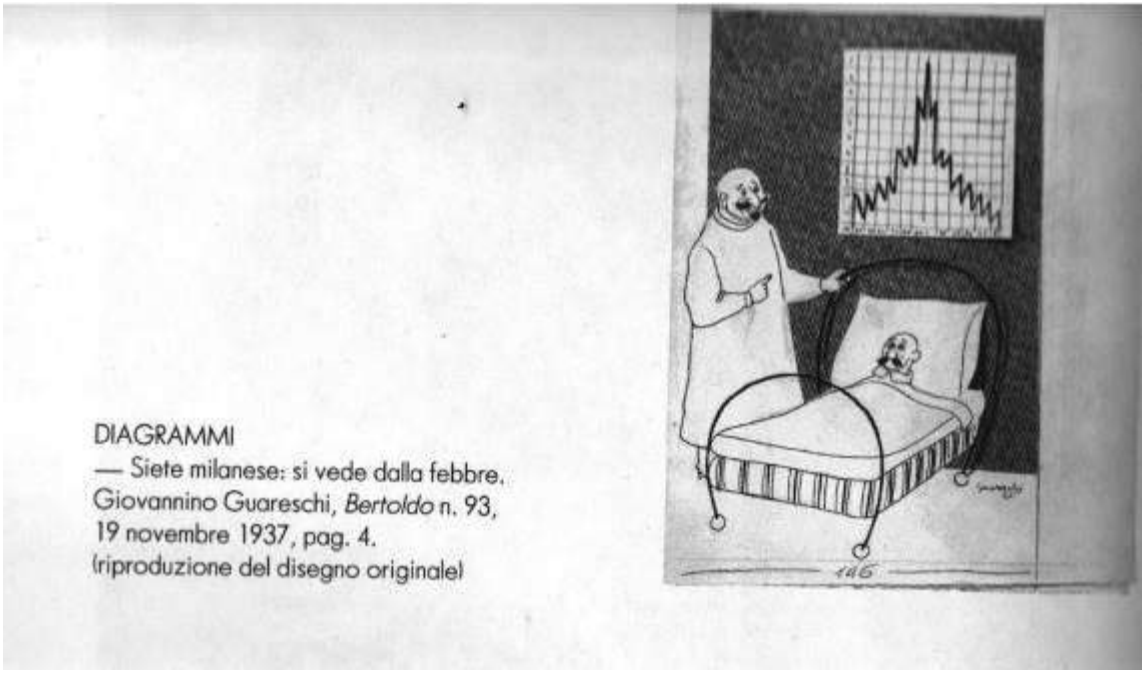
- Спросите у моей жены.

Дж. Гуаресски// «Бертольдо». - №102 – 1937. 21декабря – С.2.

4. ГПУ

- Тссс!
- Кто-то чужой?
- Да. Наш сын.

5. Настоящий миланец



Диаграммы

- Да вы – миланец. Видно по вашей температуре.

Дж. Гуарески// «Бертольдо» - №93 – 1937.19 ноября – С. 4.

6. Английские шпионы

7. Послушание слепое, мгновенное, абсолютное

— Contrordine democristiani! La frase pubblicata su "Il Popolo": « Bisogna dimostrare all'elettore che vo- per il P.N.M. equivale a un sarto nel vuoto" contiene un errore di stampa e pertanto va letta: « ...vo- per il P.N.M. equivale a un salto nel vuoto ».

— Contrordine compagni! La frase pubblicata sull'Unità: « Non bisogna dimenticare di far propaganda anche tra le suole sfruttando la loro ingenuità », contiene un errore di stampa e pertanto va letta: « non bisogna dimenticare di far propaganda tra le suore... ».