

Российская академия наук
Институт славяноведения

ЛИТЕР@ТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ



Москва
2002

Российская академия наук
Институт славяноведения

Литературы Центральной
и Юго-Восточной
Европы: 1990-е годы.

Прерывность — непрерывность
литературного процесса

Ответственный редактор
кандидат филологических наук
Н.Н. Старикова

Москва
2002

Редколлегия:

доктор филологических наук Г.Я. Ильина,
кандидат филологических наук И.Е. Адельгейм

Рецензенты:

кандидат филологических наук С.В. Клементьев
кандидат филологических наук Т.И. Чепелевская

...художественные средства, а наиболее всечуждым и...

Практически все ее творчество опубликовано в журнале «Искусство кино», а также в альманахе «Искусство кино» и в альманахе «Искусство кино».

В 1980-е годы она была членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции, а также членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции.

В 1980-е годы она была членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции, а также членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции.

В 1980-е годы она была членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции, а также членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции.

В 1980-е годы она была членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции, а также членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции.

В 1980-е годы она была членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции, а также членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции.

В 1980-е годы она была членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции, а также членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции.

В 1980-е годы она была членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции, а также членом жюри международного конкурса «Золотой глобус» в Венеции.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Продолжая осмысление сложных вопросов развития болгарской, польской, румынской, венгерской, чешской, словацкой, словенской, хорватской, македонской, сербской и сербо – лужицкой литератур 1990-х годов, начатое книгой «Поэтика и политика» (М., 2000), в которой освещалась их роль в подготовке решительных перемен рубежа 1990-х годов в политической, общественной и культурной жизни стран этого региона, авторы сборника «Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса» сосредоточили внимание на основных тенденциях первого постсоциалистического десятилетия.

Главным общественно-политическим содержанием 1990-х годов стал переход стран региона от коммунистического строя к демократическому, сопровождающийся в культуре и литературе резкой сменой идеологических ориентиров, национальной проблематики, эстетических программ и художественных критериев. Для некоторых стран – Словении, Хорватии, Македонии, Боснии и Герцеговины, Словакии – это было время обретения государственной независимости и национального самоутверждения, время, настроения которого были не лишены повышенной эмоциональности и субъективности, влекущих за собой, порой, и националистические тенденции.

Не претендуя на всестороннее историко-литературное исследование названных литератур 1990-х годов прошлого столетия, авторы стремились выявить и проанализировать основные тенденции их развития. Вне зависимости от характера и масштаба привлекаемого материала в каждой из статей делается попытка ответить на важные для этого во всех отношениях переломного десятилетия вопросы: каков характер развития литературы, освобождающейся от давления коммунистической идеологии, какую роль она отводит себе в новых условиях и каково ее отношение к предшествующему национальному и современному европейскому опыту, в том числе к постмодернизму; от чего литература отказывается и к чему возвращается, модифицируя традиции; какие политические и историко-литературные проблемы подвергаются пере-

смотрю; какие темы и в каких жанрах становятся приоритетными, какие художественные средства оказываются наиболее востребованными.

Практически все рассматриваемые литературы публицистически остро зафиксировали умонастроения переходного времени, расставание с недавними национально-культурными мифами и рождение мифов новых, отразили трансформацию чувства национального самоутверждения, зачастую представленного не апологией героических страниц отечественной истории, а разрушающим иллюзии критико-ироническим ее прочтением. Однако в новых художественных произведениях столь же ироническому изображению подвергается и современность, растерянность человека в мире, где законы диктует рынок. Не взирая на кризисные моменты, в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы на пороге третьего тысячелетия продолжается плодотворный поиск новых идейных, этических, художественных решений.

Сборник подготовлен по материалам Международной научной конференции, проведенной Институтом славяноведения РАН в 1999 г. Среди его авторов представители зарубежной академической науки: ученые Института чешской литературы Академии наук Чешской Республики, Института истории и теории литературы им. Д.Кэлинеску Румынской Академии, Серболужицкого Института города Бауцена, преподаватели МГУ им. М.В. Ломоносова, научные сотрудники ИСЛ РАН.

Координатором и организатором конференции выступил Центр по изучению современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы ИСЛ РАН, которым на протяжении нескольких десятилетий беспрерывно руководит доктор филологических наук Светлана Александровна Шерлаимова, автор многочисленных ярких исследований по истории чешской и словацкой литератур, крупный специалист по сравнительному изучению литератур Центральной и Юго-Восточной Европы. Издание книги «Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса» приурочено к юбилею Светланы Александровны в знак искреннего уважения к ее незаурядному вкладу в отечественную филологическую науку, в благородное дело изучения и популяризации литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы в России.

Поэтика польской прозы 1990-х годов: гипноз постмодернизма и реальные проблемы «выживания» литературы*

Вероятно, трудно найти сегодня более или менее грамотного человека, который не слышал бы слова «постмодернизм» (или не пользовался им в качестве кода) для обозначения всего, что не укладывается в «нормальную» логику. В страны Центральной и Юго-Восточной Европы этот термин пришел с запозданием, в период резких перемен в политическом и социальном устройстве и, быть может, поэтому осваивался с огромным энтузиазмом. В научной мысли и повседневной практике он до сих пор охватывает огромное пространство явлений современной жизни – общее мироощущение, формы поведения, искусство, его истолкование. Характерно, что, чем дальше от элитарного центра бытования термина «постмодернизм», где сама формулировка достаточно многовариантна, – тем «клочковатее» и облегченнее представление о нем на периферии, при переходе к языку повседневности.

Было бы интересно проанализировать различные толкования постмодернизма и определить лежащую в их основе типологию мировосприятия. Остановлюсь на двух определениях: 1. Постмодернизм есть реакция на безмерно возросшую сложность жизни, с которой не в состоянии справиться сознание и которую больше не может уравновесить «поиск безусловных норм»¹; 2. Постмодернизм есть реакция на количество информации, превышающее возможность ее освоения: перегруженный человек в состоянии реагировать уже лишь на означающие (знаки) и не доходит до означаемых (реалий). Сама эта ситуация чрезвычайно травматична для сознания, а «вся теория постмодернизма есть по сути посттравматический опыт второй половины XX века», «отсрочка адекватной реакции на события»².

Постмодернизм – это комплекс представлений, рожденных определенным чувственным опытом, и особый способ их выражения. Вопрос

* Статья подготовлена при поддержке польского фонда Kasa im. Józefa Mianowskiego.

состоит в том, покрывает ли он на самом деле все пространство современной литературы и можно ли считать постмодернистское мироощущение универсальным? Если учесть генезис постмодернизма, корни которого уходят к рубежу XIX–XX вв., то можно сказать, что до середины 60-х годов XX столетия человечество, похоже, не знало, что полвека проращивало в себе восприятие и язык постмодернизма. Но реальность литературного процесса безусловно сложнее терминов, в тиски которых теоретическое сознание пытается его заключить. И представляется более продуктивным взглянуть прежде всего на реальные тексты, увидеть через них контуры сегодняшнего переживания жизни, для которого польская проза ищет адекватный язык, и только тогда попытаться определить место, которое занимает постмодернизм.

По словам известного польского исследователя В. Болецкого, массовое «открытие» постмодернизма в Польше происходило одновременно со свержением коммунизма. Политические перемены неизбежно ассоциировались с эстетическими и художественными новациями. Новая эпоха не могла оставаться безымянной, а поскольку в области политики имени для нее не нашлось, его дало искусство. Тезис «мы живем в новую эпоху – эпоху постмодернизма», на Западе ставший уже к этому времени трюизмом, в Польше начала 1990-х воспринимался как откровение. Менялся политический строй, менялась роль литературы и искусства, в общественную жизнь входило новое поколение писателей и художников. Многие критики настолько однозначно идентифицировали эти перемены – политические и эстетические – что посткоммунизм автоматически связывался в их сознании с постмодернизмом.

Нельзя забывать и о таком психологическом штрихе общественной жизни Польши рубежа 1980–1990-х годов, как жажда литературной сенсации: то или иное произведение порой, словно в рекламе, объявлялось абсолютно новаторским, несмотря на бросающиеся в глаза параллели с предшественниками. «Терапия» (1998) Яцека Глембского, например, воспринималась так, словно Ежи Кшиштоп никогда не писал «Безумия» (1979–1983), а роман Магдалены Тулли «В красном» (1998) – словно не существовало творчества Петра Войцеховского (1970–1980-е годы). Этикетка «постмодернистский роман» (более того – «первый постмодернистский роман», которым успело побывать не одно произведение: и «Rien ne va plus» (1991) Анджея Барта, и «Последний американский роман» (1993) Петра Чаканьского-Спорека, и «Панна Никто» (1994) Томека Трызны, и многие другие) оказалась здесь как нельзя более кстати.

Тогда же к постмодернизму задним числом причислили межвоенное творчество Ст. И. Виткевича, В. Гомбровича, Б. Шульца и даже произведения представителя еще более ранней, модернистской «Молодой Польши» К. Ижиковского – поскольку отдельные черты их поэтики (пародия, интертекстуальность, языковые игры, антимиметизм и пр.) совпадали с некоторыми характеристиками поэтики постмодернизма.

Вообще же причисление того или иного текста (или даже автора) к постмодернистскому направлению нередко происходило на основании нескольких типологических черт, которым придавался универсальный характер – без учета исторического и национального контекста литературы. Между тем понятие «модернизм» в польском и западноевропейском литературоведении различно. Поэтому, в частности, термин «постмодернизм» в Польше вызывал многочисленные споры и откровенные недоразумения. Польский критик Я. Клейноцкий обратил, например, внимание на характерный парадокс: понятие «постмодернизм» появилось в Польше значительно позже, чем его «практические результаты». И, «что забавно, – иронически замечает исследователь, – если на практике постмодернизм был принят, то термин, попавший в самую гущу идеологических дискуссий начала 1990-х годов, стал синонимом чего-то подозрительного»³.

Отдельные черты постмодернистской поэтики – пародия, интертекстуальность, антимиметизм, многозначность, языковые игры, смешение низкой и высокой культуры, иронический взгляд на существующие в культуре иерархии – были уже давно известны польскому литературоведению как элементы модернизма, «поэтической» или эссеистской прозы. Спор, однако, перестает быть абстрактно терминологическим, если речь идет об описании историко-литературного процесса, призванном учитывать гораздо больше факторов, чем только лишь поэтика. Здесь становится очевидно, что расхождения творчества К. Ижиковского, Ст. И. Виткевича, В. Гомбровича, Б. Шульца с литературой постмодернизма значительно ощутимее, нежели их сходство. Прежде всего, это касается такого важнейшего показателя, как восприятие личности: если для постмодернизма она не существует – один из лозунгов постмодернизма и элемент его «негативной антропологии», – то для Виткевича, Гомбровича, Шульца человеческая индивидуальность есть ключевая категория мышления и искусства. Таких примеров можно привести немало.

Литература 1990-х продолжает – путем сложных притяжений и отталкиваний – литературу предшествующую, ибо вырастает из готовности языка к тем или иным изменениям. Ее живое, подвижное и неупоряд-

доченное пространство сегодня, как и во все времена, подвержено воздействию самых разных факторов: индивидуальности писателя, конкретной его биографии, положения литературы в социуме, особенностей развития общества, судеб мира, в котором данное общество и его литература занимают определенную нишу.

Открытое пространство мировой литературы – реальность, в которой создается и воспринимается польская проза последнего десятилетия XX в. На уровне общего самоощущения литература, как и вся жизнь в стране, должна была в 1990-е годы подстраиваться к «мировому времени» – вырабатывая соответствующий художественный язык. То есть неизбежны были активное «подключение» к уже сложившемуся постмодернистскому видению мира через его понятийный язык и попытка в его стилистике описать собственный опыт, по существу совершенно иной. Нельзя при этом забывать, что на рубеже 1980–1990-х годов, по словам самих апологетов постмодернизма, для Запада «смысл его утрачивался», и постмодернисты уже только «играли с означаемыми»⁴.

Так возникла особая ситуация литературного «промежутка», когда художественный язык с большой долей избыточности пробует и тиражирует, отбраковывает или закрепляет новые формы выражения. И здесь налицо скорее неизбежные, как называл это Ю. Тынянов, «множественные усилия», в которых скорее угадываются контуры будущих путей литературы, чем присутствуют ее реальные «результаты»⁵.

* * *

Реальность прозы представляет собой одновременно сосуществующие в ней тексты разных литературных поколений. Естественная их смена в Польше последнего десятилетия прошлого века воспринималась со значительной абберрацией: она виделась чрезвычайно резкой – резче, чем была на самом деле, – поскольку совпала со сменой ценностных ориентиров.

Кроме того, по мнению польской критики, впервые за всю вторую половину XX столетия традиционная триединая расстановка сил в прозе («живые классики» / среднее поколение, уже прочно утвердившееся в литературе и еще активное / дебютанты) оказалась нарушена. Как раз в это время покидает литературную авансцену старшее поколение, своим художественным опытом служившее мостом между современностью и межвоенным двадцатилетием – в истории польской литературы периодом чрезвычайно сложном и важном. В 1980-е – первой половине 1990-х годов ушли из жизни писатели, определявшие облик послевоенной

литературы: в 1980 г. – Я. Ивашкевич, в 1983 г. – М. Яструн, Е. Анджеевский, М. Бялошевский, в 1987 г. – И. Неверли, в 1988 г. – Б. Чешко, в 1989 г. – М. Кунцевич, в 1990 г. – К. Филипович и А. Рудницкий, в 1991 г. – Т. Новак, Ст. Киселевский, Е. Косиньский, в 1993 г. – Ю. Чапский, А. Кусьневич, в 1994 г. – Зб. Беньковский, в 1996 г. – Ю. Стрыйковский и т. д. Поколение же прозаиков, рожденных в 1930-е годы – за несколькими исключениями (В. Мысливский, В. Терлецкий) – не слишком активно заявляло о себе. Молодые писатели, таким образом, получили большое преимущество – отсутствие серьезной конкуренции.

Рубеж 1980–1990-х годов – время вхождения в литературу собственно «молодой прозы» – так называемого «поколения 1960» (Анджей Стасюк, Ольга Токарчук, Изабелла Филипяк, Наташа Герке, Петр Шевц, К.М. Залуский и др.), поздних дебютов писателей чуть старше (Марек Беньчик, Стефан Хвин, Марек Кендзерский, Збигнев Крушиньский, Ежи Пильх, Януш Рудницкий, Магдалена Тулли и др.) и, наконец, обретения «второго дыхания» дебютантами 1980-х годов (Дариуш Битнер, Марек Буковский, Александр Юревич, Гжегож Мусял).

Смена приоритетов провоцировала у нового поколения сильную и торопливую эмоцию *отталкивания* от опыта литературных «отцов» (в истории разных литератур в ситуации исторического и эстетического «слома» картина, психологически повторяющаяся). Как можно судить по изданному А. Стасюком, писателем из поколения «молодых», сборнику своего рода индивидуальных «литературных манифестов» («Искусство писать», 1998), писатели старшего поколения по-прежнему считали, что основа литературы – внелитературная реальность, а правда о ней, которую может открыть лишь слово, – то Великое Дело, ради которого и стоит писать. Для молодых, таких, как сам Стасюк, литература – самостоятельный и самодостаточный, хотя до конца и не объясненный, отстоявшийся в бесконечных текстах мир. Не по этому ли поводу Ч. Милош сказал в «Собачонке у дороге»: «Я дожил до того времени, когда слово стало относиться не к предмету, например, к дереву, а лишь к тексту о дереве, возникшему из текста о дереве, и так без конца»?

Воздействуя друг на друга, эти полярно противоположные установки дают в сегодняшней литературной реальности свои текстовые мутации. Литература же живет только в связке с читателем: «практическое чтение» – единственный «мост» между ними. Перестав играть роль морального, общественного авторитета, польская литература в 1990-е годы встала перед необходимостью найти в изменившемся мире иные формы контакта с читателем.

* * *

Долгий и бурный спор в польской критике и литературоведении – является ли 1989 г. переломным для польской литературы? – завершился выработкой своеобразного компромисса: перелом был, но «беспереломный». По шутливому замечанию молодого польского критика Д. Новацкого, подобный оксюморон вряд ли способен удивить нас – современников бескофеинового кофе и безалкогольного пива.

Исторический перелом, разумеется, не вызывает *немедленных* изменений в литературе. Но будучи «беспереломным», он, тем не менее, сыграл немаловажную роль. Во-первых, кардинальные изменения претерпели механизмы литературного быта: тиражи, порядок финансирования, издания и распространения художественной литературы, социальное положение писателя и способы возникновения и бытования литературных репутаций (в первую очередь, роль рекламы, а порой и откровенной саморекламы). Нельзя забывать и о важнейшем психологическом опыте, своеобразном «моменте истины»: лишь в 1990-е годы писатель смог осознать, что – в общественном и экономическом измерении – на самом деле происходит с его произведением (и им самим как участником литературного процесса). При этом дебютанты рубежа 1980–1990-х годов оказались первым поколением, переживавшим эту ситуацию.

Кроме того, исторический перелом сыграл роль мощного психологического импульса (сделав всеобщим само ожидание перемен во всех сферах жизни, в том числе в литературе) и своего рода *внешнего* обоснования возникновения новых тенденций *внутри* литературного процесса – а такое обновление оказалось, очевидно, неизбежно. Смыслом существования польской литературы 1970–1980-х годов было исторически оправданное требование ее участия в общественной и политической жизни. Отсюда – установка этой прозы на современность (польское «здесь и сейчас») как основную точку отсчета. Следствием оказалась статистически накапливаемая невозможность противопоставить себя читателю, создать необходимую дистанцию, а нередко и просто достаточно поверхностная описательность ситуаций и конфликтов той или иной степени злободневности. Кроме того, после 1989 г. рынок оказался переполнен, а читатель «перекормлен» литературой, ранее изданной во «втором круге обращения» (как в Польше называлась нелегально издаваемая в 1977–1989 годы литература) – многочисленными автобиографиями, пространными интервью и пр.

Главное же изменение, произошедшее после 1989 г. в польской литературе, – это осознание недостаточности «польскости» как критерия самоидентификации.

Несколько лет назад Мария Янион – почти легендарная в Польше исследовательница романтизма, интерпретировавшая через его контекст и польскую культуру XX в., – объявила о конце романтической парадигмы: с осуществлением извечной мечты о полной государственной независимости польская литература исчерпала свое главное предназначение – обязанность служения национальному делу, что, по мнению Янион, неизбежно ведет к необходимости обновления литературного языка. Романтический язык польской литературы формировался под давлением политической несвободы и был достаточно «герметичен», обеспечивая взаимопонимание прежде всего «внутри» польской культуры. Так, «Танго» С. Мрожека отсылало к «Венчанию» В. Гомбровича, которое, в свою очередь, опиралось на «Свадьбу» Ст. Выспянского, «Небожественную комедию» З. Красиньского, «Балладину» Ю. Словацкого и, наконец, финал «Пана Тадеуша» А. Мицкевича. В этой же цепочке – и «На деревне свадьба» М. Домбровской, «Свадьба еще раз» М. Новаковского, «Крошево» Е. Анджеевского, фильм К. Занусси «Контракт» и пр. Даже авангардное произведение не могло быть вполне понято вне романтического контекста. То есть естественная черта любого литературного процесса (живое «присутствие» в любом тексте тех или иных предшествующих «наработок») в Польше была гипертрофирована, порождая своего рода замкнутость символики: польская литература всегда отсылала к себе самой, к своей собственной проблематике.

Последние столь декларативные романтические аллюзии можно, пожалуй, встретить у писателей старшего поколения – Т. Конвицкого, Вл. Одоевского и Вл. Терлецкого. Молодым это уже несвойственно. Зато они охотно обращаются к Х. Кортасару, Г.Г. Маркесу, Х.Л. Борхесу, Дж. Фаулзу, Р. Барту, Дж. Хеллеру, Г. Грассу, У. Эко, П. Зюскинду, К. Воннегуту, что можно объяснить, в частности, своего рода «комплексом» младшего литературного поколения: «национальный язык» ассоциируется у него с широко понятой несвободой. Косвенное свидетельство такой несвободы – ограниченности читательских ожиданий и писательских возможностей в ПНР – попытка молодых прозаиков в 1970–1980-е годы заниматься «чистой литературой», языковыми и формальными проблемами. Так называемому поколению «художественной революции» (Рышард Шуберт, Марек Солтыстик, Земовит Огиньский, Юзеф Лозиньский, Дариуш Битнер, Гжегож Мусял, Донат Кириш и др.) не удалось заинтересовать читателя. Причины этого явления не могут быть сведены лишь к недостатку по-настоящему ярких талантов или консерватизму старших, весьма сдержанно воспринявших эти экспери-

менты. Отказываясь от «национального языка», писатель практически утрачивал и возможность быть услышанным.

Сегодня ситуация изменилась – никто уже не требует и не ждет от литературы борьбы за национальные идеи. Однако возникла проблема контакта с читателем. По остроумному замечанию критика Е. Яжембского, польские писатели «научились говорить разными голосами, но не знают, какой из них окажется услышан»⁶. Более того, «национальный язык» был разработан – в своих лучших образцах – до виртуозности и был уникален. Ведь осмысление тех или иных конфликтов и тупиков – без заимствования и тиражирования при этом чужих художественных моделей, чужих типов реакций, чужих стереотипов – возможно лишь на основании собственного опыта переживания и сформированного *им* (опытом) языка, которым выражается и расшифровывается все, что относится к эмоционально-сознательной сфере быта и бытия человека в любой исторический отрезок времени. Поэтому литература, в конечном счете, не в состоянии отказаться от задачи адаптации общего сознания к изменяющейся действительности. В первую очередь эта адаптация происходит путем обновления психологического языка⁷.

Естественно, в процессе освобождения от «романтической парадигмы» был неизбежен этап иронии по отношению к героической мифологии польского эмигранта и польского патриота, попыткам более реалистично взглянуть на оппозицию, ее психологические проблемы. Характерно, что происходило это на фоне потока пафосных, зачастую чуть ли не агиографических документальных изданий, посвященных «Солидарности».

В «Тюремной болезни» (1992) Януш Андерман (р. 1949) обращается к судьбе бывшего интернированного, не находящего себе места в демократической Польше. «Болезнь» героя – всеобъемлющая идеализация прошлого, уверенность, что лагерная биография дает особые права, а патристическое вчера есть гарантия успешного сегодня. Януш Рудницкий в сборнике рассказов «Жить можно» (1984, изд. 1992) разрушает миф эмигрантского патриотизма – ритуального, нередко оказывающегося лишь лекарством от скуки. Бард оппозиции Яцек Качмарский (р. 1957) развенчивает в «Автопортрете с канальей» (1994) политических перевертышей, изображающих из себя мучеников. Эдвард Редлинский (р. 1940) в «Крысополяках» (1994) и Петр Семен (р. 1961) в «Низких лугах» (2000), воскрешая в памяти читателя «Эмигрантов» Мрожека, также перечеркивают идеалистические представления об эмиграции, показывая уехавших на заработки поляков заложниками мифа и денег.

Характерно, что часть писателей использует для иронического преодоления польских стереотипов прием рассмотрения героя сквозь призму языка (продолжая традиции польского «лингвизма» 1970–1980-х). Тадеуш Комендант (р. 1952) в «Зеркале и камне» (1994) и Якуб Шапер в «Потрохах и требухе» (1994) демонстрируют отказ несвободного человека от индивидуального языка в пользу того или иного коллективного. Самое яркое в этом ряду явление – «Исторические заметки» (1996) Збигнева Крушиньского (р. 1957), создавшего своего рода антологию «языков» периода военного положения (язык конспирации и демонстрации, судебного процесса, допроса, следствия, тюремной переписки, сбора информации, защиты и т. д.) и на их переплетении выстроивший действие романа.

В пересмотре «польского комплекса» и – главное – поиске для этой психологической ситуации адекватного языка наибольшую роль, пожалуй, сыграли книги Тадеуша Конвицкого (р. 1926) «Чтиво» (1992) и Ежи Пильха (р. 1952) «Заговор прелюбодеек» (1993), развившие гротескные традиции С. Мрожека, С. Дыгата, В. Гомбровича. Конвицкий изображает постсоциалистическое польское общество – тривиальное, словно «чтиво» и абсурдное, словно фарс. Герой Пильха – интеллигент периода «послевоенного положения», раздираемый возвышенным патриотическим долгом и приземленной повседневностью, пафосом исторической драмы и естественной потребностью человека в нормальной жизни. Вспоминаются слова Ст.Е. Леца о том, что в какие-то моменты сатира (пародия, ирония) действенно и оперативно восстанавливает разрушенное пафосом.

* * *

После того, как на рубеже 1980–1990-х годов критерий «польскости» утратил свою выразительность и определенность, на первый план вышел другой способ самоидентификации – «малая родина» (Висла у Е. Пильха, придуманный О. Токарчук Правек, подольские Куроменки у А. Болецкой, Бескиды у А. Стасюка, Лида у А. Юревича, Гданьск у П. Хюлле и Ст. Хвина, Замость у П. Шевца, Вроцлав А. Завады, Сандомир у В. Мысливского, Стеги у М. Тулли и т. д.), на которую можно было опереться в процессе поиска своего «я». Большую роль здесь сыграла богатая польская традиция эстетического осмысления «малой родины». Ценный – и усвоенный – урок старшего поколения заключался не только в изображении общества дифференцированного, толерантного, культивирующего память о прошлом, но и в отстаивании идеи неразрывной связи личности с пространством и в выработке соответствующего художественного языка.

Большинство «малых родин» было уничтожено самой Историей, изгнавшей евреев из Замостья («Сумерки и рассветы» (2000) Петра Шевца (р. 1961)), немцев из Вроцлава («Бреслау» (1996) Анджея Завады), поляков с Кресов («Белый камень» (1994) Анны Болецкой). Однако сегодня угрозой для этих территорий является не История, а нетерпимость, дремлющая в каждом отдельном человеке. Наиболее ярко это показывает Стефан Хвин (р. 1949) на примере межвоенного Гданьска («Ханеман» (1995)) и Варшавы начала века («Эсфирь» (1999)): политическое общество таит в себе столько же ненависти, сколько различий. Открытость и нетерпимость показаны автором не как альтернативные общественные модели, а как две силы, сосуществующие в каждом человеке и потому пронизывающие каждый социум. Кроме того, в произведениях 1990-х годов отмечается и новая угроза подчиняющей себе все и вся универсализации – стандартных бутиков, киосков, макдональдсов, супермаркетов, рекламы («Возвращение в Брайтенхайде» (1997) Владзимежа Ковалевского, «Галицийские повести» (1995) Анджея Стасюка (р. 1960)).

Молодая польская проза, отказавшись от «польскости» как главного жизненного и литературного критерия, начала разработку – более новаторскую и самостоятельную по сравнению с предшествующим периодам – фигуры героя принципиально неукорененного. Он возник, по мнению критика П. Чаплинского, в результате «оглушенности» свободой⁸ – свободой, не знающей политических, экономических и даже биологических преград (так, герой романа Яцека Сухецкого «Приключения Протаго» (1992) не имеет пола, а персонажи рассказов из сборника Наташи Герке (р. 1960) «Частички» (1994) легко его меняют).

Проза М. Гретковской, Н. Герке, И. Филипяк, З. Рудзкой, Я. Рудницкого, М. Бенчика осваивает состояние освобождения человека от эмоциональной и нравственной привязанности к месту рождения, традициям, религии, обычаям. Внешней причиной своеобразной заикленности на этой теме (возможно, вытекающей из личного опыта, опирающегося на сильную эмоцию отталкивания, а не на зрелую рефлексию) в романах Мануэлы Гретковской (р. 1964) «*Muzdes' emigrantu*» (1991), «Карты Таро в Париже» (1993), «Метафизическое кабаре» (1994), «Учебник для людей» (1996) или рассказах Изабеллы Филипяк (р. 1961) из сборников «Смерть и спираль» (1992), «Синий зверинец» (1997) оказываются навязывавшийся идеологией социализма патриотизм и последствия варварского воспитания («Боденский триптих» (1996) Кшиштофа Марии Залуского (р. 1963)) – или попытка эмигранта, поспешно избавившись таким образом от национальных черт, как можно «окончательнее» вращать в новую почву («Шведенкрейтер» (1995) Зб. Крушиньского).

Наиболее, однако, характерен для последнего десятилетия XX в. психологический портрет молодого героя, сознательно выбравшего для себя позицию «ниоткуда», предпочитающего состояние такой отделенности и отдельности, за которым стоит «защитное» для него переживание своей независимости – от собственного происхождения и места жительства как изначально травмирующих его обстоятельств. Следующим шагом оказывается свобода от необходимости самоидентификации, которая представляется герою общественной формой насилия, навязанным ему долгом, надуманной и неадекватной характеристикой личности. Это герой, освоивший опыт чуждости, открывший, что имеет право быть кем угодно, трактующий нормы и ценности общественной жизни как возможные, но никогда как обязательные или абсолютные. Другими словами, такого неукорененного, отчужденного, отстраненного героя отличает не столько биография, сколько личностная модель. Это, так сказать, «стипендиат»: в прямом смысле у Мануэлы Гретковской в «*Muzdes' emigranty*» и в «Терминале» (1994) Марека Бенчика (р. 1956) – или в переносном (своего рода «стипендиат жизни») у Зыты Рудзкой (р. 1964), Анджея Новака (р. 1966), Ярослава Гибаса (1967), Анджея Тузяка, Аркадия Бихты (р. 1963). «Польские» герои пребывают в лишенном конкретности социальном и географическом пространстве, выполняют случайную работу или не работают вовсе, относятся к своему пребыванию в стране как к чему-то временному. «Заграничные» же персонажи не чувствуют себя эмигрантами, устанавливают контакты с новой средой, но не вливаются в нее, не работают и не стремятся к этому, их пребывание за границей лишено конкретной цели и не ограничено какими бы то ни было сроками, они часто и охотно меняют место жительства, но не в силу необходимости или туристских интересов. Герой может просто выбрать для себя состояние «между» (например, у Я. Рудницкого – между Вроцлавом и Гамбургом), оберегая его как условие сохранения дистанции по отношению к обеим культурам и относительную гарантию внутреннего равновесия. Жизнь воспринимается как перемещение («Книга заклятий» (1996) А. Тузяка), человек – как движение («Смерть и спираль» И. Филипьяк), дом – как рюкзак («*Muzdes' emigranty*» М. Гретковской), наконец, мир – как экстатическое «везде» и мрачное «нигде» («Белый ворон» (1995) А. Стасюка, «Книга заклятий» А. Тузяка, «Гнезда ангелов» (1995) Я. Гибаса, «Шведенкрейтер» Зб. Крушиньского). Такая позиция помогает герою избежать выбора, страданий, которые может причинить ощущение чуждости или преданности определенному пространству и культуре.

* * *

В целом интерес к жизни, идущей *вокруг человека*, в прозе 1990-х сублимируется в повышенный и преимущественный интерес к состоянию *внутри* (которое, очевидно, можно назвать «я-сознанием») – углубленности человека в самое себя. Мир такого героя – зачастую лишенный большинства обычных примет реальной жизни – модифицируется или в личный миф, закрепляющий идею индивидуальности и отъединенности, или в развернутую метафору чуждости окружающего мира. Бытие представляется то некоей свалкой, из которой можно разве что извлекать отдельные знакомые предметы, складывая их в причудливые, но недолговечные узоры, словно в детской игре «в секреттики» («Секретики» (1995) Г. Струмыка (р. 1958)). В «Белом вороне» А. Стасюка жизнь – серая, бессмысленная череда дней. В «Терминале» М. Беньчика – своего рода видеоклип с мелькающей анонимностью пространства, сотканного из цитат и аллюзий. В прозе Зб. Крушиньского – безъязыкая пустота эмигрантского «гетто» («Шведенкрейтер») или абсурд искусственно и параноически навязываемого человеку порядка («На суше и на море» (1998)). Гротескный роман-монолог К. Мышковского (р. 1952) «Страсти по святому Иоанну» (1991) декларирует необходимость полного разрыва с людьми как условие установления контакта с самим собой и сакральным измерением бытия.

Характерно обращение к детству и отрочеству – главному жизненно-му опыту самих авторов произведений – и, как следствие, частотность фабулы, построенной на теме инициации – «посвящения» во взрослую жизнь (своего рода «мода» первой половины 1990-х годов, закрепившая в польском литературоведении термин «роман инициации»).

Следует заметить, что увлеченность мотивом инициации в момент исторического перелома наблюдалась в польской прозе и ранее (после 1956 г. появились романы «Долина Иссы» Чеслава Милоша, «Тьма покрывает землю» и «Врата рая» Ежи Анджеевского, «Дыра в небе» Тадеуша Конвицкого, «Жизнь большая и малая» Вильгельма Маха; в 1970-е годы – «Черная иллюминация» Зыты Орышын, «Мальчик с голубем на голове» Марека Новаковского и др.). Психологически это объяснимо – ведь благоприятные условия для такой прозы создает сама новая действительность, превращающая человека в «ребенка» и заставляющая его заново учиться ориентироваться в стремительно меняющейся жизни. Мотив инициации дает прозе возможность «освободиться» от прежнего знания о мире не через эссеистские отступления, а через эмоционально

затрагивающий читателя рассказ о новизне опыта – ведь юный герой «романа воспитания» испытывает естественное любопытство и потребность проникновения в тайны бытия. Писатель получает определенные преимущества: его герой имеет право многого не знать, а повествователь – делать вид, что мир в каких-то своих аспектах ему неведом или пока еще безразличен (и, как это происходило в конце 80-х годов, «скрыться» от политики). Роман инициации дает возможность свободной игры с историей или ухода от нее: Томек Трызна (1960) в «Панне Никто» делает попытку соотнести исторические события с этапами взросления, а Павел Хюлле (р. 1957) в романе «Вайзер Давидек» (1987) отстраняет события «большой истории» на самый дальний план.

Мотив инициации оказался столь популярен в 1990-е годы и в силу потребности молодых авторов воплотить в слове свой собственный путь к писательству в переломный момент истории. Читатель и критика стремились увидеть в молодой прозе портрет нового поколения (так воспринималась проза Анджея Стасюка, а Кшиштоф Варга – автор романа «Bildungsroman» (1997), т. е. «Роман воспитания» – и Анджей Новак сами активно создавали свой литературный имидж, опираясь именно на этот психологический феномен). Роман инициации в какой-то мере заменил отсутствовавшие на рубеже 1980–1990-х годов литературные манифесты молодых писателей – ведь именно в нем опыт легко мифологизируется, ибо подается как ключевой для всей судьбы героя (за которой в данной ситуации неизбежно видится судьба целого поколения).

Таким образом, в последнее десятилетие роман инициации для самих писателей становится формой поиска общего языка с читателем. Старшему поколению он дает возможность внести нечто принципиально новое в закрепившийся предшествующим творчеством образ (К. Орлось, Ю. Корнхаузер). Дебютантам же обращение к опробованным повествовательным моделям облегчает обретение собственного языка.

В 1990-е годы в рамках повествования, опирающегося на мотив инициации, можно выделить две основные психологические и стилистические модели. Во-первых, преимущественно автобиографическая проза, обращающаяся к классическому роману воспитания, сочетающая проблематику взросления и инициации с поэтическим и ностальгическим описанием утраченного пространства детства в традициях «Долины Исы» Ч. Милоша.

Так, произведения о детстве Стефана Хвина, Александра Юревича, Анны Болецкой, Юлиана Корнхаузера обращены к проблеме памяти и неразрывно связаны с ощущением утраты детского опыта и мировосп-

приятия. Достичь единства сегодняшнего взрослого и тогдашнего ребенка, добиться целостности самоощущения позволяет слово. Поэтому запечатленное в тексте детство становится в этих романах не столько воспоминанием, сколько самостоятельным художественным образом, дающим возможность выстроить своего рода «генеалогическое древо» личности героя-повествователя. У Хвина («Короткая история одной шутки» (1991), «Ханеман», «Эсфирь») это история взаимоотношений ребенка и сталинской эстетики; у Хюлле («Вайзер Давидек», «Рассказы на время переезда» (1991), «Первая любовь и другие рассказы» (1996)) – повествование о том, как ребенок дорастает до зрелого, сознательного приятя Тайны; у Юевича (р. 1952) («Лида» (1990) и «Господь глухих не слышит» (1995)) – реконструкция исковерканного историей детства; у Болецкой («Белый камень»), – серия почти этнографических описаний жизни Прадеда; у Корнхаузера (р. 1946) («Дом, сон и детские игры» (1995)) – рассказ о «дозревании» человека до одиночества.

Такого рода проза предполагает необходимость владения общим вне-литературным контекстом, на который она опирается – биографией писателя, историей (произведения эти, в основном, описывают судьбы репатриантов после Второй мировой войны). Поэтому она включает эссеистские и автоматические отступления, за счет которых в первую очередь (а не за счет фабулы как таковой) и устанавливается эмоциональный контакт с читателем.

Для второй модели романа инициации характерна более выраженная сюжетность (даже остросюжетность: действие нередко переносится в экзотическое, таинственное или хотя бы просто небезопасное пространство – заснеженные горы, враждебный городской лабиринт и пр.), сочетание традиции романа воспитания с триллером, приключенческим, детективным повествованием, т. е. жанрами и образцами той массовой культуры, язык которой именно в это десятилетие необычайно интенсивно усваивается читателем, закрепляясь в определенные стереотипы видения. Эти романы построены вокруг проблемы двуединства любой человеческой биографии (*до* инициации и *после*) – с решительным превнесением этапа невинности по отношению к этапу зрелости. Их можно назвать «романами антивоспитания», направленными на демифологизацию общественных инструментов воспитания (школа, дом) и результатов их деятельности, подчеркивающими бесповоротность утраты юности как самостоятельной ценности. В той или иной мере позитивное «до» непременно теряется героями – будь то мальчишеская дружба у А. Стасюка («Белый ворон», «За рекой» (1996)), безопасность своего

собственного, а не навязанного кем-то пути у Т. Трызны («Панна Никто»), свобода детства у И. Филипьяк («Полная амнезия» (1995)), волшебство детского мира у М. Гретковской («Метафизическое кабаре») или ощущение полноты бытия у Ольги Токарчук (р. 1962) («Э.Э.» (1995)).

В «Полной амнезии» И. Филипьяк мир ограничен несколькими традиционными для существования подростка местами – домом, школой, дорогой, непререкаемыми «тайнственными» и отделенными от мира взрослых элементами пространства (здесь это бункер, лес, комната брата) и увиден беспощадными глазами двенадцатилетней девочки: кошмарная семья, школа-молох, вонючий бункер. Финал романа можно назвать скорее «антиинициационным», потому что в нем звучит отказ от участия во взрослой жизни, воспринимаемой юной героиней как набор абсурдных и ненавистных общественных норм. Действие происходит в Гдыне, но отзвуки безжалостной истории ощутимы не на сюжетном, а на стилистическом уровне: жизнь ребенка описывается языком политических событий, что подчеркивает вторжение жестокого взрослого мира в мир детства.

О. Токарчук в «Э.Э.» вплетает в сюжетную схему романа воспитания тему парапсихологии, повествуя о пятнадцатилетней девочке, однажды обретшей способность общаться с духами, но утратившей ее после достижения физической зрелости. Спустя несколько лет она не хочет или просто не может вспомнить эти, когда-то заполнившие жизнь ее семьи, события. По сути, Токарчук здесь, подобно Филипьяк, предлагает концепцию своеобразной «амнезии», навсегда, неотвратимо разделяющей враждебные друг другу миры взрослого и ребенка.

Герои «Белого ворона» А. Стасюка, правда, не дети, а люди взрослые – тридцатилетние мужчины, предпринимающие бесцельное, на первый взгляд, абсурдное и рискованное путешествие в горы. Попытка возвращения в детство, трагическая игра в давно утерянную мальчишескую дружбу и солидарность оборачиваются жестоким поражением.

Эта вторая модель романа инициации использует уже не те воспоминания, на которые обычно опираются писатели, воссоздавая реальную картину детства, когда возникает потребность найти истоки взрослых поступков и выбора, взрослого характера, т. е. осмыслить свой прошлый опыт взаимоотношений с миром. В значительной части польской прозы 1990-х годов читатель видит скорее настойчивое навязывание – порой назойливое и искусственное, порой наивное – черт инфантильности и незрелости. Герой ощущает себя словно бы в текучей, как сон, проекции в тот защищенный от выбора и ответственности невзрослый мир, где можно на законных основаниях возраста лишь играть в жизнь. Фено-

мен присутствия незрелости во взрослом человеке (одна из важнейших психологических проблем XX в., вошедшая в наше время в бытовое сознание) впервые в польской литературе была описана в адекватной ей стилистической форме В. Гомбровичем в межвоенное двадцатилетие, т. е. аналогичный для Польши период смены ориентиров: освобождения литературы от общенациональных, политических, идеологических задач и обращения ее к психологическим проблемам отдельного человека.

* * *

Описанные явления объяснимы в понятиях психоанализа и говорят о невротичности такого сознания, подтверждая наличие в обществе состояния травматичности и потери «безусловных норм». Зафиксированное прозой, т. е. получившее художественный язык для своего выражения, оно действительно свидетельствует о присутствии в жизни и прозе 1990-х годов мироощущения, свойственного постмодернизму – переживания страха, потери смыслов и деформации чувственной сферы. Если же вернуться к определению постмодернизма как посттравматического синдрома («В травме... нет понимания того, что произошло, есть лишь зафиксированность на некоторых означающих, а означаемые как бы уходят из памяти»), то оно «работает» хотя бы в качестве метафоры, ибо сюда и в самом деле укладывается психологический опыт, отраженный польской прозой последнего десятилетия XX в. (в первую очередь – прозой молодых).

Главный принцип организации постмодернистского повествования – нонселекция (т. е. «различные способы преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности»⁹) характерен для значительной части польской прозы. К приведенным выше примерам можно добавить рассказы В. Баволека (р. 1962), насыщенные метафорами хаотической смеси жизни («Tutti frutti» – название одной из новелл) или мышления-пылесоса, засасывающего все подряд. Реалистические наблюдения и жанровые сценки незаметно оборачиваются абсурдом, правдоподобие – непредсказуемостью, юмореска – метафорой судьбы, а сатира – тонкой интригой. Вся же тщательно организованная фрагментарность (подспудно стремящаяся к крупной форме) рождает единую эмоцию отчуждения. «Фуга» (1996) Януша Каминьского построена на превращениях кармы, литературных аллюзиях и развитии нескольких голосов, подчиненных основному психологическому мотиву бегства – от человеческого предназначения, реальной жизни, безумств воображения, непосредственных страстей и чувств в меч-

ты, одиночество и смерть. Хаотическое, на первый взгляд, повествование «Антологии постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» (1996) Ц.К. Кендера (р. 1965), по словам Е. Яжембского, парадоксальным образом выражает «тоску по гармонии» – и возможность «обретения читателем гармонии в результате отрефлексированного прочтения» произведения, этой гармонии противоречащего¹⁰.

Остановимся на двух важнейших постмодернистских элементах: *игре* как концепции жизни и *игре* с текстом, когда сознание, примеривающее к себе разные роли, маски, исторические костюмы, строит из всего этого всевозможные комбинации-коллажи. Такие конструкции, словно принципиально лишённые авторской интерпретации, довольно жестко, даже агрессивно навязывают читателю ощущение хаоса и лишают его возможности с помощью некоего естественного и живого переживания выстроить в своем представлении связную интерпретацию текста. В «Частичках» Н. Герке, составленных из микросценков, элементов рекламы, автор демонстрирует разность и несоотнесенность знаков, используемых современным человеком. Взаимопроникновение культур, коллаж кодов приводят к полной потере смысла. Главный герой книги – стереотип, убивающий смысл: присутствие языковых клише в современной ментальности лишает жизнь ее содержания. Построенные на изощренной стилистической игре рассказы Д. Битнера (р. 1954) опираются на столкновение литературных концепций реализма и сюрреализма, аллюзии с Кафкой и фрейдистскими стереотипами, несложный эпатаж вульгарностью, призванный обозначить сферу «реального» – мир героев, одиноких маргиналов без прошлого и будущего, тайком подглядывающих друг за другом, легко переходящих в своем сознании и поведении границы реальности. Битнер отчасти повторяет модели М. Хласко, М. Новаковского, Я. Андермана, но если комплексы их героев чем-то мотивировались, то его мир лишен каких бы то ни было естественных человеческих жестов и чувств.

Наиболее адекватной реакцией на действительность для героев Битнера оказывается бегство в мир воображения – не менее, впрочем, грязный, вульгарный, разнузданный. Битнер – фигура, непосредственно связывающая польскую прозу 1990-х годов с упоминавшимся поколением «художественной революции», принципиально противопоставившем фальшивому общественному личное и предельно интимное (отсюда – частотность соматических исследований, повествовательных анализов и описаний неразрывной связи личности с физиологией). Но и у более молодых польских прозаиков 1990-х годов заметен подчеркнутый отказ

от всех табу (именно так, в частности, переживается свобода), интерес к биологическому, инстинктам, сексуальности, физиологическим деталям как проявлению обособленности каждого единичного существования. По словам одного из польских критиков, «если это польский вариант постмодернистской прозы, то я возвращаюсь к чтению ее классиков... Не хочу, чтобы литература... сводилась к грязному белью, траханью, ширинке, Богу и небытию»¹¹.

Тем не менее, польская проза последнего десятилетия XX в. стихийно и постепенно – с разной степенью успешности, но, пожалуй, с осознанным ощущением тупиковости мироощущения, в котором «задано» отсутствие смысла и какой бы то ни было нормальной иерархии приоритетов – выходит за пределы стереотипа постмодернистской модели мира, основанной на равновероятности и равноценности всех его составляющих.

Показательны в этом отношении произведения писателей среднего поколения. У Ф. Байона (р. 1947) в «Подслушке» (1994) – остроумном и человечном романе «с ключом» (действие его происходит в варшавских литературных кругах 1970-х годов, затрагивая проблемы компромисса, страха, безразличия) – ощущаются попытки выхода в мир, в котором должны существовать нормы и критерии, структурирующие хаос в некий позитивный для человека смысл.

Роман Г. Мусяла (р. 1952) «Al Fine» (1997) критика называла декларацией постмодернизма. Но не постмодернизма, заявляющего, что в мире, где ничего не существует по-настоящему и ничего нельзя по-настоящему рассказать, остается лишь самоценная игра с текстом. Принцип Мусяла иной: не поддающуюся повествованию жизнь он попытался выразить через сложную систему мотивов, образующих сознание героя. Таким образом роман защищается от стереотипа формы.

Роман Э. Редлинского «Кровотечение» (1998) – попытка смоделировать то самое сослагательное наклонение, которого, как мы хорошо усвоили, история не знает (что бы случилось, не будь в Польше в 1980 г. введено военное положение). Разумеется, речь идет об игре с читателем. Но игре со знакомыми реалиями и смыслами, полными аллюзий и реально пережитых и еще не ушедших из коллективного сознания чувств, вплоть до самоощущения и смысла «польскости». Игра, рассчитанная на остранение, иногда пародирующая и эпатирующая. Но мышление в категориях «правда/вымысел», характерное для молодой прозы начала 1990-х годов (на этой оппозиции, собственно, и строится традиционная фабула), дает здесь интересный поворот: это одновременно и возвращение к романтической польской оппозиции «правда/ложь». И подобная

проблематика – возможно, независимо от установки автора – оказывается содержанием рефлексии и принципом интерпретации текста, т. е. своеобразным выходом из хаоса.

Не значит ли это, что «отсрочка адекватной реакции» кончается и начинается (или все-таки продолжается?) нормальное существование литературы, требующее зрелости и художественной оправданности даже в стилистических играх?

Приведем еще один пример: сшитый из литературных аллюзий «Терминал» более молодого М. Беньчика оказывается одновременно прекрасной и очень искренней книгой о любви – чувстве, переживание которого само по себе есть выход из хаоса и требует зрелости и видения *другого* человека, *другого* сознания. Этот роман свидетельствует об изменениях в эстетике в сторону построения «постмодернизма с человеческим лицом». И если в массовом сознании постмодернизм ассоциируется со своего рода нигилизмом, то «человеческое лицо» связано с пробуждающейся вновь (а скорее всего – никогда не уходившей из жизни) потребностью в живых чувствах и вечных ценностях как опорах бытия. Какие ценности и какие чувства в качестве опор выберет литература, зависит от каждого конкретного писательского опыта. Для Беньчика это – потребность в общении, в диалоге с другим.

В конструкции «Ханемана» Хвина и «Вайзера Давидека» Хюлле – польских бестселлеров конца 1980-х – первой половины 1990-х годов – немало черт, формально связанных с поэтикой постмодернизма. Но главным в них остается «потерянное» постмодернистами означаемое – реальная жизнь с ее запахами, красками, фактами, живыми людьми, глубокими, невыдуманными, не высосанными из пальца трагедиями и переживаниями, остающимися, несмотря ни на что, критериями.

* * *

Польскую прозу 1990-х годов отличает значительно меньший, по сравнению с предыдущими периодами, интерес к отражению новой реальности, коллизиям «здесь» и «теперь». Общеизвестно, что именно эти критерии прежде всего становятся объектом пародирования для постмодернизма: структура постмодернистского романа, на первый взгляд, воспринимается как отрицание причинно-следственных связей, линейности повествования, психологической детерминированности поведения персонажей. Но в любой исторической ситуации писатель оперирует своим собственным – данным ему временем – чувственным опытом, способностью и потребностью найти для своего переживания художественный язык.

Интерес к реалиям и конфликтам повседневности, сложность и новизна которой по-прежнему требуют эстетического осмысления и адекватного языка, сохраняет так называемая «тривиальная» (т. е. массовая) литература с ее явной или подспудной установкой на развлекательность. Она частично берет на себя задачи предварительного и довольно торопливого отслеживания происходящих изменений «в измерениях самой жизни». И в своих облегченных формах все же выполняет задачу коммуникации, говоря с читателем на уровне его ожиданий.

Тривиальная проза нередко подсказывает методы «управления» читателем. Этот процесс неразрывно связан с постмодернистской переориентацией эстетических установок, стремлением стереть грань между «высокой» и «низкой» литературой (последняя может служить источником сюжетных схем, моделей построения героя и действия, а главное – гарантией привлекательности для читателя). Можно сказать, что происходит своего рода «облегчение» серьезной литературы и в отдельных случаях повышение уровня тривиальной.

Следует при этом заметить, что в 1990-е годы в Польше несколько снизился «порог издаваемости», слились в единый поток различные, ранее оппозиционные друг другу сферы литературного процесса. Нередко за литературу высокохудожественную выдаются и анализируются серьезной критикой тексты, профессионально написанные, отличающиеся привлекательной тематикой, способные заинтересовать довольно широкие читательские круги, но вторичные, другими словами – неплохое, но все же именно чтение («Тем летом в Завротье» (1997) Ханны Ковалевской (р. 1960), «Мойра» (1996) Кристиана Скшипощека, романы Витольда Хорвата и др.).

Писатель обращается к модели детективного или любовного романа во многом потому, что подобные жанры гарантируют эмоциональный контакт с читателем – через стереотип или его преодоление, но всегда с опорой на литературную традицию. Заданная оформленность, сюжетная предсказуемость легче поддаются пародированию и парафразу: своего рода жанровый «генетический код» позволяет читателю предвидеть ход событий, а писателю – играть с ожиданиями читателя. И дебюты молодых, и произведения писателей старших поколений явно опирались в 1990-е годы на аллюзии с моделями популярной прозы: детектива («Чтиво» Т. Конвицкого, «Вайзер Давидек» П. Хюлле, «Ханеман» С. Хвина, «Мадам» /1998/ Антония Либеры (р. 1949), «Горячее дыхание пустыни» (1997) Густава Херлинга-Грудзиньского (1919–2000)), приключенческого романа («Путешествие людей Книги» (1993) О. Токарчук, «Бе-

лый ворон» А. Стасюка, проза Тадеуша Зубиньского (р. 1953)), триллера («Сестра» (1996) Малгожаты Сарамонович (р. 1964)), «парапсихологического» повествования («Э.Э.» О. Токарчук) и т. д.

Однако возрождение фабулы происходит в польской прозе 1990-х годов на фоне ощущения ее недостаточности для полноценного контакта с читателем. Интрига возвращается в роман в поэтике пастыша, а пастыш – как открытое жанровое подражание – пробуждает ожидание «чего-то еще». Писатель вынужден включать в текст «жанровые дополнения» в форме размышлений и отступлений. Проблема постмодернистской «маски автора», связанная с обострившейся необходимостью заинтересовать читателя, характеризует польскую прозу последнего десятилетия XX в.

Литература заново открывает значимость рассказывания историй, в том числе о других людях. Например, в книге А. Стасюка «Стены Хеврона» (1992) повествователь верит прежде всего в человеческую потребность рассказывать и слушать. Отучаясь рассказывать истории, литература отучается видеть другого человека, а значит – сочувствовать и сопереживать. Навязывая читателю сумму приемов самоанализа, такая проза не дает ему языка видения *другого*. Результатом подобного гипериндивидуализма становится сужение чувственного опыта и – как парадокс – депсихологизация (при неизбежном и чрезмерном углублении в себя или умозрительных играх с элементами сознания и внутренней жизни). Проверенный и вечный прием рассказывания истории, введения вымышленного героя предполагает определенную структурированность изображаемого мира, что свидетельствует о возрождении потребности в упорядочении хаоса. Здесь же таится возможность понять отдельную человеческую судьбу и передать читателю свою личную правду о мире. Другими словами, фабула органически связана с целями и задачами литературы.

Среди вымышленных героев молодой польской прозы 1990-х годов, как уже говорилось, немало фигур аутсайдеров, героев незрелых и любой ценой свою незрелость защищающих. Свойственная им «недорисованность», возможно, является следствием незрелости собственного чувственного опыта авторов, известной доли цинизма и смазанности критериев, ощущения бессмысленности личного воздействия на хаос, каким воспринимается современная жизнь.

Читатель во все времена испытывает потребность в литературном «зеркале» повседневных проблем, возникающих у обыкновенных людей, проживающих свои единственные жизни со всеми существующими и всегда остающимися в ней личными задачами. Человек нуждается в

языке, помогающем создать в неравновесном мире свой порядок, свои «участки необратимости». Как показывает опыт польской прозы 1990-х годов, для этого вовсе не обязателен тон дешевой иронии или эпатажа. Очевидно, что нельзя снობистски высокомерно перекладывать эту задачу на одну лишь массовую литературу. Расцвет в 1990-е годы интонации ностальгии (в прозе писателей самых разных поколений, например, В. Мысливского (р. 1932), А. Загаевского (р. 1945), Ю. Корнхаузера, К. Орлося (р. 1935), Я. Андермана, А. Юревича, А. Стасюка, Е. Пильха, С. Хвина, К. Варги, И. Филипьяк, П. Хюлле и мн. др.) косвенно также свидетельствует об этой тенденции.

В связи с этим следует подчеркнуть интерес польской прозы рассматриваемого периода к вещному миру – вещи как теме, проблеме, художественной задаче и пр. Предмет нередко оказывается не менее, а порой и более выразителен и индивидуален, чем его владелец: он всегда единственен и обладает, подобно человеку, своей собственной уникальной биографией. Вещь часто становится центром повествования, заставляя писателя искать все новые стилистические приемы. Первым подобным произведением стала «Короткая история одной шутки» Стефана Хвина, в которой отдельные главы специально посвящены вещам, найденным семьей Хвинов в новом доме в Гданьске. Затем появилась «Лида» Александра Юревича, «Рассказы на время переезда» Павла Хюлле, рассказы Владзимежа Ковалевского «Возвращение в Брайтенхайде» и, наконец, уже упоминавшиеся романы Хвина «Ханеман» и «Эсфирь». Впрочем, к этому списку можно добавить и прозу Е. Пильха, К. Варги, А. Стасюка, О. Токарчук и мн. др.

Разумеется, пристальное внимание к вещному миру не является открытием польской прозы последнего десятилетия XX века: новации можно увидеть не столько в структуре приемов, сколько в мировоззренческом углублении их использования. Вещь становится весьма «болтливой», а ее язык и возможность его понимания человеком превращаются в особый сюжет. По Хвину, вещь – «зеркало, в котором отражается тайна прожитого»: «... вещи продолжали быть собой и не-собой, лишь смена ракурса меняла их до неузнаваемости. Но чем они были на самом деле?.. Быть может, их рисунок был неверно прочитан и дело обстояло совершенно иначе, но я никогда об этом не узнаю?» («Короткая история одной шутки»). Беньчик в «Творках» (1999) пишет: «Если бы вещи стали на сторону повествования... можно было бы узнать кое-что у брезентового тента в грузовике «зауер», у приклада автомата и выбитого зуба в углу зала ожидания на вокзале, у зарешеченного окошка в вагоне, у нар в

бараке и соломинки, от которой колет в сердце». Для Пильха голос предмета звучит отчетливо и исчерпывающе: «Вещи говорят. Вещи говорят о людях. Вещи говорят о жизни. Вещи говорят о жизни сознательной и подсознательной» («Тезисы о глупости, питье и умирании» (1997)). Голос вещей слышен, когда человек соотносит его с самим собой, когда видит в нем выражение человеческой жизни – внешней и внутренней. Вещь, таким образом, повествует о человеке, частью существования и сознания которого она сама является.

Поток повседневных предметов – окружающих каждого человека мелочей – то перемещается вместе с людьми, перегоняемыми XX веком с места на место, то словно бы замедляет бег истории и времени, а заодно и само повествование. Польская проза 1990-х годов, по выражению П. Чаплинского, занимается археологией, трактуя вещь как многослойное и многозначное явление. Так, например, пейджеры, компьютеры, автомобили у Кшиштофа Варги символизируют широко понятую современность и заменяют ощущение «историчности», но в гораздо большей степени означают взрослость, карьеру, запутанность нашего современника в паутине вещей. Обилие предметов, наделяемых символическим значением, и распространенность в прозе этого периода «мотива вещи» в целом, возможно, связаны с попыткой соотнести меняющиеся предметные очертания жизни конца XX в. и ее постоянно ускользающие от человека, но необходимые во все времена ценности, со стремлением найти точки их соприкосновения.

Повествователь ищет в вещи следы биографии его владельца. Предмет становится частью человека – не истории вообще, а «личной истории» героя: «Еще долгие годы дедушка хранил под подушкой узелок с белорусской землей. Порой он вынимал его и, держа в руках, словно псалтырь, произносил вечернюю молитву» («Господь глухих не слышит» А. Юревича); «Каждая мелочь, латунные бокалы, подпорки для книг, украшенные надписями на иврите, позолоченная вазочка и засушенные цветы, изысканная старомодная лампа напоминают о жизни, которую я бросила» («Синий зверинец» И. Филипак). То есть вещь является фрагментом прошлого, обладающим для человека исключительной ценностью.

Характерно, что вещь в 1990-е годы взяла на себя роль, которую ранее играл в польской прозе пейзаж. Предметный мир белорусской Лиды, довоенного Вильно, Львова или Варшавы заменили географические реалии. В этом смысле произведения Юревича, Хвина, Болецкой, Филипак могут быть названы не столько прозой «малой родины», сколько родины «карманной», странствующей вместе со своими владельцами-

изгнанниками, эмигрантами или беженцами. Вещь используется не только в прустовской традиции воссоздания когда-то испытанных ощущений – она также помогает преодолеть чуждость дня сегодняшнего.

Такого рода обращение к прошлому – черта, характерная для польской прозы последних лет в целом. Как и мотив инициации, ностальгический и «вещный» мотив оказались своеобразным «пропуском в литературу». Этот проверенный, понятный и действенный путь к эмоциям читателя одновременно ведет писателя и к самому себе, к адекватному самоощущению и самооценке в масштабах жизни и истории. Популярность подобной литературы объясняется человеческой тоской по постоянству мира, где добро есть добро, зло есть зло и даже страдание не бессмысленно.

«Ностальгической» прозе всегда грозит опасность превращения описываемого пространства в «музей», подмены истинного воспоминания стилизацией. Упомянутая выше «мода» 1990-х годов добавила к этим опасностям еще и конъюнктурность. Вещь в этом контексте служит и возрождению интереса к изобразительным возможностям языка – в какой-то мере давая шанс ощутить то «слово о дереве» (а не «слово о тексте»), о нехватке которого писал Милош.

Интересно, что возвращение к точке, в которой начался резкий отказ от опыта «отцов», отрицание теперь уже собственного негативизма, сопровождается углублением психологизма.

Когда польская проза, догоняя «мировое время», осваивала язык постмодернизма, польский кинематограф, выросший из слова, из опыта литературы, в лице Кшиштофа Кешлевского¹² опережал время. Его принципиальная установка на «рассказывание историй», через которые только и можно подойти к вопросу о смысле существования, страдания, смерти, любви, счастья, невозможных без соперничества и сочувствия к другому, что и составляет суть коммуникации, перекликается с позицией Чеслава Милоша: «Возможно, полякам не удаются романы, потому что человек их не интересует, Каждый занят только собой и Польшей. А если не Польшей, как в романтической литературе, тогда остается только собственное «Я»... Думаю, что, если бы я начинал заново, каждое мое стихотворение было бы биографией или портретом какого-то конкретного человека, а точнее – плачем о его пути».

Направление движения польской прозы последнего десятилетия XX в. свидетельствует о том, что литература формирует новый язык для выражения и понимания форм и мотивов поведения и сознания человека и тем самым находит выход из семантического тупика.

Примечания

- ¹ *Памеранц Г.* После постмодернизма, или Искусство XXI в. // «Литературная газета». 1996 г., 3 июля. С. 3.
- ² *Эпштейн М.* Еще один ГУЛАГ: Архипелаг гонимых умов, логических альтернатив и гипотез // «Литературная газета», 1998 г., 14 окт. С. 6.
- ³ *Klejnocki J., Sosnowski J.* Chwilowe zawieszenie broni. Warszawa, 1996. S. 106–107.
- ⁴ *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М., 1998. С. 171.
- ⁵ *Тьяннов Ю.* Литература сегодня // *Тьяннов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 166.
- ⁶ *Jarzębski J.* Apetyt na przemianę. Kraków, 1997. S. 76.
- ⁷ Обоснование термина «психологический язык» дано в книге автора статьи «Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка». М., 2000.
- ⁸ *Czapliński P.* Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996. Kraków., 1997. S. 244.
- ⁹ *Ильин И.* Указ. соч. С. 164.
- ¹⁰ «Świat w zwierciadle prozy». Rozmowa z Jerzym Jarzębskim // *Czapliński P., Śliwiński P.* Kontrapunkt. Rozmowy o książkach. Poznań, 1999.
- ¹¹ *Olejniczak J.* Brudne majtki: Bóg i nicność // Fa-art. 1996. № 3 (25). S. 68.
- ¹² См.: *Adelgejm I.* Przeczucie słowa (Notatki rosyjskiego filologa o polskim reżyserze) // Kwartalnik Filmowy. № 24. Warszawa, 1998.

В. Я. Тихомирова
(МГУ)

Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте Польши 1990-х годов

Новые исследовательские аспекты

Для современного литературоведения характерен выход в многомерное социокультурное пространство, в котором зарождается и движется во времени произведение. Поэтому исследователь, не забывая о собственных проблемах науки о литературе, стремится воссоздать многослойную сферу общественной и литературной жизни, связанной с историей художественного текста.

Подход к произведению литературы как общекультурному явлению раскрывает множественность дополнительных значений, позволяет увидеть в нем более широкое содержание, связь с такими понятиями, как литературная коммуникация, новояз, стереотип. Значительно расширяется поле научного анализа: рассмотрение художественных достоинств или недостатков текста оказывается, хотя по-прежнему значимым, но далеко не единственным его аспектом. В исследование вовлекаются социальные, политические, идеологические, психологические и другие факты и явления, что закономерно дополняет литературоведческое осмысление произведений культурологической, социологической и этической рефлексией.

Такую научную стратегию избирают сегодня в Польше даже «чистые» литературоведы, историки литературы и литературные критики, выдвигая на первый план «творческие индивидуальности»¹ и «дух времени»². Ощутимо желание исследователей видеть историю литературы через призму творчества писателей, заметно нарастание интереса к изучению периферийных областей литературного процесса, всякого рода парадоксов, аномалий, умолчаний, прерванных линий³. Эти принципиально новые взгляды, утвердились в польском литературоведении в 90-е годы, когда наряду с традиционными исследованиями все чаще стали появляться работы, в которых центр тяжести переносится на персонализацию литературы, на процесс распознавания важных значений мел-

ких деталей, единичных фактов, отдельных эпизодов жизни писателя и общества. Все это делает контакт исследователя со словесностью более близким, даже интимным.

Сфера индивидуального приобретает значение не сама по себе, а в сложном взаимодействии социокультурных контекстов, организующих мир вокруг автора и произведения. Поэтому современная литературоведческая мысль столь охотно устремляется, с одной стороны, в сторону изучения социальных факторов, с другой, – особенностей культурной жизни народа, находящих свое воплощение в конкретных явлениях литературы и влияющих на ход литературного развития. Подобное восприятие малоизученных произведений польской литературы 90-х годов XX в. может помочь более точно проанализировать их.

Следует, вероятно, различать две несхожие, но взаимосвязанные позиции, с которых можно рассматривать динамику изменений в историко-литературном процессе развития каждой национальной литературы. Первая – традиционная – характеризуется систематическим описанием тем, проблем, идейного наполнения и формы произведений, учитывающим последовательность появления конкретных художественных фактов, смену этапов и звеньев в общем движении литературы, анализ творческого пути отдельных писателей. При другом подходе исследуются обширные области, лежащие «над» текстом, являющиеся его надстройкой, которые известный польский литературовед В. Лигенза назвал «литературным сознанием», понимая под этим формирование основополагающих идей, составных частей мировоззрения эпохи, нашедших свое отражение в рождающемся тексте, состояние культуры общества, выбор писателем творческой позиции, смену иерархии произведений и их авторов, новые подходы к периодизации, методологической корректировке литературоведческой рефлексии⁴. Именно в таком аспекте я и попытаюсь показать те центральные моменты в осмыслении писателями Второй мировой войны, которые отражают нынешнее состояние культурно-исторического сознания поляков. Таким образом может быть расширена проблематика контекста как отдельных произведений, так и специфических изменений в польской литературе 1990-х годов.

В польской «литературной» культуре последнее десятилетие XX в. – период, с которым связано новое содержание литературы и качество ее функционирования в обществе. Задача исследователя – проследить, что реально происходит с конкретными результатами литературной деятельности в периоды относительно спокойного развития общества и больших переломов, влияющих на состояние коллективного сознания. Мне при-

ходилось писать применительно к послевоенному тридцатилетию в Польше, каким образом изменения, затрагивающие социум, сказываются на его восприимчивости к «военному канону», который Мария Янион – выдающийся знаток польской литературы и культуры – размещает на всем «поле общественной психологии»⁵. В настоящей статье тема будет продолжена. Что же привнесло в литературу о войне 90-е годы?

Прежде всего бросается в глаза неравномерность развития прозы о войне в живом течении литературы последнего десятилетия. Начало 1990-х годов было отмечено небывалым по своим масштабам увеличением доли произведений военной тематики в общей массе книжной продукции, хлынувшей на читательский рынок, что напоминает ситуацию послевоенных лет. Однако спустя полвека взлет интереса к «военной» прозе был продиктован иными обстоятельствами. Речь идет прежде всего о воздействии на массового читателя созданной ранее – в разные годы (начиная с военных), в Польше и эмиграции, неподцензурной литературы, которая на рубеже 1980–1990-х годов открыто прорвалась в новое, свободное от идеологии коммуникативное пространство. И хотя во второй половине 1990-х годов интерес польского читателя к военной теме оказался в значительной мере удовлетворен, это не уменьшило ее колоссального значения в литературе, обусловленного особой точностью, выверенностью показа экзистенциального опыта современного человека.

Военная проза дала своих «классиков», обращаются к ней и молодые писатели. Им удалось создать целый ряд значительных произведений, пользующихся большим читательским спросом и вниманием критики. И хотя в настоящее время нельзя говорить о количественном преобладании прозы о войне (книг на эту тему сегодня выходит значительно меньше по сравнению с первыми годами десятилетия), отраженный в ней опыт продолжает накапливаться в литературе. Так, например, сложилась целая группа произведений, рассказывающих о судьбах пострадавших от истории наций: евреев (исключительно важная для польского самосознания тема холокоста зазвучала в 1990-е годы иначе, чем прежде), немцев (характерная особенность литературы последних лет), украинцев, людей других национальностей. Можно сказать, что таким образом польская словесность способствует улучшению отношений поляков со многими народами. Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство. Если в первые годы десятилетия больше всего оригинальных художественных произведений на военную тему давала польскому обществу «запоздавшая» – эмигрантская и самиздатовская – литература, то начиная с середины 1990-х годов и, в особенности, к их концу ситуация изме-

нилась: из-под пера живущих в Польше писателей выходят подлинные шедевры, обеспечивающие авторам (среди них немало тех, кто родился в 1960-е годы или немного раньше) достойное место в новейшей литературной истории.

Проблемы польской культуры 1990-х годов

Общественный резонанс книг, серьезно и честно описывающих пережитую человечеством в XX в. экзистенциальную драму, мог бы стать значительно сильнее, если бы не нынешнее состояние польской литературной культуры. Отход от прежней модели «искусства на службе народа» изменил функции литературы в обществе. Перестав играть политическую роль, она превратилась в частное дело писателя, который в изменившейся ситуации должен был заявлять о себе заново. В этом смысле у старшего поколения писателей уже не было, как в эпоху ПНР, преимуществ перед молодыми авторами: теперь их шансы уравнились. На первое место в произведении выдвинулась личность художника, само же произведение стало измеряться степенью его истинного таланта. По-другому начали выстраиваться отношения писателя с читателем: не заботясь больше о том, чтобы угодить цензуре, автор вступал в прямой диалог со своим адресатом. Все это, бесспорно, шло на пользу литературе.

Однако преобразования в мире культуры 1990-х годов имели и разнообразные отрицательные последствия, о чем в Польше много говорят и пишут в последнее время. Не претендуя на полное освещение вопроса, коснусь лишь самых общих негативных процессов, вызванных происходящими переменами.

Со сломом старого механизма администрирования и заменой его механизмом свободного хозяйствования проявилась сильно выраженная тенденция к децентрализации культуры. Это сказалось на всей инфраструктуре культурной и литературной жизни.

Ликвидация цензуры и системы государственного управления культурой, а также новые финансовые условия деятельности издательств привели после 1989 г. к резкому росту объема периодических изданий. Во второй половине 1990-х годов в Польше выходило более 200 общественно-культурных и художественных изданий, из которых 40 составляли газеты и журналы сугубо литературного характера. Однако выпуск и распространение такого рода периодики встретились с огромными трудностями, в первую очередь, финансовыми. Тираж, по сравнению с пре-

дыдущим десятилетием, многократно сократились. Так, из 150 зарегистрированных после 1989 г. новых изданий лишь одно – «Нова фантастыка» – имело тираж 75 тыс. экз. и добилось финансовой независимости. Другая периодика выходила значительно меньшими тиражами – от 30 тыс. экз. («Вядомости культуралне») до 2 тыс. экз. («Час культуры»). Малотиражны и издания высокого профессионального уровня: «Зештыты литерацке» (10 тыс. экз.), «Одра» (4,7 тыс. экз.), «Нове ксенжки» (4 тыс. экз.) (для сравнения: тираж популярного женского журнала «Твуй стыль» 430 тыс. экз.)

Результатом децентрализации литературной жизни стала ее регионализация, что проявилось, в частности, в бурном развитии местной периодической печати. Однако тиражи локальных изданий еще меньше. Например, литературный бюллетень «Лобезяк» выходил в городке Лобез в 1990-е годы тиражом в 200 экз.

Большинство периодических изданий не может существовать без дополнительных субсидий. Крупные общественно-культурные и литературно-критические журналы, имеющие прочную репутацию, целиком зависят от государственных дотаций. Наиболее заслуженные журналы, активно участвующие в культурной и научной жизни Польши (например, известнейшие ежемесячники «Твурчость», «Диалог», «Литература на сьвете», «Нове ксенжки», старейший полонистический научный ежеквартальник «Паментник литерацки» и др.) выходили и выходят при финансовой поддержке Министерства культуры и искусства (в 1999 г. переименовано в Министерство культуры и национального наследия). Другие издания также зависят от организационной и финансовой помощи спонсоров. Отсюда нерегулярность выхода в свет очередных номеров и закрытие многих значимых для культурной жизни газет и журналов, прежде всего тех, которые выходят раз в неделю или раз в две недели. Так, прекратили свое существование наиболее динамично развивавшиеся издания, популяризовавшие литературные новинки, имевшие большие литературно-критические разделы, демонстрировавшие плюрализм взглядов участников обсуждений и дискуссий: «Тыгодник литерацки» (1990–1991), варшавский «Ex Libris» (1990–1996), познанский «Новы нурт» (1994–1996), находившийся на государственной дотации «Вядомости культуралне» (1994–1997).

Обилие труднодоступных малотиражных изданий, не поступающих в центральную книготорговую сеть и университетские библиотечные фонды, сокращение разделов литературной критики в ежедневной периодике, отсутствие центрального издания, выполняющего информатив-

но-популяризаторскую функцию, и шире – системы, привлекающей общественный интерес к заслуживающим того книгам, наконец, невысокая покупательная способность интеллигенции, – все это приводит к тому, что потенциальный потребитель культуры не может в полной мере быть ее активным участником.

Кроме того, большие изменения произошли в книгоиздательском деле. С одной стороны, на протяжении всего десятилетия наблюдался лавинообразный рост выпуска литературы, ее объемов и тиражей. Если в 1992 г. было выпущено 14 тыс. наименований книг, то в 1995 г. – уже 25 тыс. общим тиражом 75 млн экз. В несколько раз увеличилась сеть издательств: примерно с 2 тыс. в 1993 г. до 8 тыс. в 1996 г., из которых активно работали в стране 500–600 издательских фирм. Однако небывалое развитие инфраструктуры книгоиздания мало повлияло на объемы тиражей отдельных публикаций: в среднем они не превышают сегодня 20–30 тыс. экз., даже если их автор награжден самой престижной литературной премией (для сравнения: тиражи книг, отмеченных Гонкуровской премией, достигают во Франции около 350 тыс. экз.).

На этом фоне особенно заметно увеличение доли выпуска переводной литературы. Если в 1989 г. она составляла 10,7% от общего объема книжных изданий, то в 1993 г. уже почти третью часть – 29,5%. Важно подчеркнуть, что лидируют переводы с английского языка, число которых также неуклонно растет: с 1741 наименований всех изданий общим тиражом 21 312 тыс. экз. в 1996 г. до 2715 наименований тиражом 22 776 тыс. экз. в 1998 г. (в 1999 г. отмечен некоторый спад: 2434 наименования, тираж которых составил 20 653 тыс. экз.) Гораздо скромнее выглядит картина переводов с других языков мира. Так, переводы с русского языка и языков стран СНГ, а также объемы их тиражей представлены следующим образом: 65 наименований тиражом 196 тыс. экз. в 1996 г. и 53 наименования тиражом 181 тыс. экз. в 1998 г. (в 1999 г. эти цифры несколько увеличились: 59 наименований, общий тираж 235 тыс. экз.) Те же диспропорции сохраняются для переводной художественной литературы. С английского языка на польский переведено и издано 786 наименований тиражом 17 273 тыс. экз. в 1996 г. и 1497 наименований тиражом 15 502 тыс. экз. в 1998 г., с русского языка и языков стран СНГ – 22 наименования тиражом 74 тыс. экз. в 1996 г. и 14 наименований тиражом 93 тыс. экз. в 1998 г.

Приведенные цифры дают наглядное представление о том влиянии, которое оказывает сегодня на польского потребителя иностранная, прежде всего англо-американская, литература.

Обращает на себя внимание изменение читательских вкусов. На это указывает «карьера», сделанная за последнее время в Польше западной фантастикой (*fantasy*), которая вместе с *science-fiction*, детективными романами, эротической и другой массовой литературой влекла от «высокой» национальной литературы значительную часть читателей. Правда, специалисты говорят об обратном процессе – «депопуляризации популярной литературы», наблюдавшемся в 1992–1996 гг., и возврате интереса к классике, однако они же утверждают, что литература сегодня сталкивается с сильной конкуренцией со стороны мультимедийных средств и всей индустрии развлечений (телевидение, видеофильмы, компьютерные игры, интернет).

Массовая культура навязывает читателям собственные ценностные ориентиры. В итоге, как свидетельствуют социологические опросы, в списке покупок среднестатистического поляка книга занимает одно из последних мест.

Избавившись от идеологического диктата правящей власти, литература попадает в зависимость от средств массовой информации, которые формируют ее восприятие обществом. Здесь уже наметился ряд негативных тенденций: стираются грани между литературной критикой и маркетингом, что проявляется, в частности, в утрате определенности критических суждений, конформизме части литературоведов и критиков, не ощущающих подлинной независимости от СМИ и демонстрирующих нежелание вести споры по существу. Писатель становится товаром, популярность которого зависит от рекламы, поэтому он больше озабочен тем, чтобы привлечь внимание СМИ к своему творчеству, нежели тем, что и как пишет. Функционирует новый механизм цеховой и политической корпоративности: вокруг каждого крупного печатного издания складывается свой кружок критиков и писателей, пропагандирующих определенные произведения, больше руководствуясь личными пристрастиями и антипатиями, чем объективными критериями. В результате вновь создается ситуация, когда одни авторы замалчиваются (например, Я. М. Рымкевич) или недооцениваются (что, по мнению С. Лема, произошло с романом С. Хвина «Ханеман»), в то время как другие неумеренно захваливаются, что парадоксальным образом порой вредит и писателю, и произведению (Ч. Милош, Г. Херлинг-Грудзиньский, из молодых прозаиков – М. Гретковская)⁶. Этим и другим проблемам литературной коммуникации рубежа тысячелетий была посвящена дискуссия «Литература в объятиях СМИ», развернувшаяся на страницах престижного журнала «Республика нова»⁷.

Подобные дискуссии продолжаются и, судя по новой литературной периодике (журнал «Одра» (2000, № 12); «Форум академички» (2001, № 2); «Плюс-минус» – еженедельное приложение к газете «Жечпосполита» (2001, № 6) и др.) будут продолжаться дальше. На это, в частности, указывают публичные выступления в 2000–2001 гг. критиков Лешека Шаруги и Кароля Малишевского, писателя и критика Юлиана Корнхаузера, видного историка и теоретика литературы Михала Гловиньского и др.⁸ Стоит процитировать слова Кшиштофа Келера, одного из участников ведущейся полемики о состоянии литературной критики в современной Польше. Он, в частности, писал, что в средствах массовой информации культура маргинализируется, «громкие и частые восторги СМИ по поводу средних или совсем неудачных книг... мотивированы всего лишь рыночными потребностями спроса и предложения», а критики превращаются в «торговых менеджеров», заменяющих диалог о производстве «рекламной кампанией (определенных кругов, названий, групповых или идейных интересов)»⁹.

Интеграция национальной литературы

Об облике польской «военной» прозы 1990-х годов нельзя судить, не учитывая новизну тенденции, утверждавшейся в национальной литературе и культуре в конце столетия. Речь идет и о специфике литературной коммуникации, и о художественном сознании писателя. На пороге 1990-х годов началась интеграция национальной литературы, которая в течение шести десятилетий была разделена на отдельные сегменты, каждый из которых развивался в своем географическом, политическом и культурном пространстве.

1989 год – политическая дата, ознаменовавшая конец социалистического периода, – разделила всю послевоенную культуру Польши на две несоизмеримые части. После 1989 г. польская культура существовала в условиях ликвидации цензуры и установления законов свободного рынка, т. е. кардинального изменения прежнего механизма циркулирования в обществе книжной продукции.

В короткий срок были разрушены барьеры, искусственно воздвигнутые властью между разными «кругами обращения» национальной литературы и тем самым положено начало слиянию трех ее главных потоков – официального, эмигрантского и подпольно-оппозиционного. Произведения, созданные в разное время в рамках этих почти полностью изолированных течений, начали одновременно функционировать на общеполь-

ском книжном рынке. Именно теперь приобрел зримые очертания особый культурологический феномен, на который – применительно к предыдущему десятилетию – указал В. А. Хорев вслед за немецким полонистом В. Косьным, давшим ему удачное определение: «одновременность неодновременного»¹⁰. Общественные перемены порождали принципиально новые отношения в системе «писатель – произведение – читатель», что, в свою очередь, преобразовало реальный облик польской словесности, в том числе – прозы о войне.

В ПНР вся книжная индустрия – в соответствии с культурной политикой государства – обслуживала правящую власть. В общественное сознание десятилетиями настойчиво внедрялась мысль о том, что лишь официальная литература может быть названа истинно польской. Она поддерживалась культурной политикой, имела высокие тиражи, мощные каналы распространения, большую прессу, включалась в обязательные школьные и вузовские программы.

Новая социально-политическая ситуация изменила условия и механизмы функционирования книги. Ее распространение и использование в обществе регулировалось уже не партийными постановлениями, а законами свободного рынка, которые ориентировались на удовлетворение разнообразных потребностей читателя.

В первой половине 1990-х годов основной массив поступающих на книжный рынок изданий (в значительной части – военной тематики) представляла литература так называемого второго круга обращения¹¹ – нелегально распространявшаяся в Польше в 1977–1989 гг. литература эмиграции и «самиздата». До 1989 г. ее основным потребителем был относительно небольшой круг читателей из представителей творческой интеллигенции, общественной и научной мысли, а также студенчества. Так, в конце 1970 – начале 1980-х годов число читателей нелегальных изданий колебалось от 100 до 300 тыс. человек. Правда, после августа 1980 г. оно многократно увеличилось и охватывало более широкие круги общества.

Как отмечают польские исследователи, главной чертой «второго круга обращения» был особый выбор произведений, цель которого состояла в «разрушении коммуникативных барьеров в области науки и художественного творчества»¹². Издававшиеся вне цензуры произведения склоняли читающую часть общества к серьезным размышлениям о текущей политике, состоянии государства, причинах его материальной деградации, механизмах функционирования существующей системы, выборе гражданской позиции. Не случайно поэтому большую часть нелегальной книжной продукции (40%) составляла общественно-политическая литература,

где заметно выделялась публицистика лидеров оппозиции. Художественная литература, в которой преобладала поэзия, составляла от 16 до 20%. Несмотря на широкую (в разных городах страны) и динамичную работу независимых издательств (по неполным данным польских источников, за тринадцать лет существования «второго круга обращения» было выпущено 6,5 тыс. книг и брошюр, из которых 1914 названий относились к области литературы и культуры) доля эмигрантской и самиздатовской литературы, в том числе военной тематики, была незначительной, поэтому она не доходила до основной массы потенциальных потребителей.

После 1980 г. и до конца десятилетия в результате изменившейся (с возникновением «Солидарности») общественной обстановки жесткие цензурные запреты на эмигрантскую литературу начали постепенно ослабевать. Появились отдельные публикации (книги, учебники, словари, статьи), свидетельствовавшие об изменении отношения коммунистического режима к эмиграции. Однако этот компромисс был возможен на строго определенных правящими кругами условиях. Так, в официальный оборот не допускались произведения, поднимающие темы советских лагерей, Катыни, присоединения к СССР восточных польских земель. Замечу, что эти произведения составляли значительную часть литературы эмиграции и «самиздата». О том, что возведенные властями конфронтационные барьеры были еще высоки, можно судить по следующим фактам: в учебники для лицеев, включались элементы эмигрантской литературы, в то время как за распространение тех же произведений грозило тюремное заключение. Так, например, некоторые авторы писали о Юзефе Мацкевиче, тогда как другим не разрешалось даже упомянуть это имя.

Эти и иные факты свидетельствуют о продолжавшемся в 1980-е годы – несмотря на видимое ослабление идеологического диктата в области культуры – ограничении общественного самосознания. Только после 1989 г. эмигрантская и самиздатовская литература получила, наконец, доступ к широкому читателю и дождалась первых научных исследований, свободных от политической конъюнктуры.

Культурная политика государства стала носить открытый характер. Пережившие кризис крупнейшие государственные издательства начали выпускать запрещенные в ПНР книги, хотя известная сдержанность книгоиздателей ощущалась по отношению к отдельным писателям (Ю. Мацкевичу) и отдельным произведениям (например, М. Ваньковича, А. Бобковского). Объединению разных ветвей литературы способствовал также процесс институционализации свободных от цензуры издательств.

Начавшийся на рубеже 1980–1990-х годов процесс перехода от регламентации культуры к ее автономии решающим образом повлиял на позицию книги в обществе. В 1992 г. интерес к литературе достиг в Польше своего пика: активными читателями были 70% совершеннолетних жителей страны. Правда, в последующие годы их число значительно сократилось: до 53% в 1994 г. и 48% в 1998 г. Хотя это напоминает ситуацию 1980-х годов, когда читающая аудитория составляла 55% жителей Польши, специалисты утверждают, что в 1990-е годы положение книги в обществе улучшилось. Прежде всего, существует стойкая тенденция к индивидуализации чтения, в результате чего сегодня общественное мнение в меньшей степени воздействует на вкусы читающей публики.

Официальная пропагандистская и политическая литература, составлявшая значительную часть книгооборота в ПНР, была в кратчайший срок вытеснена произведениями, которые более полувека создавались и функционировали вне пределов Польши, а с 1977 г. – в течение 13 лет – в польском «самиздате». Теперь они стали доступны читателю, который раскупал книги с невиданной скоростью, вынуждавшей издательства (в том числе и государственные) перепечатывать одни и те же произведения большими (50–100 тыс. экз.) тиражами. Естественно, что процесс «молниеносного наверстывания упущенного»¹³, способствующий культурной интеграции, происходил не только в книжном производстве.

После 1989 г. польский читатель получил, наконец, возможность судить о богатстве и разнообразии другой, развивавшейся в оппозиции к официальной, части литературы. При всей своей художественной неравноценности новые для широкой читательской аудитории литературные и паралитературные тексты обладали одним ценным качеством. Как отметил исследователь польской литературной культуры О. С. Чарник, они «позволяли устанавливать истинность официальной версии истории Польши и других стран, раскрывать упрощения и ложь, знакомиться с проблемами, которые целенаправленно замалчивались в школьных программах и учебниках»¹⁴. Тем самым неподцензурная литература возвращала обществу отторгнутые от коллективного сознания области исторической памяти и культуры, ликвидируя пробелы в знании событий, связанных с судьбами не только польского, но и других народов.

Кроме того, начали публиковаться произведения, не издававшиеся ранее. Наиболее яркий пример – созданный в 1962–1963 гг. роман Александра Сцибора-Рыльского «Кольцо из конского волоса», изданный посмертно (1991), спустя четверть века после запрета цензурой (1965).

Издавались также произведения, вышедшие в социалистической Польше со значительными купюрами и только в 1990-е годы обретшие

свой первоначальный вид. Из наиболее известных книг назову художественный репортаж в трех томах Мельхиора Ваньковича «Битва за Монте Кассино» (Рим, 1945–1947), который издавался в ПНР в сокращенном (до однотомника) варианте под названием «Монте Кассино» (1957), а полностью был выпущен государственным издательством («Министерство обороны народовей») в 1989 г. Вызвала в польском обществе огромный читательский интерес и книга Казимежа Мочарского «Беседы с палачом» (1977), полный текст которой был опубликован государственным издательством («Паньствовае выдавництво наукове») только в 1992 г.

В литературное течение 1990-х годов вливались также тексты, хотя и выдержавшие в ПНР несколько изданий, но не получившие в свое время должного резонанса. В новом контексте эта часть официальной подцензурной литературы оказалась теперь совершенно иной. Лучшей иллюстрацией могут служить книги Станислава Янковского «С липовым паспортом в подлинной Варшаве» (1980; 1982; 1988), Станислава Подлевского «Переход через ад» (1949; 1957; 1971; 1994) и Бронислава Троньского «Здесь прошла смерть» (1957; 1970; 1989).

Общую картину дополняли книги, созданные уже в 1990-е годы авторами, которые жили в стране или за ее пределами.

В целом, все литературные потоки существенно воздействовали на польскую духовную жизнь, на культурные пристрастия и рост гражданского самосознания широких кругов общества. Что касается прозы о войне, то в условиях отсутствия государственной цензуры, она выводила читательские массы из круга сложившихся под влиянием официальной литературы образов в мир новых значений. Вместе с ней в литературу 1990-х годов входили табуированные или долгое время существовавшие в усеченном виде темы. Знакомство с ними отчасти уже состоялось в 1980-е годы благодаря польскому «самиздату». Но теперь темы, практически неизвестные литературе ПНР, выдвинулись на первый план, предстали в наиболее полном объеме и освещении.

Наполнение литературы новым содержанием происходило одновременно с обновлением художественной образности. Много существенно нового внесла в развитие выразительных возможностей литературного языка «возвращенная» проза. В ней преобладали самые разнообразные варианты (фактографический, беллетризованный, очерковый, эссеистический и др.) литературы факта: мемуары, дневники, беллетризованный репортаж, художественный очерк, эссе, книга-документ. В целом же, отличительной чертой польской словесности 1990-х годов стал жанровый синтез. По мнению историка и теоретика литературы М. Черминьс-

кой, общим знаменателем рассматриваемого периода – независимо от принадлежности писателей к тому или иному поколению, особенностям их мировоззрения и эстетики – является восприятие глубоких перемен в культуре, происходивших в конце XX в. не только в Польше, но и в Европе, и в мире в целом. Новое самоощущение искусство слова нашло выражение в самой структуре создаваемых текстов. Их авторы стали отдавать предпочтение не традиционным, а «силвическим» жанровым конструкциям, подчеркивающим открытый характер произведения, которое не принимает законченных очертаний, демонстрируя процесс своего становления¹⁵. В. А. Хорев пишет, что современные «силвы» (от лат. *silva rerum* – букв. «лес вещей»)¹⁶, восходя «к старопольским семейным книгам, в которых время от времени записывались домашние события, расходы, заметки о соседях, погоде, природе... ускользают от точных жанровых определений... существуют в гибридных, дезинтегрированных формах», создающих «индивидуальную форму отношений человека с миром»¹⁷.

Молодая проза

Последнее десятилетие века создало условия для свободного развития эстетических процессов. Большой интерес вызывает в этом плане опыт молодых писателей. Чаще всего его связывают с глубокими изменениями философской основы, поэтики и эстетики современного искусства после Второй мировой войны. Польское литературоведение рассматривает движение молодой прозы прежде всего под знаком модернизма.

Утверждая в культурном сознании общества данное понятие, определяющее философию и эстетику современных текстов, основанных – в противовес принципам стилевого единства – на эклектике художественных форм, польские литературоведы одновременно создают противопоставления между интеллектуальными устремлениями и дескриптивными стратегиями нового течения в искусстве и категориями, в которых их собственная историко-литературная традиция понимает литературу (ориентация на поиск моральных ценностей в истории и судьбе человека) и произведение (цельная система, не поддающаяся расщеплению на отдельные составляющие). В результате неизбежно встает вопрос о ценностных ориентирах, устанавливаемых постмодернизмом и выраженных в его конкретных образцах. Нельзя не видеть, что в своей значительной части они демонстрируют широко распространившиеся в современном обществе, – в особенности среди молодежи – идеи относительности, ус-

ловности, субъективности познания, непознанности и неупорядоченности мироустройства. Критику раздражает непризнание приверженцами элитарной культуры универсальных норм и эстетических ценностей, отведение вопросам этики периферийных областей мышления в угоду берущему верх аксиологическому релятивизму.

Главный тезис постмодернизма («можно все») и основной признак следования его эстетике (множественность языковых кодов) воплощены в целом ряде текстов, от начала и до конца построенных на искусственных конструкциях, превращающих литературное произведение в затейливую комбинацию разнообразных технических приемов и повествовательных форм, рассудочную игру автора со словом и читателем. Такой способ художественного отражения реальности чаще всего оценивается специалистами как тупиковый для польской литературы. В то же время подмечено, что следование установкам постмодернизма может давать и другие результаты: в рамках провозглашенной эстетики плюралистического подхода к существующим традициям, стилевым приемам и формам создаются позитивные ценности и значительные произведения литературы.

Наиболее убедительной выглядит позиция исследователей, утверждающих, что свое значение для будущего сохранит лишь та часть молодой прозы, которая в мире повсеместного распространения релятивизма не откажется от аксиологии. Читатель получает не просто «высокую» прозу, но захватывающее чтение, культура – оригинальных и по-настоящему значительных выразителей духа времени, а ученый – серьезный материал для исследования. Вероятно, именно этими обстоятельствами объясняется большой успех в Польше и за рубежом книг Павла Хюлле, Петра Шевца, Стефана Хвина и других представителей «новой» художественной литературы.

В них – при несходствах индивидуальных стилей – обнаруживаются черты поэтики, в той или иной степени свойственные молодой литературе, которая вернула в польскую словесность конца XX в.: вымысел, классическую фабулу, богатую в литературе Польши и польского зарубежья традицию «малой родины». Эту прозу отличает новый регионализм – «локальность», описание автором того места, откуда он родом и с которым связан метафизический аспект его бытия. П. Чаплинский в эссе «Карта, дочь ностальгии» выделяет четыре основные черты литературы «малой родины»: «отношения между жителями территорий, связь с прошлым, способ восприятия пространства и опыт инициации, переживаемый в родных местах»¹⁸. По мнению критика, в 1990-е годы возникло «новое ответ-

вление от «корневища малой родины», – литература «выбранных родин», и литература «сотворенной родины», основанная на «метафизической географии». Рассматривая процесс преобразования традиции «малой родины» в прозе 1990-х годов, П. Чаплинский подчеркивает важное отличие «польской ностальгической карты» последнего десятилетия от знакомой читателю более ранней литературы «кресов», т. е. наблюдается «явный географический сдвиг с восточных окраин на территорию Польши в ее послевоенных границах»¹⁹. Именно так воспринимается Гданьск у П. Хюлле, у С. Хвина, Замостье у П. Шевца. На карте «малой родины», обозначающей корни, связь с пространством и прошлым, о которой говорит П. Чаплинский, проза о войне отличает все новые и новые пункты: Щецин (А. Д. Лисковацкий), местность Мале-Чисте на хелминьской земле (А. Шиманьская), подольские Куроменки (А. Болецкая).

Анализируя выбор формы в прозе конца 80–90-х годов, польская критика называет романы С. Хвина и П. Хюлле «детективными», подчеркивая тем самым один из повторяющихся акцентов в новом художественном опыте литературы: проникновение в текст интриги, которая стала играть определяющую роль в способе организации действия произведений. В то же время концепция личности, проблемы человеческой судьбы ставят эти книги в более широкий контекст – литературы «взросления», постоянным элементом которой является автобиографичность.

Тема вхождения подростка во взрослую жизнь превратилась в своего рода литературную моду 1990-х годов. Стоит подчеркнуть, что она привлекает не только прозаиков младшего поколения, – в творчестве которых, как верно указала российский исследователь И. Адельгейм, жанр «романа инициации» часто «сплетается с детективом»²⁰, – но и классиков современной литературы, например В. Одоевского. Концепция автора, повествующего об инициации, происходящей во время войны, лаконично изложена в рассказе «Лошадь полковника», написанного в сентябре 1999 г.: «Нам было по девять, десять, одиннадцать лет, не больше. Тогда же рухнул наш мир... Позднее никому из нас не удалось испытать благодати забвения»²¹. Эти простые слова проливают свет на «ценностный центр» (М. Бахтин) творчества художника – память. Передавая правду, свидетелем которой стал, писатель спасает от небытия частицы времени и мира, которые составляют историю.

В творчестве молодых прозаиков взаимодействие между «частным» и «общим» выглядит намного контрастнее, в чем можно убедиться на примере романов С. Хвина, П. Хюлле, П. Шевца и др. В определенной степени это связано с проблемой самоидентификации новейшей прозы.

С другой стороны, на ее художественный опыт повлияли процессы идеологизации литературы и общества. В итоге она пришла к тому, о чем писали, характеризуя новые тенденции в польской художественной словесности 1990-х годов, П. Чаплинский и П. Сливинский: автономный мир человека противопоставлен Истории, выражение индивидуальной точки зрения обретает черты метода, собственная память служит источником знания, отдельные картины пережитого разрастаются в самостоятельные темы повествования²².

Главные герои этой прозы – время и все, что с ним связано. А сами произведения становятся «актами присутствия» (определение В. Залевского) в навсегда исчезнувшей военной и предвоенной действительности. Их ценность в том, что они активизируют в культуре категорию памяти: писатель, извлекая из индивидуального и коллективного опыта осколки событий, уцелевшие атрибуты быта, стремится не только сохранить прошлое, но также пробудить в читателе чувствительность к великому и низкому в чужих жизнях, связанных между собой крепкой нитью истории человечества.

Нельзя не сказать, хотя бы кратко, о художественном языке пишущих о войне более молодых прозаиков, для которых вопрос формы является принципиальным. В их произведениях царит культ детали, конкретного предмета, факта, что позволяет приблизиться к реальному военно-оккупационному прошлому Польши и послевоенному миру. Но это не подавляет потребности писателей метафоризировать повествование, придавая ему дополнительное символическое значение. С. Лем назвал прозу С. Хвина «плотно сотканной», имея в виду ее предметность, проработанный до мельчайших подробностей текст²³. Столь же скрупулезно и тщательно выполнены реалистические описания у П. Хюлле и П. Шевца. По своей точности и подробности они порой выходят за рамки материальной действительности и становятся – возможно, вопреки авторским намерениям – сюрреалистическими. Примеры подобного рода легко отыскать в произведениях С. Хвина и П. Шевца. Характеризуя такой тип письма, писатель Ю. Стрыйковский заметил, что манера П. Шевца напоминает ему «экстатическую вибрацию прозы Б. Шульца, обращающуюся вокруг одной детали»²⁴. Как отмечает Ю. Стрыйковский, П. Шевц стремится разглядеть картину мира словно под увеличительным стеклом микроскопа, с помощью которого обнажается ядро действительности, ее «душа», – а это и есть типичный прием сюрреализма²⁵. Речь идет не о сфокусированности названных писателей на эксперименте с формой и стилевыми приемами, а о попытке найти язык, способный перенести в сознание совре-

менного человека «знаки погибшего мира», его «вес и серьезность»²⁶. Тексты П. Хюлле, С. Хвина, П. Шевца характеризует безупречный стиль, открывающий красоту классической беллетристики. Не случайно критика, называя эту прозу «великой и чистой», соотносит ее с лучшими образцами реалистической литературы XIX и XX вв.²⁷

Темы и проблематика прозы о войне

Тенденции, определявшие в 1990-е годы ход литературного процесса, влияли на изменения проблематики литературы, где стержневой по-прежнему оставалась тема войны. Можно выделить важнейшие смысловые центры этой прозы, которые дают представление о новизне ее содержания.

«Сражающаяся Польша»

Значительно расширилась проблематика Сопrotивления, связанная прежде всего с деятельностью Армии Крайовой. Целый блок произведений открывал ранее неизвестные польскому обществу стороны конспиративной работы АК, ее военной разведки и контрразведки. В первую очередь следует назвать ставшую «классикой» эмигрантской и самиздатской литературы книгу Яна Новака-Езёранского «Варшавский курьер» (Лондон, 1978), в которой рассказывалось о налаживании связи между Варшавой и Лондоном, а также политической деятельности АК во время войны и оккупации. Официально книга издана в Польше в 1989 г. С интересом были встречены воспоминания Казимежа Леского «Странный калейдоскоп жизни» (1989) и Казимежа Гошковского «Хроника Анджея: записки из подполья. 1939–1941» (1989). Упомянутая выше книга Ст. Янковского (псевдоним «Агатон») описывала деятельность так называемых «тихотемных»*. Из книги-документа Яна Эрдмана «Путь к Остробрамской Богоматери» (Лондон, 1982, в Польше издана в 1990), читатель впервые узнавал о действиях партизанских отрядов Армии Крайовой на бывших восточных окраинах Польши, в частности Новогрудекском округе АК, где происходили вооруженные столкновения «аковцев» с немецкими группировками и одновременно с частями Красной Армии и подразделениями НКВД.

* «cichociemni» – польские офицеры, прошедшие специальную подготовку в Великобритании, которых сбрасывали на парашютах на территорию оккупированной Польши для проведения спецзаданий.

Многие авторы обращались к истории Варшавского восстания, например, А. Сцибор-Рыльский, В. Загурский, Ст. Подлевский, Б. Троньский. Подлинным шедевром можно назвать роман А. Сцибора-Рыльского «Кольцо из конского волоса», по которому А. Вайда снял фильм под названием «Кольцо с орлом в короне» (1993). Фактом общественного сознания стали также два небеллетристических произведения: издававшаяся до 1990 г. только в эмиграции и «самиздате» книга Вацлава Загурского «Вихрь свободы. Дневник повстанца» (Лондон, 1957) и упомянутое выше документально-художественное повествование Ст. Подлевского «Переход через ад», посвященное героическому сражению за Старый город во время Варшавского восстания.

Огромную популярность обрели в Польше созданные и изданные в эмиграции произведения, дающие широкую панораму польских военных судеб. Первое место занимала здесь – по своему художественному значению и читательскому спросу – парабеллетристика М. Ваньковича. Кроме «Битвы за Монте Кассино», в 1989 г. вышла еще одна его книга (из восьми наименований, запланированных в серии «Эмигрантские произведения Мельхиора Ваньковича») – повесть-репортаж «Путь к Ужедову» (Нью-Йорк, 1955). Она воспринималась как эпопея «типично польских» событий, «макрообраз», по выражению М. Домбrowsкой, польского военного опыта. Через сорок пять лет после публикации на Западе к польскому читателю пришел не пропущенный ранее цензурой роман-триптих Януша Ясеньчика (псевдоним Порай-Бернацкого) «Слово о битве» (Лондон, 1955; Варшава, 1989). Книга, написанная на основе личного опыта автора – участника ливийской кампании (оборона крепости Тобрук в Северной Африке), считается одним из высших художественных воплощений военной темы. Стали широко доступными опубликованные в 1992 г. воспоминания генерала Владислава Андерса «Без последнего раздела» (Ньютон, 1947). В их контексте определенное познавательное (для исследователя) значение приобрела изданная в Лондоне в 1992 г. книга-документ Болеслава Данько «Не успели к Андерсу. («Берлинговцы»)».

На фоне «фронтовой» литературы выделялась группа книг, где военные действия выводили читателя к философской и политической проблематике, связанной с анализом последствий войны для Польши и других стран Восточной Европы. Осмысление начала советской диктатуры в 1939 г. стало главным идейно-художественным содержанием романов писателя-эмигранта Юзефа Мацкевича «Дорога в никуда» (Лондон, 1955) и «Не говорите громко» (Париж, 1969), появившихся на польских

книжных прилавках лишь в начале 1990-х годов. Тема первого столкновения личности с тоталитарной системой нашла своеобразное преломление в романе Юлиана Стрыйковского «Большой страх» (Лондон, 1980), посвященном анализу причин, приведших польских евреев к коммунистической идеологии в разгар Второй мировой войны. Широкую известность получили в 1990-е годы произведения, авторы которых воссоздавали обстановку советизации Польши. Писатели-эмигранты и те литераторы ПНР, которые не пошли на уступки цензуре, давали негативную трактовку политических последствий военного катаклизма, приведших в конце войны к победе тоталитаризма в целом ряде европейских стран, включая Польшу. С таких позиций написан политический роман Чеслава Милоша «Захват власти» (Париж, 1953), изданный легально в 1990 г. Разоблачение системы стало содержанием второй части романа А. Сцибора-Рыльского «Кольцо из конского волоса», где описываются первые месяцы правления в стране польских коммунистов и начало советской диктатуры.

Лагерная проза

Другой аспект связанного с войной исторического опыта воссоздавала так называемая лагерная проза, повествующая о судьбах депортированных в СССР сотен тысяч польских граждан. На протяжении 1990-х годов она привлекала внимание многих исследователей. В 1992 г. появилась первая монография известного польского литературоведа Э. Чаплеевича, в которой лагерная проза рассматривается в контексте литературы эмиграции, «сибирской» литературы, а также в перспективе многовековой европейской литературной традиции²⁸.

В литературе ПНР тема депортаций и сталинского ГУЛАГа находилась под особо строгим запретом цензуры. И хотя некоторые авторы затрагивали ее в своих произведениях (Халина Аудерская, Ежи Кшиштонь), писатели, жившие в стране, не могли с полной откровенностью говорить о болезненной для многих поляков теме. Это делала издаваемая на Западе и в польском «самиздате» литература «свободного слова». На рубеже 1980–1990-х годов в мир польской культуры легально вернулась значительная часть выпавших ранее из национальной литературы произведений, которые, оставаясь правдивыми свидетельствами очевидцев, в то же время обладали большой художественной выразительностью.

Главное место в лагерной прозе заслуженно отводится книге Густава Херлинга-Грудзиньского «Иной мир. Советские записки», вышедшей

вначале на английском языке с предисловием Б. Рассела (Лондон, 1951), а затем на польском (Лондон, 1953). Она была переведена на десять языков мира, чаще других произведений писателей-эмигрантов издавалась «самиздатом». В 1989 г. государственное издательство «Читательник» выпустило в свет ее первое польское издание.

Депортация польского населения после оккупации СССР восточной Польши в 1939 г., условия тюремного заключения поляков и пребывания в качестве рабсилы в лагерях принудительного труда также описаны в парабеллетристических произведениях М. Ваньковича («История семьи Коженевских», Тель-Авив, 1942), Беаты Обертыньской («В доме неволи», Рим, 1946 – под псевдонимом Марта Рудзкая), Яна К. Умястовского («Через страну неволи», Лондон, 1947), Вацлава Грубиньского («Между молотом и серпом», Лондон, 1948), Анатоля Краковецкого («Книга о Колыме», Лондон, 1950), фрагментах «рассказанного дневника» Александра Вата («Мой век», Лондон, 1977) и др. Теперь эти книги легально переиздавались либо включались в издательские планы: отдельные их фрагменты публиковались в антологиях «лагерной прозы». Кроме того, государственные издательства выпускали в свет новые, ранее неизвестные произведения, посвященные депортированным в СССР полякам. Так в 1990 г. вышел в свет «Дневник ссыльного» Доминика М. - Бачиньского – поляка из Дрогобыча, офицера Советской Армии, обвиненного в заговоре против Сталина, который за неполные десять лет неволи прошел через 26 лагерей. Э. Чаплеевич увидел в «Дневнике» пример иной поэтики («художественную перспективу» литературы факта: описание подлинных событий в стиле сказа) и одно из лучших произведений из всего созданного литературой на данную тему²⁹.

Менее значимыми с художественной точки зрения, хотя пользовавшимися в 1980-е годы читательским спросом и представляющими сегодня определенный интерес для исследователя, являются воспоминания католических священников: Владислава Буковиньского («Воспоминания о Казахстане», Париж, 1979 – эта книга была особенно читаемой), Юзефа Кучиньского («Между церковным приходом и лагерем», Париж, 1985), Рышарда Ч. Грабского («Если бы не помощь Божия...», Париж, 1985), Станислава Чапевского («Сквозь зарешеченные окна», 1989), Тадеуша Федоровича («Пути Господни», 1991) и др.

В ряде произведений ссылки и депортации показаны глазами польских (Я. Т. Гросс) и еврейских (Х. Гринберг) детей.

Наряду с литературой факта в последнее десятилетие польскому читателю стала доступна художественная проза разных жанров, создан-

ная на эту тему (в основном в 1950-е годы) писателями-эмигрантами. Правда, по сравнению с парабеллетристикой, таких произведений совсем немного. Среди них выделяются: роман Мариана Чухновского «Тиф, соловьиные трели» (Лондон, 1951), а также цикл рассказов Тадеуша Виттлина «Дьявол в раю» (Лондон, 1951; Варшава 1990; эта книга является редким примером использования сатирической формы в изображении лагерной действительности; она переведена на английский, французский, японский языки). Здесь же можно указать сборник рассказов Эрмнии Наглеровой «Униженные люди» (Рим, 1945), более известный по своей позднейшей измененной версии под названием «Казахстанские ночи» (Лондон, 1958). Польский читатель мог получить представление о жанровом и тематическом разнообразии лагерной прозы и по антологиям не издававшихся в ПНР текстов. Две из них заслуживают отдельного упоминания: компетентное издание под редакцией М. Чапской «Поляки в СССР. 1939–1942» (Париж, 1963; Варшава, 1991), включавшие большие фрагменты произведений семнадцати авторов), а также изданная официально в 1989 г. антология под редакцией Б. Клюковского «Мы, депортированные», явившаяся важным документальным и литературным материалом для читателей и исследователей.

О Катыни и судьбе интернированных советской властью польских военнопленных до 1989 г. можно было узнать только из эмигрантских изданий, распространявшихся в 1970–1980-е годы во «втором круге обращения». Теперь эти книги начали открыто поступать к читателю. Среди наиболее известных произведений следует назвать документальные очерки Юзефа Чапского «Старобельские воспоминания» (Рим, 1944) и его репортаж «На бесчеловечной земле» (Париж, 1949), изданные официально в 1990 г., а также книгу-документ профессора Станислава Свяневича «В тени Катыни» (Париж, 1976). Автор ее в последнюю минуту спасся от отправки в катынский лес, откуда уже никто не вернулся. Не обошла эту тему и художественная литература, хотя она представлена фрагментарно. Наиболее ярким примером служит получивший широкую известность не только в Польше, но и за рубежом роман Влодзимежа Одоевского «Все засыплет, заметет...» (Париж, 1973), опубликованный вначале на французском, затем на польском языке. В нем – наряду с другими табуированными в ПНР темами – большой эпизод посвящен трагической истории Катыни. В Польше роман, причисленный к шедеврам отечественной художественной словесности, был официально издан в 1990 г.

Важным дополнением тематического многообразия лагерной прозы были произведения, рассказывающие о судьбах «аковцев», прошед-

ших советские тюрьмы и лагеря. Не только литературным, но также значительным общекультурным явлением стала книга Барбары Скарги (до 1990-х годов публиковалась под псевдонимом Виктория Красневская) «После освобождения... (1944–1956)» (Париж, 1985, в Польше книга опубликована в 1990 г.). Стоит упомянуть и несколько страниц романа А. Сцибора-Рыльского «Кольцо из конского волоса», где дается единственное пока во всей польской литературе и удивительное по своей художественной выразительности описание отправки «аковцев» в Сибирь.

Война и национальные судьбы *Военная Европа глазами польских эмигрантов*

Более четко проступили в польской литературе и другие линии, вобравшие в себя военный опыт. На книжном рынке появились книги, описывающие жизнь польских эмигрантов на Западе. Лучшими признаны два произведения. Прежде всего, роман Тадеуша Новаковского «Лагерь Всех Святых» (Париж, 1957; в Польше издан в 1990 г.), в котором отображены события, пережитые автором в одном из лагерей для перемещенных лиц на германо-голландской границе. При всем реализме описаний произведение прочитывается как универсальная метафора экзистенциальной ситуации, в которой оказываются люди без корней, словно «зависшие» в пустоте, образовавшейся между минувшими ужасами войны и неопределенным будущим. В социалистической Польше готовый набор романа был рассыпан, когда стало известно о сотрудничестве писателя с радиостанцией «Свободная Европа». Вторая книга – написанные с большим литературным мастерством дневники жившего в эмиграции прозаика Анджея Бобковского «Эскизы пером» (Париж, 1957), в которых автор представил картины жизни оккупированной Франции и свое понимание отношения к фашизму народов Европы. Неприсутствие (на протяжении 30 лет) в польской литературе А. Бобковского, наделенного редким типом мышления и незаурядным писательским талантом, было ощутимым пробелом для культурной традиции. Отчасти он оказался восполнен независимыми издательствами (краковским «Х» – 1986, варшавским «ПоМост» – 1988), выпустившими книгу, которая мгновенно разошлась по каналам «второго круга обращения».

Но, пожалуй, наиболее настойчиво напоминали о себе в 1990-е годы произведения, связывающие в неразрывный узел проблематику войны и сложнейший комплекс межнациональных отношений.

Литература о Холокосте

1990-е годы создали уникальные условия для более полного освещения в литературе проблематики Холокоста. Эта тема – изначально крайне болезненная для поляков – не только не утратила своей актуальности, но, по мнению некоторых авторитетных специалистов, (например, писателя и литературного критика Лешека Шаруги) развивалась даже ускоренными темпами, причем сразу в двух своих главных направлениях. Прежде всего, это мартирологическое течение, сосредоточенное на самой Катастрофе (оно доминировало с начала войны до 1970-х годов и связано прежде всего с именами художников старшего поколения: Е. Анджеевского, З. Налковской, Т. Боровского, А. Рудницкого, Ю. Стрыйковского и позднее – Б. Войдовского). Кроме того – произведения, в большей степени концентрировавшиеся на последствиях, которые имело истребление евреев для морального состояния и культуры польского общества (эта тенденция зародилась в 1970-е годы и к концу 1919-х годов набрала силу в творчестве авторов разных литературных поколений, в том числе молодых прозаиков³⁰).

Первое направление продолжали Хенрик Гринберг (с 1967 г. живет и работает в США) и Ханна Кралль, для которых события военного прошлого Польши были частью собственной биографии.

В 1990-е годы Х. Гринберг опубликовал сборники рассказов «Семейные очерки» (1990), «Родина» (1999), куда вошли избранные рассказы разных лет, издававшиеся в ПНР и эмиграции, а также несколько произведений документальных и художественно-документальных жанров. Книга «Наследие» (Лондон, 1993) представляет собой запись подлинных диалогов писателя с крестьянами мазовецких деревень, где он разыскивал могилу отца. Она возникла на основе снятого режиссером П. Лозиньским и отмеченного многими международными призами документального фильма «Место рождения», что само по себе довольно редкий пример литературной адаптации кинопроизведения. «Дневник Марии Копер» (1993) является редакторской обработкой оригинала, хранящегося в мемориальном институте Яд Ва-Шем в Иерусалиме. Документальная повесть «Дети Сиона» (1994) составлена из фрагментов воспоминаний еврейских детей о пережитом в Польше и Советском Союзе. В книге «Дрогобыч, Дрогобыч» (1997) семейные истории многих героев сливаются в Историю Катастрофы. На богатом архивном материале основан роман «Memorbuch» (2000). После выхода в свет «Наследия» видный историк литературы Т. Древновский заметил, что Х. Гринберг, по сути, пишет

одну и ту же книгу, редактируя и дополняя ее содержание³¹. Действительно все произведения этого писателя объединяет ряд постоянных тем, которые фигурируют в разных сочетаниях: судьбы жертв и уцелевших, коллективная ответственность и самая главная тема – тема памяти спасшихся, затрагивающая проблему общей и индивидуальной вины.

Оставалась верна избранной теме – поиску следов уничтоженных евреев Восточной Европы – и известная журналистка Х. Кралль, знаменитая книга которой «Опередить Господа Бога» (1977), переведенная на многие языки мира, выдержала в Польше и других странах более двадцати изданий (в СССР издана в 1988 г.). В последующие годы Х. Кралль продолжала рассказывать о трагической участи своего народа. В Польше и за рубежом были высоко оценены роман «Жиличка» (Париж, 1985; в Польше издан в 1989 г.) и сборники беллетризованных репортажей «Танец на чужой свадьбе» (1993), «Там и реки уже нет» (1998). Не остались незамеченными и другие ее книги того же жанра: «Гипноз» (1989) и «Доказательства существования» (1995).

Х. Гринберг и Х. Кралль значительно расширили прежние границы еврейского мартиролога. Холокост и его отголоски рассматриваются писателями как кульминация давнего отношения к евреям со стороны «коренных» народов. Книги, которые дополняют картину антисемитизма в нацистской Германии изображением польского антисемитизма, служат художественной иллюстрацией тезиса о том, что еврейский народ, обладавший собственной историей и собственными духовными ценностями, воспринимался в целом как чуждый для европейского общества элемент. В результате антисемитские настроения не были редкостью даже в среде либералов.

Значение литературы, открыто заговорившей в 1990-е годы об отношении поляков к польским евреям, честно показывающей разнообразные оттенки этих отношений – от героической помощи (впоследствии многие поляки были удостоены звания «Праведник народов мира», учрежденного правительством Израиля для людей разных национальностей, спасавших евреев от уничтожения в годы Второй мировой войны) до крайних форм антисемитизма – видится еще большим, если рассматривать эту прозу в реальной соотнесенности с общественной и художественной ситуацией предыдущих десятилетий.

Долгие годы в официальной польской историографии и литературе не получали должного освещения многие специфические проблемы, связанные с участью «уничтоженного народа». Например, в официально изданных художественных текстах крайне редко упоминалась сотрудничавшая с немцами местная полиция (так называемая «синяя» – *policja*

granatowa»). Как и в других оккупированных странах, германские власти возложили на нее задачу «очищения» захваченных территорий от евреев. Тем не менее и среди «синеmundирников» встречались люди большого мужества, помогавшие им укрываться, хотя за оказание евреям малейшей помощи в Польше применялись коллективные наказания – смертная казнь всей семьи, включая детей. Во всяком случае, оценка роли «синей полиции» не могла быть простой и однозначной и требовала – как и другие «неудобные» факты (доносительство, шантажирование евреев, выдача их местными коллаборационистами) – открытого обсуждения. Однако долгие годы общество было слабо информировано о многих эпизодах еврейского геноцида. За подобными умолчаниями стояли, с одной стороны, цензура, с другой – доминирующий стиль мышления и представления поляков о собственной истории.

Речь идет, разумеется, об общей тенденции, на фоне которой особенно заметной оказывалась открытая, смелая позиция, занятая отдельными представителями польской интеллигенции, публично высказывавшими свое отношение к проблеме еврейского меньшинства. К 1990-м годам в общественной мысли и литературной культуре была подготовлена почва для того, чтобы в условиях свободы слова некоторые писатели и публицисты в Польше при активной поддержке диаспоры вновь призвали поляков отказаться от традиционных стереотипов и фобий. Нельзя сказать, что широкая общественность реагировала на эти призывы однозначно положительно. Так, например, бурную полемику вызвало эссе Яна Блоньского «Бедные поляки смотрят на гетто» (1994)³², в котором известный литературовед анализировал существующие предрассудки в польско-еврейских взаимоотношениях и их отражение в литературе.

Переосмыслением прошлого занималась и польская наука – история, социология, культурология, литературоведение. С середины 1990-х годов Институт литературных исследований ПАН начал издавать ежегодную серию, в которой, в частности, пересматривалась проблема Холокоста, в ее духовном, культурном и этическом измерениях. Так Анна Соболевская видит уникальность прозы Х. Гринберга в противостоянии тенденции универсализации холокоста: известная – из «Медальонов» З. Налковской – формула: «Люди людям уготовили эту судьбу» преобразована им в «Люди евреям уготовили эту судьбу». В контексте творчества Х. Гринберга, считает А. Соболевская, келецкий погром представляется не столько эксцессом толпы, сколько логическим следствием уже не нацистского, а польского антисемитизма³³. Это справедливо и в отношении других писателей, привлекающих из забвения новые и новые свидетельства ненависти к «ино-

му», «чужому», толкавшей людей на преступления. О том, что такая ненависть имела свои корни, подпитывалась изнутри, говорит книга-документ Яна Т. Гросса «Соседи» (2000). В ней автор (выехал из Польши в 1969 г., ныне профессор социологии в Соединенных Штатах) рассказал о событиях июля 1941 г. в небольшом городке Едвабне, расположенном в северо-восточной части Польши, неподалеку от Ломжи, где польские жители уничтожили все еврейское население (более полутора тысяч человек). Книга получила огромный резонанс в стране и за рубежом, вызвав самую большую, начиная с 1940-х годов дискуссию на тему антисемитизма: за год с момента ее публикации зарегистрировано рекордное число – примерно 300 – откликов в прессе. Многие представители польской интеллектуальной элиты увидели за правдой единичного шокирующего случая тревожные для общества симптомы. Приведу яркое высказывание Яна Новака-Езераньского: «Неопровержим факт, что стариков и детей, мужчин и женщин в Едвабне с невероятной жестокостью убивали поляки... Если мы ждем от других компенсации за преступления против Польши и поляков, мы должны и сами проявить готовность компенсировать зло, причиненное ближним... Если мы добивались от России признания в катынском преступлении, оглашения имен виновников и обстоятельств уничтожения безоружных польских военнопленных в Катынском лесу и других местах, то мы не можем выдвигать претензий к автору книги “Соседи” за то, что 60 лет спустя он установил и подтвердил документами массовое убийство, совершенное поляками в Едвабне, убийство, о котором мы предпочитали бы не помнить и не знать»³⁴.

Уничтожение евреев, а затем массовая еврейская эмиграция из ПНР, привели к изменениям в польской культуре, бывшей до войны, благодаря вкладу других народов, прежде всего еврейского, уникальным явлением. Самое резкое высказывание по этому поводу принадлежит крупнейшему поэту современности Збигневу Херберту: «Польша без евреев (и других меньшинств) перестала быть Польшей». Подобное видение проблемы польского еврейства характерно для писателей, которых можно причислить в литературе о Холокосте ко второму течению. Их волнуют вопросы национальной самоидентификации, осознания евреями своей обособленности, поиска собственной генеалогии в польском обществе, причастности к исчезнувшей культуре, традициям и обычаям еврейского народа, судьба которого на протяжении многих поколений была сплетена с Польшей, воспринимавшейся ими как родина, хотя и не всегда доброжелательная. Эта тенденция в литературе перекликается с новыми процессами в польском обществе, где, по мнению Ц. Жолэндовского,

на протяжении 1990-х годов наблюдалось «динамичное явление возвращения (евреев) к своим национальным корням, происходившее зачастую в полностью полонизированной среде»³⁵.

Международное признание, в особенности в Германии, получил роман Анджея Щипёрского «Начало» (Париж, 1986, в немецком переводе «Schöne Frau Seidemann» – «Прекрасная пани Зайдеманн», 1987, официально в Польше издан в 1989 г., русский перевод осуществлен в 1992 г.), в котором представлены полные драматизма взаимоотношения поляков, евреев и немцев в оккупированной Варшаве. Схожие мотивы мы находим в последнем из прижизненно опубликованных романов писателя – «Игра с огнем» (1999), который заставляет задуматься над значением памяти, способной предостеречь нас от повторения трагедий прошлого. Интерес читателей и критики вызвал сборник рассказов ученого-литературоведа Михала Гловиньского «Черные времена» (1998), в котором он поведал о запомнившихся фрагментах пережитой оккупационной эпохи и людях, вместе с ним и его семьей спасшихся от смерти «на арийской стороне», вне стен гетто.

Примечательно, что к последствиям Холокоста для польского общества обращались литераторы (среди них были и молодые авторы), для которых эта тема, не связанная с личным опытом или происхождением, стала или сознательной манифестацией гражданской позиции и человеческого сопереживания, или возможностью (окунувшись в прошлое, семейное окружение) увидеть и понять себя в настоящем. Чувство ответственности за то, что происходило и происходит с польскими евреями является основополагающим в книге известного польского поэта и писателя Ярослава Марека Рымкевича «Umschlagplatz»* (издана в Париже в 1988 г., тогда же появилась в «самиздате», официально опубликована в Польше в 1992 г.). Сборник талантливо написанных израильских репортажей Агаты Тушиньской «Несколько портретов в польском интерьере» (1992) позволяет ощутить, насколько автор поглощен судьбой своих собеседников, живущих одновременно в двух мирах: в мире воспоминаний о стране, в которой они родились, выросли и много страдали, и реальном настоящем мире вновь обретенной родины, где, однако, польские евреи предпочитают молчать о своем трагическом прошлом, стыдиться того, что оказались в положении жертвы.

* Umschlagplatz – бывшее немецкое название площади, расположенной вблизи улицы Ставки на территории варшавского гетто, откуда евреев в 1942 г. отправляли в лагерь смерти Трелинку, а после ликвидации гетто (1943) в лагерь Майданек, Понятово и Травники.

Примеров другого рода гораздо больше, и они в основном связаны с именами писателей, которые не знали войны или столкнулись с ней в самом раннем возрасте, не оставившем в их памяти воспоминаний. События военных лет служат канвой, аспектом или отдельным, нередко периферийным, мотивом произведения, главная цель которого – реконструкция «родимого целого» (П. Чаплинский), «мифической родины души». Тяжелые воспоминания смягчаются событиями – реальными или основанными на домысле, окрашенными в более светлые тона, несущими противоположную эмоциональную нагрузку. Возникают мифотворческие автобиографии, прозу пронизывает чувство ностальгии по «малой родине», предстающей в воображении писателя утраченным раем, главная ценность которого – взаимная терпимость и уважение населяющих его людей. Так прочитываются (хотя и не единственно возможным способом) самые известные романы, которые начали появляться еще в конце 1980-х годов и особенно интенсивно в следующее десятилетие, например «Вайзер Давидек» (1987) Павла Хюлле, «Катастрофа» (1987) и «Сумерки и рассветы» (2000) Петра Шевца, «Белый камень» (1994) Анны Болецкой, «Святой грех» (1995) Адрианы Шиманьской.

Роман «Вайзер Давидек», в котором тема Холокоста предстает как фантом в сознании современного героя, принес автору в начале 1990-х годов международное признание (в 1991–1992 гг. был переведен на английский, французский, испанский, голландский, немецкий языки). К шедеврам современной польской новеллистики критика причислила и вторую книгу П. Хюлле – «Рассказы на время переезда» (1991), в которой события войны, отраженные в судьбах простых людей – поляков, немцев, евреев – представлены как ретроспекция в реальной топографии Гданьска. Роман П. Шевца «Катастрофа» (переведен на шесть языков, в том числе французский, итальянский, немецкий, английский, венгерский) воссоздает безмятежную атмосферу одного мирного июльского дня 1934 г. в городке с преобладающим еврейским населением и прочитывается как «военный» исключительно благодаря семантике заголовка, который помещает текст в контекст темы холокоста (пример влияния контекста на смысловое значение произведения).

Некоторые авторы сознательно занимаются поиском «языка Катастрофы». Они рассказывают о Холокосте и том мире, который достался нам от прошлого, с помощью обновленной техники повествования. В ряде случаев это приводит к тому, что эстетика художественной речи как бы отодвигает в сторону трагическое содержание представленных историй³⁶. Такую перспективу дает, например, роман Марека Беньчика «Творки»

(1999), действие которого разворачивается во время войны в психиатрической больнице близ Варшавы – Творках.

Еще одно направление военной темы представляют произведения, авторы которых пытаются распознать в атмосфере минувших эпох знаки надвигающейся опасности, предвестия будущих несчастий. Подобная «предупредительная символика» (определение, данное по другому поводу П. Матывецким) характерна для романа С. Хвина «Эсфирь» (1999), в котором частные события конца прошлого века, ограниченные «реально символическим» (А. Легежиньская) пространством дома № 44 по улице Новогродской в Варшаве, в финальных сценах разрастаются до «размеров польско-немецко-русской панорамы мира, сотрясаемого военными катаклизмами»³⁷ нашего столетия.

Литература о польских «кресах»

Большая группа произведений о войне, пережитой разными национальными сообществами, посвящена острой в польской истории и литературе проблематике Пограничья³⁸, где драматически переплелись жизненные пути многих народов: поляков, украинцев, литовцев, белорусов, русских, евреев. О ситуации на польских «кресах» после прихода Красной Армии повествуют едва ли не лучшие в прозе о войне романы Ю. Мацкевича, о которых говорилось выше («Дорога в никуда», «Не говорите громко»). Как и самое известное произведение Мацкевича, названное польской критикой (П. Кунцевич) шедевром, роман «Контра» (Париж, 1957; в «самиздате», 1989 г.), в котором показана человеческая драма донских казаков и народов Кавказа, воюющих на стороне гитлеровской Германии против Советского Союза, они стали общедоступны только после 1989 г.

Мир польских «кресов» во время и сразу после военных действий, содрогавшийся от напрасных человеческих страданий, насилия, взаимно учиняемого населявшими его народами, стал главной темой высокохудожественной прозы В. Одоевского. После романа «Все завет, заметет...» ее продолжили сборники рассказов «Поедем, вернемся...» (1993) и его расширенная (за счет включения пяти новых рассказов) и измененная редакция «Поедем, вернемся и другие рассказы» (2000).

Судьбы немцев в Польше

Только в 1990-е годы писатели и публицисты вместе с историками начали открывать обществу истинные масштабы и последствия перенесенных народами страданий в результате политики урегулирования границ и эт-

нических структур определенных стран. Так, например, в 1945–1947 гг. из Польши – на основании решений Потсдамской конференции – было выслано около 2,5 млн немцев. Условия их транспортировки были очень тяжелыми, что привело к большим человеческим жертвам. Одновременно в СССР было отправлено 480 тыс. украинцев, 36 тыс. белорусов и 20 тыс. литовцев. Место этнических меньшинств заняли польские репатрианты, прибывшие с «кресов» и других районов СССР – более 1 млн 800 тыс. человек.

В польской литературе 1940–1970-х годов преобладало художественное решение немецкой проблематики прежде всего в категориях расчета с фашизмом. Образ немца, обрастая отрицательными стереотипами, нередко превращался в марионеточный, карикатурный, имеющий мало общего с реальностью. Поэтому принятие иной оптики – с позиции пострадавших в войне «польских немцев» – можно считать одним из главных открытий литературы 1990-х годов, знаком ее обновления. И хотя таких произведений появилось пока не так много, они стали важным фактом польского исторического и культурного сознания. В этой связи уместно вспомнить Ю. Мацкевича, который первым из польских писателей предоставил право самовыражения людям другой национальности и других взглядов.

Одним из самых знаменитых романов 1990-х годов сегодня признан «Ханеман» (1995) С. Хвина (р. 1949 г., дебютировал как прозаик в середине 1980-х годов, но широкую известность приобрел в последующее десятилетие). Роман, показывающий «изнутри» жизнь немецкого населения Гданьска, был назван в Польше «лучшей книгой 1995 г.», «выдающейся», по словам С. Лема, прозой (в 1997 г. журнал «Иностранная литература» опубликовал русский перевод).

Читателю открываются отдельные фрагменты жизни гданьского немца Ханемана: довоенное время, события кануна весны 1945 г., когда из окруженного советскими войсками города эвакуируются немецкие жители (часть беженцев погибает в водах Балтийского моря), а также первые годы безраздельного господства в стране коммунистов. Роман воспринимается литературной общественностью Польши не только как прекрасно выполненное повествование о трагической эпохе, показанной через судьбу простого обывателя, но и как «образец психосоциальной эсхатологии» (С. Лем), своеобразный философский трактат на тему соприкосновения жизни и смерти (П. Хюлле). В предисловии к русскому изданию книги С. Лем писал о том, что Хвин «со свежестью, исполненной жестокости» изображает «зловещую легкость, с которой можно уничтожить, разрушить, растоптать все человеческое», и на его месте «возникает зияющая пустота, перерыв в истории, а от людей остаются только вещи»³⁹.

Мартирологом гданьских немцев оказывается завершающая часть романа Вальдемар Нодного «Тройное правило» (1999). Попытался проникнуть в «чужую» историю, соединив ее с историей своего народа, Артур Д. Лисковацкий в романе «Eine kleine» (2000). Прерванное, как бы обрубленное заглавие, вызывающее в памяти название «Маленькой ночной серенады» Моцарта («Eine kleine Nachtmusik»), становится символом конца этнически непольского Щецина, где на протяжении нескольких столетий процветала немецкая культура. Глубоко права А. Соболевская, которая считает открытость польского художественного мышления немецкому культурному наследию (после десятилетий исключительной приверженности достоянию «кресов») новой и важнейшей литературной тенденцией последних лет, которую представляет целый ряд более молодых писателей: П. Хюлле («немецкий» фон романа «Вайзер Давидек»), С. Хвина, Ольги Токарчук (ее роман «Э.Э.» (1995) погружен в глубину материального мира и традиций немецкой культуры Вроцлава начала XX в., где разворачивается история взросления героини – пятнадцатилетней Эрны Эльтцнер⁴⁰).

В контексте всей польской литературной традиции завершающее десятилетие XX в. стало временем проявления новых ценностей, еще больше обогативших мощный пласт военной прозы, укрепивших ее престиж в глазах общества.

Примечания

- ¹ Ср. суждение М. Янион о новых подходах к интерпретации истории польской литературы, в том числе, периода войны и оккупации: «Сегодня я думаю, что нужно... писать о литературе... видя в ней писательские индивидуальности». См.: Janion M. *Placz generała. Eseje o wojnie*. Warszawa, 1998. S. 273.
- ² См.: *Baranowska M.* Barańczak, Krynicki i duch czasu // *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: Następne pokolenie*. Warszawa, 1995. S. 99–113.
- ³ Об этом пишет, впрочем, с известной долей осторожности видный историк литературы Хенрик Маркевич. См.: *Markiewicz H.* Co się dzieje w nauce o literaturze polskiej? // *Polonistyka*. 2000. № 7. S. 390.
- ⁴ См.: *Ligeza W.* Świadomość przełomu: rewizja zwyczajna // *Nowe Książki*. 1999. № 11. S. 39.
- ⁵ См.: *Janion M.* *Placz generała...* S. 132.
- ⁶ См.: *Czapliński P.* Wytwarzanie obecności // *Polonistyka*. 2000. № 9. S. 522–527; *Wencel W.* Niepoprawni – wykluczeni // *Polonistyka*. 2000. № 9. S. 528–529; *Klejnocki J.* Czas zastoju i nudy // *Polonistyka*. 2000. № 9. S. 531–532; *Kornhauzer J.* Krytyka i polityka: życie nieliterackie // *Polonistyka*. 2000. № 9. S. 516–521.
- ⁷ См.: *Kornhauzer J.* Krytyka i polityka... S. 521.
- ⁸ Подробнее см.: *Шаруга Л.* Обзор литературной периодики // *Новая Польша*. 2001. № 3. С. 65–67.
- ⁹ Цит. по: *Шаруга Л.* Обзор... С. 67.
- ¹⁰ См.: *Хорев В.* Достижения и потери польской прозы «второго круга обращения» // *Политика и поэтика*. М., 2000. С. 7.

- ¹¹ В нашей полонистике это явление литературной коммуникации впервые было описано В. А. Хоревым. См.: *Хорев В.* Достижения и потери... С. 5–18.
- ¹² См.: *Czarnik O.S.* Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944–1980. W-wa, 1993. S. 385.
- ¹³ См.: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Т. 2. Warszawa, 2000. S. 418.
- ¹⁴ См.: *Czarnik O.S.* Instytucje wydawnicze w okresie przemian politycznych, ekonomicznych i kulturalnych (1975–1998) // *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Warszawa, 1998. S. 95.
- ¹⁵ См.: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny...* S. 419.
- ¹⁶ Термин ввел в научный оборот Р. Ныч. См.: *Nycz R.* Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu. Wrocław, 1984.
- ¹⁷ *Хорев В.А.* Польская литература // *История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: В 2-х тт. Том 2-й: 1970–1980-е годы*. М., 2001. С. 101.
- ¹⁸ См. катовицкий журнал «Орсе». 2000. № 4. Цит. по: *Шаруга Л.* Обзор литературной периодики // *Новая Польша*. 2001. № 1. С. 74.
- ¹⁹ Там же. С. 75–76.
- ²⁰ См.: *Адельгейм И.* Молодая проза Польши на переломе: поиски форм самовыражения как путь эстетической адаптации // *Политика и поэтика...* С. 75–76.
- ²¹ См.: *Odojewski W.* Jedźmy, wtacajmy i inne opowiadania. Warszawa, 2000. S. 88, 96.
- ²² См.: *Czapliński P., Śliwiński P.* Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji. Kraków, 1999. S. 277.
- ²³ См.: *Лем С.* Проза плотного плетения // *Иностранная литература*. 1997. № 12. С. 25.
- ²⁴ Цит. по: *Parnas bis.* Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku. Warszawa, 1995. S. 84.
- ²⁵ Цит. по: *Bieńkowska K.* Wszechświat sam w sobie // *Nowe Książki*. 2000. № 3. S. 58.
- ²⁶ Об этом писал Л. Шаруга применительно к литературе о Холокосте. См.: *Шаруга Л.* Перед лицом Катастрофы // *Новая Польша*. 2001. № 2. С. 42.
- ²⁷ *Nowacki D.* Ładnie prze-pisane // *Nowe Książki*. 2000. № 3. S. 56.
- ²⁸ См.: *Czaplejewicz E.* Polska proza łagrowa. Warszawa, 1992.
- ²⁹ *Ibid.* S. 51–52.
- ³⁰ См.: *Шаруга Л.* Перед лицом Катастрофы... С. 41–42.
- ³¹ Цит. по: *Nawij E.* Jeszcze jedna korekta // *Nowe Książki*. 1999. № 8. S. 31.
- ³² См.: *Błoński J.* Biedni Polacy patrzą na getto. Kraków, 1995. Заглавие эссе является парафразой названия стихотворения Ч.Милоша «Biedny chrześcijanin patrzy na getto» из стихотворного цикла 1943–1944 гг. «Głosy biednych ludzi» (Miłosz Cz. *Poezje*. Warszawa, 1988. S. 93).
- ³³ См.: *Sobolewska A.* Księgi wieczyste Henryka Grynberga // *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie...* S. 73, 82.
- ³⁴ Цит. по: *Кулерский В.* Хроника (некоторых) текущих событий // *Новая Польша*. 2001. № 3. С. 34.
- ³⁵ См.: *Zołędowski C.* Sytuacja społeczno-prawna mniejszości narodowych w Polsce (rozwinęte tezy referatu konferencyjnego) // *Polonia w Rosji: historia i dzień dzisiejszy. Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej z okazji 10-lecia Odrodzenia Ruchu Polonijnego w Rosji (listopad 1999)*. Moskwa, 2000. S. 110.
- ³⁶ См.: *Orski M.* O Jurku-ogórkę głodnym przeżyć // *Nowe Książki*. 1999. № 11. S. 47.
- ³⁷ См.: *Legeżyńska A.* Czas Esther // *Polonistyka*. 2000. № 4. S. 244.
- ³⁸ Более широкие аспекты проблематики «кресов» как феномена польской культуры вызывали в 1990-е годы повышенный интерес польских ученых. См., напр.: *Na pograniczu*. Studia i szkice. Białystok, 1992; *Kresy*. Syberia. Literatura. Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu. Warszawa, 1995; *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*. Warszawa, 1996.
- ³⁹ *Лем С.* Проза плотного плетения... С. 24–25.
- ⁴⁰ См. подробнее: *Sobolewska A.* Proza pamięci i wyobraźni // *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej...* S. 347.

О. В. Цыбенко
(ИСл РАН)

Гротескно-сатирическое изображение «польских комплексов» в произведениях Т. Конвицкого и Э. Редлинского 1990-х годов

В 1989–1990 годы завершилась целая эпоха в жизни Польши, начавшаяся в 1944 г. Коммунистический режим, воспринимавшийся как зависимость страны от Советского Союза, ушел в прошлое.

Нет сомнений, что изменения, произошедшие в литературе и культурной жизни страны в 1990-е годы, ощущаются во всех сферах – журнальной, издательской, связанной с писательскими объединениями, в отношениях писателя и власти, автора и издателя, автора и читателя, литературы и средств массовой информации, «высокой» литературы и массовой беллетристики, литературы отечественной и переводной и т. д. Польская литература так же, как и общественная жизнь, оказалась на бездорожье. Тем не менее литературу и культуру в целом характеризует непрерывность. Поэтому разрушение канонов прошлого всегда частично, а отказ от прежних иерархий, ценностей, условностей никогда не бывает полным и окончательным, всегда хотя бы неявно ощущается nasledование и преемственность – эту общую закономерность всех переломных периодов Ст. Буркот справедливо видит и в польском литературном процессе 1990-х годов¹.

Произведения этого периода давно утвердившихся в литературе авторов – Тадеуша Конвицкого и Эдварда Редлинского – позволяют обнаружить следование как широко понимаемой традиции польской литературы (не только предшествовавшего периода), так и собственной писательской стратегии и манере, с одной стороны, и экспериментирование, желание откликнуться на проблемы сегодняшнего дня и ответить изменившимся читательским ожиданиям, выразить новое понимание творчества – с другой.

Тадеуш Конвицкий (р. 1926) принадлежит к старшему поколению ныне живущих писателей, а Эдвард Редлинский (р. 1940) – к среднему. И это очень существенное различие. Конвицкий воспринимается прежде всего как представитель поколения «колумбов», выразитель их геро-

ического и горького опыта участия в войне в партизанских отрядах Армии Крайовой. Для Редлинского «своим» стал опыт вхождения крестьянских детей в общественную, культурную жизнь уже социалистической Польши. Тем не менее есть одна любопытная параллель в их биографиях: в 1958 г. за нежелание подчиниться партийному руководству Конвицкий был исключен, вместе с рядом писателей, из редколлегии журнала «Новая культура», а примерно двадцать лет спустя Редлинского выгнали из варшавского еженедельника «Культура» за публикацию репортажа о партийном заправиле, пользующемся неограниченной властью в Белостоке. Оба писателя необычайно популярны на родине, известны и за рубежом. Каждый создал по крайней мере одно произведение, которое можно назвать классическим в послевоенной польской литературе, если не всего XX в. Это – «Малый апокалипсис» (1979) Т. Конвицкого и «Коноплянка» (1973) Э. Редлинского.

Оба писателя всегда умели привлечь читателей и критиков неожиданными, провокационными формами, острым видением национальных и культурных стереотипов, смелым жанровым новаторством, иногда шокировали своими откровенными признаниями «внелитературного» характера. Они создавали сценарии для популярных кинофильмов на основе своих книг (Конвицкий был еще и режиссером), Редлинский писал пьесы, пользовавшиеся успехом в театре. Оба писателя, хотя и были связаны с какими-то условно выделяемыми «потоками» в польской литературе (Конвицкий – с интеллектуально-оппозиционным, «романтическим», экзистенциальным, сильно упрощая – «городским» или «шляхетским», а Редлинский – с деревенской прозой, иногда воспринимаемой как антигородская, плебейская, антиинтеллектуальная), не вписывались в их признанные каноны, выбивались из всех рамок, остро чувствовали «усталость», инерцию разработанных тем и приемов, пародировали литературные штампы. Необыкновенное, прирожденное чувство юмора, мастерское использование иронии и гротеска, виртуозное владение стилем надо признать их отличительными достоинствами, как, может быть, и страсть противоречить. В творчестве Конвицкого и Редлинского проявилось своеобразное переплетение и взаимопроникновение реалистической (у первого еще и романтической) и гротескно-сатирической традиции Виткевича и Гомбровича, характерные ряду прозаиков и драматургов в послевоенной литературе (С. Мрожек, Я. Гловацкий, Т. Новак и др.).

При всех различиях в жизненном опыте, творческих установках, в «предмете» изображения и «субъекте» выражения (прозу Конвицкого следует назвать более «субъективной») для обоих писателей очень важ-

на напряженность в соотношении таких явлений и понятий, как столица – провинция; «польскость» и окраинное происхождение (инонациональное или смешанное: у Конвицкого – Виленщина, у Редлинского – окрестности Белостока); «шляхетское» и плебейское; устойчивость традиции и дары прогресса и цивилизации; Восток, Запад и Польша; личность и навязываемые ей постулаты; бюрократическое, официозное – и естественное; энтузиазм – и прагматизм, здравый смысл; реальность и мифы, стереотипы сознания, культурные и национальные. Именно в разоблачение многих «польских комплексов», имеющих давнюю историю и своеобразно проявившихся в послевоенные десятилетия, укрепившихся или модернизированных под влиянием «реального социализма», Конвицкий и Редлинский внесли серьезный вклад, стали последователями Гомбровича, стремившегося «защитить поляка от Польши» (по словам самого писателя), разрушить мертвую форму. Причем, Редлинский в развенчании национально-патриотических, романтических стереотипов гораздо радикальнее Конвицкого, который, наоборот, культивировал «романтическую горячку», признавал, что находится «в когтях польского романтизма»², тщательно очищая его от банальностей, фальши, шелухи, противясь корыстному использованию идеологии с помощью антиромантической иронии и гротеска, чтобы сохранить здоровое ядро, живую силу нации, способную свергнуть ненавистный режим. Он разоблачал, прежде всего, стереотипы сознания, «порабощенного» социализмом, приспособленчество.

Радикализм и политизированность Редлинского проявились в полной мере в произведениях именно 1990-х годов, опубликованных после его семилетнего пребывания в Америке, где он «изучал капитализм методом включенного наблюдения». Они в наибольшей степени и позволяют соотнести его творчество с книгами Конвицкого, самого, может быть, яркого политизированного таланта в послевоенной польской литературе. Прежде чем рассмотреть произведения этих писателей указанного периода, отметим только, что результатом конкретного сопоставления их экспериментальных, провокационных, однако не чуждых гражданско-морального задания произведений, может оказаться недоуменный вопрос: как же вообще можно ставить их имена рядом? Конечно, в серьезных историко-литературных исследованиях они соседствуют, так как схожим методом – гротескно-сатирическим и пародийным – изучают новейшую действительность, трансформацию польской ментальности, но не в сознании многих читателей и, прежде всего, не в ангажированной периодике. Если Конвицкого и упрекали в критике оппозиции и

напоминали ему о соцреалистическом прошлом, то он все-таки был и остается «своим», варшавянином, столичным интеллектуалом-оппозиционером, борцом с режимом и предтечей «постмодернистов». А Редлинский покусается на «святое», на тактику «Солидарности» и ее лидеров, в почившей эпохе «реального социализма» не согласен видеть черную пропасть небытия, из которой вызволили нацию героические лидеры, находящиеся сейчас у власти, а это непростительно сельскому провинциалу. Знание этих различий в восприятии Конвицкого и Редлинского (не всеми, конечно, польскими читателями) помогает, может быть, понять и запальчивость последнего, и, самое главное, специфику литературного процесса 1990-х годов, когда он напрямую увязывался со сложными общественными процессами, идеологическими разногласиями, что, в общем-то, является характерной чертой польской литературы.

Творчество Т. Конвицкого известно русскому читателю по переводам шести его романов: «Дыра в небе» (1959), «Современный сонник» (1963), «Хроника любовных происшествий» (1974), «Малый апокалипсис» (1979), «Бохинь» (1987) и «Чтиво» (1992). Они дают возможность проследить эволюцию писателя (никогда не чуждавшегося любовной, приключенческой интриги), которая проходила под знаком усиления социально-критического начала, катастрофического видения всей современной цивилизации, заострения болезненных проблем общественного самосознания, усложнения повествовательной структуры, все более активного использования новаторских приемов (фрагментарной, свободной композиции, различных аллюзий, интертекста и т. д.). Происходит и усиление гротескно-сатирического начала в трех политических романах-пафлетах, первая публикация которых была возможна только во «втором круге обращения», в подпольных издательствах – «Польский комплекс» (1977), «Малый апокалипсис» (1979) и «Подземная река, подземные птицы» (1984), последний – о военном положении в Польше. Конвицкий – также автор новаторской эссеистики, развивающей в этом жанре традиции Гомбровича³.

Неизменными составляющими творчества писателя, что иногда называют «конвицкостью», являются наличие автобиографического повествователя, своеобразного двойника автора, с партизанским прошлым, неизменная привязанность к «малой родине», ностальгия по утраченному раю детства, преданность национально-патриотической традиции в ее романтическом варианте (включая переживание горечи от очередных поражений польских восстаний и антиромантическую иронию), преклонение перед красотой, воспевание любви, культивирование темы памя-

ти, ощущаемой как тяжкий груз и, вместе с тем, то, что позволяет человеку самоидентифицироваться, обрести понимание своего места в мире, сохранить достоинство. Попытки человеческого сознания обрести внутреннюю гармонию и гармонию с внешним миром, каждый раз обреченные на провал, предпринимаются вновь и вновь: кажется, еще чуть-чуть и полная ясность будет обретена, откроется тайна бытия, такая прекрасная и недостижимая. Это влечение к тайне имеет глубочайшие корни в романтизме, стремление сознания овладеть тайной, в принципе обреченное на провал, наталкивается на необходимость оказаться по «ту» сторону, за гранью смерти – в этом видится развитие фаустовских мотивов. Переживание любви, неизменно трагической, убеждает только в подлинности существования этой тайны бытия и ее недостижимости.

Отсюда удивительное сочетание лиризма и иронии, которое окрашивает все творчество Конвицкого. Иронии – от понимания ограниченности человеческого сознания. Постоянно присутствует и самоирония, критическое отношение к собственным писательским возможностям, а, может быть, и творчества как такового. Попытки обнаружить в самом себе и окружающих людях «мини-антихриста», «раздробленного антихриста» в «Малом апокалипсисе» иронически опираются на новейшие научные открытия, физику и химию. Бога, по мнению Конвицкого, человеческое сознание не может представить иначе, как созданного из человеческих черт, боли, страдания и отчаяния.

С годами все больше в произведениях Конвицкого игры с читателем, настойчивых возвращений к излюбленным мотивам, самоповторов и самоиронии, усиливается желание подчеркнуть лирическую окраску одних и иронически и пародийно обыграть другие. В его произведениях входят новые реалии, жгуче современная проблематика – и все это накладывается на уже созданную прежде основу и приводится к тому же (в сущности) финалу. Таким образом, перед нами сознательно создаваемый писателем миф о собственном творчестве и, если угодно, один сплошной интертекст, говоря другими словами – палимпсест. У Конвицкого есть и изобретенный для этого случая фирменный знак, или видимый символ собственного творчества, – бывший Дворец культуры и науки в Варшаве, подаренный Советским Союзом (архитектор Руднев). Это не только часть столичного пейзажа, место действия в некоторых произведениях, их своеобразный «герой», но и символ порабощения Польши Москвой (в которой семь аналогичных «высоток»), клеймо, запечатлевшее искаженное самосознание современных поляков. Дворец как стереотип массового сознания Конвицкий приватизировал, превратив в «личный» миф.

Согласно ироническому комментарию писателя, каждое его новое произведение – еще один кирпичик в этом здании.

«Чтиво» (1992) – последний написанный Конвицким роман. Здесь есть все, что в «чтиве» быть должно: и детективная история, и таинственные обстоятельства смерти, и мелодрама, ряд сенсаций и скандалов, использованы схемы и ходы, хорошо знакомые читателю массовой литературы. Действие разворачивается в Варшаве начала 90-х годов, реалии легко узнаваемы и поданы с насмешкой. Повторения, имитация запрограммированы с самого начала, повторяется и все то, что было у Конвицкого всегда, а в особенности – в «Малом апокалипсисе»: Дворец культуры и науки, смешение разных времен года в течение дня или вечера, Литва – мистическая страна детства, партизанское прошлое, неясное чувство вины как в прошлом, так и в настоящем автобиографического героя – повествователя, известного писателя, его блуждания по Варшаве в болезненном, лихорадочном состоянии, атмосфера преследований и подозрений, узнавание во всех встречаемых, даже случайных прохожих, Горбачева, Максима Горького, Гиммлера, Чаплина, Юлия Цезаря⁴. В романе опять используется поэтика кошмарного сна, кафкианские мотивы, скрытые и явные цитаты из Гоголя, Достоевского, Библии и чуть не всей польской литературы, прежде всего – Мицкевича.

Пожилой писатель, соломенный вдовец, проснувшись у себя дома, обнаруживает на кушетке тело мертвой девушки. Арест, допрос, тюремные знакомства, выкуп за внесенный за него залог, судорожные воспоминания о прошлой ночи, случайном знакомстве с погибшей Верой, встречи с ее близнецом Любой, наградившей героя СПИДом, пожар в полицейском участке и конец преследованиям. Осталось непроходящее желание понять, что же все-таки произошло, надвигающийся на всех конец света? Однако финальная сцена возвращает нас к началу: проснувшийся повествователь на той же кушетке находит мертвую Любу. И можно начинать читать все сначала, как в сказке про белого бычка.

Политическая сатира перемешана с постельными сценами, воспоминаниями о собственной жизни и жизни всей страны за более чем полувековой период, размышлениями повествователя о Боге, космосе, любви. Впрочем, все персонажи толкуют о прежних и новых временах, плюрализме, экуменизме и т. п.

«Чтиво» вызывает самые различные интерпретации и оценки. В качестве политического романа (а он прямо продолжает авторскую стратегию, найденную в «Малом апокалипсисе», поэтику романа-памфлета в соединении с поэтикой кошмарного сна) многие определяют его как не-

удачу, причем не только Конвицкого, но самого этого жанра, не способного отразить сложную послекризисную действительность, сказать в литературе новое слово. Критик из поколения молодых, Я. Томковский пишет: «К жанрам, себя исчерпавшим, я отнес бы еще политический роман. Гаснут наши надежды, что после смерти Кадена-Бандровского можно еще что-то сделать в этой области. Как бы “вместо” политического романа дождались мы – тоже в последние годы – оживления течения, начавшегося “Малым апокалипсисом”. Неудача самого творца этой поэтики, опубликованное в 1992 г. “Чтиво”, должна быть предостережением для его последователей»⁵.

Обостренный, болезненный интерес Конвицкого к польской истории получает менее выразительное воплощение в его последних произведениях, по мнению З. Зёнтека, так как «она появляется в стилизованном виде в романе “Бохинь”, менее привлекательном – в “Чтиве”»⁶. Правда, как считает критик, это неслучайно, а объясняется тем, что возможность переосмысления истории исчерпана уже написанным Конвицким раньше, в его представлении опыт военного положения только подтвердил все его предыдущие выводы и прогнозы. З. Зёнтек вспоминает только об опыте военного положения, а «Чтиво» воссоздает ситуацию первых лет правления «Солидарности», демократических перемен, «капитального ремонта после неудавшегося эксперимента». Тем не менее его выводы об исчерпанности, усталости можно отнести не только к тому, как представлена история в романе, но и ко многому другому, это наблюдение перекликается с выводами об исчерпанности поэтики романа-памфлета.

Общее ощущение усталости, выносимое читателями, вовсе даже и не упрек писателю, и не неудача «Чтива», может быть, просто Конвицкий слишком хороший диагност, слишком восприимчивый наблюдатель, «заразившийся» новым вирусом хронической усталости, витающим в атмосфере. Достаточно вспомнить его признание, сделанное в 1988 г.: «Я никогда не утрачивал связи с жизнью. При всех моих недостатках у меня есть одна черта, не знаю, плохая или хорошая. Нечто вроде внутреннего барометра, реагирующего на общественное настроение»⁷.

Синдром болезненной усталости – реальная проблема, над которой бьются медики. Конвицкий обыгрывает это в своем романе, его автобиографический герой-повествователь, согласно ранее принятой (прежде всего в «Малом апокалипсисе») стратегии, является одним из множества, просто человеком, который не хочет отделять себя от читателей, и он постоянно жалуется на эту, поразившую его несколько месяцев назад болезнь. Главный герой «Чтива» сообщает: «Когда-то меня волновала судь-

ба моего отечества, но со временем и это прискучило. Я внутренне разбит. Вернее зеркало моего сознания разбилось на мелкие осколки. Вроде бы отражает, но в виде атомов. Раздробленные мысли, раздробленные предчувствия, раздробленные инстинкты». Признание в равнодушии к судьбе отечества может поразить, если вспомнить национально-патриотическую ангажированность Конвицкого. Что это – измена своим идеалам? Или не стоит таким признаниям доверять? Ведь хорошо известно о привычке писателя вводить читателя в заблуждение, никогда не ясно, всерьез ли он что-то утверждает. Или это следует признать сознательным шагом в сторону постмодернизма уже не в смысле использования его приемов (это очевидно), а в смысле принятия концепции релятивизма или «пофигизма», так как есть игра, а по сути – всё всё равно. Так, кстати, называется одна из польских рецензий на «Чтиво» – «Все равно».

Думается, что эти предположения неверны. Роман написан не столько в жанре «чтива» или кича, пусть и интеллектуального, сколько, образно выражаясь, в жанре «зеркала». И такое понимание дает «ключ» к роману, наиболее адекватное его толкование, что не исключает возможности и даже необходимости многих других его интерпретаций, помогающих увидеть действительно удивительную мешанину или «коктейль»⁸ жанров. Возможно, Конвицкий говорит и прежде всего с помощью названия в заостренной, конечно, гротескной форме, свифтовско-гоголевской манере, преломленной в опыте литературы XX в., о том, что сама жизнь стала превратилась «чтиво».

Справедливы и выводы некоторых польских исследователей, которые считают возможным видеть в герое «Чтива» очередную проекцию Густава-Конрада из «Дзядов» Мицкевича⁹. Густав из романтической поэмы, потерпев крушение в любви, обретает другой идеал, посвящает свою жизнь отчизне, борьбе за ее освобождение, становится Конрадом. Герой Конвицкого претерпевает обратную эволюцию: из Конрада, чья мечта осуществилась – Польша обрела независимость, превращается в Густава, поглощенного идеалом любви. Но любовь в «Чтиве» терпит крах, побеждается смертью.

Итак, самочувствие повествователя верно отражает самосознание его современников. Открытый им вирус оценивается как очень опасный, опаснее вируса СПИДа, «он, пожалуй, ближе к компьютерному». Вот как описывается его действие: «Этот загадочный вирус убивает импульс к жизни. Однажды вы просыпаетесь и чувствуете, что вам не хочется любить родину, не хочется зарабатывать деньги, что вам безразлична слава, почести, восхищение ближних, надоели риск и азарт, и даже страха

перед Господом Богом как не бывало... Неосознаваемая эпидемия... постепенно расползается по нашей стране, а может, и по Европе, и даже в Америке наверняка есть отдельные случаи».

Кроме заражения вирусом, у героя обнаруживается амнезия, потеря памяти, что в сюжетном пласте мотивируется опьянением, случившимся накануне, которое, однако, подозрительно долго не проходит, в течение нескольких дней, лишь к концу романа память как будто возвращается, но герой «забывает о том, что происходит сейчас».

Герой Конвицкого выступает под маской обобщенного современника. Автобиографический герой, герой-личность многое помнит, иногда снимает маску: «В этом доме жил и писал великий польский прозаик. Его герои неотлучно сопутствовали мне – в детстве, во время войны и в мирные годы, немногим отличавшиеся от военных, поскольку интеллектуальная и духовная жизнь смахивала на какую-то дикую партизанщину». У героя трезвая память и вполне определенные суждения, прошлая эпоха для него – «проклятая эпоха». Раздвоение сознания повествователя и позволяет дать точный диагноз современному польскому (только ли?) обществу.

Хаос не только вокруг (концентрированно представленный бараколой в центре Варшавы, у подножия Дворца, гротескно разрастающимся числом партий, враждующих между собой, устраивающих побоища, а затем на загородном слете одной из них оказываются представители всех партий и вовсе случайные люди, в том числе и вынырнувшие из памяти и воображения самого писателя), но и хаос внутри: «Хаос мыслей, моральных принципов, чувств». Конечно, этот страшный хаос и кошмарный сон, требовавший пробуждения хотя бы ценою смерти, царил уже и в «Малом апокалипсисе». Много, много повторяется, не случайно автора преследует «кошмар плагиата». Но в том романе на уровне политической диагностики все-таки были только две враждующие силы: коммунистическая власть и оппозиция. И растерянное, обманутое (подчас и теми, и другими) большинство. В «Чтиве» же все перемешалось. Никто не понимает, что происходит. Похоже, что и сама власть безвластвует – в полицейском участке неразбериха, потом он сгорает вместе с уголовным «делом» героя.

Более высокие уровни власти в романе, кстати, не представлены (в отличие от «Малого апокалипсиса», где были лидеры и коммунистов, и оппозиции). Прослеживаются только судьбы бывших служителей режима и их жертв. Допрашивает героя помощник комиссара Корсак, возглавляющий Славянский Собор, с подозрительным в смысле сотрудничества с

режимом, прошлым. Соседом по камере оказывается президент тоталитарной партии Сынов Европы, похожий на Пугачева. Партия призвана спасти Европу от надвигающихся со всех сторон варваров. Все время мелькает Анаис, уродливая, безумная старуха, любовница всех бывших вождей, она же полонистка, пишущая воспоминания, которая в конце еще и заявляет, что она – мужчина (некоторые критики увидели в ней пародию на мифического андрогина). Залог за героя в полицию вносит Тони Мицкевич, караим, земляк и, возможно, одноклассник писателя, за участие в отрядах Армии Крайовой отбывший срок в Воркуте, сейчас американский миллионер. Он вернулся в Польшу то ли для того, чтобы напомнить писателю о его якобы предательстве в давние годы, то ли, чтобы организовать Крестовый поход прощения, а как оказалось – чтобы умереть. Тони, возможно, сам был стукачом в лагере, в чем его обвиняет «славянин кавказского происхождения». Продолжает «опекать» главного героя Бронислав Цыпун, бывший сотрудник госбезопасности, сосед, всю жизнь за ним следивший, все его дети устроены в фирмах, банках, сам же он мечтает создать политическую партию на основе Дворового Театра Абсурда.

Главные женские образы – близнецы Вера и Люба, сливающиеся в один, не гротескны и не уродливы, но наиболее условны, нужны для детективно-любовного сюжета и, прежде всего, для выражения символического плана романа. Надежды, которая согревала повествователя своим теплом в «Малом апокалипсисе» и ради которой он и шел на самоожжение, уже нет в «Чтиво». Вера, пробыв у него всего одну ночь, гибнет в пьяном виде от кровоизлияния в мозг, а Люба – для автора одновременно и жизнь, и смерть – заражает его СПИДом и умирает сама. Матери же их – очевидно, Софии – нет в живых. «Порабощение разума» (название антитоталитаристской книги Чеслава Милоша) сменилось его отсутствием.

Мнение некоторых критиков подтверждает точность поставленного диагноза «польской аномалии», например, рецензия Я. Блоньского озаглавлена: «Когда разбитое зеркало говорит правду»¹⁰.

Таким образом, «Чтиво» – это, конечно, и эпатаж, и гротескно-сатирическое отражение современного состояния умов, и пародия на постмодернистские произведения, и насмешка над читателем, которого привлекло заманчивое название, и автопародия. Если в названии видеть саморекламу, то и это иронически обыгрывается. Примечательно, что заголовок – паратекст, по верному заключению польской исследовательницы А. Лебковской, становится у Конвицкого метатекстом, многозначно моделирующим новые, своеобразные отношения между автором и читателем. В такой функции название произведения используется издавна,

с другой стороны – обыгрывание этого приема является приметой именно сегодняшней литературы¹¹.

Есть в «Чтиве» и нечто весьма серьезное. Наибольшее воздействие на читателя оказывает всепроникающий мотив смерти, страх небытия, владеющий повествователем, а также его двойником, его тенью, которая по ночам скрипит пером за столом в соседней комнате. Они оба вновь и вновь создают образ своей Музы, желанной женщины, Веры-Любы, своей Галатеи, а она вновь и вновь умирает. Может возникнуть впечатление, что Дворец культуры, символ творчества Конвицкого, «странным образом приблизился» к нему, чтобы обрушиться и засыпать автора своими обломками. Это усталость, истощенность пройденного писателем творческого пути (по крайней мере «романной» его части) или отражение ситуации всего современного искусства? Сам Конвицкий продолжает публиковать лже-дневники («Памфлет на себя», 1995).

Эдвард Редлинский, дебютировавший автобиографической книгой рассказов «Письма из Рабарбара» (отмеченной премией Ст. Пентака) в 1967 г., настоящую известность приобрел как автор романа «Коноплянка» (1973), резко столкнувшего прошлое и современность, традиции и прогресс. Молодая учительница, приехавшая в глухую белостокскую деревню, вовсе не думает посвятить жизнь просвещению народа согласно прочной классической традиции, идущей от Ст. Жеромского («Непреклонная») и подхваченной В. Махом («Агнешка, дочь Колумба»). С усмешкой в романе дан и ностальгически воспетый рай деревенской первобытности и первозданности, семья Казюка, незнакомая с отдельной посудой для каждого едока, сам глава семьи, подглядывающий любовную сцену приезжей горожанки. Иронически переосмыслен в «Коноплянке» и последующем «Продвижении» (1974) опыт деревенской прозы и в особенности массовый вариант «народности», примитивный и лубочный – модный товар, на продажу, на импорт. Популярной стала киноверсия «Коноплянки», инсценировки обоих произведений имели прочный успех в театре. Привлекали читателей и зрителей комизм ситуаций, яркость характеров и, прежде всего, подлинный язык польско-белорусского пограничья, позволяющий передать все нюансы мировосприятия персонажей, «экзотический» тип сознания. Лучшие польские стилисты, например Е. Анджеевский, по свидетельству Т. Древновского, «наслаждались и упивались этим языком, склоняли головы перед Редлинским»¹². Возможно, этот удивительный язык стал непреодолимым препятствием для русских переводчиков, ибо ни одного произведения писателя у нас не перевели.

Удивило читателей и вызвало резкие полемические отклики в печати и следующее произведение Редлиньского – «Никиформы» (1982), как бы отменяющее «высокую литературу», позволяющее действительности говорить своим, неприукрашенным языком. Авторское повествование здесь отсутствует, это собрание подлинных «текстов» современности: выписок из «Книги жалоб и предложений», заявлений, меню, надгробных надписей, дневников заключенных, наконец, потрясшие автора записки 68-летней бухгалтерши, до самой смерти сухо и педантично заносившей в тетрадку все обстоятельства своих любовных встреч.

В 1984–1991 гг. Редлиньский жил в Америке, он поехал туда, чтобы увидеть Нью-Йорк, «самый городской город» на свете, «город номер один», Варшавы ему было недостаточно, он чувствовал, что это только «большой Белосток»¹³. Писатель задумывал написать третью часть трилогии, начатой «Конолинкой» и «Продвижением». В Америке вышли две его повести «Долорадо» (1984) и «Танцевали два Михаила» (1985), опубликованные в Польше в 1994 г. В том же году появилась книга Редлиньского «Крысополяки», оскорбившая многих одним своим названием. Восторженные и негодующие голоса критиков не утихали несколько лет, так как в 1995 г. она же была переработана в пьесе «Чудо на Гринпойте», в 1997 г. по ней был снят фильм «Счастливого Нью-Йорка» и тогда же вышло третье, измененное издание с новым названием «Крысойоркцы».

«Крысополяки» обнажили изнанку жизни польских эмигрантов в Америке. Обнаружилось вдруг целое «нью-йоркское» течение в польской литературе, к которому причислили также «Охоту на тараканов» (1990) и «Антигону в Нью-Йорке» (1992) Я. Гловацкого, книги И. Филипяк, эпопею З. Вуйчика.

Если в «Коноплянке» и «Продвижении» Редлиньский разоблачал укоренившиеся представления о безусловном благе цивилизации и утопическом деревенском рае, то в «Крысополяках» – об американском счастье, о суперцивилизации. Десятилетия люди в Польше жили мечтой – пересечь океан, достичь Эльдорадо, земли обетованной, поработать хотя бы на самой черной работе и вернуться домой настоящим «паном», с карманами, полными долларов, чтобы все знакомые завидовали. «Там» все казалось красивым и легким по сравнению с серой польской действительностью 1960–1970-х годов. Отцы и деды тоже искали счастья за океаном, миф поддерживался посылками, получаемыми родственниками, с поношенными джинсами и куртками, рассказами об увиденном вернувшихся домой. Они лгали, по мнению Редлиньского. Разве только полутора десяткам поляков повезло. Впрочем, они тоже «чтобы добиться того, чего

добились, должны были пройти через пекло... Причем многие из этого пекла так и не выбрались»¹⁴, – считает писатель. В большинстве откликов подтверждается правдивость, убедительность жестокой правды о польских эмигрантах, представленной в «Крысополяках», хотя и с оговоркой, что, возможно, правды неполной – действительность дана у Редлинского глазами эмигранта, поехавшего на заработки «вслепую», оказавшегося бесправным в безжалостной к пришельцам со всего света Америке¹⁵.

В «американских» книгах Редлинского отразился его собственный драматический опыт знакомства с Америкой: «Я поехал на шесть недель – без пиджака, без смены рубашек. Я застрял на семь лет... и одиннадцать дней. Я запутался»¹⁶. Более раннее «Долорадо» – магнитофонная запись монолога одного из переживших все испытания польской эмиграции в Америке. «Танцевали два Михаила» – личная исповедь автора, рассказ о том, как он был обманут, обокраден польским актером, представлявшим мелодраму «Долорадо» в американской колонии. «Пикантность ситуации придает тот факт, – пишет Л. Бугайский, – что этот рассказ основан на подлинных событиях и первоначально был опубликован в нью-йоркском журнале с указанием подлинной фамилии актера»¹⁷.

В споре с теми, кто был оскорблен названием книги «Крысополяки» и созданным в ней образом эмиграции, Редлинский отвечает, что «правда еще более горькая»¹⁸. Роман представляет из себя то, что «подслушал» повествователь – двойник автора – проведший четыре ночи в одной из квартир-ночлежек на Гринпойнте, польском районе Нью-Йорка.

Марек Камела, работающий рирайтером у некоего ветерана – польского эмигранта (который платит журналисту только за те минуты, когда тот стучит на машинке, заставляет его поставить на обложке воспоминаний и свое имя, как пользующееся известностью), измотанный до предела психически и травмированный морально, только здесь может отоспаться, принимая на ночь горсть снотворных таблеток. Просыпаясь раньше, чем зазвонит будильник, журналист слышит «кухонные» разговоры других обитателей ночлежки, начинает различать их голоса, все больше проникает в их судьбы, взаимоотношения, конфликты.

Эта квартира – словно Ноев ковчег, здесь представлены чуть не все слои польского общества. Профессор из Варшавы приехал получать звание доктора *honores cause*, он спился и деградировал, пытается заработать на варшавскую квартиру для своей молодой жены, бывшей студентки (герой во многом является авторским резонером). Хозяин ночлежки Асбест, рабочий, пытается наладить свой бизнес и выписать в Нью-Йорк семью, собирает мусор в богатых кварталах, сталкивается с одесской мафией в

борьбе за более выгодные районы. Потейто (картошка – прозвище бывшего крестьянина), богобоязненный и упорный, три года без выходных отработал на бойне, в отпуске заболел и потерял работу, мечтает на родине завести свою ферму. Панк, талантливый молодой музыкант, бывший дома звездой, здесь подрабатывает в ресторанах, отказываясь от унижительных для человеческого достоинства требований, случайно втягивается в дела наркомафии, чудом остается жив, неизвестно, надолго ли. Мрук (молчун) стал жертвой бывшего хозяина, не заплатившего ему крупной суммы, боится людей, выходит на кухню только ночью. К Асбесту приезжает сестра Тереса, из рассказов которой мы узнаем, как спиваются и унижаются здесь женщины-эмигрантки в поисках хоть какой-нибудь работы. Лойер (юрист), жесткий и циничный человек, сознательно подавивший в себе человеческое начало, помогает Тересе устроиться к немолодому мексиканцу-инвалиду, польский ксендз разрешает ей ходить дома с голыми «титками», так как она девушка и, следовательно, никому не изменяет. В результате Тереса беременна – то ли от Лойера, то ли от работодателя, которой, впрочем, хочет на ней жениться.

Книга представляет запись этих разговоров с небольшими повествовательными фрагментами, внутренними монологами журналиста, передающими его собственную тревогу, желание вырваться из этого ада. Разговоры происходят в течение четырех воскресений. Первое из них – Вербное, когда мы знакомимся со всеми обитателями, оказываемся свидетелями столкновения Профессора и Потейто из-за тухлого яйца. Оно перерастает в метафору всех здешних польских склок, так как, согласно пословице, предмет спора выеденного яйца не стоит, яйца в Америке очень дешевы. Злополучное яйцо в конце книги породит своего «двойника», лежавшего за батареей, это будет месть Профессора своему обидчику. Здесь же, в первой части, в квартире появляются отец и дочь, сутенер и проститутка, получающая повременную плату в независимости от того, сколько клиентов воспользуются ее услугами.

Во второе воскресенье – Пасхальное – звучит ставший знаменитым монолог Лойера «об искренней польской морде»: «Элементарным заблуждением поляков... а скорее славян, в том числе и поляков, является искренность... Искреннее лицо, господа, бывает только у животных. Только у лошади, только у коровы и собаки на морде отражается то, что у них в голове... Лицо должно быть частью одежды, а не окном в душу... Лицо должно быть элегантным, и все тут!»

Лойер делится опытом о том, как он сам восемь лет назад тренировался перед зеркалом, натягивая на лицо американскую улыбку. Его глав-

ным оппонентом становится Профессор, который отмечает, что «эти самые люди в Польше были другие. Лучше. Культурнее... В Америке они словно приоткрыли неприглядную сторону своей сущности, а другую, более красивую, упрятали в чемодан. Через неделю-другую ощерили зубы и высунули когти. Капитализм! В почете лишь деньги, пробивная сила, ловкачество. Клыки!». Это он называет обитателей Гринпойнта крысополяками, повествователь с этим соглашается и причисляет себя к ним.

В споре с Потейто Профессор иронически соглашается с тем, что тот вправе чувствовать себя в три раза умнее и лучше, так как во столько раз больше зарабатывает. Всеобщий страх и подозрительность, агрессивность и подлость окружающих, собственная деградация вынуждают Профессора сделать горькое признание: «И то скажу, что за пятьдесят лет при коммунизме никто меня так в болото не втапывал. Ни партия, ни ЗОМО».

В третье воскресенье большинство обитателей ночлежки оказываются обворованными и обманутыми: исчезли деньги из тайника Потейто, сам он оказался избит и над ним еще грязно надругались, Лойер не вернул Асбесту автомобиль, Панк опасается преследований, на Профессора кто-то донес, обвинив его в отпиливании головы у памятника ксендзу Попелушке – национальной святыне, и он не может вернуться в Польшу. Подозрение не без основания падает на Лойера, и между третьим и четвертым воскресеньем свершается месть, задуманная Асбестом и Профессором, осуществленная Мруком: он застреливает Лойера перед тем, как сесть в самолет, отлетающий в Польшу.

Напряжение все время возрастает. Как отмечают критики, иногда кажется, что читаешь приключенческий роман. Целый каскад таинственных происшествий получает неожиданное разрешение в последнее воскресенье: хотя рушится исполнение вымоленной у Богородицы мечты Потейто выиграть миллион в лотерею (полученное извещение о выигрыше оказывается надувательской рекламой), Панк возвращает все награбленное Лойером, с его согласия, обитателям ночлежки за счет реализации украденной партии наркотиков. Роман заканчивается ложным хэпи-эндом: Лойер оказывается убитым напрасно, поведение Панка подозрительно (непонятно, участвовал ли он в грабеже?), будущее молодого человека – гибельно, Асбест и Профессор страшатся полицейского расследования, т. к. неясно окончательно, было ли ранение Лойера смертельным, сможет ли полиция обнаружить следы преступления.

Язвительно-саркастические и трагические ноты преобладают в полифонии голосов. Яркие, выпуклые характеры, созданные прежде все-

го языковыми средствами, умелым обыгрыванием американизмов, полемический задор, мастерски выстроенные диалоги сделали роман выдающимся событием в польской литературе 1990-х годов. «“Крысополяки” – это парад художественной виртуозности Редлинского», – отмечал Я. Джевуский, рецензент «Жечьпосполиты».

Оценивая постановку пьесы «Чудо на Гринпойнте» в театре на Воле, К.Т. Теплиц подчеркивает ее существенное отличие от «Антигоны в Нью-Йорке» Я. Гловацкого. Последний обращался в основном к американской публике, открывая ей экзотический мир, существующий рядом. Той же цели служило ироническое использование античного мифа. Пьеса Редлинского абсолютно «полоноцентрична», ни одного американца в ней не появляется. Все американское фильтруется в сознании поляков, через их вынесенные из Польши взгляды и принципы. Справедливо утверждение К.Т. Теплица, что произведение Редлинского не только об эмигрантском унижении, но и о возможности и необходимости согласия двух противоположных жизненных правд, позиций: «В подтексте содержится вопрос, не является ли примитивный багаж представлений, привезенный героями из Польши, все-таки более ценным, чем тот мир ценностей, который отбрасывает их на обочину? Это вопрос непопулярный, провокационный, но важный, который стоит себе задавать на очередном витке нашей истории»¹⁹.

С этой мыслью о непопулярности избранной писателем позиции перекликается высказывание самого Редлинского, что требуется мужество, чтобы противостоять не столько власти, сколько своему народу: «По собственному опыту я знаю, что легче всего, и это лучше оплачивается, атаковать власть – никогда мне так не везло и я не пользовался такой популярностью, как в 1972 г., когда с большим треском меня исключили из “Культуры”... Самым смелым в моей жизни признанием было утверждение, сделанное в 1976 г., о том, что если бы не социализм, то я бы пас коров на берегу реки Наррев»²⁰.

В своем интервью Редлинский утверждает, что Польша становится одним большим Гринпойнтом. Оптимизм писателя связан с надеждой на то, что «если американская эпидемия нас не убьет, то укрепит... Появились условия – свобода, демократия, плюрализм – для бесстрашной и искренней дискуссии о польскости. Поляк и Польша – в открытом, глобальном мире, в котором много культур»²¹.

Полемически-провокационным оказался и следующий роман Редлинского «Кровотечение» (1998). Используя жанр политической фантастики, автор исходит из предположения, что чрезвычайное положение

ние в Польше не вводилось и страна пережила советскую оккупацию, потеряв полмиллиона жителей. Один из братьев, героев «Кровотечения», возвращается из Нью-Йорка, а другой – из сибирской ссылки. Острые идеологические разногласия представителей трех поколений одной семьи, их психологическая несовместимость приводят к прямой конфронтации в обоих случаях.

Редлинский, как и Конвицкий, прибегает к сенсационной фабуле, резким поворотам в сюжете, ошеломляет читателя каскадом фантастических происшествий, созданных по преимуществу буйной авторской фантазией, что не мешает ему ставить жесткий диагноз общественному сознанию. Оба писателя нередко саркастичны и по отношению к польскому коммунистическому эксперименту, как в «высоком», так и «бытовом» его выражении, и к вождельной «свободе», опять же в наличном ее варианте, когда высвобождаются в человеке все его дотоле сдерживаемые инстинкты, затаенные комплексы.

Разумеется, у Конвицкого и Редлинского далеко не одинаковое отношение к современной ситуации в Польше и состоянию умов ее интеллигенции, во многом различен и повествовательный строй названных произведений (у Редлинского это почти исключительно диалоги).

Весьма характерны для писателей виртуозная игра слов, использование различных речевых стилей, жаргона, просторечий и англицизмов, что помогает воссоздать напряженный и сумбурный характер восприятия быстро меняющейся действительности.

Примечания

- ¹ *Burkot St. Literatura polska w latach 1986–1995. Kraków, 1996. S. 8.*
- ² См. о творчестве Конвицкого: *Цыбенко О. Проза Тадеуша Конвицкого и общественно-политический кризис в Польше 1980-х годов // Политика и поэтика. М., 2000. С. 54–66.*
- ³ *Хорев В.А. Польская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. 2: 1970–1980-е годы. М., 2001. С. 103.*
- ⁴ Э. Василевская, автор рецензии на «Чтиво», остроумно предлагает одно из возможных прочтений темы двойничества: «Возможно, автор надел на персонажей маски, уподобляя наш безумный мир сумасшедшему дому, где Наполеоны и Юлии Цезари встречаются на каждом шагу» (Диапазон. 1993. № 2. С. 43). Добавлю, что сам роман пародийно уподобляется описанной автором «постсоциалистической» барахолке, где можно купить «все, что создали древние цивилизации, а также ядерная эпоха... березовые веники... ракетные установки типа «Катюша» (159–160). Там же продают и матрешки с лицом Горбачева, Ельцина и т. д.
- ⁵ *Tomkowski J. Powieść polska 1976–1996 // Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej. Warszawa, 1998. S. 377.*
- ⁶ *Ziątek Z. Sierpień-grudzień-historia // Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej... S. 306.*
- ⁷ *Конвицкий Т. Интервью журналу «Иностранная литература» // Иностранная литература. 1988. № 2. С. 217.*

- ⁸ *Muxeev A.* «МакКультура» // Иностранная литература. 1996. № 1. С. 230.
- ⁹ *Łebkowska A.* «Biały papier skrzypi pod piórem». O «Czytadle» Tadeusza Konwickiego // Lektury polonistyczne. Literatura współczesna. Kraków, 1999. S. 452.
- ¹⁰ *Błoński J.* Kiedy pęknięte zwierciadło mówi prawdę. Konwicki i «Wniebowstąpienie» // Tygodnik Powszechny. 1993. № 25.
- ¹¹ *Łebkowska A.* Op. cit. S. 439–440.
- ¹² *Drewnowski T.* Op. cit. S. 280.
- ¹³ Greenpoint atakuje. Rozmowa z Edwardem Redlińskim. Rozmawiał Leszek Żuliński // Wiadomości Kulturalne. 1997. № 43 (179).
- ¹⁴ Greenpoint atakuje... S.
- ¹⁵ *Krassowski M.* Szczury Nowego Jorku // Wiadomości Kulturalne. 1997. № 47 (183). S. 20; *Mścisz R.* «Polskie szczury» w Ameryce // Faza. 1995. № 9. S. 125–128; *Bugajski L.* Żarty bez żartów // Przegląd Tygodniowy. 1999. 27 stycznia. S. 14–15.
- ¹⁶ *Василевская Э.* Рецензия на «Крысополяков» Э. Редлинского // Диапазон. 1995. № 1. С. 91.
- ¹⁷ *Bugajski L.* Op. cit. S.
- ¹⁸ Greenpoint atakuje... S.
- ¹⁹ *Toeplitz K.T.* Redliński na Woli // Wiadomości Kulturalne. 1996. № 5 (89). S. 5.
- ²⁰ Greenpoint atakuje... S.
- ²¹ Ibidem.

П. Яначек
(Чехия)

Ноябрь под знаком Фиты: тема революции и чешская литература 1990-х годов

Стихотворение Ярослава Сейферта «Праге», включенное в послевоенное издание сборника «Каска глины» (1946) в качестве вступления к разделу стихов о так называемой майской революции 1945 г., начинается скептическим размышлением о возможностях поэзии. Поэт признает, что мало любить на словах, когда другие доказывают свою любовь оружием, отдают за нее жизнь. Стихотворение о революции, хотя и стремится быть составной частью этой революции, все же меньше, чем революционное действие. Лирический герой стихотворения Сайферта, известного в Чехии каждому ученику средней школы, ощущает свое участие в революции недостаточным с точки зрения нравственности, опосредованным («На мостовой лежат мертвые, и кровь стыда приливает к моему лицу, и я вечно буду упрекать себя в том, что не лежу среди них»).

На полстолетия позже написанное стихотворение Антонина Броусека «Простые мотивы» из сборника «Моментальные смерти» (1994) содержит, вероятно, наиболее «документальные» из созданных профессиональными поэтами строки о так называемой ноябрьской революции 1989 г. Они показывают процесс, «дело» революции («Это уже рушится, как карточный домик»). Дата, являющаяся последней значимой в смысловом отношении строчкой текста, указывает на единство времени, а не места и революционного коллапса коммунизма: «Берлин, ноябрь 1989». О чем это говорит? В обществе что-то круто меняется, стихи – об этом, но их автор был от революции на безопасном расстоянии в несколько сотен километров. Стилизация революционной темы у Броусека создается еще двумя моментами. Интертекстуальность связывает текст прежде всего с Яном Нерудой, окружает текст историческими контекстами и исключает риторическое, агитационное использование стихотворения. Другой момент – иронический. Герой Броусека не сливается с революцией, его позиция – индивидуалистическая и саркастическая. Чего же можно ожидать – говорится тут – от «национального крольчатника», от толпы,

которая сейчас в центре Праги вышла на демонстрацию против коммунистической партии, хотя на том же месте до сих пор выступала за нее.

Однако стоящий в отдалении иронизирующий герой Броусека рубежа 1950–1990-х годов все же допускает какую-то надежду: «Падают звезды. Скорее загадать желание. То, единственное. Это все может исполниться. И перелетные птицы. Только не могильщики, и чтобы никогда больше не было смертоносного спокойствия». Благодаря этому обращению к будущему «Простые мотивы» можно считать стихами о революции в духе традиции, которая в послевоенной чешской литературе наиболее отчетливо проявилась именно в мае 1945 г., т. е. в литературной реакции на восстание против нацизма и освобождение республики от немецкой оккупации. Однако у Броусека мы видим принципиальный идеологический пересмотр этой традиции: вместо утопического будущего автор рисует перспективу жизни без плана и цели, хорошей уже тем, что она есть. Последнее двустишие довершает переворот в понимании соотношения стиха и революции: «Я всяким был в мире ада... Я руками и ногами держусь за порванные струны».

Полстолетия назад поэт Сейферт сожалел о том, что участвовал в революции только своими стихами. Для авторов «Мая 1945» поэзию и революцию разделяло препятствие в виде самой литературы. А поэт у Броусека, наоборот, полон решимости руками и ногами держаться за свои «порванные струны» – литературность как таковую. Поэт Ноября думает о том, что литература может в революции раствориться, а революция – предать будущее. В конце XX в. от всех революций и переворотов у чешского поэта остается слово: не слабый посредник, а последняя опора.

Это различие между стихотворениями Сейферта и Броусека показывает, каким образом чешская литература отреагировала на тему «бархатной революции» 1989 г. Оно говорит и об изменившемся месте поэзии в литературе и культуре. Чешская литература 1990-х годов не допускает социальной темы в поэзии, она отводит ей миссию интимного рассказа, обращенного внутрь литературы, а не к обществу. Литературная культура, возникшая в 1990-е годы в результате поправки системы так называемой социалистической литературы, не хочет руководствоваться общественным заказом, даже если он предлагает ей только тему – тему революции. Литература не может вырваться из рамок традиций, но не может и продолжать свое прошлое. Это напряжение отразилось в различии между литературной проекцией майской революции 1945 г. и ноябрьской революции 1989 г.

Поэзия Мая благодаря школьной программе стала общеизвестным эпизодом истории чешской литературы. Коллективные революционные

сцены (борьба на баррикадах, дула орудий, засыпанные цветами сирени, и непременно славный приезд танков с именем Сталина на броне) с первых дней 1945 г. увлекли поэтов всех поколений, от классиков авангарда до авторов военного поколения и, наконец, еще неизвестных творцов, среди которых тогда был и Богумил Грабал, посвятивший революции несколько стихотворений, вошедших в его первые неопубликованные книги. В единственной из антологий того времени («Эхо баррикад», 1945) наряду со стихами Сейферта вышли еще, например, стихи Ф. Галаса, Ф. Грубина, В. Незвала, Й. Горы, Й. Кайнара, С. К. Неймана, О. Микулашека, И. Блатного, Я. Горжеца, К. Беднаржа, М. Пуймановой. Поэтическая реакция на майское восстание 1945 г. отражала общую историческую перспективу. Эта поэзия с ненавистью оглядывалась назад, на период оккупации (Галас: «Тишина под мерзким крестом»), была подчеркнута национальной и антинемецкой (Голан: «немец – крыса»). В то же самое время она была обращена вперед, из апокалипсиса старого мира извлекала мир новый, хотела «охранять будущее» (Галас).

Стремление к тому, что только должно было наступить, приобретало подчас эротические контуры: в «Семи кантатах» (1945) Иржи Коларжа «мой народ» буквально становится «любовником» «Красной Армии». Майская дата способствовала эротизации темы благодаря привычной символической годового цикла. Весна как время рождения, победы над смертью объединялась с маем как символом социальной эмансипации трудящихся. Чешская поэзия с мотивом мая не могла не вспомнить и свое родовое наследие – поэму «Май» К. Г. Махи: «Такого мая мы жаждали! Было время ружей».

Литературный Май имел также общую тематику, весьма узкий репертуар мотивов. Реалии боя (бронированный кулак, звуки стрельбы) и природный фон (говор каштанов и сирени) соединялись с символами государственной и национальной независимости (Град, президент, чешский лев) и мифологическими вершинами национальной истории, прежде всего гуситского периода. У Завады «молодая слепая весна... кует и кует палаши каштанов»; у Незвала в «пражских стенах» сражались «гуситы». Ключевой темой, буквально общей темой литературы Мая стала баррикада, которая часто выносилась в заголовок отдельных стихов или целых книг. Из символов национальной независимости подобное место в майском словаре отводилось Праге (у Галаса среди них находим характерное единство: «Баррикада Прага»). Подчиненной была позиция лирического субъекта по отношению к революционному коллективизму. Герои поэзии Мая отказывались от «я» и «ты» в пользу «мы» и «вы» (Горжец: «Подайте мне голос, все!»).

Революционная тема в чешской литературе 1945 г. реализовывалась прежде всего в поэзии, в ней преобладала убежденность, что стих адекватен революционной теме, что он может и должен выражать общественное движение, воздействовать политически.

Облик ноябрьской революции, как мы это наблюдаем в чешской словесности 1990-х годов, включая и полуфольклорное агитационное творчество революционных дней, имеет с поэзией Мая напряженную, но вместе с тем очень значимую связь. Можно наметить два типа стилизации революционной темы. Первый некритически перенимает основные черты поэзии Мая. Другой выражает свое отношение к традиции революционной темы тем, что перечеркивает ее.

Первый тип наблюдается в нерегулярном, зачаточном, наивистическом творчестве ноября 1989 – января 1990 гг. Профессиональные поэты и писатели из кругов официальной и самиздатовской культуры в это творчество практически не включались. Исключением были так называемые барды, авторы и исполнители песен протеста (ср. песню Иржи Дедечека «Красный уже отваливает», опубликованную в «Представителе черни», 1994). Это, собственно говоря, была самодеятельная литература, выражавшая ожидания широкой публики. Только очень немногие из этих стихов были позднее опубликованы в книжных изданиях (Давид Жак «Как падает осень», 1990; Мирослав Завржел «Ноябринки», 1991). Самодеятельная литература распространялась главным образом в виде революционных листовок, плакатов, декламировалась на демонстрациях.

Публика, которая выражала себя в этих текстах, ожидала от литературы прежде всего участия в революции. Поэтому в ноябрьских стихах, рифмованных высказываниях и лозунгах звучит неудовлетворенность тем, что настоящие писатели молчат, что поэт из народа должен описать революцию вместо них: «Бросаю перчатку поэтам известных имен, которые молчат как рыбы...» (Ян Вотроубек). Критическое самоотражение «высокой», настоящей литературы в тот момент исключало торжественную трактовку революционной темы. Поэтому и была публично осмеяна и отвергнута, вероятно, единственная ода на ноябрьскую революцию, написанная профессиональным автором Вацлавом Гонсом и опубликованная в журнале «Глорификация революции» под названием «17 ноября» («Снежные цветы я тихо кладу к этой кровавой капле славного 17 ноября»).

Непрофессиональные поэты, «поэты, разбуженные 17 ноября» (Гана Сикорова), создавали риторическую поэзию с коллективно стилизованным лирическим субъектом. Они отдавали свой голос «нации» или «народу», хотели быть выразителями чувств революционного коллектива (Ми-

хазла Такова: «... я молилась Богу, чтобы он в эти дни вложил в мое перо стих народа, чтобы он сделал меня посредником»; Ярослав Горачкова: «Такое стихотворение никто не напишет, какое сегодня написал наш народ»). Как и поэзия Мая, ноябрьское агитационное творчество резко отвергало недавнее прошлое и с надеждой обращалось к будущему (Ружена Дейлова: «И через пару лет наша страна будет вся в цветах»; Павел Гантак: «Новую, чистую страницу истории начал ты, братец, писать...»). Из реальных ноябрьских событий эта литература выбирала прежде всего то, что можно было трактовать как кровавую военную сцену, как нечто, подобное повстанческим боям мая 1945 г. Например, насильственный разгон студенческой демонстрации, который стал искрой, вызвавшей все следующие политические изменения. Важной темой полуанонимного ноябрьского творчества стал погром на Национальном проспекте. Стихи о погроме часто назывались «17 ноября 1989» – в этом ода Вацлава Гонса точно соответствовала критериям самодельной литературы. В этой литературе, как в поэтической резервации, повторяется практически вся тематика литературного Мая. Из исторических или национально-государственных эмблем (трехцветная ленточка, Пражский град) чаще всего появляется геральдический символ чешского льва, включенный в сентиментальные, элегические, сатирические и памфлетные смысловые контексты (Штепанка Стракова: «Чешский лев спрятал голову в лапы»; Ярослав Шнерх: «Здрожал чешский лев, кровь студентов омыла ткань»; Михал Витоуш: «Чешский лев получил корону с улицы»). Из литературного Мая в литературный Ноябрь перешел также поэтический апофеоз Праги (Алеш Ирко: «Прага, ты опять глава свободной родины! Грязь порабощения с тебя, наконец, смыта!»). Мотив Праги в чешской культуре всегда был феминизированным, продолжал эротизацию революционной темы (Богумила Стибалова: «Нет лучшей картины, чем когда вся Прага начинает легко поворачиваться по кругу»; Индржих Заичек: «Кипят все улицы, в толпе одни – и все же со всеми. Толпа стоит. И в эту минуту мы счастливо поцеловались»). В стихотворении Давида Жака «Ноябрьское» мотив Праги выступает как посредник сексуальной инициации. Прага является просветительницей, а студенты-революционеры – принимающими «бокалы зрелости» («Мостовая дышит, во вчерашнюю тишину упали тяжелые груди Праги. Молоко течет из ее сосков. Она вся в волнении и ждет любимых. И они приходят»). Свою зависимость от поэзии Мая ноябрьская самодельная литература осознавала. Так, в стихотворении гимназиста Мартина Франца обращение к мотиву баррикады однозначно названо эхом, ослабленным повторением: «Я как будто слышал могучий гуситский хор. Я как будто услышал пение баррикад».

Единственным из крупных чешских писателей, кто описал ноябрьскую революцию был Богумил Грабал. В субъективном репортаже «Ноябрьский ураган» и в шести других произведениях он оценил мотивы агитационного ноябрьского творчества и возвел их в литературный канон. Почему на границе двух моделей ноябрьской темы, «народной» и «высокой», мы находим именно Богумила Грабала? Взрыв «народного» творчества в ноябре и декабре 1989 г. позволил ему удовлетворить интерес всей его жизни к простодушному, периферийному словесному высказыванию, реализовать давнее восприятие себя самого не как «писателя», а как «записывающего» окружающие голоса. Революция стала для Грабала также поводом раскрыть понимание Центральной Европы как необычного, избранного культурного пространства. Поэтому он немедленно включил падение коммунистического режима в чешских землях в число судьбоносных мировых революций, вслед за Великой французской революцией и большевистской русской революцией. Он трактовал пражские события как начало новой эпохи в истории нации и всего человечества. В картине «перманентной бархатной революции», за которую чешский народ был воскрешен детской (студенческой) жертвой, Грабал соединил национальную терминологию с религиозной и с эстетическим утопизмом позднего авангардизма 1950-х годов. Согласно «Ноябрьскому урагану», на пражских улицах были, по сути, реализованы художественные манифесты друга Грабала, графика Владимира Боудника. Они возникли в 1950-е годы на почве ожидания «не того, что искусство будут делать все, но того, что творцом может быть каждый». Уже самим принятием революционной темы Грабал вступил в спор с конвенциями «высокой» литературной стилизации. По поводу книжного издания своей ноябрьской прозы он заметил, что это, собственно говоря, «сто пятьдесят тысяч тостов за бархатную революцию, за тот критический и одновременно победный месяц Ноябрь». В другом месте он заявил, что «мы должны любить бархатную революцию так, что могли бы за нее и умереть». «Победный месяц Ноябрь» был перифразой «Победного Февраля», пропагандистского названия коммунистического переворота 1948 г.; слова о любви пародировали идеал страстного отождествления поэта с революцией, характерного для того же контекста. Грабал хорошо осознавал, что чешская литература в социалистический период позорно подчинялась революционной теме. Экзальтированно подчеркивая, что, несмотря на это, он пишет о ноябре 1989 г. как о революции, писатель, разумеется, показывал свое желание разработать материал, который обычно считался недостойным литературы. Но он также полагал, что в

линии развития революционной темы есть точки, к которым можно возвращаться, например поэзия Мая 1945 г. Грабаловский ноябрьский цикл перебрал мост между двумя способами стилизации ноябрьской темы. Первый мы видели в агитационной самодеятельной литературе, он был основан на повторении стереотипов майской поэзии. Богумил Грабал защитил мотивы этой литературы, и прежде всего так называемый погром на Национальном проспекте, и подготовил почву для последующего обращения профессионального литературного творчества к «бархатной революции».

Это обращение началось приблизительно в 1991 г., достигло вершины в середине 1990-х годов в десятках поэтических, драматургических, но главным образом прозаических произведений. В переходе от поэзии к прозе можно по сравнению с маем 1945 г. увидеть первое принципиальное переменение революционной темы в литературном пространстве. Это отличие заключается в композиционной роли темы: ноябрьская революция только в исключительных ситуациях становится центральной темой произведения. Тем не менее в композиции она занимает ключевую позицию. Рассказ с революции начинается или к ней устремляется. Так, все действие поэтического романа Зузаны Брabcовой «Злодейство» (1995) вырастает из удара, который 17 ноября получил герой повествования во время погрома на Национальном проспекте, тогда как все сюжетные линии сатирического романа Иржи Камена «Во всем виноват кот» (1997) в той же точке встречаются. Сюжет прозы также может быть разделен ноябрьскими сценами на две половины: «до» и «после», как, например, в романе Климмы «Ожидание тьмы, ожидание света» (1993). Поэзия Мая, а вслед за ней и ноябрьская самодеятельная литература, выражали желание авторов активно включиться в революционное событие, слиться с борющимся народом, с массами, подчинить поэта революционному коллективу. Ноябрьская литература профессиональных писателей, напротив, подчеркивает пассивное отношение автора и произведения к революции. Это та же отдаленность от непосредственного революционного действия, какую мы наблюдали в стихотворении Антонина Броусека. Метафорой преграды между писателем и литературой, с одной стороны, и революцией – с другой, в профессиональной литературе стало телевидение – средство массовой информации, которое является символом пассивного переживания.

Главный герой романа Тршешняка «Ключ под ковриком» (1995) переживает шок от бойни на Национальном проспекте, сидя перед телевизором в нью-йоркском баре. Рассказчик литературного репортажа Новака «Бархат и парк» в ноябрьские дни приезжает в Чехию, чтобы увидеть

революцию собственными глазами. Однако, проникнув на заседание в одном пражском театре, он в нем не участвует. Он чувствует, что не способен отождествить себя с революционным коллективом и предпочитает следить за встречей из бара, наблюдая все на экране телевизора. Роль стены между революцией и литературой телевидение играет даже в «Ноябрьском урагане» Грабала. Несмотря на свой восторг от «бархатной» центральноевропейской революционной утопии, и Богумил Грабал наблюдал студенческую демонстрацию 17 ноября только по телевидению. Так же, как Броусек в своем стихотворении, он не скрывал, что находился на безопасном расстоянии от Праги – на своей даче в поселке Керско.

Поэт Мая 1945 г. не мог бы себе представить, что он участвует в революции, лишь слушая радио. Для писателя Ноября 1989 г. это типично, если одно средство массовой информации заменить другим: радио – телевидением. (Сделать это возможно, ибо речь идет не столько о средстве массовой информации или биографических обстоятельствах возникновения текстов, сколько об отношении чешской литературы 1990-х годов к обществу, к революционной теме.) Литературная реакция на ноябрь 1989 г. показывает опасения потенциальной угрозы данной теме. Для посленоябрьского периода было характерно стремление к тому, чтобы литература осталась в стороне, чтобы она не забыла о том, что отличает ее от политики и от какой бы то ни было общественной акции. Естественным ответом на ощущение опасности темы становится ее унижение, которое в разных формах повторяется в популярной беллетристике. Мартин Незвал в романе «Анна секретарша» (1992) объединяет ноябрьскую революцию с отчаянным сексом; Здена Фриброва в романе «Мафия после ноября» (1992) – с заговорщической теорией истории; Карел Шторкан в юмористическом романе «Мои милые шутники, или Дикое пиво» (1993) ее осмеивает. Иронизацией является не только драма-памфлет Даниеля Строжа «Погружение» (1995), но и пьеса Михала Вивега о причудливом семейном и политическом треугольнике «Розы для Маргариты, или Вечеринки революционеров» (1991).

Свое особое отношение к теме революции чешская литература нашла в многозначительном умолчании, в прикосновении, мимолетность которого полна значения. Между прочим, это касается не только тех авторов, которые принадлежали к «победителям» ноябрьской революции, но и тех, кто после событий ноября 1989 г. лишился значимого положения в литературе и обществе. К ним принадлежал, например, Карел Сус («Пять лет в мертвом доме», 1994). В стихотворении Мирослава Флорiana «Конец ноября» мы явно чувствуем негативное отношение к рево-

люции, однако оценка выражена не прямо, а аллегорически, в классических мотивах природной лирики и реминисценциях античности (судьба гладиаторов).

Наиболее удачный способ проявить уважение к теме революции литература 1990-х годов нашла, отстранившись от обеих крайностей – унижения и восхваления – обратившись к фигуре умолчания. Так, перед Людвиком Вацуликом в романе «Как сделать мальчика», который состоит из расположенных в хронологическом порядке точно датированных дневниковых записей, не мог не встать вопрос, на каких датах остановиться между 12 сентября 1989 г. и 2 февраля 1990 г. Писатель не выбрал ни одной. Предреволюционная часть завершается указанным выше сентябрьским днем, часть послереволюционная – днем февраля начинается. В этот день рассказчик вместе с другими бывшими диссидентами устраивает праздник в Мюнхене, ибо «коммунизм лопнул». Вся тема революции сжалась у Вацулика до этих двух слов, информирующих, что за данный промежуток времени произошло.

В романе Даниелы Годровой «Фита» (1992) находим предвестие ноябрьской революции. Главную героиню, alter ego автора, полиция избивает до крови за несколько месяцев до этого события и в нескольких десятках метров от места, где в ноябре разыгрался так называемый погром на Национальном проспекте. Эпизод в известной степени конструируется как зеркальный, топографически перевернутый слепок центрального топоса литературного Ноября. Но эта сюжетная линия не ведет к какой-либо сцене ноябрьской революции. Что так могло бы быть, Годрова призналась в эссе «Я вижу город...». Она сказала, что рукопись «Фиты» первоначально содержала картины революции, но при авторской редакции она их сняла, потому что почувствовала, что слова об «эйфории, слиянии с ликующей толпой» «уличают» ее во «лжи». Она должна была выбросить, вычеркнуть их из текста, что обычно обозначается корректорским знаком изъятия – греческой буквой Фита.

Сопоставляя эссе и роман Годровой, можно выявить два принципа, которыми определялось отношение чешской профессиональной литературы 1990-х годов к теме революции. Первый диктовал литературе высшую возможную сдержанность. Принцип второй состоял в том, что, даже если боязнь этой темы выливалась в изъятие ее из текста, от нее должен был остаться хотя бы небольшой след, например, в комментарии к роману. О ноябрьской революции в литературе 1990-х годов нельзя было ни говорить, ни молчать.

Чешский роман конца XX века: между постмодернизмом и новым автобиографизмом

После «бархатной революции» ноября 1989 г. ситуация в чешской литературной жизни изменилась, может быть, даже резче, чем в других странах бывшей европейской социалистической системы, поскольку в предшествующие два десятилетия так называемой нормализации большинство чешских писателей на родине лишились возможности легально издавать свои произведения и литература 70–80-х годов была расколота на официальную, выходившую в государственных издательствах, и альтернативную литературу самиздата и эмиграции. Крах коммунистического режима сопровождался отменой цензуры, распадом прежнего Союза писателей, образованием новых литературных объединений, возникновением огромного числа частных издательств и частной книготорговли, решительным обновлением литературной печати. Буквально в считанные недели, если не дни, радикально изменилась вся организация литературной жизни, сменились издательские и читательские запросы, предпочтения и приоритеты.

Это был отнюдь не первый столь значительный катаклизм в развитии послевоенной чешской культуры. Но «посленоябрьская» культурная ситуация несла на себе определенный отпечаток «бархатности» общественно-политического переворота 1989 г. В стране действительно осуществилась свобода печати. Однако никакого объединения прежней официальной и альтернативной литературы не произошло. В издательствах в очередной раз снимали с производства одни книги и спешно печатали другие. Правда, делалось это весьма «бархатно»: не было репрессий по отношению к авторам, были вежливые извещения о прекращении работы над книгой «в связи с изменением обстоятельств», а подчас даже уплата части гонорара. При всем том ведущие писатели и литературные руководители периода «нормализации», даже самые либеральные из них, сразу же «ушли в тень», и на первый план выдвинулись бывшие диссиденты. Закрылся «лучший и единственный» (так его иронически назы-

вали) «нормализаторский» журнал «Литерарни месичник», были возрождены прославившиеся в 1960-е годы своей оппозиционностью «Литерарни новины» – сначала как приложение к «Лидовым новинам», затем как самостоятельный еженедельник, в Брно снова стал выходить журнал «Гост» («Гость»). Молодое поколение диссидентского андеграунда создало собственный печатный орган – «Револьвер ревью», возникли новые периодические издания, среди которых надо особо выделить пражский «Твар» («Форма»), созданный на основе еженедельника «Кмен», сочетающий литературно-критическую оперативность с архивными публикациями и вниманием к теоретическим проблемам.

Издатели и книготорговцы, руководствуясь своим пониманием политической конъюнктуры и законов рынка, очень быстро сменили весь ассортимент своей продукции. На прилавки магазинов хлынул поток качественно выполненных переизданий произведений альтернативной литературы и переводные книги – как серьезные, не печатавшиеся прежде по идеологическим причинам, так и массовая беллетристика: детективы, триллеры, «дамские романы» и т. п., которые ранее не были столь доступны.

Выход альтернативной литературы из подполья не только восстановил реальную картину развития чешской литературы последней трети XX в. и насильно нарушенную преемственность, но и обогатил отечественную словесность рядом действительно выдающихся произведений, таких, как романы Милана Кундеры (хотя, по распоряжению автора, его произведения 70–80-х годов, печатавшиеся сначала по-французски в Париже, затем по-чешски в Торонто и переведенные на множество языков мира, еще не изданы на его родине, кроме «Вальса на прощание», но, по крайней мере, они попали в библиотеки, стали предметом изучения и обсуждения в критике и научной печати), романы и эссе Йозефа Шкворецкого, «Чешский сонник» Людвика Вацулика, пьесы и эссе Вацлава Гавела и т. д. Но в целом переизданная после ноября 1989 г. в хорошем исполнении литература самиздата и эмиграции не имела того успеха, на который, казалось бы, можно было рассчитывать.

Молодой чешский исследователь Михал Бауэр, на протяжении последних лет внимательно изучающий и активно публикующий архивные материалы, относящиеся к послевоенной литературе, в статье «Произведения чешских авторов, издаваемые в 90-е годы XX столетия» констатирует: «...все 90-е годы несут на себе печать издательской практики, которая у нас официально проводилась в период 1949–1989 гг. Наблюдается буквально взрыв в издании прежде запрещенной литературы, которая

точас же после ноября 1989 г. превратилась, если употребить прижившийся термин, в насаждаемую официально (в издательствах выходило по несколько книг одного и того же автора огромными тиражами, например, в первой половине 90-х годов на книжные прилавки было выброшено сразу что-то около полумиллиона экземпляров произведений Ивана Климь)¹.

В рыночных условиях переизданиям альтернативной литературы пришлось конкурировать с новой переводной литературой и массовой продукцией, а непомерно большие тиражи, о которых говорит М. Бауэр, оказали прежде запрещенным авторам плохую услугу: порой вполне качественные произведения через некоторое время оказывались на стендах уцененных книг, что уже само по себе подрывало их авторитет. Нельзя не признать и того, что в послепереворотной обстановке критический запал многих из этих книг утратил прежнюю остроту. Тем не менее в развитии романа первого «послереволюционного» десятилетия отчетливо прослеживаются преемственность по отношению к литературе предшествующих лет и в то же время новые черты, появление которых в памятные ноябрьские дни 1989 г. вряд ли могло представляться возможным. Попытке осмыслить весьма противоречивые «литературные итоги» 1990-х годов и посвящена настоящая статья.

В литературе конца XX в. – по сравнению с периодом «нормализации» – наблюдался вполне естественный тематический сдвиг. С точки зрения содержания в чешском романе на протяжении 1990-х годов в качестве главной тенденции отчетливо прослеживается движение от резкой критики предшествующего периода в истории Чехословакии к несколько растерянному – с чувством удивления – неприятию новых ценностных ориентиров посленоябрьского общества. С другой стороны, невиданный масштаб приобретает эротика, особенно в «нетрадиционных» вариантах, а также проблематика алкоголизма, наркомании, «экзотических» религиозных культов. Что же касается художественной формы, то в этой области сохранились и заострились некоторые тенденции, имевшие место в произведениях всех ветвей литературы предшествующих лет и восходящие еще к эпохе Пражской весны. Для прозы 1990-х годов наиболее характерны разнонаправленные искания в духе постмодернизма и в то же время тяготение к документализму и новому функциональному использованию автобиографизма.

Элементы постмодернизма постепенно накапливались в чешской прозе предшествующего периода. О постмодернизме можно говорить в связи с трилогией Владимира Неффа (1909–1983) «У королей не бывает ног» (1973), «Перстень Борджиа» (1975) и «Прекрасная чародейка»

(1980), где откровенная сказочность свободно сочеталась с исторической документальностью, а люди XVII в. употребляли словечки из современного молодежного жаргона. Тем более – в связи с творчеством самого значительного писателя диссидентского андеграунда Эгона Бонди (р. 1930), в пародийном романе которого «Единокровные инвалиды» (самиздат, 1971, Торонто, 1981; Братислава (на чешском языке), 1991) смешано «все и вся», где появляется, к примеру, «кучер Льва Толстого Аль-Тарик Масарик» и описывается пышный юбилей «национального классика Эгона Бонди», а будущее социалистическое общество изображается в духе антиутопии.

При всей непроясненности термина «постмодернизм», который одними критиками употребляется в качестве похвалы писателю за современность и авангардность, другими – как указание на эклектизм и погоню автора за литературной модой, на мой взгляд, можно утверждать, что для современной литературы, в том числе чешской, характерна «постмодернистская ситуация». В одном произведении могут продолжаться традиции классического модернизма, кафкианства или «нового романа» и одновременно опровергаться обращением к традиционному реализму и приемам массовой беллетристики. К постмодернистским следует отнести произведения, в которых соединяются реальность и фантастика, игра со словом и эссеизм, педалируется присутствие автора, постоянно размышляющего над своим писанием.

Постмодернистская поэтика может использоваться в очень разных произведениях, существовать в разных видах. Для чешской литературы 1990-х годов наиболее значим постмодернистский поиск сугубо интеллектуального типа. В начале 1990-х годов высокою оценку большинства критиков заслужила отмеченная подобными чертами трилогия Даниелы Годровой «Мучительный город».

В основе первой опубликованной книги Даниелы Годровой (р. 1946) – научного сотрудника Института чешской литературы Академии наук Чешской Республики – лежит многолетнее изучение теории литературы, в том числе диссертационного исследования, посвященного истории и теории романа «В поисках романа. Главы по истории и типологии жанра» (1989). Ей принадлежит также целый ряд других работ по этой проблематике, кроме того, она переводила с русского языка труды М. Бахтина (в частности, «Роман как диалог», 1980). Одновременно Годрова писала художественную прозу, в годы «нормализации» – «в стол». В 1991 и 1992 гг. один за другим вышли в свет ее романы «Под обоими видами», «Куколки» и «Фита», составившие свободную трилогию.

Игра с многозначностью слова, непередаваемой в переводе на русский язык, начинается уже с заглавий. «Под обоими видами» (по-чешски это одно слово «Podobojí») обозначает причащение «под обоими видами» – хлебом и вином, что было предметом церковного спора в гуситских войнах, но может быть понято и как «двойственность». «Куколки» («Kukly») – не детские игрушки, а те куколки, из которых могут вылупиться бабочки, но и – маски, «Фита» («Théta») – не только название греческой буквы, но и применяющийся в редакторской практике знак изъятия части текста.

В романах Годровой, состоящих из маленьких главок, в причудливом переплетении соединились история и современность, улицы, площади и кладбища реальной Праги и фантастические видения, размышления об искусстве, философских вопросах, мотивы оккультизма, семейные легенды и эпизоды собственной биографии автора. Действие трилогии в основном происходит в окрестностях знаменитого Ольшанского кладбища, где есть чешская, еврейская и русская части. Повествование ведется то в третьем лице, то от первого лица, причем этим лицом может быть не только человек, но и коллектив, и определенная местность. В романе «Под обоими видами» глава «Ольшанский виноградник» начинается так: «Я – Ольшанское кладбище. Но я также и бывший Синаевский виноградник, который уступал одну пядь своей земли за другой умершим от чумы». В романе много философских рассуждений о пространстве, например: «Каждое пространство имеет места плохие и места хорошие, места проклятые и места благословенные. Кроме того, существуют места пограничные, места двузначности и колебаний между добром и злом, на которых одно незаметно переходит в другое, превращается в свою противоположность. Благоразумно остерегаться подобных мест, где Павел превращается в Савла, а Савл – в Павла. Это места двузначные (в оригинале – «места под обоими видами». – С. Ш.). Но именно такие места занимают большую часть всего пространства, в то время как места четко очерченные, однозначные, образуют всего лишь некие островки, ибо постоянно увеличивается число мест переходных и даже то, что четко очерчено, изменяется, только менее быстро, менее наглядно, так что перемену можно заметить только с большой дистанции». А вот еще: «Каждое пространство одной своей стороной обращено к жизни, а другой к смерти, и невозможно с уверенностью установить границу перехода одного в другое».

Тема судьбы чешских евреев в годы фашистской оккупации переплетается в этом романе с обращением назад – к истории, и вперед – к периоду после 21 августа 1968 г., когда на территории страны вновь появились

чужие войска. Наряду с вымышленными героями (среди них выделяется еврейская девушка Алиса Давидовичова, окна квартиры которой выходят на Ольшанское кладбище), на страницах романа появляются деятели чешского национального возрождения (писатель Карел Сабина, Божена Немцова, поэт «Мая» Карел Гинек Маха и др.). В главе «Народ» достаточно прозрачно говорится о самоожжении Яна Палаха в знак протеста против вторжения советских войск: «Я – народ. Я попал в новый египетский плен. Я причащаюсь под обоими видами. Принимаю тело и кровь Господню. У меня есть свои мерзавцы и своя чечевичная похлебка. Свои революции и свои герои. Один из них вспыхнул на костре, который сам для себя разложил – между Национальным музеем и Домом продуктов... Я – народ, протрезвевший от своих революций, своих оккупаций и воспламеняющихся жертв. Я – народ, который конвертировался...».

При обилии вымышленных и реальных исторических персонажей главными в трилогии являются женские фигуры: в первом романе – Алиса Давидовичова (она кончает жизнь самоубийством, выбросившись из окна), во втором – дочь филолога София Сыслова, в третьем – научный сотрудник Элишка Беранкова. Эти героини встречаются на романном пространстве, где нет непроходимой стены между живыми и мертвыми, они связаны духовным родством. Во втором романе читаем: «София Сыслова, эта личинка, куколка и нимфа, из которой длительным путем получается взрослое насекомое...». В трилогии много автобиографического материала, зарисовок из жизни академических институтов, появляются совершенно конкретные лица, в том числе писатель Карел Милота (муж писательницы), известный ученый, литературовед Владимир Мацура, а также сама Даниела Годрова, отдельные черты личности которой угадываются в образах Алисы Давидовичовой, Софии Сысловой и Элишки Беранковой.

Годрова, без сомнения, наделена талантом изобразительности. Уже в первом романе запоминается образ Праги – сквозной для всей трилогии. Выразительно описаны старые квартиры в большом доходном доме, в которых в разное время жили чехи, евреи, а в годы оккупации – немцы. По книгам рассыпано множество точно подмеченных и переданных деталей, принадлежащих тому или иному времени слов и оборотов речи. Вместе с тем в тексте затрагивается обширный пласт чешской и мировой культуры. Роман «Фита» начинается так: «Я очутилась в лесной глуши. Не знаю даже, как я вошла в этот лес, когда и куда исчезла дорога и я заблудилась в этих странных, мне не знакомых местах». Образ, конечно же, отсылает к началу «Божественной комедии» Данте, а вслед за тем

рассказчица встречается и самого поэта... Упоминаются в трилогии и Пруст, и Шагал и многие другие великие. Автор постоянно размышляет, особенно в «Фите», над своим собственным творчеством: «Кто я, когда пишу этот роман? Кем хочу быть? Той, которая возвращается в свое прошлое, или той, которая стоит в стороне и наблюдает за этим существом? Разобраться нелегко, поэтому я меняю позиции...».

Разбор романов Годровой предоставляет исследователю богатую возможность продемонстрировать историко-литературную и философскую эрудицию. Однако, на мой взгляд, в трилогии ощущается некий «переизбыток» приемов, что подчас отодвигает на задний план не только такие компоненты, как сюжет, цельность образов, но в какой-то мере и ее гуманистическое содержание. Мне кажется, что это отразилось на восприятии трилогии критикой и читателями.

В высшей степени благожелательном послесловии к первому изданию романа «Под обоими видами» Владимир Мацура (сам наряду с научными трудами написавший ряд романов) признавался: «Это волнующее приключение – читать роман Годровой одновременно с ее теоретическими разработками и наблюдать, как непосредственно в живом литературном произведении сталкиваются абстрактные герои ее литературоведческой типологии: роман-вымысел и роман действительности, роман высокий и низкий, иллюзивный и дезиллюзивный, сакральный и светский»².

Гелена Коскова, чешская исследовательница, живущая в Швеции, автор многочисленных работ о прозе последней трети XX в., так определяет особенности трилогии Годровой: «Наиболее выразительным композиционным принципом всей трилогии является отказ от традиционного сюжета, от последовательного развития романной завязки, замена этого серий дробных глав, присоединенных одна к другой таким образом, чтобы отразить отдельные частные эпизоды прошлой и современной истории как они запечатлены в коллективном опыте человечества, содержащемся в мифах, религии и, не в последнюю очередь, в романе». И далее: «Текст Годровой подобен ткани, отдельные волокна которой соединяют ее собственный опыт и исторический опыт народа с памятью европейского романа»³. Коскова считает, что ключ к разгадке метафор и символов трилогии можно найти в теоретических трудах ее автора в обращении к концепциям Юнга, Бахтина, к египетской мифологии, учению буддизма, индуизма и т. п. Для Годровой «роман это медиум, при посредстве которого теоретик и художник вступает в контакт с высшими ценностями и ищет прежде всего те стороны, которые могут составить противовес рационально-материалистическому подходу к действительности»⁴.

Но есть в чешской критике и другие оценки трилогии. Так, острая на язык автор «Критичке пршилоги» журнала «Револьвер ревио» Либуше Гечкова называет романы Годровой «скучными», полагает, что попытки автора «интегрировать герметический способ мышления в наш западный рационализм» не приносят успеха, от романа к роману Годрова «все больше возлагает надежды на свои теоретические выкладки, к которым прилепляет “жизнь”, но как раз настоящей-то жизни мы в ее текстах и не ощущаем»⁵.

Прозу Годровой можно отнести к постмодернизму достаточно условно, родословную ее романов симпатизирующие ей критики склонны вести от Джойса, может быть, Кафки, от «нового романа». Сама же она пытается опровергнуть мнение критиков, будто ее книги являются производными от теоретических трудов. В интервью еженедельнику «Твар» Годрова утверждала: «Никогда не было такого, чтобы я на практике проверяла плодотворность теории, которая уже существовала до романа, или бы пыталась то, что я сделала в прозе, обосновать теоретически»⁶. Писательница предпочла бы, чтобы не ее романы считали основанными на теории, а, напротив, ее теоретические труды воспринимали бы как романы, однако, как мы видели, ей удается убедить далеко не всех своих рецензентов.

Наиболее последовательным приверженцем интеллектуально-элитарного постмодернизма можно считать Иржи Кратохвила, имя которого завучало в чешской литературе в первые посленоябрьские годы.

Иржи Кратохвил (р. 1940) происходит из брненской интеллектуальной среды. Один из его дедушек Йозеф Кратохвил был философом и историком философии, отец, тоже Йозеф, учителем, занимался орнитологией, писал книги для детей; еще в 1952 г. он эмигрировал в США, позже преподавал в университете Мюнхена. Дядя писателя – Антонин Кратохвил – историк литературы и публицист, с 1952 г. – в эмиграции в ФРГ. Заметим сразу, что эти родственники Иржи Кратохвила – под вымышленными именами – нередко появляются на страницах его произведений, легко узнаваемы и изображены с большой долей иронии.

Кратохвил окончил философский факультет Брненского университета (его дипломная работа посвящена теоретическим и критическим взглядам Витезслава Незвала), работал учителем, библиотекарем, а во времена «нормализации» был вынужден сменить несколько рабочих профессий. Печататься он начал еще в 1960-е годы, публиковался в самиздатовской и эмигрантской прессе, но его подлинным литературным дебютом стал «Медвежий роман», вышедший в свет в 1990 г. Он сразу

привлек к себе внимание, главным образом в литературных кругах, необычной формой, зло-ироническими характеристиками тоталитарных порядков, оригинальностью стиля.

«Медвежьему роману» предпосланы два эпиграфа. Один из Борхеса, что сразу же указывает на эстетические пристрастия автора, второй – из старинной чешской книги, где говорится о деревенском обычае на масленичной неделе ходить с медведем, которого изображал какой-нибудь ловкий парень, специально натренированный и одетый в медвежью шкуру. Смысл этого сложного, с множеством разноплановых фигур и эпизодов, произведения в конечном счете заключается в доказательстве невозможности «превратить в медведя», приспособить к обстоятельствам молодого интеллектуала, выброшенного из привычной жизни режимом «нормализации».

Действие романа происходит то на фантастическом Острове, характеризующемся всеми признаками общественных порядков и нравов «нормализованной» Чехословакии, то в реальном Брно и моравской деревне, то в психиатрической больнице. На Острове поселившегося в лифте главного героя-рассказчика, которого здесь зовут Урсинус, Урсус или Ур (от латинского «медведь»), арестовывают и пытаются завербовать местные гэбисты, а пугающий власти таинственный Саво учит его ходить в медвежьей шкуре. В другой части романа рассказчика зовут Онджей Беранек (Ягненок), он работает ночным сторожем на птицефабрике и пишет «Медвежий роман». Потом действие по времени переносится в период оккупации и первые послевоенные годы. Автор помещает здесь «Введение», где говорится: «Прежде чем начать третью часть романа, я принял решение снова сменить рассказчика. Подобно тому, как когда-то на каждой станции перепрягали лошадей у дилижанса... Этим третьим рассказчиком буду я сам – да, я, но с небольшими оговорками». «Может ли рассказчик быть целиком и полностью тождественен автору?» – вопрошает он и отвечает: «Должен признаться, что я в этом сильно сомневаюсь...». А далее содержащее очевидные элементы автобиографичности (эмиграция отца и т. п.) повествование о детстве героя обрывается массой фантастических подробностей.

«Медвежий роман» в реальных картинах и приемами гротеска изображал действительность послевоенной Чехословакии – слежку, доносы, репрессии, тоталитаризм как таковой. Психиатр доцент Дроп ставит здесь следующий диагноз: «Тоталитаризм и шизофрения – две мутации одной и той же болезни. Шизофрения – ее индивидуальная форма, тоталитаризм – коллективная». Примером приспособленца к любым условиям служит в романе образ младшего брата рассказчика, который с легкостью поднимался по лестнице «нормализаторской практики»: съездил с

«поездом дружбы» в «братскую страну», развелся с прежней женой, женился на дочери партийного функционера и «уселся в реальный социализм как в кадиллак». Сплетая реальность и фантастику, писатель не скупится на подчеркивание комических сторон изображаемого, на афористический комментарий. Так, говоря о том, что начальники на Острове были информированы хуже всех, он замечает: «А что если неосведомленность и была условием их превосходства?».

«Медвежий роман» не был легок для чтения, но сразу после «бархатной революции» он воспринимался как желанный расчет, пусть еще не привычными для литературы художественными средствами, с только что закончившимся бесславным периодом в истории страны. Этим в значительной степени и объяснялся его успех.

Авторитетный чешский критик старшего поколения, редактировавший орган Союза чехословацких писателей «Литерарни новины» в их самые легендарные времена периода реформаторского движения, Милан Юнгманн, не будучи сторонником новомодных литературных исканий, признавал: «Иржи Крадохвил, по моему мнению, – самое значительное открытие самиздата в области прозы»⁷.

На протяжении 1990-х годов И. Крадохвил издал целый ряд романов и сборников рассказов и эссе («Песня среди ночи», 1992; «Моя любовь, Постмодерна», 1994; «История историй», 1994; «Авион», 1995; «Сиамская история», 1996; «Бессмертная история», 1997; «Ночное танго», 1999; «Прамедведь», 1999), постоянно поднимая планку изощренности композиции, метафорики, игры со временем и перевоплощением персонажей.

Некоторые критики считают три первых романа Крадохвила («Медвежий роман», «Песня среди ночи» и «Авион») своего рода трилогией. В самом деле, несмотря на множество обликов главного героя-рассказчика и фантастичность сюжетных ходов, в этом образе, имеющем автобиографическую основу, во всех трех романах просматривается много общего – и в личностном плане, и с точки зрения важных жизненных обстоятельств. В «Медвежьем романе» речь идет главным образом о периоде «нормализации», в «Песне среди ночи» упор сделан на детские годы героя, в «Авионе» – на посленоябрьскую эпоху.

В «Песне среди ночи» параллельно разворачивается история – от рождения до взрослого состояния – двух схожих по характерам героев: сына эмигрировавшего после февраля 1948 г. орнитолога и сына удивительно волшебника (всемогущий волшебник был участником группового изнасилования солдатами в конце войны молодой девушки, которая и стала матерью второго героя). В разработке первой линии больше реальных кар-

тин, в разработке второй – фантастики, но эти линии не раз пересекаются, реальные картины присутствуют в повествовании (от лица героя) о сыне волшебника, фантастические моменты – в истории сына эмигранта, рассказываемой от лица этого героя. Много броских, узнаваемых эпизодов: преследование семей эмигрантов, перлюстрация писем, система подслушивания, советские советники в органах чехословацкой государственной безопасности и т. п. Текст в основном идет без точек, абзацы начинаются с прописных букв. В языке, подчас афористичном, встречаются, прежде всего в диалогах, элементы моравского диалекта. В целом этот роман более строен, чем «Медвежий», но сюжетные линии, как и в других книгах Кратохвила, уходят «в никуда», ничто не завершено.

Если у Годровой, может быть, главным героем была Прага, то Кратохвил с неподдельным увлечением изображает свой родной город Брно и его историю, хотя, в соответствии с его творческой манерой, все брненские картинки и эпизоды подаются на уровне «клипов». Зачастую замысел автора просто не может быть понят читателем без специальных пояснений. Так, архитектоника романа «Авион» выстроена по типу престижного брненского отеля того же названия: в отеле десять этажей, в романе – девять глав и эпилог и т. д. Но роман интересен вовсе не этим, а метко-ироничными зарисовками первых послереволюционных лет, изображением новых перевертышей, например, младшего брата рассказчика – фотографа, преуспевавшего в период «нормализации», женившегося на «коммунистической прокурорше», а после ноябрьского переворота быстро выпустившего плакат с портретом Вацлава Гавела; его жена «выбросила партийный билет и представляется теперь как супруга сына эмигранта». Столь же ироничен образ еще одного родственника рассказчика – Рихарда, плохого писателя-эмигранта, который женился на богатой немке, издает книги на ее деньги и презрительно относится к землякам, не гнушаясь распространять слухи об их мнимых связях с госбезопасностью. Как общая характеристика происходящего звучит фраза: «...запах зла – это несчастный аромат нашего столетия». Тут же фантастические картины «подземного Брно», появление таинственного и могущественного братства Кабронов (подобные братства, или сообщества, или кланы, за которыми просматриваются и партия, и Госбезопасность – чехословацкая и советская – присутствуют и в других романах писателя), пестрое семейство цыган, подмена детей, фанатичная киллерша, забавный, не лишенный смысла термин «радикальные постнеоленинцы»...

Более или менее определенную сюжетную линию можно проследить в «Сиамской истории» и «Бессмертной истории». «Сиамскость» первой

заключается в том, что один и тот же герой выступает перед нами как двенадцатилетний мальчик, когда он в 1946 г. влюбляется в загадочную женщину, и как шестидесятилетний битый жизнью мужчина, который все прошедшие годы готовился написать об этой любви роман. В книге есть точные зарисовки обстоятельств разного времени, в том числе тоталитарного режима, есть фантастика, рассуждения об одновременном падении идеологии и размахе сексуальной революции, но даже в этой относительно сюжетной истории, как и в сюжетной же «Бессмертной истории» (там речь идет об одной жительнице Брно, верно ожидающей предназначенного ей возлюбленного, который принимает облик то оленя, то слона и т. д., причем с каждым животным она неизменно занимается любовью), остается ощущение раздробленности.

Исключительно причудливо «закручено» «Ночное танго или Роман одного лета в конце тысячелетия». Текст книги предварен перечнем имен героев и тех мест, где будет происходить действие. Однако это всего лишь еще один запутывающий прием или уловка автора. Под одним и тем же именем выступают совершенно разные существа, не только люди, но и, например, собака, живые и вроде бы ожившие мертвые, время и место постоянно меняется, современные события перемешиваются с историческим прошлым. Здесь и съемки телевизионного сериала, и демонстрации на реальной брненской площади сторонников Милоша Земана или Вацлава Клауса, и полет над Сибирью, история чудесного спасения младших детей Николая II Анастасии и Алексея, проснувшиеся блианицкие рыцари, а рядом – террористы «кавказской национальности». Перепутанная, странная история, которую каждый может понимать по-своему или не понимать вообще, просто воспринимая отдельные клипы.

Сборник новелл «Любовь моя, Постмодерна» может быть использован как тест для проверки литературоведческой эрудиции читателя или рецензента. Кратохвил сам называет эту книгу «постмодернистской репликой» рассказов австрийского писателя рубежа XIX–XX вв. Петера Алтенберга. В каждом из составивших ее 37 кратких рассказов Кратохвил использовал по одному короткому предложению из 37 рассказов этого прозаика. Конечно, это игра, но она увлекает прежде всего самого автора. Кстати, Постмодерна здесь – не постмодернизм, хотя и он тоже, а имя девочки, которую похищает маньяк, но она и через много лет остается все такой же маленькой и веселенькой.

Книги Кратохвила, как правило, невелики по объему. Это их несомненное достоинство. Во всех его вещах ощущается присутствие оригинального таланта: писатель умеет двумя-тремя штрихами очертить ситуацию,

сделать набросок интересного характера, но тут же переходит на что-то совсем другое. Такое впечатление, что он создает свои произведения главным образом для литературоведческих упражнений, а не для читателя.

Это особенно явно проявляется в изданном в 1999 г. романе «Прамедведь» (в оригинале – «Urmédvéd»), которому предпослано специальное «Руководство к употреблению». По утверждению писателя, «Прамедведь» – первоначальная версия «Медвежьего романа», законченная в 1983 г. и оказавшаяся из-за своей сложности неприемлемой даже для тогдашнего самиздата. Кратохвил книгу переделал и упростил, но все равно Л. Вацулик не захотел ее напечатать в своей серии «Петлице», и роман увидел свет только после «бархатной революции». В отличие от других книг Кратохвила, «Прамедведь» весьма объемён и многословен, на мой взгляд, сокращение до «Медвежьего романа» ему явно пошло на пользу. Для исследователя здесь, может быть, представляют интерес более пространственные пассажи о том, как автор пишет «Медвежий роман»: «...во время писания “Медвежьего романа” я порой с беспокойством, а порой с поросычьей радостью наблюдал, как центр тяжести смещается с одной темы на другую, но ведь, черт побери, так оно и должно быть и, черт побери, так оно и есть, и в конце концов я почувствовал, что само это движение (перемещение центра тяжести романа) и есть моя основная тема, что я шел к этому с самого начала, когда решил, что попытаюсь создать роман как открытую систему, говоря иначе, не буду основывать его ни на конструкции, ни на фабуле, что буду пользоваться конструкцией и фабулой только для того, чтобы тут же поставить их под сомнение и отбросить, ибо для меня никогда не было проблемой фабулировать или конструировать, но всегда было трудно поверить в какую-либо конструкцию или сюжет, однако мне кажется, что мы об этом уже говорили, хотя я и не уверен, сформулировал ли я все это достаточно точно и понятно».

«Медведи размножились» – так была названа рецензия в «Тваре» на этот роман Кратохвила, автор которой (Камил Чинатл) так и не дал ясного ответа на поставленный им же самим вопрос: рекомендовать ли читателям, тем более – знакомым с «Медвежьим романом», читать еще и «Прамедведя», резонно признавая, что он скорее обращен к теоретикам и критикам, чем к широкой публике.

В статье в «Литерарних новинах» 1992 г. Кратохвил писал о том, что наконец-то чешская литература освободилась от всех внеэстетических функций и миссий и в ней «обновился хаос». Но хаос, по Кратохвилу, есть не просто сумятица и беспорядок: «В исходном своем значении он означает также начало, простор, в котором начинается нечто новое, хотя

в ту минуту еще не очевидно (не распознаваемо), что именно родилось и в каком направлении оно будет развиваться». И далее: «Это литература, которая презирует любую идеологию, любую миссию и служение нации либо кому-нибудь еще». Это литература игры, мистификаций, «сотворения индивидуальных литературных мифов». Причисляя к подобной литературе произведения Даниелы Годровой, Михала Айваза, Иахима Топола и некоторых других, он считает отнесение ее к постмодернизму не очень точным, но настаивает, что: «Это литература хаоса, то есть начала. И это сегодня единственно действительно живое течение»⁸. А вот его признание 1996 г.: «Я верю, что время постмодернизма во многих отношениях является самым счастливым периодом в истории романа. Насыщенное всем, что роман приобрел на своем пути, и вместе с тем освобожденное от каких бы то ни было идейных и идеологических обязательств, это для нее – счастливое время»⁹.

Поначалу критика и довольно значительные круги читателей встречали книги Кратохвила с немалым интересом (в них действительно было сказано, пусть и в виде «клипов», много верного не только о недавнем прошлом, но и о настоящем), однако постепенно интерес снижался, в критике все отчетливее стали звучать иронизирующие интонации. Талантливость писателя признавали все, но, хотя он, несомненно, обладает и богатой фантазией, и даром рассказчика, читать его становилось все труднее и уже тем самым скучнее. Во всяком случае, на этапе «Прамедведя».

Из современных чешских прозаиков наибольшую известность в мире приобрел Милан Кундера, литературный новатор и политический бунтарь периода «Пражской весны», в 1974 г. выехавший во Францию, лишенный затем чехословацкого гражданства и превратившийся в эмигранта. После «бархатной революции», которую он, конечно же, горячо приветствовал, Кундера не вернулся на родину, перешел в своем творчестве на французскую тематику, а затем и на французский язык. Его на сегодняшний день последний написанный по-чешски роман «Бессмертие» вышел в свет в Брно в 1993 г. (по-французски он был опубликован в 1990 г.). Это роман «французский» по основному месту действия и героям современной его части, но она включена в контекст истории мировой культуры, прежде всего – немецкой, русской (рассуждения о «русской душе», аргументирование примерами из русской литературы) и американской (на том свете Гете прогуливается и беседует с Хемингуэем) и т. п. Действие происходит то в современном Париже, то в загробном мире, то в Веймаре гетевских времен. Мелькают воспоминания о Праге, ироничные, как и весь роман. Среди действующих лиц – реальные исторические фигуры (Напо-

леон) и писатели, вымышленные персонажи и сам Кундера, разумеется, не тождественный ни автору, ни рассказчику. Есть в романе и большой пласт рассуждений о европейской цивилизации, философских и нравственных проблемах, а также о том, как возникает замысел произведения.

По многим внешним приметам «Бессмертие» можно было бы присоединить к элитарно-интеллектуальному постмодернизму, о котором шла речь выше. И Годрова, а тем более Кратохвил, неоднократно высказывались о Кундере. Правда, надо заметить, что между Кундерой и современной чешской литературной элитой сложились непростые, напряженные отношения, большая доля вины за которые лежит на еще недавно культовом, а сегодня даже не признаваемом на родине за чешского, романисте. Он до сих пор не разрешает переиздать в Чехии свои самые известные в мире книги, в том числе «Невыносимую легкость бытия», отказывается участвовать в чешских культурных мероприятиях, не хочет отмечать 70-летний юбилей. Конечно, у него остались верные друзья, например, Ян Трефулька, брненский писатель, вместе с которым его в далекие студенческие годы исключали из партии, или тот же Иржи Кратохвил, неоднократно заявлявший о своей симпатии к творчеству всемирно известного земляка. Остались читатели. Но в рассуждениях о современной литературе имя Кундера сегодня упоминается редко, и его влияние на современную прозу, на мой взгляд, весьма существенное, очевидно замалчивается. Однако Кундера – предмет особого разговора. Здесь я только хотела бы подчеркнуть, что при всей внешней похожести на интеллектуально-постмодернистскую прозу «Бессмертие» не может быть к ней причислено, да и сам автор решительно возражал против какого бы то ни было соотнесения своих произведений с этим термином. Имея в виду многослойность и многоликость повествования, «Бессмертие» можно было бы рассматривать как роман «эпохи постмодернизма», но он противостоит ей удивительной цельностью: различные сюжетные линии, каждая из которых четко прочерчена, объединяет единая проблемная направленность, а персонажи романа выступают как живые люди (даже если дело происходит на том свете) и запоминающиеся индивидуальные характеры. Сколько бы Кундера в своих теоретических эссе ни настаивал на принципе «игры», его романы исключительно продуманны, точно, даже «рационально», выстроены, что отнюдь не снижает их эмоционального накала. Нет сомнений, что они составляют важное звено в процессе развития чешского и шире – европейского романа XX в.

Но вернемся к пусть и условно обозначаемому, но существующему постмодернистскому пласту чешской прозы. Кратохвил справедливо на-

зывал в этой связи имена Михала Айваза (р. 1949), в произведениях которого в реальной, живописно изображенной Праге происходят фантастические вещи и действуют удивительные звери, и Иахима Топола (р. 1962).

Сын известного драматурга Йозефа Топола (р. 1935) и внук прозаика Карела Шульца, автора популярного исторического романа «Камень и боль» (1942), Иахим Топол был одним из активных деятелей альтернативной молодежной культуры периода «нормализации», подписал «Хартию 77», поэтому не мог поступить в высшую школу, стал подсобным рабочим. Он писал стихи, статьи, тексты песен, выступал как солист в музыкальных группах андеграунда, участвовал в самиздатовской прессе. После «бархатной революции» в 1990–1993 гг. был главным редактором легализировавшегося журнала «Револьвер ревью», выпустил две книги стихов, написанных в основном еще в предыдущие годы: «Люблю тебя до потери рассудка» (1991) и «Во вторник будет война» (1992). В 1994 г. вышел в свет роман Иахима Топола «Сестра», с сочувствием встреченный большей частью критики.

Это роман о переломном моменте в жизни молодого поколения, каким явилась «бархатная революция» и последовавшие за ней перемены, написанный от лица тех, кто выросал не в образцовых коммунистических семьях. Рассказчик ощущал в себе «старательно освоенную шизофрению, потому что то, чего хотело и требовало нутро, было для внешнего мира нежелательным и опасным». Одни правила существовали в школе, другие дома: «Отцы вели бесконечные дебаты, надо ли учить латынь или английский язык, всегда приходя к выводу, что необходимо и то, и другое. Латынь, костел, уроки языка. Двойная география, двойная история и религия, все это было слабой подготовкой к борьбе с окружающим миром».

В первой части романа описано последнее «нормализованное» лето 1989 г., когда через Прагу – «из клетки в Рай» – из ГДР в ФРГ бежали сотни молодых немцев, к которым присоединялись и чехи, воодушевленные мечтой о свободе. Но вот свершилась революция, исчезло бремя полицейской слежки, репрессий, принудительной идеологии, однако молодые герои по-прежнему мучительно ищут свое место в жизни. Мало кто из них успешно вошел в бизнес, вожделенная свобода оборачивается судорожными метаниями в поисках какой-нибудь веры, прежде всего в восточных учениях, в употреблении наркотиков, в попытках продолжить искусство андеграунда, который им, по сути, так и не удается покинуть. В «Сестре» показана другая, чем в трилогии Годровой, Прага – город бедных жилищ, подворотен, чердаков, новых типовых районов, куда переселились старые беды и проблемы. В этом смысле роман грустен от

начала и до конца, хотя его пронизывает несомненное гуманистическое начало, тоска по доброте, а часто встречающееся в нем нежное слово «сестра» обозначает возлюбленную, любовь, мечту о любви.

Роман Топола отличается оригинальным языком, автор совершенно вольно обращается с литературной и грамматической нормой, использует жаргон, собственное написание иностранных слов и свободно употребляет заглавные буквы. Но при всем том он с болезненным трепетом, выдающим его глубокую приверженность национальной культурной традиции, относится к родной речи: «По стечению обстоятельств я употребляю язык славян, чехов, рабов, бывших немецких и русских рабов. Это собачий язык. Хитрый пес знает, как выжить и какую цену за это заплатить. Он знает, когда надо сжаться, когда – уйти с дороги, а когда укусить – все есть в его языке. Это язык, который должен был быть уничтожен, его время еще не пришло, да и не придет. Его выдумали стихоплеты, на нем говорили кучера и прислуги. И все это в нем есть, он развил все свои связи, провалы, всех своих диких змеенышей. Это язык, на котором часто можно было только перешептываться. Он мягкий и крутой, но существуют в нем старые добрые слова любви, я думаю, что это язык быстрый и гибкий и в нем все время что-то происходит. Этот мой язык не смогли уничтожить ни авары, ни сожжения на костре, ни танки, ни отвратительнейший человеческий вид – трусливые учителя, его погубят деньги изменившегося мира. Но у меня еще есть время, как говорил варвар Тотилла в свою самую трудную минуту, перед боем. Перед тем, как его погубили». Можно сказать, что в «Сестре» Топол попытался запечатлеть само движение чешского языка на переломе истории, однако, на мой взгляд, столь свободное обращение с языковыми нормами, интересно воспринимаемое на слух, существенно затрудняет не только перевод, но и простое чтение книги, как и постмодернистская раздробленность текста на отдельные, произвольно соединенные картинки и эпизоды.

Действие небольшой по объему повести Топола «Ангел» (1997) происходит главным образом в рабочем квартале Праги Смихов, где на одном из домов есть известная всему городу фигура ангела, давшая название и остановке транспорта. Здесь в старых доходных домах с выходящими во двор галереями ютятся мелкий рабочий и ремесленный люд, живет много цыган. Главный герой Ятек ушел из семьи, работает в какой-то жуткой котельной, где обитают огромные крысы, живет в ужасных условиях, но продолжает мечтать и ждать чего-то лучшего. После ноябрьского переворота переменялось многое, например, по реституции национализированный доходный дом вернули его прежней владелице,

открылись частные лавочки, развернули деятельность различные сектанты и неизвестно откуда появившиеся шаманы. Но еще больший размах приобрела наркомания, которая губит каждого, кто с ней соприкоснется. Это становится главной темой повести, действие которой переносится то в Париж, то в психиатрическую лечебницу, то снова на Смихов к «Ангелу». Автор с большой жалостью относится к своим, в основе часто добрым героям, с гневом – к наркодельцам и новым буржуям. Реальные жизненные эпизоды перебиваются галлюцинациями, фантастическими сценами. Язык повести напоминает язык «Сестры», но несколько ближе к литературной норме. Нет сомнений в талантливости автора, но пока что в его произведениях ощущается растерянность перед жизненным материалом, для которого ему, как мне представляется, все еще не удастся найти адекватного художественного воплощения.

С постмодернизмом поначалу связывали и имя Михала Вивега (р. 1962), выпускника философского факультета Карлова университета, некоторое время работавшего школьным учителем, затем – редактором издательства «Чешский писатель». Его вторая книга «Лучшие годы псу под хвост» (1992) стала настоящим бестселлером, хотя до этого он мало кому был известен. Успех книги Вивега схож с шумным успехом в 1970-е годы романа Иржи Швейды «Авария» (1975) – первого бестселлера «нормализованной» поры. Вивег в своем романе к вполне реалистическому изображению пришедшегося на годы «нормализации» детства и ранней юности героя, в образе которого проступают автобиографические черты, добавил небольшое количество снов и фантазий. Мне представляется, что успех книге обеспечили достоверность в описании тогдашнего времени, критическом, но без особого заострения, образы простых, по преимуществу хороших, людей, не в последнюю очередь – спокойный тон повествования, хороший литературный язык.

В следующем небольшом романе или повести «Воспитание девушек в Чехии» (1994) Вивег обратился уже к послереволюционной действительности и ее проблемам. Здесь появились и новоявленные богачи, и их изнывающие от безделья и отсутствия цели в жизни капризные дочери, и проблема наркомании, и модная в современной чешской литературе тема восточных религий. Для остроты развязки сюжета героиня романа, с которой имеет странные любовные отношения рассказчик – школьный учитель, кончает жизнь самоубийством. Явный сдвиг в сторону традиционных форм обозначился в сборнике Вивега «Рассказы об раке и сексе» (1999).

У широкого читателя писатель неизменно пользовался успехом, его книги хорошо раскупались, но критика с течением времени изменила к

нему отношение. Хорошим тоном стало отзываться о Вивеге иронически. Например, рецензент «Критичке пршилоги» «Револьвер реву» Мартин Гиблер определил его творческий метод как «капиталистический реализм». Вивег, пишет о нем рецензент «Твара» Эмил Гакл, это «автор, на которого регулярно обрушиваются критические бури, автор, который вызывает восхищение одной стороны и отвращение другой, но при всем том пользуется такой симпатией публики, что его книги с успехом можно издавать в два раза большими тиражами, чем большинства других прозаиков»¹⁰.

Словно бы желая продемонстрировать, что он вовсе не такой уж традиционалист, Вивег выпустил книгу «Новые опыты любезного читателя» (2000) – нечто действительно интертекстуально-постмодернистское. Она состоит из десяти реплик произведений известных чешских и зарубежных авторов: от Сарояна и Хармса до Вацулика, Кратохвила и самого Вивега. Это не пародии, а именно реплики или «рассказы в стиле». Представляется, однако, что это не больше, чем литературные упражнения, которые вряд ли привлекут широкого читателя, не слишком интересны они и для критиков. И, тем не менее, в завершение разговора о Вивеге я хотела бы привести отзыв о нем историка литературы Любомира Махалы, который исключительно внимательно следит за процессом развития современной литературы и стремится объективно его описывать. В книге «Путеводитель по новым именам чешской поэзии и прозы 1990–1995» он пишет: «Одним из самых читаемых современных чешских авторов стал в этот период Михал Вивег, хотя почти единодушное восторженное приятие его второй книги «Лучшие годы псу под хвост» при выходе следующих двух романов «Воспитание девушек в Чехии» и «Участники экскурсии» сменилось реакцией весьма неоднозначной, по моему мнению, не приходится сомневаться, что это исключительно талантливый автор»¹¹.

Наряду с постмодернизмом – как своеобразный противовес ему – в посленоябрьской чешской литературе отчетливо обозначилась тенденция, которую, как мне представляется, можно было бы назвать новым автобиографизмом.

Автобиографизм – конечно же, родовое свойство литературы. О чем бы ни писал автор, он всегда так или иначе опирается на свой собственный жизненный опыт, идеального героя и злодея «лепит из самого себя». Напомню также, что автобиографические черты просматривались в образах чуть ли не всех героев-рассказчиков тех книг постмодернистского направления, о которых говорилось выше. Но в данном случае речь идет о другом: об автобиографизме «незаконспирированном», очевидной для большинства читателей установке на художественное воспроизведение

реальных событий из жизни автора и его окружения. Однако это не мемуары, хотя сразу же после переворота именно мемуарная литература получила в Чехии широкое распространение. Так, уже в 1989 г. вышел в свет «Заочный допрос» Вацлава Гавела (р. 1936) – пространное интервью 1985–1986 гг. Карелу Гвиждяле, в котором он подробно рассказывает о своей жизни, диссидентской деятельности, делится мыслями о творчестве. Большой успех имело издание трехтомных «Воспоминаний» (1992–1994) известного ученого, литературного критика и публициста Вацлава Черного (1905–1987) и целого ряда видных диссидентов из числа политических деятелей и литераторов. Но мемуары – особая тема, мы же говорим о новом востребовании автобиографизма в чешском романе.

Разумеется, корни этого явления можно найти в литературе предшествующих эпох, особенно в прозе XIX в. И все же есть основания автобиографизм романа 1990-х годов считать новым, ведущим историю от может быть лучшего произведения самиздатской прозы – «Чешского сонника» (1981) Людвика Вацулика (р. 1926). По форме это был дневник одного года из биографии писателя-диссидента, воспроизводящий подробности его литературной и личной жизни в условиях «нормализации», дискуссии в диссидентской среде, размышления о настоящем и будущем. При всем том, «Чешский сонник» – действительно роман: с продуманной и хорошо выстроенной композицией, запоминающимися образами известных людей, по большей части легко узнаваемых или прямо названных своими подлинными именами, в котором преобладают не документальные свидетельства, хотя они, разумеется, очень ценны, и не публицистические обличения, а философские и автобиографически-лирические мотивы.

В начале 1990-х годов Вацулик продолжил линию нового автобиографизма романом «Как сделать мальчика» (1993). Здесь рассказывается грустная история распавшейся любви далеких друг от друга по возрасту и характерам людей, которых не смог удержать вместе даже общий ребенок. Стареющий рассказчик глубоко тревожится за судьбу своего позднего внебрачного сына, который моложе его внуков. В романе прекрасно передано щемящее чувство отцовской любви и ответственности, к лучшим страницам книги относится изображение мальчика, его пробуждающего интереса к окружающей действительности и людям. Книга поднимала далеко не маловажную социально-моральную и человеческую проблематику, однако на восприятие этого романа, да отчасти и на его тональность, наложила отпечаток содержащаяся в нем личностная полемика с романом «Смоляная книга» (самиздат – 1989, легальное издание – 1990) Лен-

ки Прохазковой (р. 1951), дочери известного прозаика, деятеля «Пражской весны» Яна Прохазки (1929–1971) и главной женской героини романа Вацулика. Хотя персонажи обоих романов выступали под вымышленными именами и некоторые существенные обстоятельства их жизни были изменены, не только в литературных, но, в том числе благодаря откровенности критиков, и в самых широких читательских кругах все были осведомлены, о ком и о чем идет речь. Два романа представили две версии одной и той же истории любви, в крахе которой один участник этой драмы обвинял другого. Вот как Йозеф, главный герой и рассказчик романа «Как сделать мальчика» судит о своей подруге Ксенке, книгу которой об их отношениях он прочитал: «Она понимает только себя, меня – нет. Подсчитывает, скольким для меня пожертвовала. А что я, каково мне, это ее не интересует. Она никогда не принимала меня таким, каков я есть». Приблизительно в таком же роде писала о своем партнере и автор «Смоляной книги». Столь же по-разному, вплоть до деталей, описаны в этих романах и интимные, сексуальные отношения героев. Не приходится удивляться, что спор между этими книгами приобрел несколько скандальный оттенок. Хотя по художественному уровню «Смоляная книга» очевидно уступает роману «Как сделать мальчика», роман Вацулика подогрел к ней читательский интерес.

Этическую напряженность усилила публикация писем того же периода жены Вацулика и матери трех его взрослых сыновей Марии (Мадлы) Вацуликовой к известному чешскому поэту и коллажисту Иржи Коларжу (р. 1924) «Дорогой господин Коларж» (1994). Основное место в этих письмах занимают впечатления Мадлы от различных посещаемых ею художественных выставок, ее размышления о жизни. Она лишь вскользь, сдержанно-информативно упоминает о домашних делах, например, пишет, что Людвик куда-то пошел «с мальчиком» и т. п., но нет сомнений, что издатели, выпуская эту книгу в отличном оформлении, рассчитывали на совершенно определенный интерес читателей, так как сами по себе письма не представляют большой ценности.

В рецензии на книгу Вацуликовой уже упоминавшаяся Либуше Гечкова писала, что невозможно «избавиться от впечатления, что издателей на публикацию писем подвигло стремление снова покопаться в некрасивой и грустной истории, которая нам уже известна по двум неудачным художественным фикциям Ленки Прохазковой и Людвика Вацулика?»¹²

Элемент персонального спора, относящегося также к литературной среде, присутствует и в романе молодой писательницы Терезы Боучковой (р. 1957), дочери Павла Когоута, «Индийская погоня» (1991).

Павел Когоут (р. 1928), начинавший в 1950-е годы как певец коммунистического режима, в 1960-е годы прославился как драматург-новатор и один из ведущих культурных деятелей «пражской весны», после августа 1968 г. стал диссидентом, а с 1979 г. не по своей воле оказался в эмиграции. Когоут является также автором многих прозаических произведений, в том числе в 1990-е годы он издал политически-психологический детектив «Звездный час убийц». Наибольший интерес из его прозы представляет написанный вскоре после августа 1968 г. роман, который смело можно отнести к новому автобиографизму, «Из дневника контрреволюционера», изданный на немецком языке в 1969 г. и ставший доступным в чешской версии только в 1998 г. Роман охватывает период «от танков до танков» – от освобождения Чехословакии Красной Армией в мае 1945 г. до советского вторжения 21 августа 1968 г. Приемами монтажа и временных сдвигов здесь совмещены заметки автора о путешествии по Италии с его будущей третьей женой летом 1968 г, когда их застигает известие о советских танках в Праге, его же (скорее всего вымышленный) дневник молодого энтузиаста первых послевоенных лет и описание культурно-политических событий «пражской весны». Подробно прочерчена и любовная биография рассказчика – от первой возлюбленной А. до последней жены Z. (В автобиографической «Индийской погоне» Боучковой отношения известного писателя и его жены с оставленной им прежней семьей изображаются совсем не столь идиллично).

Среди представителей нового автобиографизма нельзя не выделить Зденека Заплетала (р. 1951), который получил широкое признание читателей еще в 1980-е годы. Тогда к нему, сыну эмигранта, официальные власти относились с подозрением, его книги печатались с трудом, но лучшие тотчас же расходились. Он правдиво писал о психологических, моральных, семейных проблемах своих сверстников – молодых людей периода «нормализации», когда материальное положение большей части населения было относительно благополучным и стабильным, а общая духовная атмосфера – жестко подконтрольной и удушливой. Заплетал не касался напрямую вопросов политики, но несомненными были его критическое отношение к устанавливавшемуся в Чехословакии потребительскому обществу и тоска по гармоническим отношениям между людьми. На мой взгляд, Л. Махала в «Панораме чешской литературы» совершенно справедливо писал, что наиболее успешный роман Заплетала «Полночные бегуны» (1986) «следует признать одним из самых точных и откровенных диагнозов травм поколенческого и общественного характера в официальной прозе прошедшего двадцатилетия»¹³.

Если и в прежних произведениях Заплетал широко использовал автобиографический материал, то в 1990-е годы главным героем ряда его книг стал сам писатель под собственным именем. Примером может служить роман «Born in ĆSR ameb Vekslštũbe cimrfraj» (1994). В заглавии – набор разноязычных слов, призванный передать специфику времени: Born in ĆSR (англ.) – родился в Чехословацкой Республике; Vekslštũbe cimrfraj – разговорное, с немецкого – обменный пункт, свободная комната (сдаваемая в наем). Собственными именами названы и другие персонажи, с которыми автор дружит (например литературовед Петр А. Билек) или просто встречается (например известный словацкий писатель Ладислав Мнячко). Называются точные даты и конкретные обстоятельства тех или иных встреч или событий. Рассказывается, как автор вместе с Билеком пытается издать свою книгу, как они ищут деньги, как Заплетал работает в писательском доме творчества, ездит в гости к отцу в Канаду и как отец возвращается на родину. Короткими, «протоколирующими» фразами, но откровенно критически описана посленоябрьская действительность: «Это было время не для книг. У людей были иные заботы, чем чтение. Они гонялись за ДЕНЬГАМИ. А когда их получали, хотели еще. Кроме того, они хотели трахать, есть, напиваться, ездить на Канары в мерседесах и ходить в кино на “Парк Юрского периода”». О себе автор говорит, что он никогда не принадлежал к героям: «Не вспомню, чтобы хоть когда-нибудь пытался сделать что-нибудь героическое. Я просто всегда ПРИ ЭТОМ был. С некоторой дистанции это ВСЕ наблюдал. Как вуайер, как летописец». Однако его никак нельзя назвать наблюдателем беспристрастным. Критическое отношение Заплетала к описываемому времени очевидно, как и тоска о лучшем, о человеческом: «Снайперы в Боснии убивали маленьких детей. В Сомали люди умирали от голода. Чехословакия готовилась разделиться на два государства. Правительство брало нас за горло. Куда не взглянешь, везде идиотизм. Но мир привык. Ко всему. Уже никого ничто не удивляло. Почти все страдали. Бедные мечтали о богатстве. Богатые хотели иметь еще больше. Кто-то боялся за свое здоровье, кто-то за свои бриллианты. Так все и уравновешивалось. Сумасшедшие улыбались. У миллионеров болела спина. Красавицы старились. Все было в равновесии. Черт побери (в оригинале более крепкое выражение. – С. Ш.), а где же была любовь?».

В 2000 г. вышел в свет роман Заплетала «Полуночные пешеходы», своего рода продолжение «пятнадцать лет спустя» «Полуночных бегунов», где те же самые герои, которым теперь около пятидесяти, и они по ночам уже не бегают, а просто гуляют, изображены в посленоябрьской обстанов-

ке. Роман давал картину современной жизни в том же стиле, что и «Vopn in ĀSR», однако не стал столь важным литературным событием, каким были «Полуночные бегуны». На мой взгляд, даже самому «прописанному» и автобиографическому из образов «полуночных пешеходов» – доктору, ныне ставшему писателем и редактором на радио, недостает индивидуальности. Многие другие персонажи напоминают героев криминальной хроники. Это не столько роман, сколько «физиологический очерк» посленоябрьской действительности, но его жизненная правдивость, наряду с произведениями «нового автобиографизма», в общем балансе современной чешской литературы по-своему «уравновешивала» (если употребить выражение самого Заплетала) фантазмагоричность и перегруженность формальными изысками элитарного постмодернизма.

Из писателей старшего поколения, печатавшихся в официальных издательствах предшествующего периода, автором бестселлера стал Владимир Парал (р. 1932), создавший в 1960-е годы жанр «производственно-эротического» романа («Ярмарка исполненных желаний», 1964; «Катапульта», 1967 и др.). Инженер-химик по образованию, хорошо знавший жизнь промышленной Северной Чехии, он сосредоточился на изображении современной технической интеллигенции. Для его романов, далеких от общественно-политических проблем, был характерен анкетно-информативный, деловой стиль без всяких украшений и лирики. При первом упоминании имени того или иного героя в скобках сообщался его возраст. Сюжет, замкнутый в кругу семейных дел и любовных авантур (с некоторыми выходами в производственную сферу), излагался без отступлений, слегка отстраненно, но с определенной долей иронии. Паралу удалось подметить и передать нарастающую угрозу бездуховности, стереотипность и механистичность бытия современных людей. Его произведения пользовались неизменным успехом и оказали заметное влияние на развитие чешского романа последующих десятилетий – от Иржи Швейды до Зденека Заплетала.

В период «нормализации» власти относились к аполитичному Паралу с недоверием, его долго не принимали в Союз писателей, критиковали за отсутствие в его произведениях положительных героев. Он пытался адаптироваться к этим требованиям, введя в свои производственно-эротические романы элементы оптимизма. Однако его книги 1970-х годов («белая серия») по своему художественному уровню явно уступали предыдущим («черной серии»). Исключение, на мой взгляд, представлял лишь роман «Муки воображения» (1980), в котором широко использован автобиографический опыт превращения химика в писателя. Затем Парал ушел в

фантастику, не добившись здесь весомых результатов, а в 1990-е – на новом материале – вновь обратился к производственно-эротическому жанру в романе «Плейгерлс 1» и «Плейгерлс 2» (1994), который он сам иронически назвал «бестселлером».

Если в прежних сочинениях этого жанра производственная и эротическая сферы хотя и соприкасались, но в случае производства речь шла о промышленном предприятии или научной лаборатории, то в новом романе Парала производство и эротика слились, ибо в нем рассказывалось о предприятии специфическом – созданном тремя молодыми дамами «эксклюзивном салоне эротической релаксации», где, «работая» по два часа в день, молодые красивые женщины, имевшие семьи, детей и слабо оплачиваемую работу в государственных учреждениях, значительно пополняли свой скудный бюджет. Роман написан все тем же анкетно-информативным стилем. Вот на первой странице просыпается утром Ая Махова (30) и немец Дитрих (58)... Деловым тоном говорится как о расценках и расчетах, так и о сексуальных технологиях. Отстраненно-ироническая интонация, никаких больших проблем, но все же подчас в репликах героев отражается критическое отношение автора к наивным надеждам на всеобщее благоденствие. Вот Эва удивляется переменам в своих бывших знакомых: «Почему же этих людей так быстро скурвили их миллионы?». А вот спорят между собой отец и муж молоденькой «сотрудницы» салона. Старый рабочий говорит зятю: «Ты на своей станции зарабатываешь только что на соленую воду, а они придумывают все новые налоги, дорожает еда, квартира, отопление... Разве при нашем прежнем режиме не было лучше?»

Ну а с другой стороны все-таки..., – неуверенно попытался Венда, помощник кладовщика на пражской газовой станции, защитить посткоммунистический истеблишмент».

Во второй части «Плейгерлс» речь идет уже о «суперсервисе третьего поколения». Не только искусные женщины обслуживают богатых мужчин, но и молодые мужчины обслуживают богатых дам. Умножаются эпизоды криминального характера: вымогательства, шантаж, действия мафии. Парал в значительной степени сохраняет свою оригинальную манеру письма, но приходится признать, что этот роман привлекает читателей главным образом как пикантное чтение.

Однако в современной прозе есть попытки раскрыть сексуальные проблемы в драматическом, трагическом ключе.

Арношт Лустиг (р. 1926), прошедший в юности через терезинское гетто, Освенцим и Бухенвальд, завоевал признание произведениями на

темы холокоста. Сборник рассказов «Ночь и надежда» (1957), роман «Молитва за Катержину Горовитцову» (1964) отличались гуманистическим пафосом. После августа 1968 г. Лустиг эмигрировал, стал профессором в США. С 1995 г. он редактирует чешское издание «Плейбоя».

В 1978 г. Лустиг издал в Торонто небольшой роман «Нелюбимая. Из дневника семнадцатилетней Перлы Ш.», написанный от лица еврейской девушки, которая в гетто становится проституткой, чтобы хоть на какое-то время отдалить неминуемую отправку в концентрационный лагерь. В 2000 г., уже в Чехии, вышел новый роман Лустига «Прекрасные зеленые глаза». Его героиня, красивая юная еврейка, была отбрана в лагере для немецкого воинского борделя. В отличие от Парала, Лустиг сосредотачивается не на «технологиях», а на психологии, показывает нравственные терзания героини, ее очень разных клиентов. В конце войны ей удается бежать, и она с большим трудом пытается адаптироваться к жизни в уже освобожденной Праге, приходит к убеждению, что «жизнь принадлежит живым, мертвым – только почет».

В известном смысле этот роман представлял новый поворот тематики, намеченной в «Молитве за Катержину Горовитцову» и уже один раз воплощенный в «Нелюбимой». «Прекрасные зеленые глаза» получили неоднозначную оценку критики, да и в художественном отношении роман не достигал уровня прежних произведений автора. Но он показателен, как попытка, пусть и рискованная, разбить стереотипы в освещении еврейской тематики.

Разработку психологизма популярной ныне сексуальной проблематики предприняла Зузана Брабцова (р. 1959) в романе «Год жемчужин» (2000). Его героиня – сорокалетняя Луция, успешно работающая в журнале, жена педантичного учителя, мать семнадцатилетней студентки Терезы, внезапно осознает, что ее тоска и постоянная тяга к алкоголю объясняются неверным пониманием своей сексуальной ориентации. В клубе лесбиянок Луция встречает Магду, влюбляется в нее, забрасывает дом, работу, а когда Магда изменяет ей с другой девушкой, уходит в запой, пытается покончить жизнь самоубийством, оказывается в психиатрической больнице. Покидает ее не долечившись, снова и снова пьет, теряет и мужа, и работу. Книга проникнута пессимизмом, но все же некоторый просвет можно увидеть в бегло очерченном образе Терезы, которая со своим бойфрендом живет в коммуне анархистов, где на стене висит портрет Че Гевары. Тереза понимает глубину падения матери, но не отказывается от нее, приводит ее к себе. Несколько неожиданным для современной чешской идеологической ситуации выглядит признание

Лудии в самом конце романа, что, хотя она и предпочла бы видеть на портрете лицо Мэрилин Монро, а не бородатого кубинского революционера, ей здесь хорошо, потому что еще в молодости «социальной моделью ее мечты была коммуна».

Роман Брабцовой, помимо его тематики, показателен еще и тем, что, в отличие от предыдущих произведений писательницы («Далеко от яблони», 1984 – самиздат), здесь нет особой сложности формы, хотя рассказчик меняется несколько раз, описания реалистичны, точнее – натуралистичны. Мне кажется, что это можно истолковать как симптом усталости от постмодернизма не только читателей, но и авторов.

В рассуждениях о литературе 1990-х годов общим местом стал тезис об ее окончательном освобождении от навязанных ей историей внеэстетических задач. Я приводила выше мнение Иржи Кратохвила, приветствовавшего «обновление хаоса». Павел Когоут, который был активной фигурой чуть ли не всех основных течений послевоенного чешского литературного процесса, сформулировал свое мнение так: «Сегодня предпринята попытка вернуться к исконной функции литературы. Она перестает подменять лишенную возможности высказаться политику и переходит к выполнению своей основной миссии – быть изображением или отражением жизни»¹⁴.

Современная литература отражает и изображает жизнь очень по-разному: здесь и постмодернистские изыски, техника «клипов», фантазматологии, здесь и «новый автобиографизм», здесь и натуралистический показ «крупным планом» прежде лишь осторожно затрагиваемых интимных сторон человеческого существования. Однако в современной литературе преобладает известная растерянность. Вот как увидел это М. Юнгманн: «Вчерашние истины отброшены, испытанные критерии утратили свою надежность, с их помощью оказывается невозможным убедительно оценить эстетическую пикантность, гротесковые провокации и диффамацию всего, что воспринимается как “классическое”. То, что одному кажется наступлением безответственной болтовни, другой воспринимает как художественный прорыв, как отважный поиск новой красоты, неких сегодняшних “цветов зла”»¹⁵.

Было бы весьма затруднительно, если оставить в стороне особый случай Милана Кундеры, назвать действительно крупные достижения чешского романа конца века. Но талантливые романисты существуют, существует критика, подчас возникают небезытересные споры в критике. Есть еще не разлюбившие общение с умной книгой читатели. Можно надеяться?

Примечания

- ¹ Tvar. 2000. № 17. S. 12.
- ² Hodrová D. Podoboji. Praha, 1991. S. 175.
- ³ Tvar. 1999. № 12. S. 12.
- ⁴ Ibid. S. 13.
- ⁵ Kritická Příloha Revolver Revue. 1995. № 3. S. 30, 31.
- ⁶ Tvar. 1991. № 45. S. 8.
- ⁷ Jungmann M. V obklíčení příběhů. Brno, 1997. S. 124.
- ⁸ Kratochvíl J. Hříběhy příběhů. Brno, 1995. S. 83–84.
- ⁹ Kratochvíl J. Vyznání příběhovosti. Brno, 2000. S. 36.
- ¹⁰ Tvar. 2000. № 15. S. 20.
- ¹¹ Machala L. Průvodce po nových jménech české poezie a prózy 1990–1995. Olomouc, 1996. S. 16.
- ¹² Kritická Příloha Revolver Revue. 1995. № 4. S. 57–58.
- ¹³ Panorama české literatury: Literární dějiny od počátku do současnosti. Olomouc, 1994. S. 464.
- ¹⁴ Host. 2000. № 1. S. 6.
- ¹⁵ Jungmann M. V obklíčení příběhů... S. 124.

Е. Н. Ковтун
(МГУ)

Чешская фантастика 1990-х годов: преодоление кризиса

В 1995 г. в Праге вышло в свет солидное научное издание – «Словарь чешской литературной фантастики и science fiction» И. Адамовича. Статьи об отдельных авторах в нем предваряет очерк маститого фантастоведа и писателя-фантаста О. Неффа, освещающий историю и нынешнее состояние литературы данного типа в Чехии. Применительно к первой половине 1990-х годов О. Нефф говорит о «кризисе перепроизводства» в сфере фантастики и о значительном падении интереса к ней, что особенно заметно на фоне «бума» 1980-х¹.

Можно ли шесть лет спустя, в начале XXI в., вести речь о преодолении чешской фантастикой кризиса? Ответить не так-то просто. Для этого нужно обратиться к ситуации не только в Чехии, но во всем бывшем социалистическом лагере и прежде всего в России, долгие годы задававшей тон в том числе и в области фантастики.

Девяностые годы – эпоха, когда читатели и критика стран Восточной Европы на практике познакомились с явлением, ранее известным лишь теоретически: с так называемой массовой или коммерческой прозой. Ныне она составляет львиную долю изданий и удовлетворяет большую часть читательского спроса. Но в мире массовой литературы фантастика, бесспорно, занимает одно из первых мест. Поэтому именно последнее десятилетие стало для бывших стран социализма временем небывалого расцвета фантастической литературы. Откуда же в таком случае разговоры о кризисе?

В начале 1990-х годов после перестройки и «бархатных» революций принято было считать, что эпоха «застоя» стала для восточноевропейской фантастики периодом нелегкого, почти подпольного существования и борьбы с коммунистическим режимом. Лишь с возрождением демократии, полагала критика, писатели-фантасты получают возможность явить всю полноту своего таланта. К сожалению, эти ожидания не оправдались. И ныне, по крайней мере в России, нередко проявляется своеобразная ностальгия по фантастике 1960–1980-х годов.

Да, она в немалой степени ограничивалась «сверху». Поощрялось развитие лишь одной из разновидностей фантастической прозы – так называемой научной фантастики с логической мотивацией посылки. Подобное повествование, рассказывающее о новых изобретениях, космических полетах и светлом будущем человечества, считалось едва ли не высшей формой художественного вымысла, прообразом литературы коммунистического мира. Фантастика же типа *fantasy*, т. е. «мистическая», «волшебная» и «ужасная», отмеченная ярлыком «бульварной прозы», за редким исключением в социалистические страны не допускалась. Что уж говорить про «космические оперы» или боевики! О фантастических триллерах или «черных» романах восточноевропейский читатель мог узнать лишь косвенно, из негативных оценок творчества авторов вроде Р. Блоха или У. П. Блэтти в обзорах современной зарубежной прозы. Но даже и в разрешенной научно-фантастической сфере нелегко приходилось писателям, мыслящим оригинально и критично по отношению к господствовавшей идеологии. Действительно популярные фантасты, например наши соотечественники А. и Б. Стругацкие, печатались в периферийных журналах и годами ждали публикаций.

Однако при всем этом фантастика СССР и стран Восточной Европы имела ряд преимуществ даже перед «абсолютно свободной» англо-американской *science fiction*. «Наша» фантастика была *социально активна*, занималась глобальными проблемами и долгосрочными прогнозами. Она гордилась крупными именами, вплоть до «корифеев» С. Лема, П. Вежинова, Л. Мештерхази (у чехов, может быть, менее известными, но несомненно талантливыми авторами были Й. Несвадба, Л. Соучек, О. Нефф). Фантастика в странах социализма считалась литературой *престижной*, ибо несла оттенок политического фрондерства. Она имела устойчивый круг почитателей, в основном из молодежи, но также среди технической и гуманитарной интеллигенции. Писатель-фантаст ощущал поддержку единомышленников, знал, для кого он пишет, ориентировался на интеллектуальную элиту.

Расцвету фантастики социалистических стран парадоксальным образом помогало даже само противостояние Запад – Восток, становясь источником творческого вдохновения. Читатели старшего поколения помнят яркую пародию А. и Б. Стругацких – знаменитое «путешествие в описываемое будущее» в романе «Понедельник начинается в субботу» (1965). Железная Стена в стране писательских фантазий разделяет Мир Гуманного Воображения и Мир Страха перед Будущим. В первом уныло колосятся хлеба и с неба спускаются ржавые звездолеты космических

первопроходцев. Во втором человечество одновременно порабощают роботы, пришельцы, разумные вирусы, растения и минералы.

Идеологические барьеры, безусловно, обременяли как писателей, так и критиков Восточной Европы. Они влияли даже на терминологию – например, разграничение понятий «антиутопия» и «роман-предупреждение» со всей серьезностью проводилось на основе идейной близости к нам авторов соответствующих произведений. Но те же барьеры порождали здоровую конкуренцию, поддерживали профессиональный дух соперничества между мастерами англо-американской и советской фантастической традиций. К первой примыкала Западная Европа, ко второй волей-неволей тянулись авторы социалистического лагеря.

После снятия запретов в бывших социалистических странах большими тиражами стала издаваться переводная западная фантастика. Ее поклонникам наконец-то оказались доступны полные собрания сочинений А. Азимова, Р. Хайнлайна, Р. Желязны, Г. Гаррисона и других известных авторов *science fiction*. Правда, при этом выяснилось, что все действительно лучшее было переведено в предшествующие годы, а потому особенные находки читателей впредь не ждут. Однако шел и более волнующий процесс знакомства с *fantasy*, хотя в основном с наиболее массовыми ее разновидностями: «героической» и «ужасной» фантастикой. И эта литература имела накопленный еще со времен П. Мериме и Э. А. По солидный художественный опыт и свои шедевры – от бессмертной эпопеи Д. Р. Р. Толкиена «Властелин Колец» до лучших мистических триллеров С. Кинга.

Но вместе с возвращением действительно интересных имен из прошлого (К. С. Льюис, Л. Перуц, Г. Майринк, Г. Лавкрафт) на читателя обрушился неконтролируемый поток фантастического «чтива». Бульварные серии наподобие отечественных «Века дракона», «Азбуки *fantasy*» или «Звездного лабиринта» – триллеры, ужасы, боевики – оттолкнули от фантастики многих серьезных почитателей. Талант и силы фантастов бывшего социалистического лагеря поглотило стремление выдержать соперничество, с одной стороны, с западной массовой фантастической прозой, а с другой – с иными популярными жанрами (детектив, боевик, любовный роман).

В напряженной борьбе за выживание «литература крылатой мечты» – так именовали некогда фантастику в СССР – обрела немало: сюжетную динамику, новизну проблематики, освобожденный от техницизмов язык. Ныне писатель легко (и часто удачно) нарушает казавшиеся ранее незыблемыми каноны и *fantasy*, и *science fiction*. Но в той же борьбе фантастика лишилась былой воспитательной, прогностической, эвристической функции и оказалась вынужденной решать совершенно иные задачи. Глав-

ная проблема теперь заключается в том, как сохранить за собой (а для этого прежде всего развлечь) читателя компьютерной эры.

В наибольшей степени смена содержательных и художественных установок заметна у популярных авторов прошлых лет. Применительно к бывшей советской фантастике это, например, А. Мирер («Мост Веррано», 1997), В. Рыбаков («Человек напротив», 1997), О. Ларионова («Евангелие от Крэга», 1998). Но то же самое стремление главным образом *развлечь* читателя накладывает отпечаток и на творчество молодых фантастов, растрачивающих мастерство в бесконечных коммерческих сериях. Так, харьковчане Д. Громов и О. Ладыженский от филигранных повестей начала 1990-х годов («Живущий в последний раз», «Витражи патриархов», «Пасынки восьмой заповеди»), в высшей степени интересно переосмысляющих традиционные схемы и образы *fantasy*, перешли к многотомным эпопеям, не выдерживающим серьезной критики («Нам здесь жить», «Маг в законе», «Рубеж»). М. Успенский запомнился читателем своей первой книгой в стиле комической *fantasy* на славянском сказочно-мифологическом материале «Там, где нас нет» (1998), но ее продолжения оказались гораздо слабее. Из других славянских авторов можно упомянуть польского писателя А. Сапковского, в начале 1990-х годов нашедшего любопытный принцип «переложения» классических сюжетов волшебной сказки на язык современной «героической» фантастики, но теперь тиражирующего лишь надоевшую серию о похождениях ведуна Геральта в выдуманном средневековом мире.

Чешская фантастическая проза последних десятилетий в целом повторяет опыт развития литературы во всех бывших социалистических странах. На 1970–1980-е годы в Чехии пришелся расцвет вполне самобытной гротескно-иронической *sci-fi* (общепринятое здесь обозначение *science fiction*). В эти годы в фантастику приходит новое поколение писателей: О. Нефф, Я. Вейс, З. Вольный, В. Парал, Л. Фрайова, Л. Салаи, Я. Моравцова. В 1978 г. патриарх фантастики Л. Соучек в журнале «Литерарни месичник» изложил в форме воображаемой беседы с пришельцем из будущего программу развития чешской *sci-fi*, предусматривающей появление самостоятельной сети издательств, периодики, читательских клубов. К концу 1980-х годов эта программа, пусть и без поддержки властей, была в целом выполнена. В первые месяцы после ноябрьских событий 1989 г. процесс консолидации авторов, читателей и издательских мощностей в сфере фантастической литературы достиг апогея. Были созданы Синдикат авторов фантастики и Ассоциация любителей *science fiction*.

Однако продолжавшийся и в 1990-е годы «бум» фантастической перидики (от издающегося с 1990 г. авторитетного ежемесячника «Икар» до виртуального журнала О. Неффа «Невидимые пес»), а равно и новые клубы приверженцев sci-fi не заслоняют общей печальной картины. Нынешняя чешская фантастика идет в основном по пути копирования западных образцов. Не случайно писатели предпочитают выступать под англоязычными псевдонимами: George P. Walker (И. Прохазка), Adam Andres (В. Валкова), Richard D. Evans (В. Риша), Frank Skipper (Ф. Новотный). Специализированные магазины фантастики радуют количеством названий, но помимо переводов могут предложить читателю лишь «модные» жанры «массовой» fantasy и science fiction: «кониановский»^{*} боевик (Я. Йиран), киберпанк^{**} (П. Гетеша, К. Веверка), космический детектив (Я. Велинский), fantasy «меча и волшебства» (В. Кадлечкова) и т. п.

Конечно, ситуация не безнадежна. Продолжает писать «глава» нынешней чешской sci-fi О. Нефф, создавший в последние годы трехтомную эпопею «Тысячелетие» (1992–1995) и яркий «роман катастроф» о лишенной электричества цивилизации «Тьма» (1999). Среди молодых авторов есть и любопытные «мистики», например Дженни Новак, чьи романы «Немертвый» (1994) и «Тень ангела» (1997) представляют развитие «дракуловской» темы на голливудском материале, и мастера фантастического боевика, подобные И. Кулганеку («Время мертвецов», 1999). Но всего этого отнюдь не достаточно для констатации выхода из кризиса.

Какие же пути развития можно прогнозировать для чешской фантастики? Во-первых, радует намечающаяся усталость от подражания иноземным образцам. Чешская sci-fi, бесспорно, способна на большее, нежели покорное следование зарубежным канонам, безразлично – западным или советским. Вероятно, помочь способен возврат к национальным истокам, причем именно к истокам *художественной прозы*, каковой в своих лучших образцах на протяжении столетий была фан-

* Так принято обозначать серию фантастических романов, написанных в традициях произведений Р. Хоуарда (1906–1936) о варваре Конане из легендарной страны Киммерии и повествующих о непрекращающихся битвах «сверхчеловека» (во всем, что касается мускулов и военного искусства) с бесчисленными ордами врагов, в роли которых выступают «нижние расы» (подробнее об этом см: Энциклопедия фантастики / Под ред. Вл. Гакова. Минск, 1995. С. 633–634).

** Особое направление в современной фантастике, зародившееся в США во второй половине 1980-х годов как реакция на проникновение вычислительной техники в сферу культуры. Изображает виртуальную реальность, в которой действует человек, сравнявший себя с компьютером (подробнее см: *Осинов А. Н.* Фантастика от «А» до «Я»: Краткий энциклопедический справочник. М., 1999. С. 113–114).

тастика в Чехии (Я. Арбес, К. Чапек, мастера пражской немецкой школы Г. Майринк и Ф. Кафка).

Кроме того, изменить ситуацию может (и неизбежно рано или поздно вернется в чешскую фантастику) имманентно ей присущий и составляющий большую часть ее обаяния комизм – от юмора до острейшей сатиры, проявлявшихся некогда у С. Чеха («Путешествия пана Броучека», 1888) или И. Гауссманна («Фабричное производство добродетели», 1922).

Стоило бы возродить и продолжить линию философского поиска, восходящую для чешской фантастики еще к религиозной утопии «Лабиринт мира и Рай сердца» Я. А. Коменского (1623). Sci-fi в Чехословакии 1970–1980-х годов («Суть пуделя» О. Неффа, «Война с многоликим» В. Парала) была сильна отнюдь не точностью научных прогнозов, но именно ироничной философичностью, доступной лишь вдумчивому читателю.

Действительно жаль, что в последнее десятилетие практически исчез из чешской фантастики психологизм и вообще эмоциональное начало. У истоков sci-fi 1960-х годов стоял психолог Й. Несвадба, интересными в художественном плане были опыты лирической фантастики Л. Фрайовой («Летние курсы», 1977; «Негодный экземпляр», 1980) и Я. Моравцовой («Клуб ошибающихся», 1983). Забыт оказался – или же пропадает втуне, становясь нагромождением разного типа посылок, – жанровый синтез, сочетание принципов science fiction, fantasy, сказки, притчи и мифа, столь талантливо воплощенное в романах «Война с саламандрами» (1936) К. Чапека или «Дом в тысячу этажей» (1929) Я. Вайсса.

Но главное, что вызывает тревогу, это «кастовость» мастеров и почитателей фантастики, создавших в последнее время нечто вроде замкнутой секты внутри чешской литературы. А тем временем наиболее интересные процессы идут именно за пределами очерченного ими круга. Фантастические послылки успешно используют в своем творчестве писатели, вовсе не считающие себя фантастами. Правда, речь в этом случае приходится вести не о привычных fantasy или science fiction, а скорее о «фантасмагориях» в духе притч Ч. Айтматова и А. Кима или «неомифов» европейских и latinoамериканских мастеров «магического реализма» (Г. Казак, Г. Маркес, Х. Борхес).

Рассмотрим подробнее два бесспорно ярких примера. Популярный современный автор Михал Айваз (р. 1949), не так давно заявивший о себе поэтическими сборниками «Убийство в отеле “Интерконтиненталь”» (1989) и «Возвращение пропавшего варана» (1991), в последние годы написал роман «Иной город» (1993) и повести «Белые муравьи» и «Парадоксы Зенона», объединенные в книгу «Бирюзовый орел» (1998). Проза Айваза

являет собой своеобразную комбинацию философского эссе и авантюрно-фантастического повествования с замысловато выстроенным сюжетом и самыми невероятными приключениями, превращениями и перевоплощениями персонажей. Центральной темой творчества Айваза можно считать изображение Праги. Столица Чехии на страницах его романов, как когда-то у Г. Майринка, предстает мистическим городом, центром вселенной, где обыденность переплетается с мифом, а сверхъестественные события происходят прямо на знакомых улицах и площадях. «Иной город» – это призрачный мир, зыбкой тенью встающий за силуэтом реальной Праги.

Иржи Кратохвил (р. 1940) до конца 1980-х годов публиковался только в самиздате, так что его официальный литературный дебют в начале 1990-х принято считать поздним. Популярность у читателей сразу после выхода завоевали его книги «Медвежий роман» (1990), «Песнь в ночи» (1992) и «Авион» (1995). В них отразилась приверженность автора к сложным философско-фантастическим построениям, переплетениям временных планов, к мотивам тайн, загадок, лабиринтов, причудливых жизненных парадоксов. Все эти черты получили затем развитие в романной дилогии «Сиамская история» (1996) и «Бессмертная история» (1997). Сами названия романов подчеркивают необычность и даже необычайность их сюжетов.

Оба писателя вступили в литературу в первой половине 1990-х годов – период, который ныне определяется как «эра постмодернизма». У Айваза и Кратохвила действительно присутствует характерная для постмодернизма «игра» с читателем, стремление устранить границы между реальным миром и его воплощением в литературном произведении. Обоим авторам свойственно сознательное разрушение иллюзии достоверности с выходом при конструировании фантастических гипотез на грань (или даже за грань) абсурда. В их произведениях поражает теснейшее переплетение «обыденного», подчеркнуто «бытописательного», и фантастического планов сюжета.

Так, в романах «Иной город» и «Бессмертная история» отчетливо ощущаются два содержательных пласта, или два самостоятельных мира, в которых разворачивается единый сюжет. Первый план – подчеркнуто реалистически, буднично и детально изображаемая современность. У Айваза это Прага 1990-х годов. В бесконечных прогулках по городу герой любит зданиями и мостами, навещает памятники старины, заглядывает на окраины и в промышленные районы. У Кратохвила охват событий значительно шире. Не только столица Моравии Брно, но вся Чехия, ее нелегкая судьба в XX столетии предстают перед глазами читателя. Беспечная атмосфера начала века, лишения и ужасы войн, расцвет

республики и тусклые годы «развитого социализма», наконец, смутные и неуверенные в себе «девяностые» – все это ярко и узнаваемо изображено на страницах «Бессмертной истории» и неразрывно связано с жизнью героини. Связь эта так глубока, что роман воспринимается едва ли не как мемуарная проза. Однако счесть его реалистическим жизнеописанием мешают фантастика и гротеск.

Не менее выразителен и второй сюжетный план романов – «иной мир», в котором, без преувеличений, «возможно все». Героиня Кратохвила рождена в 1900-м г. и намерена дожить до третьего тысячелетия. В пятилетнем возрасте Соня Трочкая (такова настоящая фамилия ее отца, православного священника из России) по спущенной с неба веревочной лестнице была доставлена на корабль пришельцев, где ей под гипнозом сообщили послание для человечества XXI в. Вспомнить его героиня должна, лишь когда ей перевалит за сто.

Судьба безымянного героя Айваза (он же рассказчик) не менее чудесна. В разных концах Праги он находит загадочные приметы, указывающие, что совсем рядом за невидимой гранью расположен иной мир или, может быть, бесконечная цепь миров. В нашу реальность оттуда порой попадают вещи, подобные таинственной книге на непонятном языке, и даже живые существа, например гигантская говорящая рыба, возникающая на гребне огромной волны, впервые в истории Праги всколыхнувшей тихие воды Влтавы. Изъясняется рыба по-чешски, но смысл ее речей ускользает от читателя. Это неясное нагромождение фраз, силлогизмов и философем – то ли обрывков тайных знаний, то ли постулатов неизвестных человечеству наук.

Поражает изящество и легкость, с которой оба автора перешагивают границы возможного, попадая из «бытового» в «магический» план сюжета. Обыкновенный вентиляционный люк на пражском холме, в местах, где герой несчетное количество раз играл в детстве, оборачивается смотровым окном, через которое можно заглянуть в купол подземного храма. Мрачные, уставленные шкафами с пожелтевшими фолиантами коридоры университетской библиотеки по мере удаления от последней тускло горящей лампы превращаются в тропические джунгли. Листы книг становятся листьями пальм, а пол – задумчивой рекой, уносящей героя в неизведанный «параллельный» мир.

Кратохвил столь же буднично устами Сони говорит нам о том, как во время второй мировой войны случай свел ее с группой советских солдат-диверсантов, заброшенных в город для участия в тайной акции – покушении на высших чинов фашистского рейха. Из соображений безопас-

ности десантники носят волчий облик. Не гримируются и не притворяются зверьми, но именно превращены в волков – психически, впрочем, сохраняя человеческое подобие. Солдаты нервничают, не имея приказов, боятся смерти, тоскуют по дому – и Соня, как может, скрашивает им ожидание и разлуку. В итоге вскоре после войны рождает сына – и может только гадать, какой именно боец серой стаи был его отцом.

Разумеется, до конца поверить в написанное читатель не в состоянии: уж слишком абсурдно происходящее, слишком далеко отступают авторы от здравого смысла при изображении своих безумных чудес. И тем не менее, несмотря на отсутствие логики, в противоречие всем доводам рассудка повествование убеждает – в достоверности не внешней, событийной, но внутренней, психологической. Героям сопереживаешь, сочувствуешь, мыслишь с ними в унисон, радуешься и ужасаешься одновременно. Такого не может быть, повторяет себе читатель, не бывает и не было никогда – но если бы каким-нибудь чудом подобное стало возможным, все происходило бы именно так...

Как достигается психологическая достоверность? Отчасти, вероятно, дело в самих персонажах – узнаваемых и художественно убедительно воплощенных типах. У Айваза это мечтатель, не довольствующийся привычным обликом бытия, повсюду ищущий его чудесную «изнанку». У Кратохвила – стойкий диссидент, всей душой восстающий против творящегося вокруг, но органически не способный на мятежи и протесты, а потому уходящий во «внутреннюю эмиграцию» за прочные стены собственного «Я».

Отчасти же дело в масштабе и сложности фантастической конструкции, опирающейся на глубинные, «архетипические» мотивы. Читатель романа Айваза не в силах, конечно, убедить себя в том, что из пражской уборной можно попасть прямо на песчаную отмель к руинам древнего храма в неведомой полуденной стране. Но он, как все люди, подсознательно ощущает магию старых зданий, где по ночам непременно случается нечто загадочное. Втайне верит он и в древнее знание, сохранившееся в дальних уголках планеты. А потому не в состоянии противиться мысли, что странный зеленый трамвай, проезжающий иногда по улицам Праги, родом прямо с Тибета, и тот, кто войдет в него, исчезнет для ближних навеки. В последнем случае Айваз мастерски использует «метафизику Праги». Для пражанина трамвай – коренное, «исконное» средство передвижения, выражающее дух столицы, обыденное и мистическое одновременно.

Соня же Троцкая в романе Кратохвила воплощает не менее древнюю мистическую идею реинкарнаций – извечных и нескончаемых переселений душ. Оказывается, поясняет автор, Соня родилась на свет, чтобы

стать новой Джульеттой. Ее роман с юношей по имени Бруно Млок своей яркостью и силой должен был потрясти современников, напомнить им о «вечных» ценностях, забытых с шекспировских времен. Но по нелепой случайности в двенадцатилетнем возрасте Бруно тонет в реке – и с тех пор принужден терпеливо ждать нового воплощения в человеческом теле. Терпения не хватает, и он возвращается к возлюбленной в самых разных обликах: обезьяной, оленем, слоном – и даже инопланетянином типичного для science fiction вида.

Подобная «архетипичность» фантастики порождает столь ощутимое в произведениях Айваза и Кратохвила притчевое начало. Оно же обуславливает широкий охват событий (от реальных исторических фактов до путешествий на иные планеты) и глубокий «внеисторический» контекст, включающий до- и постчеловеческие эпохи существования вселенной. Фантастика дает возможность взглянуть на современность из немыслимо дальних пространств и эпох. Спокойно и отрешенно смотрят герои Айваза и Кратохвила на суету людей вокруг, на смену лозунгов и вождей. Горьким жизненным опытом и обретенным тайным знанием они защищены от бремени повседневности – отщепенцы и в то же время судьи своих соплеменников.

Творчество Кратохвила и Айваза поднимает большую и интересную проблему использования фантастики (и шире – элемента необычайного) в литературе рубежа XX–XXI вв. в русле поэтики постмодернизма. Даже на первом этапе ее изучения ясно, что постмодернизм наполняет новым содержанием «классические» типы вымысла – science fiction и fantasy, волшебную сказку и литературный миф. Разрушая, с одной стороны, столь важную для традиционной фантастики иллюзию достоверности, он, с другой стороны, выводит на первый план не менее важный для основанного на вымысле повествования принцип – философского иносказания, игры с реальностью, карнавального переосмысления бытия.

Последние романы О. Неффа, М. Айваза и И. Кратохвила, как и начало творчества некоторых молодых авторов, позволяют не слишком тревожиться за судьбы фантастической литературы в Чехии. Она, скорее всего, выживет и вновь явит себя миру – не в том, так в ином обличье.

Примечания

¹ Neff O. Pět etap české fantastiky // Adamovič I. Slovník české literární fantastiky a science fiction. Praha, 1995. S. 22.

М. Войткова
(Чехия)

В ожидании драмы (перемены в чешском драматургическом творчестве после 1990 года)

Деятели театра, артисты в ноябре 1989 г. открыто выступили в защиту студентов и тем самым прямо или косвенно оказались соучастниками общественных перемен. В то время они сыграли незаменимую роль в коммуникации с общественностью. До отказа заполненные залы внушали надежду, что, в отличие от остальных видов искусства, театру не надо опасаться за свое будущее. Однако вскоре последовал тотальный отлив зрителей, вызвавший затяжной кризис, который удалось преодолеть только в 1994 г.

Причиной кризиса в первую очередь было то, что театр отягощало наследие прошлого, когда он выполнял функции, теперь, с точки зрения зрителя, потерявшие смысл. Драматургов застала врасплох прежде всего потеря общего врага при коммуникации со зрительным залом. Утратили свой смыслиносказания, поэтика аллегории и политизирующего призыва. Публика перестала ценить жесты сопротивления и авангардную провокацию, она предпочитала теперь развлекательный репертуар, помогающий уйти от давления повседневности. Уже не вызывали интереса акцент на самиздатское творчество, возвращение на сцену таких известных авторов, подвергавшихся табу в прошлом, как П. Когоут, П. Ландовский, И. Клима, М. Угде, К. Сидон, Ф. Павличек, Й. Топол и др. И если пьесы Вацлава Гавела имели 17 премьер в сезоне 1989/90 г., то в сезоне 1990/91 г. только три, а позже – лишь одну–две за сезон. Театр должен был измениться. Он начал поиски таких тем, какие нашли бы отклик у публики, однако не был уверен в самом себе, не решался рисковать и большую часть репертуара составляли теперь известные пьесы прежде всего из старой и новой классики.

Вместе с тем постоянно подчеркивалась потребность в новых, оригинальных произведениях, которые отражали бы как опыт периода тоталитарного режима, так и новую жизненную реальность. Для поддержки чешского и словацкого драматического творчества с 1993 г. ежегодно объявляется конкурс на премию Альфреда Радока за лучшее оригинальное драматическое произведение.

Показать на сцене новую действительность первыми попытались авторы среднего поколения – Карел Штайгервальд и Даниела Фишера. Д. Фишера, чье творчество и прежде было обращено к проблемам человеческой судьбы и тяготело к притче («Принцесса Т», «Сказание», «Час между собакой и волком»), сохранила верность философскому, метафизическому характеру своих произведений. Так, в драматическом диалоге о богохульстве и религии «Внезапное несчастье» (1993), где выступают ветхозаветный Иов и античная Ниобея, мифологические мотивы использованы для передачи исключительных ситуаций в жизни людей сегодняшнего времени и ставился вопрос о мере нашего участия в собственной судьбе. Вопрос об ответственности за свои поступки поднимался и в пьесе-размышлении «Фантомима» (1995), также посвященной поведению людей в крайних ситуациях.

К. Штайгервальд поднял брошенную перчатку вызова создавать драмы о горячей современности и написал пьесу «Нобель», на которой я хотела бы остановиться подробнее, поскольку с ее постановкой были связаны многие надежды как театральной критики, так и самого автора, а ее премьера, прошедшая 17 ноября 1994 г. в присутствии президента на сцене Сословного театра, ожидалась как выдающееся культурное событие года. «Нобель» занял особое место в новейшем чешском драматическом творчестве: через пять лет после ноября 1989 г. он явился одной из первых пьес о новой реальности. Затем последовали комедия Я. Крауса «Всмятку» (1995), а также неуспешная пьеса А. Маши «Странные птицы» (1996).

Пьеса «Нобель» выделяется из всего драматического творчества Штайгервальда. Переломной автор считал свою драму «Горе, горе, страх, петля и яма», написанную в 1989–1990 гг. и поставленную Яном Гроссманом в Театре На Забрадли в январе 1991 г. Она представляла собой историческую фреску, монтаж судеб людей нашего века, чьи истории звучали обвинением тоталитарной системы.

Центром тяжести предшествующего творчества Штайгервальда до этого были драматургические произведения, содержавшие почти исключительно общественно-политическую сатиру. Его первые пьесы, поставленные в начале 1980-х годов, – «Танцы эпохи» и «Фокстрот» – вместе с драмами «Татарские странствования» и «Неаполитанская болезнь», по политическим причинам пробивавшиеся на сцену с большими затруднениями, образуют своего рода тетралогия, объединенную идеей сохранения идентичности и внутренней целостности личности в условиях давления тоталитарной системы. Эта тема решалась посредством аллегорий и уходящих корнями в историю метафор, с помощью которых автор со-

здавал гротескный стилизованный образ общества, поддающегося воздействию механизмов лицемерия, лжи и иллюзий. Для Штайгервальда с самого начала были характерны сатирические и карикатурные гиперболы с выразительными пародийными чертами, психологическая упрощенность персонажей, а также иронический тон.

Штайгервальд всегда признавал политическую роль театра. Политические институты служили материалом, который он использовал при построении своих драм. Переход от тоталитарной системы к принципам демократического общества, принесший с собой основополагающие перемены человеческих взаимоотношений, явился для автора внешним импульсом для нового понимания общественной функции драмы.

Как и в предноябрьских пьесах, в «Нобеле» присутствует самая актуальная тематика. Однако изменение обстановки в стране позволило Штайгервальду высказаться более открыто. События пьесы разыгрываются в настоящее время, местом действия является квартира Адама и Анны в типичном пражском жилом доме. Основная тема пьесы – изображение трансформирующегося общества, расчеты с собственным прошлым и попытки адаптироваться к новым общественным условиям.

Действие начинается с момента, когда среди жильцов дома (на каждом из которых лежит тот или иной отпечаток сорокалетнего прошлого) появляется Шлехта – единственный не затронутый этим прошлым персонаж (все сорок лет он прожил, спрятавшись на чердаке), и просит помочь ему включиться в новую жизнь. К основному конфликту примыкает изображение кризиса личных отношений Адама и Анны, а также отдельные сцены из жизни их соседей, вынужденных смириться с необходимостью быть вместе, несмотря на свое весьма различное прошлое. Главный персонаж – Нобель, это – загадочное существо, которое Адам хранит дома в ящике, выполняет в пьесе функцию метафоры, помогающей проявлять чувства и фантазии другим героями. Кажется бы, персонажем, способным благодаря своей исключительности сыграть роль катализатора событий, мог стать Шлехта – уже само его присутствие должно было бы подвигнуть остальных признать свою долю вины или ответственности, осознать тот факт, что и они сами создавали прежние общественные условия. Их реакция на него, однако, была более, чем сдержанной, граничащей с циничным безразличием. Шлехту они воспринимают не как определенную моральную проблему, а лишь как курьез. В то время как подобные герои предыдущих драм Штайгервальда уже простым своим существованием заставляли остальных персонажей занять определенные позиции по отношению к своему прошлому, в «Нобеле» Шлехта никого не активизирует.

ет, а, напротив, сам к ним подключается, и его драматический потенциал остается нереализованным, что только усиливает всеобщий хаос.

Таким образом, наиболее яркой переменной оказалось упразднение оппозиции «мы – они». В ситуации, когда остались только «мы», законным становится то, что есть, напряжение между тем, что есть и тем, что должно быть, теряется, и это влияет на поэтику спектакля. Убывает напряженность, ослабляется драматизм происходящих событий, исчезает настоящий герой, поскольку ему не с чем столкнуться, нечего уточнять. «Нобель» не является сатирой, которая до сих пор была наиболее характерной для творчества Штайгервальда.

Многие черты пьес Штайгервальда можно отнести к поэтике абсурдной драмы, однако речь в данном случае идет о релятивной абсурдности, которая сталкивает бессмысленность и смысл, создавая предпосылки для различия серьезного и несерьезного, нормального и ненормального. Например, «Танцы эпохи» содержали целый ряд абсурдных ситуаций эпохи тоталитарной власти, когда реальность различных типов общественного конформизма была доведена до абсурдности. Но в «Нобеле» автор отказался от наиболее характерного для него прежде приема, когда абсурдная ситуация играла роль сатирической гиперболы, а абсурдные ситуации, лишённые своей сущности и не приобретшие нового смысла, превратились всего лишь в манеру.

Окидывая взглядом чешскую драматургию последнего десятилетия в целом, нельзя не отметить очевидную, а середины 1990-х все ярче проявляющуюся тенденцию к смещению центра творческой активности от старшего и среднего поколения драматургов, не сумевших или с большим трудом примирившихся с изменением функции театра, к поколению молодых и юных, – и это несмотря на то, что произведения последних и по качеству, и по количеству, а часто и по глубине зрительского переживания, редко могут сравниться с драматургией, созданной до «бархатной революции». Впрочем, нет причин оплакивать ушедшую эпоху. Театр вступил на новый путь, на смену сублимации общественно-политической рефлексии и нравственного сознания народа пришло создание собственной, чисто театральной выразительности, вернувшей на сцену принципы игры, не обремененной задачами служения обществу. Честолюбивые стремления театра выражаются теперь в его желании реализоваться в качестве самостоятельной и независимой художественной формы, создающей – без излишнего дидактизма и морализаторства – картину современного мира во всей ее противоречивости, гротескности, агрессивности и банальности, и поворачивающейся лицом к человеку и его жизни, пусть в самых причудливых формах.

Ю. В. Богданов
(Исл РАН)

Словацкая литература в парадоксах национальной суверенности

После ноября 1989 г. в Чехословакии в целом сложились необходимые предпосылки для восстановления естественного плюрализма литературной жизни, для реабилитации авторов и произведений, исключавшихся ранее по политическим или идеологическим мотивам из официально санкционированного литературного процесса. 1990-е годы, как и во всех постсоциалистических странах, проходили здесь прежде всего под знаком реинтеграции литератур, одномоментно вбравших в себя накопившееся на протяжении полувека многослойное и разногласное по составу наследие. Высвобождение из-под обезличивающего идеологического пресса объективно способствовало выявлению национальных различий, латентной специфики как чешского, так и словацкого культурно-исторического и художественного развития.

Чешская литература укрепила себя не только мощным сегментом эмигрантского художественного творчества, но и многочисленными, в том числе незаурядными, произведениями, создававшимися после 1968 г. в лоне диссидентского литературного движения, – продуктивной системы, уступавшей по разветвленности разве что польской литературе «второго круга обращения». Иной была ситуация в Словакии, где основное ценностное ядро на протяжении 1970-х и тем более 1980-х годов составляла легально публикуемая литература. Литературное диссидентство в Словакии было представлено одиночными авторами, связанными не столько с внутрисловацким, сколько с чешским альтернативным культурным контекстом. То, что не имело шансов пройти через цензуру, оседало в Словакии в ящиках писательских столов. Но в 1990-е годы, когда появилась возможность для публикации, выяснилось, что подобных «ящичных» текстов оказалось весьма немного, а выдающихся произведений – за исключением нескольких документально-художественных свидетельств – и вовсе нет.

Асимметричной предстает и ситуация с эмигрантской литературой. Полипоколенческая чешская эмиграция – после 1948 г. и 1968 г. – за

сорок лет существования и постоянного подпитывания все новыми кадрами сумела наладить относительно развитую коммуникативную сеть, обзаведясь стабильными органами печати, собственной книгоиздательской базой. Словацкая литературная эмиграция – это по преимуществу люди одного призыва, покинувшие страну в 1945–1949 гг. Разбросанные по всему белому свету – от Австралии до Латинской Америки, они как бы законсервировали в своем творчестве дух прошлого, умножив наследие лишь одного из течений, существовавших в словацкой литературе 1930 – начала 1940-х годов, – поэзии так называемой католической модерна (Р. Дилонг, К. Стрмень, Г. Звоницкий, М. Шпринц, Я. Окаль и др.).

Представители первой послевоенной волны словацкой эмиграции в подавляющем большинстве были убежденными сторонниками суверенной Словакии. И если чешская часть антикоммунистической эмиграции мечтала о возвращении к масариковской демократии времен первой Чехословацкой республики, то словацкая ее часть связывала будущее Словакии с идеей отделения от чехов, превознося и всемерно идеализируя кратковременный и крайне противоречивый опыт существования клерикально-националистической Словацкой республики (1939–1945), формальная независимость которой изначально дискредитировалась вассально-союзническими отношениями с фашистской Германией.

Эта политическая позиция получила отражение и в художественной литературе. В 1945 г., накануне прихода советских войск, через Австрию и Италию в далекую Аргентину эмигрировал один из наиболее талантливых словацких прозаиков XX в. Йозеф Цигер-Гронский (1896–1960). В годы войны он возглавлял Матицу словацкую в Мартине, приложив немало сил для превращения ее в технически оснащенный, многопрофильный центр по изучению и популяризации национальной культуры. Современные биографы Гронского до сих пор дискутируют о мотивах эмиграции писателя, единодушно расценивая факт его отъезда из страны как самую огорчительную и невозполнимую потерю для словацкой литературы. Большинство исследователей сходятся, однако, на том, что роковую роль в принятии Гронским решения об эмиграции сыграл эпизод, случившийся в начале антифашистского Словацкого национального восстания (29 августа – конец октября 1944 г.), в зоне которого оказался город Мартин. Гронский был подвергнут тогда, якобы по недоразумению, кратковременному аресту, а после освобождения по ходатайству сотрудников Матицы, имевших отношение к организации восстания, предпочел «на всякий случай» скрываться у родственников в деревне.

В 1950-е годы Гронский возглавлял Общество словацких писателей и деятелей искусства, оказавшихся за рубежом, а на родине его выдающийся художественный вклад в литературу межвоенного периода всячески принижался или замалчивался. Лишь после смерти писателя, на волне политических реабилитаций 1960-х годов, его творчество получило достойное признание. В 1970 г. в Словакии был даже опубликован роман Гронского «*Андреас Бур Майстер*», написанный в 1947 г. в Риме и годом позже изданный в США. Этот роман-притча с событийной канвой, отнесенной в неопределенно далекое прошлое, оценивался словацкой критикой не только как вершина творчества самого писателя, но и как своеобразный итоговый художественный синтез словацкой лиризованной прозы 1930–1940-х годов.

Правда, второй роман, написанный в эмиграции, «*Свет на Трясине*» (1960, США), в котором Гронский выразил свое однозначно позитивное отношение к Словацкой республике военных лет и в остро критическом ключе отобразил события Словацкого национального восстания, долгое время был доступен в Словакии лишь узкому кругу специалистов и интерпретировался как неприемлемое по идейным соображениям произведение. Лишь в 1991 г. он был опубликован Матицей словацкой, как раз тогда, когда в Словакии развернулась жаркая дискуссия по вопросам переоценки недавнего политического и культурно-исторического прошлого. Более чем заинтересованное участие в ней приняли представители эмиграции, публицисты и историки Й. Киршбаум, Ш. Полакович, Ф. Внук и др., стремившиеся представить Словацкую республику как в целом успешный и незаслуженно подвергнутый политическому ostrакизму первый опыт национальной государственности. Под сомнение была поставлена и, казалось бы, бесспорная историческая значимость Словацкого национального восстания, ярко продемонстрировавшего участие словацкого народа в борьбе с фашизмом. Задним числом оправдывался и президент Словацкой республики, католический священник Йозеф Тисо, который, не будучи в состоянии справиться с нараставшим «хаосом партизанщины», 25 августа 1944 г. обратился за военной помощью к Гитлеру. Вступление немецких войск на территорию Словакии и послужило, собственно, непосредственным сигналом к восстанию, к массовой вооруженной борьбе прежде всего против фашистских оккупантов, но также, что было в той обстановке совершенно естественно, и против пособников оккупантов – тогдашних словацких властей. Высший политический орган восстания – Словацкий национальный совет – провозгласил на освобожденной территории воссоздание Чехословацкой республики. Именно с этим

никогда не могли примириться сторонники словацкой государственности, именно поэтому Словацкое национальное восстание они предпочитали называть путчем кучки офицеров словацкой армии, спровоцированных лондонским правительством Бенеша и поддержанных советскими парашютистами и пришлыми партизанами-лазутчиками.

Подобный взгляд на события 1944 г. разделил и Гронский в романе «Свет на Трясине»: «Не найти в истории примера, чтобы народ отказался от своего государства, чтобы кто-то поджег собственный дом, в котором ему хорошо жилось, о котором он так долго мечтал и который наконец воздвиг и обустроил. Это немыслимо!» Восстание, по Гронскому, – дело рук безответственных авантюристов, «движение горстки словаков и множества чужаков».

Если вспомнить, что тематика военных лет, антифашистского Сопротивления, Словацкого национального восстания на протяжении десятилетий являлась одной из центральных в словацкой литературе, что с ней непосредственно связано творчество большинства ведущих писателей – Илемницкого, Минача, Татарки, Гечко, Плавки, Мнячко, Беднара, Яшика, Тяжкого, Шикулы и многих других, то станет вполне очевидной полемическая неоднозначность нового возвращения к этой странице истории для всей атмосферы литературной жизни, для духовного климата Словакии 1990-х годов вообще. В 1994 г. старейший общественно-литературный журнал «Словенске погляды» на протяжении восьми месяцев публиковал статьи и воспоминания по случаю приближающейся «круглой даты» – 50-летней годовщины восстания. Точки зрения авторов полярно разделились. Журнал так и не смог подвести итоги дискуссии. В заключительной статье литератора и публициста И. Кружляка, участника восстания, а затем политэмигранта, сотрудника радиостанции «Свобода», открывавшего в первом номере обсуждение, эти итоги были названы «разочаровывающими»: «Наши поколения все еще остаются в плену различных предрассудков и идеологической застенелости... О Восстании всем словакам предстоит размышлять и потому, что 29 августа было объявлено политиками государственным праздником Словацкой республики* . Над Восстанием, а следовательно, и над нашим государственным праздником, еще долго будет витать пресловутое слово “если бы” – типичное для словацкого мышления»¹.

* Решение было принято словацким парламентом большинством голосов в 1992 г. В число государственных праздников не был включен, однако, день 28 октября 1918 г. – дата провозглашения Чехословацкой республики.

Продолжая тему специфики словацкой национальной реинтеграции, нельзя не отметить и фактор сильной религиозной традиции, сближающий Словакию скорее с польским, чем с чешским общественно-литературным контекстом. Словаки в своем большинстве были и остаются католической нацией. По данным переписи, проводившейся в марте 1991 г., 85% населения Словакии являются верующими, примерно 80% из них составляют католики. И характерно, что после 1948 г. в Словакии начались такие гонения на религию, которых при всей идентичности репрессивной политики властей в подобных масштабах не знали чешские земли. Основной удар наносился по католической церкви, непосредственно связанной в лице президента Тисо, возглавлявшего правящую католическую Глишковскую словацкую народную партию, с идеологией первой Словацкой республики. Кроме того, благодаря прежде всего поддержке католической церкви Демократическая партия, участвовавшая в движении Сопротивления и объединявшая по преимуществу представителей евангелического вероисповедания, получила в Словакии на первых послевоенных выборах 1946 г. подавляющее преимущество перед коммунистами, завоевав более 60% голосов. И эта неоспоримая арифметика давала впоследствии и до сих пор дает основания многим словацким политикам утверждать, что «коммунизм» был навязан Словакии Прагой. Так или иначе, католическая церковь на всем протяжении существования социалистической Чехословакии однозначно рассматривалась властями как опасный и влиятельный идеологический противник, в первую голову, в словацкой части республики. И репрессии против католического клира в Словакии не утихали вплоть до конца 1980-х годов, поскольку именно здесь диссидентское религиозное движение приобрело массовый характер, породив целую череду «мучеников за веру» и создав в рамках так называемой тайной церкви разветвленную систему клерикального самиздата².

После 1989 г. религиозный фактор сразу же дал о себе знать в словацкой литературе – в критике, публицистике, художественном творчестве. Именно так значительная часть авторов, представителей всех, в том числе молодого, поколений отреагировала на предшествующую дискредитацию и ультрасовременную релятивизацию духовных и моральных ценностей. Особенно отчетливо этот своеобразный ренессанс спиритуально-метафизической мысли и образности проявился в поэзии (И. Купец, Я. Бузаши, Э. Грох, М. Худа, М. Милчак, Д. Пастирчак и др.). В связи с этим же обострился интерес к наследию католической модерны – к поэтической продукции эмиграции, а также к произведениям, создавав-

шимся в Словакии в глубоком подполье (Я. Силан, С. Вейгл). Были изданы труды и воспоминания словацких религиозных философов (Л. Ганус, П. Штраус) и деятелей тайной церкви (кардинал Я. Х. Корец), прошедших через тюрьмы и долгие годы преследований. Религиозное начало выступило на поверхность и в творчестве крупнейшего современного поэта и мыслителя Милана Руфуса (р. 1928), потенциального кандидата от Словакии на Нобелевскую премию (его стихи переводились на 15 языков – уникальный случай в истории словацкой литературы). В частности, «Молитвички» (1992, 1994) и «Новые молитвички» (1994, 1995, 1996, 1997) Руфуса, стихотворные, адаптированные для детей переложения Христовых заповедей, выдержали несколько изданий общим, фантастическим для Словакии, тиражом в 100 000 экземпляров.

На волне возвращения к традиционным заветам в рамках самого крупного литературного объединения Общества словацких писателей была создана самостоятельная секция писателей-католиков со своим литературно-публицистическим органом «Культура», снабженным симптоматичным подзаголовком – «еженедельник, основанный на этике». В программной статье, помещенной в первом номере «Культуры», главный редактор, поэт Т. Крижка следующим образом охарактеризовал направленность этого издания: «Мы хотим послужить завязыванию диалога внутри нашей нации, дойдя до каждого честно ищущего свой путь человека. Но приветствуем и тех, кто убежден, что уже нашел себя, Бога, отчизну, родину, универсальную ценностную систему»³.

И все же важнейшим обстоятельством, оказавшим решающее воздействие на развитие литературной ситуации в Словакии, стал крах общественно-политической системы социализма и острый кризис чехословацкой государственности с последующим распадом федерации и образованием двух самостоятельных республик. И если угроза расставания не слишком отразилась на состоянии чешской литературы*, то в Словакии перспектива обретения национальной независимости оказалась в самом центре общественного внимания и ожесточенных споров. Одно только введение «помлчки» (дефиса), подчеркивающее идею равноправия в официальном названии страны, т. е. вместо Чехословакии –

* Любопытно в этом смысле высказывание Л. Вацулика на встрече словацких и чешских писателей осенью 1990 г. в Будмерицах под Братиславой: «В чешских землях... никто не хочет отталкивать словаков, но люди хотят покоя от этой проблемы... Если вы говорите, что большинство словаков желает жить в общем государстве, что ж, это хорошо; но чехов волнует, как словаки будут вести себя в этой федерации»⁴.

Чехо-Словакия, породило бурю страстей, которые на протяжении 1990–1992 гг. продолжали накаляться, раскалывая общественное мнение и воздвигая с обеих сторон все новые препятствия к взаимопониманию.

Глубокое размежевание, обостренное эмоциональным сведением идеологических счетов, происходило и в писательской среде. В январе 1990 года на общесловацкой писательской конференции произошло конституирование Общества словацких писателей, в состав которого вошло большинство членов прекратившего свое существование Союза словацких писателей. В спорах о судьбах чехословацкой федерации Общество активно пропагандирует идею «самосохранения словацкой нации». Наряду с Обществом возникает еще несколько объединений – Община словацких писателей, Клуб независимых писателей, а также самостоятельные организации литераторов Словакии, пишущих на венгерском и украинском языках. Все вместе они образовали в дальнейшем Ассоциацию писательских организаций, настороженно-критически относящихся к национально-патриотической фразеологии, которая в начале 1990-х годов получала все более широкое распространение в общественно-политической жизни Словакии.

После провозглашения 1 января 1993 г. Словацкой республики изначальная конфронтация между Обществом словацких писателей и Ассоциацией писательских организаций постепенно обрела форму открытой взаимной неприязни. Члены Ассоциации отказываются печататься в периодических изданиях, примыкающих к Обществу (еженедельник «Литерарне новины», журнал «Словенске погляды»), и, напротив, представители Общества, за редким исключением, практически не выступают на страницах журналов «Ромбоид», «Ревю актуальной культуры» («РАК»), «Фрагмент К», тяготеющих к Ассоциации. Полемика между ними нередко приобретает скандальный оттенок. Одни, полагая себя единственными защитниками вековых национальных ценностей, обличают своих оппонентов в предательстве интересов отчизны, в культивировании бесплодного космополитизма, другие не менее запальчиво издеваются над бездарными адептами национальной мифологии, видя единственный выход из тупика регионально-провинциальной ограниченности в скорейшем включении в западноевропейский интегральный культурный контекст. Антагонизмом окрашены и оценки появляющихся художественных произведений, трактовка тех или иных периодов истории литературы, ориентация на различные образцы и традиции.

«Литература у нас, – сетует В. Марчок, – идеологически искусственно расчленяется, и вследствие этого естественный процесс извращается

и обесценивается. Получается так, что одна часть критики засела в одном окопе, другая – в другом. Тот, кто откажется стать парламентаром, тут же будет поднят на смех и с головы до ног оплеван, ибо мы внушили себе, что пространство между окопами является непроходимой границей»⁵. Марчок знает, о чем говорит, поскольку не раз брал на себя миссию «парламентера», выступая как в одних, так и в других «враждующих» органах печати. Но до примирения или, по крайней мере, установления толерантных взаимоотношений между двумя резко обозначившимися лагерями пока далеко. Обе стороны глухи к аргументации друг друга, убеждая себя в собственной правоте.

«Поляризация общества и кристаллизация двух несовместимых ценностных моделей... непродуктивно сказалась прежде всего на сфере словацкой литературной критики. Атмосфера литературной метарефлексии нередко отягощена взаимным неприятием и предрассудками, а точнее сказать – все происходит словно на двух колеях, которые, по всей вероятности, никогда не сойдутся»⁶, – на такой пессимистической ноте заканчивает свою пространную обзорную статью «Литература в дискуссии», опубликованную в академическом журнале, С. Хробакова, убежденная сторонница «открытой модели культуры» и «автономных эстетических критериев».

«В словацкой культуре сосуществуют сегодня два типа интеллектуалов... Одна группа живет, как бы не ощущая своей национальной принадлежности, без корней, без ясно очерченных целей, свободная от всяких обязательств... Вторую группу составляют интеллектуалы, которые по разным причинам сознают свою ответственность за культурную традицию, за высокие ценности, которые несла литература в прошлом как единственная опора национального существования... Не будем подталкивать эти две группы к коммуникации, не будем призывать к ней. Она невозможна и даже была бы ненужной, поскольку разные исходные позиции не позволяют достигнуть даже приблизительного согласия»⁷, – это голос другой представительницы академической науки М. Баторовой, разделяющей концепцию приоритета национальных духовных ценностей.

Таким образом, долгожданная реинтеграция обернулась новой поляризацией словацкой литературы. Но могло ли быть иначе? Обретя на исходе XX в. подлинную независимость, впервые в истории став хозяйкой собственной судьбы, Словакия еще только вырабатывает стратегию своего дальнейшего существования в мощном силовом поле глобальных экономических и культурных процессов. Подключение к ним неизбежно, иначе страна будет отброшена на обочину мировой цивили-

зации. И это осознается всеми. Но как, в каких темпах и формах это будет происходить?

В литературно-критической сфере концепция ускоренного «возвращения» в русло западноевропейского культурно-философского контекста стимулирует активизацию постмодернистских тенденций, истоки которых отыскиваются в словацкой литературе 1960-х годов. А генетически присущий словацкой культуре оборонительный рефлекс призывает к разумной осторожности, предупреждая об угрозе растворения малой нации в конгломерате европейского сообщества. Проблема оптимального сочетания в литературном процессе живого национального начала с широким – без охранительной, ретроградной селекции – использованием международного художественного опыта остается в Словакии остро дискуссионной.

Атмосфера перманентных дискуссий дает наглядное представление о специфике общей ситуации, в которой оказалась словацкая литература в 1990-е годы. Крутой поворот в жизни страны обрушил всю систему предшествующих координат. Относительная стабильность сменилась динамикой резкого и во многих отношениях хаотического перехода к новому состоянию. Вектор переходности включал в себя осознанное (но и импульсивное) отталкивание-отшатывание от прошлого в сторону проблематичного, но заведомо иного будущего.

В сфере художественного творчества переходность предстает в виде множества индивидуальных решений, так или иначе тяготеющих к одному из двух полюсов: преодоление прошлого с сохранением избирательной преемственности или категорический разрыв с ним. Причем под опостылевшим прошлым прежде всего подразумеваются 1970–1980-е годы, т. е. период так называемой нормализации, когда, находясь под сильнейшим идеологическим давлением, литература была вынуждена платить щедрую дань политической конъюнктуре, а ее творческий потенциал был деформирован и существенно урезан всевозможными запретами. После 1989 г. внушительный пласт официальной продукции, непосредственно связанной с агитационно-воспитательными функциями, был незамедлительно отправлен на историко-литературное кладбище.

Но немало авторов даже в тех, навязанных временем обстоятельствах, сумели отстоять определенную внутреннюю независимость, сохранить верность своему дарованию, реализовать его в целом ряде достойных художественных произведений. В первую очередь это относится к поколению писателей, вступавших в литературу в 1960-е годы, в пору нарастания либеральных надежд на построение «социализма с человеческим лицом».

Л. Фелдек, Й. Мигалкович, М. Ковач, Я. Бузаши, Ш. Стражай, Л. Вадкерти-Гаворникова, М. Ковачик, Ш. Моравчик и др. в поэзии, В. Шикула, Р. Слобода, Я. Йоганнидес, П. Виликровский, П. Ярош, Л. Баллек, А. Гикиш, Д. Душек, Д. Митана, Й. Пушкаш и др. в прозе – все они вынесли из 1960-х годов непреодолимое отвращение к трескучей декларативности, вкус к художественному эксперименту, стремление к полнокровной самореализации. В 1970–1980-е годы каждый из них не без сложностей выбирал собственный путь, но даже вынужденные считаться с постулатами и общей атмосферой времени, они все-таки не позволяли себе в творчестве беспринципного компромисса с политической реальностью. Многие из названных авторов остаются творчески активными и после 1989 г., сохраняя лидирующие позиции в современной литературе.

Особые сложности с самоутверждением испытывали молодые писатели, входившие в литературу после разгрома Пражской весны, – в период очевидной подмены (и утраты) общественных ценностей, откровенного приспособленчества и насаждения тотального двоемыслия. В 1970-е годы заявили о себе М. Худа, Я. Замбор, Д. Гевьер, Я. Швантнер и др. в поэзии, Я. Балаж, С. Ракус, В. Беднар, Ю. Бальцо, И. Гудец и др. в прозе. В 1980-е годы свои первые поэтические опыты публикуют М. Жьяк, М. Рейсел, Д. Подрачка, Й. Урбан, И. Коленич, а среди прозаиков появляются имена А. Ферко, П. Ющака, Я. Тужинского, Э. Глаткого и др. Одаренность молодой смены не вызывала сомнений, но творческие судьбы дебютантов складывались по-разному. Над всеми тяготело ощущение несвободы творческого поиска, заблокированного внешними запретами и внутренними самоограничениями. Каждый пробивался на свой страх и риск. «Поколением в кавычках» назвал своих сверстников М. Рейсел: «Оно трепыхалось, рождалось, но в конце концов так и не родилось. А потом уже было поздно. Каждый из нас остался сам по себе»⁸. Процесс перехода в 1990-е годы, приобщения к новой действительности стал для этой большой группы писателей процессом самовысвобождения, «дотраивания» себя в качестве суверенных творческих субъектов. На этой стадии индивидуального развития пути многих представителей «поколения в кавычках» окончательно разошлись, демонстрируя пестрый веер разнообразных вариантов самореализации от рассчитанных на коммерческий успех криминально-эротических историй из эпохи первоначального накопления капитала (роман-бестселлер П. Пиштянека «Rivers of Babilon», 1991) до страстного обличения этой эпохи в книгах Я. Тужинского, избранного в 1999 г. председателем Общества словацких писателей: «Что принес нам ноябрь 1989 г., если он же почти все и унес?»⁹

До сих пор речь шла по преимуществу о преодолении прошлого в широких рамках традиционного сохранения контакта с читателем. Разрыв с этой традицией («жизнь есть текст») совпал в начале 1990-х годов с лихорадочным подхватыванием и освоением («пусть даже запоздалым», как пишет С. Хробокова в упомянутой выше статье) основных постулатов постмодернистских теорий («текст есть жизнь»). Щегольская демонстрация технических приемов постмодернизма превратилась для многих начинающих прозаиков в престижное, зачастую самоцельное занятие. Основной опытной площадкой для них служит рассказ, но встречаются и более развернутые «плазменные» тексты, приближающиеся по объему к микророману, как, например, технически безупречно, виртуозно написанная «Аутсайдерия» (1996) В. Баллы. В этой книге перебраны все возможные регистры фатального одиночества человека, вынужденного пребывать в абсурдном, безнадежно некоммуникабельном мире. Часть критиков поспешила объявить «Аутсайдерия» образцовым произведением словацкого постмодернизма. Но были и другие, далеко не восторженные голоса: «Цитаты, аллюзии, мысли писателей и философов... лабиринт фраз... проверка теории интертекстуальности на практике... Добросовестный ученик Балла дал себе труд проследить, чтобы в согласии с освоенными теоретическими положениями смысл его текста в процессе чтения постоянно ускользал»¹⁰.

Гораздо успешнее и органичнее технический арсенал постмодернизма используется в творчестве таких писателей-«шестидесятников», как Д. Митана («Поиски исчезнувшего автора», 1991) и П. Виликовский – мастер острого интеллектуального гротеска, радикальной иронии и сатиры («Вечно зелено...», 1989; «Крутой машинист», 1996 и др.). Оба писателя дружно зачисляются в родоначальники постмодернизма в словацкой литературе. Однако в отличие от скороспелых постмодернистов 1990-х годов и Митана, и Виликовский выстраивают свои произведения в расчете на читателя; в игровой, парадоксальной манере они обобщают собственный опыт расставания с прошлым, жестко, подчас шокирующе развенчивая мифы и иллюзии, все еще коренящиеся в сознании людей. «Я все-таки считаю себя реалистическим автором, – лукаво заявил Виликовский на обсуждении своего сборника рассказов “Крутой машинист”. – Конечно, я отражаю, вероятно, не совсем то, что, скажем, классический реалист, например, Мартин Кукучин, но против принципа отражения я ничего не имею... Что точно у меня отражается, тут я вам не могу сказать. Мне это неясно, да мне и не хочется большей ясности. Я к ней не стремлюсь»¹¹.

Литература в Словакии всегда была больше, чем просто литература, чем беллетристика. В 1990-е годы ее статус, однако, объективно меняется. Литература напряженно ищет свое лицо, новое, незаменимое место в жизни общества. И, может быть, именно эта ситуация принципиально-го поиска предельно обостряет сегодняшние споры, выливающиеся в не слишком продуктивную конфронтацию литературных сил, о которой шла речь в настоящей статье.

Примечания

¹ Slovenské pohľady. 1994. Č. 8. S. 46–47.

² Lesňák R. Listy z podzemia. Súborná dokumentácia kresťanskej samizdatovej publicistiky na Slovensku v rokoch 1945–1989. Bratislava, 1998.

³ Kultúra. 1998. 10. VI. Č. 1.

⁴ Romboid. 1991. Č. 5. S. 38.

⁵ Literárny týždenník. 1998. Č. 2.

⁶ Slovenská literatúra. 1999. Č. 2. S. 103.

⁷ Slovenské pohľady. 1996. Č. 11. S. 59.

⁸ Romboid. 1996. Č. 7. S. 5.

⁹ Literárny týždenník. 1999. Č. 43.

¹⁰ RAK. 1997. Č. 5. S. 64.

¹¹ Romboid. 1997. Č. 4. S. 12.

Л. Ф. Широкова
(ИСл РАН)

Словацкая проза: путь из 1960-х в 1990-е (творчество Я. Йоганидеса, Р. Слободы, В. Шиккулы)

1960-е стали для словацкой литературы десятилетием оживления, преодоления штампов, накопившихся за период господства социалистического искусства с его жесткими идейными и формальными требованиями. «В это время со всей очевидностью и неотвратимостью наступало нечто новое, – писал уже в 1990-е годы один из критиков поколения Павол Штевчек. – Некое духовное пробуждение постоянно унижавшегося интеллекта, высвобождение самоценного человеческого опыта реальной жизни, открытие у человека нравственного зрения при виде манипулируемой толпы»¹.

Свежую струю внесли тогда в словацкую литературу молодые авторы, чьи книжные дебюты появлялись один за другим с начала 1960-х годов, а первые публикации в периодических изданиях связаны с журналом «Млада творба» (1956–1970). С тех пор за этими, постепенно взрослеющими и обретавшими литературный опыт и авторитет писателями закрепилось «родовое», хотя и весьма условное (и не всегда признаваемое ими самими) определение – «поколение “Младой творбы”», «молодое поколение 60-х».

К нему относятся, наряду с поэтами (Ян Стахо, Ян Шимонович и др.) и критиками (Милан Гамада, Альбин Багин, Павол Штевчек), и прозаики: Антон Гикиш, Йозеф Кот, Павел Виликовский, Ярослава Блажкова, Юлиус Ленчо, Ян Йоганидес, Душан Кужел, Рудольф Слобода, Петер Ярош, Винцент Шиккула и др. Во многом благодаря приливу этой молодой крови словацкая литература стала более дифференцированной, идейно и стилистически полифоничной.

Для молодых был характерен интерес к «частному человеку», своему современнику, его эмоциональному миру, детальному исследованию его психологии, в том числе и в закрытых для литературы прежних лет сферах эротики и подсознания, экзистенциальных страхов и отчуждения человека в современном мире. Сами названия первых книг молодых прозаиков – «Частная жизнь» (1963) Я. Йоганидеса, «Не аплодируйте на концертах!» (1964) В. Шиккулы, «Нарцисс» (1965) Р. Слободы и др. – отражали их художественные интересы и принципы и в какой-то мере определили основное направление их дальнейшего творчества.

Серьезным испытанием стали для этого поколения годы «нормализации», особенно самое начало 1970-х годов, когда, как отмечают в своем исследовании «Ситуация современной словацкой литературы» литературоведы Петер Заяц и Эва Енчикова, «нарушилось естественное развитие современной словацкой литературы, подвергшейся редукции ценностей, ... и она в определенном смысле перестала функционировать как динамичный, внутренне дифференцированный организм»². События 1968 г. и последовавшее за ними «закручивание гаек» во всех сферах общественной жизни, в том числе и в культуре, повергли литературу в состояние шока. До середины 1970-х годов не выходили в свет книги многих значительных писателей и обозревателей литературы в сохранившихся художественных журналах приходилось обращаться к произведениям порой весьма низкого художественного уровня. Но даже эти сумеречные времена стали для словацкой литературы не линией разрыва, а своего рода вынужденным «тайм-аутом» для внутренней работы, для накопления нового качества. И прежде всего внутренняя цельность и большой творческий потенциал представителей поколения 1960-х обусловили не только дальнейшее плодотворное, хотя и не беспроблемное, развитие их как художников, но и сохранение непрерывной линии развития словацкой литературы в 1970–1980-е годы. Именно их творчество составляло идейно-художественное ядро прозы этих лет: среди лучших произведений, наряду с романами П. Яроша, Л. Баллека, И. Габая, новеллами Й. Пушкаша и Д. Митаны, достойное место занимали и «военная» трилогия Винченца Шиккулы «Мастера» (1976–1979), и экологическая и историческая проза Яна Йоганидеса – «Непризнанные вороны» (1978), «Самая печальная моравская баллада» (1988), и психологические романы Рудольфа Слободы «Другой человек» (1981), «Разум» (1982) и др. Это двадцатилетие стало для них эпохой расцвета человеческой и творческой зрелости. Далекие от политической конъюнктуры, от работы по «социальному заказу» и в то же время чуждые диссидентству, они – каждый по-своему – искали и находили пути нового воплощения своих художественных принципов.

Период, начавшийся с «бархатной революции», а затем и обретения в 1993 г. Словакией государственного суверенитета, принес словацкой литературе новые испытания. Бурные события в общественной жизни повлекли за собой – как и в других странах бывшего социалистического содружества – всплеск публицистики, документальной прозы, мемуаристики, в то время как художественная проза переживала некоторый спад. Вместе с тем было бы преувеличением говорить о ее кризисе: непрерывность развития литературы вновь обеспечивали зрелые представители бывшего «молодого

поколения» 1960-х годов. В прозе роль такой «несущей конструкции» на протяжении почти сорока лет играло, наряду с прочими, Ян Йоганидес, Рудольф Слобода и Винцент Шикула. Это фигуры в полной мере знаковые, к тому же, в отличие от многих своих сверстников, никогда не покидавшие поле литературы. Их путь из 60-х в 90-е – это путь, в основных и важнейших своих чертах, всей словацкой прозы этого времени.

Ян Йоганидес (р. 1934) в произведениях 1990-х годов (романы и повести «Перевести через мост», «Преступление робкой лесбиянки», «Гололед», «Крик дроздов перед сном», «Наказующее преступление», «Командир единой точки зрения» и др.) продолжил линию этически заостренного исследования человека наших дней, чей характер складывался и деформировался под влиянием жестких внешних факторов, реалий недавнего прошлого. Йоганидес – в сравнении с ровесниками – наименее субъективен в своем творчестве. Он не раскрывает перед читателем, в отличие от Слободы и отчасти Шикулы, свой внутренний мир, «частную жизнь» (хотя именно так называлась его первая книга, вышедшая в 1963 г.). Автобиографические мотивы в его прозе встречаются лишь изредка, повествование обычно ведется от третьего лица, причем герой и автор разделены определенной дистанцией. Йоганидесу свойственна неспешность в развитии сюжета, внимание к детали, подробное описание как интерьеров, пейзажей, предметов, так и внешности человека, особенно его глаз, взгляда. Статичность и детальность описаний отличала и ранние произведения писателя, отмеченные определенным влиянием французского «нового романа». Герой Йоганидеса, как правило, – надломленная личность, человек «с прошлым», со своей тайной. Мастер образного психологического детектива, Йоганидес строит сюжет на намеках и недомолвках, нагнетая догадки и раскрывая тайну своего героя порой лишь к финалу произведения. Идея «самого важного воспоминания» – главного события, рокового рубежа в судьбе человека, высказанная одним из героев Йоганидеса, находит свое художественное воплощение во многих произведениях писателя, становясь невидимой интригой, вокруг которой организуется все действие.

Герой-повествователь новеллы «Наказующее преступление» – человек с искалеченной судьбой, пострадавший в ходе репрессий начала 1950-х годов. Отсидев пятнадцать лет в тюрьме по ложному обвинению в «предательстве республики и злостной подготовке диверсии», Ондрей Остарок выходит на свободу изможденным инвалидом. Власти, желая приручить свою жертву, предлагают ему должность хранителя архива госбезопасности. Остарок оказывается свидетелем многих тайных дел, кульминацией которых становится захоронение архива (вскоре после падения

коммунистического режима в конце 1989 г.). В нем принимают участие и сотрудники ГБ, и старые «кадры», бывшие палачи-гардисты, в 1944 г. расстреливавшие здесь же партизан. Повествование ведется в форме эмоционального монолога безымянного и безликого поначалу героя, обращенного к некоему неизвестному собеседнику; лишь постепенно, как сквозь туман, проступают лица, имена, факты биографии героя и его визави, проясняются казавшиеся таинственными причины и взаимосвязи драматических событий далекого и недавнего прошлого.

Скрытый под завесой кажущейся обыденности драматизм человеческих взаимоотношений – излюбленная тема произведений Я. Йоганидеса. В центре мрачных и запутанных происшествий, замысловатых любовных интриг оказывается серый и неприметный по первым описаниям психиатр районной больницы Трогер («Преступление робкой лесбиянки»), а статичная деталь – револьвер, лежавший на его столе в начале повествования, становится тем самым пресловутым «ружьем на стене», которое выстреливает в конце новеллы.

Герой новеллы «Командир единой точки зрения», маститый писатель Игнац Л., вынужден вернуться в свое прошлое, в «полицейскую пору Чехословацкой социалистической республики», когда, будучи студентом-стажером в Берлине, он имел неосторожность приобщить к своему «еретическому» произведению своих здешних знакомых. Кара, обрушившаяся на их головы, чудовищно неадекватная их поступку, сломала судьбы всех участников этой драмы.

Винцент Шикула (1936–2001) в начале 1990-х вновь обратился к сюжетам и героям произведения, не увидевшего свет после известных событий 1968 г. Роман «Орнамент», начатый им в конце 1960-х годов, публиковался тогда лишь в отрывках. Описываемое время (начало 1950-х годов с политическими репрессиями, преследованием католических священников и вынужденным приспособленчеством, жизнью по двойным стандартам), события и герои – все это сделало невозможным завершение и публикацию романа в последующие годы. Переработанный и дополненный новыми сюжетными линиями и героями, новым философским содержанием, пережитый автором на новом эмоциональном уровне, роман вышел в свет в виде дилогии «Орнамент» (1991) и «Ветряная вертушка» (1995)³. «Я всегда твердил о том, что всю жизнь пишу одну и ту же книгу, – писал Шикула в предисловии к первому тому, – но если в отношении других моих книг это говорилось в несколько переносном смысле, то к «Орнаменту» относится полностью»⁴. Роман стал материальным воплощением преемственности в развитии творчества писателя, продолжив линию художе-

ственного отражения судеб «маленького человека» в неблагоприятствующих ему общественно-исторических условиях.

Композиция романов и новелл Шикулы – одна из существенных сторон его творческой индивидуальности. Основной «эпический» сюжет богато орнаментируется экскурсами в прошлое, размышлениями автора о природе литературного и иного мастерства, вставными притчами и музыкальными образами. Музыкант по образованию, одаренный особой чуткостью к звуку, Шикула не только часто упоминает и «цитирует» народные мелодии, церковные песнопения, классическую музыку, но и нередко строит свою прозу по принципам музыкальной композиции. «Благодаря музыке, – признавался он в интервью журналу «Литерика» (1997 г.), – мне удалось глубже понять серьезную литературу, я научился воспринимать разные тонкости и оттенки, более чутко слышать слово, уметь работать с композицией, с мотивом, и многим другим»⁵.

Не стали исключением в творчестве Шикулы и романы, завершенные им в 1990-е годы, с их традиционно причудливым построением и тонко выписанными характерами героев. Таковы, прежде всего, центральный герой, наделенный автобиографическими чертами – студент-филолог, во втором романе – учитель сельской школы Матей Гоз, поначалу легкомысленный и склонный к конформизму, и своего рода его «второе», лучшее «я» – молодой священник Йожо Патуд с присущими ему неизменной верой и твердыми убеждениями. Шикула то сливается с героями, погружаясь в прошлое, то разглядывает их на расстоянии, с позицией умудренного жизненным опытом и искусственного в писательстве автора романа. Внешние события в книге – учеба, а затем работа героя, развитие его любовных отношений, неурядицы в семье, столкновение с репрессивной машиной начала 1950-х годов, и др. – составляют лишь необходимый фон для отражения его внутреннего роста, жажды духовного общения, возвращения к прежней вере в бога.

Рудольф Слобода (1938–1995) преждевременно ушел из жизни, прервав по собственной воле свой творческий и жизненный путь. Однако написанные им в последние годы произведения («Кровь», «Бегство из родного села», «Осень», «Актрисы», «Воспоминания»), хотя и отражают очевидный душевный надлом, накопившуюся горечь и усталость, все же свидетельствуют о его неизменном художественном мастерстве и знании потаенных уголков человеческой психики. Сопоставляя произведения Шикулы и Слободы, Милан Шутовец еще в 1960-е годы отмечал умение Шикулы «взаимодействовать с народной ментальностью», тогда как Слобода «имеет дело не с очевидными чертами национального менталитета, а с теми, что представляются глубоко личными, а следовательно – самыми потаенными»⁶. Ощущение свежего ветра, связанное с по-

явлением дебюта Слободы, романа «Нарцисс» (1965), почувствовали и отметили и М. Шутовец в 1967 г. («чрезвычайно перспективный автор, который оживил нашу прозу своим дебютом»), и – уже вспоминая – в 1996 г. Штефан Моравчик («...нам пришлось ждать оживления в 60-е годы, «Нарцисса» Слободы, всего этого нового поколения...»).

Слобода – наиболее «субъективный» автор из представленных нами. В своих книгах он раскрывает все подробности своей биографии, личной и интимной жизни, свои мании и фобии, психологические и психические проблемы. Герой его произведений – неизменный «Нарцисс» его дебюта с годами, с возрастом и опытом автора становится «постаревшим Нарциссом» (первоначальное название романа «Разум»), и «старым Нарциссом» в романе «Кровь». Глубокий автобиографизм большинства книг Слободы основан на ощущении бесконечности внутреннего мира заглянувшего в себя и заглядевшегося Нарцисса.

Роман «Кровь» написан в жанре «воспоминаний», точнее – стилизован под воспоминания, составленные из фрагментов жизни героя, выступающего под собирательным именем «хозяин» – «подросток» – «студент». Фрагменты составляют главки («Подросток», «Студент», «Острада», «Армия», «Представления о боге», «Здоровье», «Внучка», «Сны», «Страсти...»), расположенные не по хронологии, а по внутренней логике осознания их значимости и взаимосвязанности. Последняя главка написана как бы от издателя, который сообщает об исчезновении «хозяина». Повествование ведется от третьего лица, несколько отстраненно от героя, в действительности же роман автобиографичен до малейших деталей, черт внешности, упоминаемых имен и событий; неразрывная связь автора со своим героем позволила ему даже заглянуть в будущее «хозяина», предсказав возможность и форму будущего самоубийства. В одной из главок дана краткая и безжалостная характеристика героя: «Злым он стал, когда ему было около тридцати. И причиной тому был не только алкоголь или ввод советских войск в шестьдесят восьмом, но еще и невыносимое, постоянное, навязчивое ощущение, что лучше всего было бы повеситься. Неуважение к собственной жизни вызывало грубость и по отношению к другим». В главе «Студент» описывается подлинная история работы Слободы на шахте в Острове, отраженная в романе «Нарцисс» («То, что он там пережил, до сих пор остается частью самых тяжелых его кошмаров. ... Душа студента совсем съежилась, истончилась, свернулась в абсолютную точку»). Главки о «хозяине» чередуются с публицистическими пассажами, все более объемными (глава «Семья и государство»), рассуждениями о политике, о юношеском увлечении марк-

сизмом, об активном диссидентстве немногих и скрытом недовольстве большинства во времена «Хартии 77» и пр.

Традиционные для произведений Слободы «кочующие» персонажи и мотивы появляются и в двух последних книгах писателя – сборнике новелл и рассказов «Актрисы» и незавершенной новелле «Воспоминания», которая была задумана как большой роман (о чем свидетельствует письмо автора к редактору, воспроизводимое на суперобложке книги).

Произведения писателей «поколения 60-х», созданные ими в 1990-е годы, несут на себе печать определенного разочарования, несбывшихся ожиданий, горечи и неудовлетворенности собой. Вместе с тем достигнутый ими в лучших своих сочинениях художественный уровень неизменно служит высокой планкой для молодых начинающих литераторов.

Сверстник и критик этого поколения, Милан Шутовец, собрал в книге с характерным названием «Рекапитуляция некапитуляции» (1990) свои статьи и рецензии разных лет, посвященные современным проблемам развития словацкой литературы. В одной из статей, опубликованной им еще в 1967 г., но звучащей актуально и сегодня, он писал: «Без осознания преемственности и взаимосвязей мы будем каждый раз начинать все сначала, вновь и вновь нащупывая аналогии... мы так останемся всего лишь ведомыми, а потому никогда не обретем истинную духовную ориентацию, «главную семантическую направляющую» наших поступков»⁷.

Два внутренних порога в развитии послевоенной словацкой литературы – рубеж 1960–1970-х и рубеж 1980–1990-х годов, несмотря на разный характер их общественно-политических предпосылок, стали для нее серьезным испытанием. С трудом и потерями она преодолевала эти пороги, не изменяя себе, логике своего художественного развития, свидетельством чему стала почти сорокалетняя деятельность на ниве словацкой литературы писателей, чье творчество было предметом нашего рассмотрения.

Примечания

¹ Števček P. Šikula – autorska alternatíva modernity prózy // Život a dielo Vincenta Šikulu. Nitra, 1997. S. 7.

² Jenčíková E., Zajac P. Situácia súčasnej slovenskej literatúry // Slovenské pohľady. 1989. а 2. S. 50.

³ В предисловии к первому тому Шикула говорил о возможности написания третьей части романа, охватывающей период вплоть до событий 1968 г., однако эти планы остались не реализованными.

⁴ Šikula V. Ornament. Bratislava, 1991.

⁵ Literika. 1997. № 1–2. S. 163.

⁶ Šutovec M. Op. cit. S. 38.

⁷ Šutovec M. Op. cit. S. 27.

Н. Н. Пономарева
(ИСл РАН)

Новое обращение к недавнему прошлому в болгарской документальной литературе 1990-х годов XX века

Важные социально-политические перемены в жизни народа, страны являются, как правило, стимулом к пересмотру взглядов на прошлое, возвращают общественный интерес к острым историческим ситуациям, особенно таким, которые ранее, в силу самых разных обстоятельств, вызвали много вопросов и сомнений, несогласие с их официальной трактовкой. В литературе в такие периоды наблюдается заметный всплеск документальных произведений, призванных возместить неполноту прежних публикаций, дать свою правильную и справедливую (с точки зрения авторов) оценку тех или иных событий с позиций, соответствующих духу времени и возобладавшей в конкретный исторический момент политической и нравственной атмосфере общества. Вследствие целого ряда причин (ограничений, создаваемых государственной политикой в области культуры, прямой цензуры, а также личных пристрастий авторов, нередко конъюнктурных соображений, неосведомленности, оперирования непроверенными фактами и т. д.) документальная литература, принося много нового и ценного в познание прошлого, в то же время никогда не может быть полностью объективной.

Так, в Болгарии сразу же после коренного социально-политического переворота в сентябре 1944 г. появилось по горячим следам огромное количество мемуаров о партизанском движении в стране. Откровенные в своем большинстве, они все же не создавали истинной картины событий. Акцент в них в основном ставился на героизме, самоотверженности героев-антифашистов, в то время как серьезные и подчас трагические противоречия в ходе партизанской борьбы обходились стороной. Причины этого явления можно в определенной мере списать на неопытность авторов, непосредственных участников антифашистского сопротивления, которые спешили запечатлеть героические эпизоды своей жизни, не успев подвергнуть их глубокому и объективному анализу. Однако корни следует ви-

деть в другом – в обстановке острейшей политической борьбы за власть после краха монархо-фашистского режима в стране, когда поиски каких-либо противоречий и тем более ошибок в антифашистском движении представлялись по меньшей мере неуместными. Также неполно и односторонне (а часто и искаженно) воссоздавали документальные произведения того времени атмосферу самых первых лет послевоенной Болгарии. В них замалчивались многие стороны политики новой власти, направленной на жестокое подавление любой оппозиции, не упоминалось о преследовании и нередко гибели тех, кто пытался хоть как-то противостоять новым порядкам или просто по своему прежнему социальному статусу не отвечал их установкам. Были искалечены судьбы, по сути, ни в чем не повинных людей. От политических репрессий пострадала значительная часть творческой интеллигенции, в том числе и писателей, ученых. Достаточно назвать имена Димитра Талева, Фани Поповой-Мутафовой, Михаила Арнаудова, которым Народный суд вынес суровый и несправедливый приговор, к счастью, впоследствии отмененный.

В результате относительного ослабления государственно-партийного диктата в области культуры после осуждения культа личности в 1956 г. некоторые из болезненных общественно-политических проблем смогли получить в болгарской литературе более объективное и многостороннее освещение. Среди них, например, драматические, а нередко и трагические перипетии, связанные с насильственными методами кооперирования сельского хозяйства в Болгарии. На новый уровень вышла документальная литература о партизанах. В мемуарах талантливых писателей Давида Овадия и Веселина Георгиева раскрывается неприкрашенная и подчас горькая правда о годах партизанской борьбы, в которой сплелись самоотверженность и трусость, героизм и предательство, человечность и жестокость.

Гораздо более широкие перспективы в развитии болгарской документальной литературы были открыты в результате слома тоталитарной партийно-государственной системы в стране на рубеже 80–90-х годов. Литература обрела свободу печатного слова. Стали доступнее архивы, были выявлены, открыты и частично опубликованы на страницах газет, журналов и отдельных изданий ранее неизвестные, “забытые” или запрещенные для широкого пользования документы старой и новой истории Болгарии (в том числе, например, протоколы Народного суда 1944–1945 г., судебное дело Николы Вапцарова, дневник Георгия Димитрова). Все это способствовало бурному подъему документальной литературы самого разного плана. Ее поток не прекращался на протяжении всех 90-х годов.

Немаловажную роль в возросшем интересе к литературе факта сыграло и разочарование широких читательских слоев в болгарской современной художественной литературе, особенно прозе. Многие крупные болгарские писатели к началу 90-х годов уже ушли из жизни (Эмилиян Станев, Павел Вежинов и др.). На других, из старшего поколения, общий кризис в стране повлиял дестабилизирующе. Во всяком случае, новых произведений на уровне их прежних достижений почти не появилось. К сожалению, в этом можно упрекнуть и таких авторов первого ряда, как Йордан Радичков, Ивайло Петров и др. Среднее и молодое поколение писателей проявляет интерес к актуальной современной тематике (коррупция в стране, преступность, обнищание большинства населения и обогащение немногих и другие беды переходного периода), а также осваивает постмодернистские приемы. Однако и здесь все еще трудно говорить о каких-либо весомых художественных завоеваниях. В то же время засилие на книжном рынке низкопробной печатной продукции (в том числе и переводной) представляет реальную угрозу снижения интеллектуального уровня болгарского читателя. В такой ситуации важность и популярность документальной литературы у писателей и читателей представляется вполне объяснимой. Она привлекала новизной материала (доселе неизвестными фактами, их небанальной интерпретацией), кажущейся абсолютной правдивостью, срыванием покровов с бывших “табу” в освещении событий далекой и близкой истории, современной действительности.

Неоценимый вклад в развитие документальной литературы 90-х годов внес журнал “Летописи” (1991–1998). Возглавив его, видный болгарский литературовед Тончо Жечев осуществил свою мечту – создать такое периодическое издание, в котором “углубленно, серьезно, на основе документов могли бы обсуждаться спорные проблемы далекого и близкого прошлого Болгарии, истории общественной мысли и литературы, нуждающиеся в новом освещении”¹. Усилия журнала были направлены на “обогащение и оздоровление национальной памяти о прошлом”². Поражают обилие и разнообразие материала, опубликованного им за эти годы: документы, дневники, воспоминания и мемуары, документальные повести, рассказы и даже романы (Стефан Груев “Терновая корона”).

Журнал исходил из того принципа, что “правдивые, непосредственные, нелукавые свидетельства приобретают цену со временем”¹. Он предоставлял свои страницы равно как для публикаций дневниковых записей Г. Димитрова периода Второй мировой войны, воспоминаний поэта-коммуниста Христо Радевского, так и Д. Шиманова, министра иностранных дел болгарского царского правительства, расстрелянного в 1945 г.

по решению Народного суда, а также ряда других государственных деятелей, дипломатов, военачальников Болгарии до 1944 г. (К. Муравиева, генерала В. Бойдева и др.), болгарских эмигрантов разных периодов и пр. Большое место в нем занимают воспоминания современников о видных болгарских писателях, во многом дополняющие наше представление об их жизни и творчестве. Особый интерес вызывают жизнеописания (в форме воспоминаний, рассказов, повестей) болгарской семьи, рода, призванные предохранить от выхолащивания национальную память о социальном и культурном историческом наследии. Эти публикации являются своего рода продолжением стойкой тенденции в болгарской литературе предыдущих десятилетий к так называемому поиску корней (болг. “коренотърсачество”). Сохранение этой тенденции в разумных рамках особенно важно сегодня, когда патриотизм в Болгарии подчас заменяется безоглядным космополитизмом, когда национальное достоинство приносится в жертву западным стандартам и примитивно понимаемой глобализации.

Богатое содержание журнала “Летописи”, к сожалению, прекратившего свое существование в 1998 г., заслуживает специального подробного анализа. И все же одну из существенных сторон материалов этого журнала стоит подчеркнуть. Все его разнородные публикации подбирались исключительно по принципу их искренности и неконъюнктурности, независимо от политических пристрастий авторов. Журнал решительно отмежевывался от того мутного потока документальной литературы, которая на волне популярности этого жанра в 90-е годы пыталась не столько раскрыть истину о прошлом, сколько ее скрыть, умалчивая о многом и важном, искажая факты.

Вместе с тем, стоит прислушаться и к тем авторам, которые отрицают возможность абсолютной объективности воспоминаний, мемуаров. Так, в предисловии к своей книге “Насколько я помню” болгарский прозаик и драматург Георгий Данаилов пишет: “Быть откровенным до конца невозможно. И когда описываешь себя, и когда описываешь других. Любая исповедь что-нибудь скрывает, недоговаривает или меняет. И это не только следствие смущения или суетности, это свойство изреченной мысли. Рассказ о действительности – это не сама действительность... Так что я буду вводить в заблуждение, преувеличивать, преуменьшать, короче – буду рассказывать о том, что действительно было, и о людях, которые существовали, но оставляю за собой право толковать и описывать все так, как мне угодно”. По-видимому, это право у писателя есть. Тем более, что Г. Данаилов не называет свою книгу исторической прозой и даже мемуарами, считая ее для этого слишком личной.

К сожалению, иногда болгарские писатели, обратившиеся к документальной прозе, присваивают себе и другое “право” – на прямое искажение фактов. В этом случае читатель теряет доверие к произведению вообще. Так произошло с мемуарной книгой талантливой и очень известной поэтессы Любомира Левчева “Ты следующий” (1998). Защитный маневр – книга названа *романом* из воспоминаний – оправдать писателя не может.

Предельная верность фактам присутствует в документальной повести “Куциян” (1990) болгарского прозаика Йордана Вылчева (р. 1924). Этому писателю досталась нелегкая судьба. Он участвовал в боях против фашистской Германии на последней стадии Второй мировой войны. Сборник рассказов “Бои” (1946) отражает фронтные впечатления. Книга пользовалась успехом у читателей, но была раскритикована в официальной прессе за принижение героического, за абстрактный гуманизм и пр. Вскоре Й. Вылчев попал в так называемый “черный список” и был отправлен в концентрационный лагерь “Куциян”, где пробыл с 1947 по 1949 г. Повесть “Куциян”, по сути, писалась в самом лагере, который, кстати, официально назывался “Воспитательно-трудовое общежитие”, а его заключенные – воспитанниками (болг. “питомци”).

Писатель рисует страшную картину тотального насилия над личностью – непосильный труд, истязания, пытки, провокации, доносы, вынужденные признания... А ведь, как утверждает автор, этот лагерь был еще не самым тяжелым в Болгарии. В него попадали самые разные люди, “вина” которых тоже была разной – бывшие министры, офицеры царской армии и члены оппозиционных партий, люди из богатых слоев населения и чем-то провинившиеся перед новой властью рабочие, люди творческих профессий (сам Й. Вылчев, Д. Талев) и простые крестьяне. Милиция, права которой были значительно расширены, могла арестовывать и посылать в лагерь без суда и следствия. Целью этой репрессивной системы было сломить волю человека, унижить (например, обязательное пение в строю трех песен на выбор – партизанской “Хей, Балкан...”, молодежной “Бригадирской” и ... советской “Утро красит нежным светом...”), заставить его стать клеветником, провокатором, подписать декларацию об отказе от своих политических взглядов и обещать быть лояльным к новому строю. Кто-то, не выдержав насилия, подписывал декларацию, но многие, по свидетельству автора, не подчинились.

В повести представлена целая галерея самых разнообразных характеров, социальных типов людей, варианты их поведения в экстремальных обстоятельствах. Описывая страдания лагерников, писатель воздерживается от их излишнего нагнетания. Эпизоды насилия соседствуют с изб-

ражением быта, будней заключенных, их усилий выжить, в нечеловеческих условиях остаться людьми. Среди персонажей-насильников, верных исполнителей политики новой власти, выделяется “воспитатель”, начальник охраны лагеря капитан Гершанков. Это по-своему яркая и страшная личность, бывший официант, с которым судьба сталкивает писателя до ареста, во время пребывания в лагере и после освобождения. Й. Вылчев прочерчивает линию жизни этого человека, выбившегося из низов и ставшего изувером, упивающегося своей неожиданной властью над людьми, которая, к счастью, все же не оказывается долгой и прочной.

Освобождение не принесло писателю большой радости. До конца 1952 г. каждое 1 мая и 9 сентября его на всякий случай арестовывали и держали в милицейском участке по 10, 20 и даже 50 дней. Но времена меняются, и, начиная с 60-х годов, Й. Вылчев получает возможность печатать, в основном, историческую прозу. “Кудиян” был опубликован лишь в 1990 г. “Эта книга, – пишет автор, – дитя веселого и всепрощающего духа, завещанно мне предками. Но тревога моя – о будущем Болгарии”.

Политические репрессии первых послевоенных лет, искалечившие жизни многих людей в Болгарии, тщательно скрывались, освещение их в литературе не допускалось. Однако они не были забыты. Эта тема в 90-е прозвучала не только в документальной, но и собственно художественной литературе.

Ивайло Петров (р. 1923), автор талантливых книг о драматических процессах в болгарской деревне 50–60-х годов XX в., в повести “Смертный приговор” (1991) и романе “Бароновы” (1997, т. I; т. II пока не вышел) стремится представить события того времени в их истинном свете: аресты и убийства невинных людей без суда и следствия, бесчинства властей на местах (часто случайных людей, невежественных и аморальных), нравственная деградация молодежи, принужденной подчиняться новым жизненным реалиям и т. п. Правда, создается впечатление, что эта проблематика для писателя еще не стала такой же близкой и освоенной, как “деревенская”. Тем не менее, он решительно освобождается от тяготевшей над ним долгие годы автоцензуры. “Прошлое, – признается И. Петров, – это автоцензура. Она скопилась в моей душе, впиталась в мою кровь, овладела моей волей”. “Сколько излишних усилий мне стоило, – продолжает он, – сокращать, дописывать, переделывать текст не для того, чтобы сделать его лучше, а чтобы не допустить политической ошибки или даже какого-либо двоемыслия”².

Интересна и показательна в этом плане история романа болгарского писателя Цветана Марангозова (р. 1938) “Безразличный”, построенного на подлинных фактах его жизни. Автор начал его писать еще в 1951 г. в Плов-

дивской тюрьме, куда попал за попытку нелегального пересечения границы Болгарии. Роман повествует о драматической судьбе студента в первые послевоенные годы. Его преследуют органы МВД, понуждая к сотрудничеству. Герой пытается бежать за границу, но неудачно. Его ловят, судят... Однако в конце концов он выходит на свободу и даже кончает институт. Но вырваться из лап органов ему не удается, и он уходит из жизни, выражая этим свой протест против насилия над личностью. Разумеется, такой финал романа был абсолютно невозможен в 1959 г., когда при посредничестве некоторых видных писателей вышло первое его издание. В нем, по выражению Ц. Марангозова, все было поставлено “с ног на голову”. “Я должен был идти на компромиссы, – свидетельствует он, – дописывать, сокращать, искажать смысл. И все это во имя других частей романа, которые уцелели, в которых говорится о коммунизме как о болезни мышления”³. После 30 лет эмиграции (с 1960 по 1990 г.) писатель хочет теперь поставить свой роман с головы на ноги, однако его первоначальный (не исправленный) вариант не сохранился, и он старается восстановить его по памяти. Естественно, что в новом издании романа присутствует сегодняшний взгляд на события тех лет и возвращен трагический финал, звучит резкая критика всей общественно-политической атмосферы в Болгарии 50-х годов.

Болгарская документальная литература не проходит мимо важных событий и следующего периода в жизни страны, которые ранее или представлялись в искаженном виде, или просто обходились стороной. Одним из них является так называемое дело Солженицына. Поэт Благой Димитров (р. 1931) в публицистическом сборнике “Жестокие годы” (1996) рассказывает о конференции Союза болгарских писателей в 1970 г. На ней писателям было предложено одобрить текст телеграммы в адрес Нобелевского комитета с протестом против присуждения премии А. Солженицыну. Автор, сам участник конференции, описывает атмосферу, царившую на ней, – недоуменные вопросы (многие не читали произведений Солженицына), выкрики с мест, смтение писателей, не согласных с посланием, но и не осмеливающихся протестовать. В то же время руководство Союза предприняло хитрый тактический ход. Были зачитаны сразу две телеграммы – против премии Солженицыну и против бомбардировок Вьетнама. В суматохе многие присутствующие не сообразили, за что голосуют. Но мнение большинства писателей (которые в результате одобрили текст телеграммы) и преобладающее настроение в Союзе тех лет отразились в высказывании поэта Д. Методиева: то, что мы не читали произведений Солженицына, не значит, что “мы не можем иметь мнение об их политической сущности”. Реакционной, разумеется.

При голосовании против был один (сам автор сборника), воздержавшихся – четверо (В. Петров, Г. Гочев, Х. Ганев, М. Ганчев). Всех их склоняли к раскаянию, но тщетно. Б. Димитров заявил, что голосовал по совести и мнения своего менять не собирается. Он был исключен из Союза писателей, так как не был членом партии, а остальных исключили из БКП. Реабилитация скандальной пятерки (через 14 лет!) будто бы случайно совпала с амнистией уголовных преступников в канун национального праздника.

Б. Димитров ведет свой рассказ спокойно, без эмоций, но именно такая манера повествования в данном случае вызывает доверие читателя. Документальные факты в сборнике красноречивы сами по себе, но они, кроме того, служат и подтверждением общественных позиций самого автора, его суждений о человеке, стране и мире сегодня.

Может, кому-то и покажутся излишними подробности описанных событий, но они будут не правы. Как справедливо замечает еще один автор, обратившийся к “делу Солженицына” в Болгарии, бывает, “свидетели исчезают. И кто тогда припомнит, как ты себя вел на том или ином собрании...”⁴.

Среди пестрого жанрового разнообразия болгарской документальной литературы последних лет особое место занимают мемуары, которые по своему богатому содержанию, своеобразному подходу к материалу и художественным достоинствам могут быть приближены к роману, точнее – к семейному роману. К таким книгам относятся воспоминания известного болгарского прозаика, драматурга и сценариста Георгия Данаилова (р. 1936) “Насколько я помню” (2000).

Посуществу, это рассказ о близкой истории Болгарии через личность, через историю жизни автора, его семьи, друзей. Автор происходит из обеспеченных слоев предвоенной Болгарии, хотя ни его родители, ни деды и прадеды не были крупными торговцами, землевладельцами или фабрикантами. Тем не менее, его отец-адвокат, по партийной принадлежности демократ (партия была в оппозиции к Отечественному фронту), после 1944 г. был лишен права на работу и проживание в Софии. Семья должна была покинуть собственный дом, который к тому времени уже превратился в подобие коммунальной квартиры, и переехать в провинцию – город Свиштов. Большое внимание в книге автор уделяет школьным годам (в Софии, Свиштове и Плевне), в которые он, как и все, стал пионером, затем комсомольцем, пел советские песни. Но уже тогда в душе его наступает раздвоение, хотя детское сознание и не в состоянии понять противоречий в окружающей жизни, несоответствия коммунистических лозунгов, деклараций и истинного положения вещей.

Недалеко от Свиштова находились концентрационные лагеря, и происходившее там не было тайной ни для кого в городе. Один из близких родственников автора провел в лагере несколько лет. И в то же время семья Г. Данаилова жила в доме вместе с семьей сестры отца, муж которой, коммунист, помогал своим опальным родственникам всем, чем мог. Писатель пытается разобраться в мучающих его вопросах – о коммунистической и социалистической идеологии вообще и на болгарской почве в частности, где можно было различить коммунистов “по призванию” и коммунистов “по соображению”.

С большими трудностями Данаилу удалось перебраться в Софию и закончить химический факультет университета. Дальнейшая его судьба устроилась как бы благополучно (работа по специальности, а затем переход к успешной литературной деятельности), однако многие сложные вопросы бытия продолжают по-прежнему его тревожить.

Хотя воспоминания Данаилова завершаются началом 70-х годов, итог своим размышлениям он подводит сегодня. Сего точки зрения, коммунизм и германский национал-социализм – однойцевые близнецы, они являются порождением одной и той же цивилизации и исходят из идеи, что мир надо изменять путем насилия. “И если судить эти идеологии честно, – считает он, – а не с лицемерной заботой о человеке и человечестве, на суд надо призвать всю цивилизацию в роли свидетеля, потерпевшего, а затем и соучастника. Иначе этот процесс не будет справедливым”. А вообще, по верному ли пути идет человечество? – сомневается писатель. Но в одном он уверен: “Людей нельзя делить по одному единственному признаку. Черные и белые. Русские и немцы, коммунисты и фашисты, христиане и мусульмане... Человека нельзя описать по определенному числу признаков. Человек – это все, что о нем можно подумать, но этого никогда не достаточно”.

Хронологически последовательный рассказ писателя о своей жизни часто прерывается размышлениями-эссе самого разного содержания. Один из рецензентов книги Данаилова называет ее “автобиографической эссеистикой” или “эссеистской автобиографией”⁵. Эти эссе не чужды основному тексту мемуаров. Напротив, они органично вписываются в него, помогая читателю более глубоко проникнуться чувствами и мыслями автора, узнать подробности о многих интересных людях, с которыми его сталкивала судьба. Причем в них нет излишней драматичности, патетики. Писатель часто в своих рассуждениях прибегает к иронии и самоиронии, а также к доброй и мягкой насмешке над человеческими недостатками, бытовыми неурядицами, нелепостями в окружающей действительности.

Иногда отступления от непосредственного рассказа о жизненном пути автора разрастаются и приобретают относительную самостоятельность. Таковы, например, страницы, посвященные описаниям концентрационных лагерей, судеб ряда людей, пострадавших от репрессий. Бывшая социал-демократка Лиляна Пиринчева, арестованная за свои убеждения, провела в лагере более пяти лет, но не сломилась. Автор встретился с ней, уже старой женщиной, через много лет и поразился ее мужеству, воле, сохраненному достоинству. Ранее верная поклонница Троцкого, она разочаровалась в троцкизме, пришла к убеждению, что даже во имя революции нельзя приносить большие жертвы, проливать много крови. Страдания не ожесточили ее, она не хочет мстить и сохранила веру в конечную человечность мира. А коммунистов она обвиняет в том, что они своим террором “не давали человеку думать, лишили людей достоинства, сделали их трусливыми, готовыми подчиняться любому приказу сверху, воспитали их ленивыми, научили кривить душой. И теперь мы пожинаем плоды всего этого”. Г. Данаилов солидарен с этим высказыванием, хотя и весьма скептичен, что касается веры в человечность, гуманизм.

Одним из тяжелейших последствий коммунистических “революционных” мер был вкоренившийся в души людей страх. Он преследовал их повсюду. Автор рассказывает, как многие ежедневно с ужасом ждали ареста (за свои убеждения, бывшее общественное положение, родственные связи и т. д.), боялись доносов, провокаций, а выпущенные из лагерей молчали, даже не произносили слово “лагерь” (ведь они давали подписку о неразглашении). От этого страха, считает писатель, трудно освободиться, его нельзя забыть.

Отличительной чертой воспоминаний Г. Данаилова является откровенность (хотя в полную откровенность он и сам не верит). Рассказывая о себе, он делится своими мыслями, сомнениями, заблуждениями. Очень интересен в этом смысле его рассказ о четырехмесячном пребывании в Советском Союзе (Москве и Ленинграде). Зимой 1970 г. ему удалось получить командировку на специализацию по основной своей профессии химика в Московский химико-технологический институт. Там на факультете усовершенствования для преподавателей он должен был прослушать курс лекций. Правда, о самих лекциях, кроме того что они читались квалифицированно, читатель не получит других сведений. Зато о Москве, ее жителях, обычаях, музеях, театрах Данаилов пишет подробно и искренне, что очень подкупает и внушает доверие к автору. Здесь нет серьезных обобщений, выводов. Это сугубо личные впечатления от чужого ему города, часто непонятных порядков, от встреч с разными людьми. А впечатления эти

далеко не всегда приятные. Писателю пришлось вплотную столкнуться с бюрократией и неразберихой, неустроенностью в гостинице (“Ярославская”), пристаиваниями проституток, хамством и равнодушием официанток и продавщиц, пьяными на улицах, грязными туалетами и пр. Конечно, все это было неприятно, но не могло убавить наслаждения от концертов в консерватории, посещения Музея им. А. С. Пушкина, Третьяковской галереи, театров, от контактов и даже завязавшейся дружбы с интересными людьми. “Да, – говорит Данаилов, – в России я встретил чудесных людей, не одного и не двух, встретил дружелюбных, умных, веселых, грустных, сердечных людей...” Но тут же добавляет – “встретил и мошенников, может, разминулся на улице и с убийцами...”

И здесь, как и в других частях книги, воспоминания то и дело прерываются отсылками к современности, авторскими комментариями к описываемым событиям и обстоятельствам с позиций уже сегодняшнего дня.

Ко многим эпизодам своего пребывания в Москве писатель относится с иронией, самоиронией, насмешкой. С веселым юмором он описывает сцену отъезда в Советский Союз: “В Москву зимой! – восклицали близкие. – А ты знаешь, какой там холод? Теплую одежду! Теплую одежду! И знаешь, ты ведь рассеянный, тебя там ограбят... Мы сошьем тебе мешочек, и ты будешь носить деньги под майкой на теле. В Москву! А русские девушки – их же там полно. А водка? Повезешь с собой коньяк “Плиска”. С ним тебя везде примут!” С иронией к самому себе Данаилов рассказывает о поисках по московским магазинам вожаемого магнитофона “Комета”, перечисляет покупки, которые везет домой, в том числе тот же магнитофон, транзистор “Рига”, кофемолку, кофеварку, украшения из янтаря, мельхиор, серебряные ложечки, подстаканники, черный хлеб и черную икру, сорок или пятьдесят томов книг и много чего другого. А когда самолет приземлился в Софии, Витоша оказалась совсем близко. “Наверно, чтобы я ее лучше заметил, – шутит писатель. – Я сел и вздохнул глубоко и долго, как от Софии до самого памятника Пушкину. И мне показалось, что я слышу голос машиниста поезда в метро: “Осторожно, двери закрываются!”»

Заметное место в болгарской мемуаристике 90-х годов занимают произведения видного болгарского прозаика Веры Мутафчиевой (р. 1929). Историк по образованию и роду занятий, она широко использует документ в своем литературном творчестве, по сути, во всех своих исторических романах. В 1985 г. В. Мутафчиева публикует автобиографический роман “Бомбы”, в котором воскрешает свои переживания времени Второй мировой войны. Это произведение обозначило появление в ее твор-

честве интереса к проблематике близкого прошлого в самых разных измерениях: социально-историческом, общественно-политическом, психологическом, философском. Этот интерес оказался стойким.

В 1997 г. из печати выходит книга Мутафчиевой “Разгадывая своего отца. (Опыт биографии Петра Мутафчиева)”, а в 2000 г. – “Семейная сага”, объединяющая в одном томе предыдущее произведение об отце и второе, “Семейная сага”, о матери писателя.

В предисловии к тому Мутафчиева говорит о трудностях, с которыми сталкивается писатель, взявшийся за воссоздание биографий. “До какой черты автор имеет право довести свои раскрытия, – спрашивает она, – не нарушая неприкосновенности той или иной личности?.. Не должен ли он умолчать о тех фактах, которые его близкие хотели бы унести с собой в могилу?” Но ведь, с другой стороны, продолжает рассуждать Мутафчиева, жизнеописание – это документальный жанр, максимально приближенный к реальностям. Что же касается объективности автора биографий, то тут она категорична: “Мое искреннее убеждение – все, что выходит из-под пера писателя, необъективно. Вообще все. Каждое слово, представление, вывод, прошедшие через сознание пишущего, уже только его, а не часть реальности и даже не ее точное отражение”. В этом позиция В. Мутафчиевой очень близка суждениям по тому же поводу Г. Данаилова.

Предисловие к “Семейной саге” названо “Необходимые пояснения”. Они действительно необходимы, особенно по отношению к первой книге – “Разгадывая своего отца. (Опыт биографии Петра Мутафчиева)”. Петр Мутафчиев, известный болгарский ученый-историк, умер в 1943 г., когда его дочь была еще девочкой, поэтому Мутафчиева пишет биографию своего отца, менее всего основываясь на собственных воспоминаниях. Она широко использует исторические документы, письма, свидетельства родных и близких, друзей и коллег ученого, а более всего его труды, которые, как она утверждает, “знает лучше, чем отца”. Эту книгу можно назвать “биография-исследование”, в которой автор выступает не только как талантливый писатель, биограф, но и ученый-историк.

Прежде чем приступить к жизнеописанию отца, Мутафчиева много страниц посвящает истории его родного края – Габрово, Боженцы. Используя немногочисленные документы, а чаще – устные свидетельства, она рассказывает и о предшествующих поколениях Мутафчиевых, по сути, “реконструирует” их образы, которые, тем не менее, получаются живыми и яркими. Особенно колоритен отец героя, Стоян, который среди близких был известен больше не по имени, а по прозвищу – “комита” (участник борьбы против османских завоевателей). По какой-то случайности ему не удалось присоединиться к отряду Христо Ботева в 1876 г.

(автор биографии вспоминает об этом с иронией: “Стоял таким образом упустил шанс войти в историю, однако остался живым, а это был повод, чтобы испытывать благодарность к воеводе... – иначе меня не было бы на этом свете”), но затем он участвовал в русско-турецкой войне в рядах болгарского ополчения, был ранен в руку и стал инвалидом. Многие из качеств Стояна (замкнутость, вспыльчивость, угрюмость), не самые приятные, достались в наследство сыну. В то же время, по-видимому, и многие другие, которые способствовали формированию из сына “комиты”, а затем мелкого чиновника, ученого с мировым именем.

Твердость характера, целеустремленность и самостоятельность Петра Мутафчиева проявились уже в детские годы, например когда он сумел убедить родителей определить его не в реальную, а в классическую гимназию, которую он окончил в 18 лет и пять лет после этого учительствовал в одном из плевенских сел. Описывая этот период в жизни отца, автор по собственному признанию, прибегает к “умопостроениям и умозаключениям”, восполняя этим почти полное отсутствие документальных и устных свидетельств. Тем не менее, бесспорным фактом является то, что эти годы не прошли для героя впустую. Именно в это время он усиленно занимается самообразованием – учит иностранные языки, запоем читает книги (в том числе русских и западных авторов), приобщается к социалистическим идеям (от которых впоследствии отошел, как и вообще от каких-либо политических пристрастий). Разнообразие в монотонную деревенскую жизнь вносили частые пешие походы по стране, которую он исходил вдоль и поперек (о чем свидетельствуют сохранившиеся открытки родным).

В 1906 г. Петр Мутафчиев оставляет учительское поприще и поступает в Софийский университет по специальности “история и география”. В студенческие годы он содержит себя сам без какой-либо поддержки со стороны родителей. Занятия в университете сопровождаются постоянными поисками работы и жилья. Однако его способности к научно-исследовательской работе проявились настолько ярко, что сразу же после защиты диплома его назначают сотрудником в Национальный музей. К сожалению, так удачно начавшаяся научная карьера героя была прервана. Сначала он должен был отбывать воинскую повинность, а затем участвует в боях на фронтах Балканских и Первой мировой войн. Вернулся домой он живым, но постаревшим, хотя и относительно здоровым, несмотря на полученные три ранения, но еще более необщительным и хмурым. Он с нетерпением ожидает стипендии “Марин Дринов”, конкурс на которую он выдержал еще в 1914 г. накануне Первой мировой войны, и наконец получает ее. В Мюнхене, где проходила его трехлетняя специализация, Петр

Мутафчиев работает в основном в области византологии и достигает серьезных успехов, входит в число первых византологов в мире.

Вскоре по возвращении в Болгарию Петр Мутафчиев занимает должность доцента по истории Византии в Софийском университете, в котором проработал до конца своей жизни, став в 1936 г. деканом историко-филологического факультета, а в 1937 г. – профессором и затем действительным членом Болгарской академии наук. Это основные вехи жизненного пути ученого, подробному раскрытию которых в книге уделяется значительное место. В то же время много страниц отдано научным трудам Петра Мутафчиева в области истории Византии и Болгарии, которым он, по сути, отдал всю свою жизнь. Читатель получает представление о человеке, который считал “своим долгом защиту интересов нации”. Примечателен в этом отношении рассказ автора книги о многолетней, страстной и глубоко аргументированной полемике Петра Мутафчиева с румынским ученым Николае Йоргой, который пытался обосновать тезис о румынском происхождении населения от Карпат до Балканских гор, чисто румынском облике Добруджи, греческом населении и культуре болгарского юга, т. е. “оспаривал исторические основания существования современной Болгарии”.

Существенное значение в книге имеют постоянные “отклонения” автора от хронологически последовательного повествования о жизни и деятельности отца. Эти отступления (своеобразные эссе) касаются самых разнообразных тем и проблем – истории рода, национальных черт болгарского характера вообще, влияния на формирование личности отца предков, родителей, а также бурных общественно-политических катаклизмов, выпавших на его долю, исторической судьбы болгарской интеллигенции, ее комплексов неполноценности, вины за приход фашизма и тоталитаризма и т. д. В них рассказывается о многочисленных учениках Петра Мутафчиева (ставших впоследствии маститыми учеными) и нечестном поведении некоторых из них в годы коммунистической диктатуры в стране, когда труды ученого были объявлены буржуазно-идеалистическими и реакционными.

Такое свободное построение книги намного расширяет проблемный круг произведения, подключает к нему собственно биографический материал и обогащает его. Таким образом, “разгадывая” своего отца, автор “разгадывает” недавнее прошлое Болгарии, определяет его значение сегодня.

Несмотря на “тяжелый” биографический материал (войны, трагические события в стране в 1923 и 1925 г., сугубо научная деятельность героя, отсутствие особо интересных событий в его личной жизни), В. Мутафчиева ведет рассказ легко и непринужденно. Этому способствует установлен-

ный с самого начала своеобразный контакт с читателем, к которому она зачастую прямо обращается (“как вы уже заметили” и пр.), привлекая к обсуждению трудных вопросов, а иногда и что-то предлагая (“поройтесь в комодах и сундуках на чердаке, вернитесь к фотографиям ваших предков в годы войны! Мы обязаны это сделать для них”). Нередко Мутафчиева прибегает к иронии, особенно когда описываемые ею эпизоды основываются не на документах или подлинных свидетельствах, а больше на домыслах, логических заключениях, недомолвках близких. Так, например, никто не мог точно объяснить, почему Петр Мутафчиев в годы учительства однажды посреди учебного года вдруг перебрался в другое село. По не совсем достоверной версии автора, дело было в том, что он очень понравился дочери попа, в доме которого он квартировал, и она, чтобы угодить любимому (тогда исповедовавшему социал-демократические идеи), гуляя по двору в порванных чулках, пела “Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно...” А сам поп уже делал ему “тонкие” намеки на женитьбу. Ирония просматривается и в языке писателя, когда она употребляет словечки из студенческого молодежного жаргона или делает отсылку к клишированным языковым оборотам в близком прошлом (ее деда официально признали “поборником”, т. е., иронизирует Мутафчиева, “активным борцом против султана” – намек на официальное звание в социалистической Болгарии “активный борец против фашизма”).

К концу 90-х годов поток новых документальных материалов и рутинных по форме мемуаров и воспоминаний о близком прошлом несколько сократился. Зато стало появляться больше произведений, подобных книгам Г. Данаилова и В. Мутафчиевой, которые сплавливают в единое целое разные литературные формы и жанры и поэтому их трудно или даже невозможно определить однозначно как мемуары, биографии, автобиографии. Такой синтез в большинстве случаев оказывается весьма плодотворным и позволяет надеяться на его дальнейшее развитие.

Примечания

¹ Литературен фронт. 1989. 19. X.

² Жечев Т., Кирков Д. Сбогом, “Летописи” // Летописи. 1998. № 2. С. 7.

¹ Жечев Т. Голямата промяна // Летописи. 1998. № 1. С. 397.

² Петров И. Мъдрият няма идеали. Размисли за себе си и за другите. София, 1994.

³ Цит. по: Годоров Г. Миналото винаги ни настига // Стандарт. 2000. 16. V.

⁴ Христова Н. Българският скандал “Солженицин”. 1970–1974. София, 2000.

⁵ Новков М. Откровеност до меланхолия // Литературен форум. 2000. 10. X. – 16. X.

З. И. Карцева
(МГУ)

Сатирическая проза Станислава Стратиева 1990-х годов

Все последние десять лет Болгария живет в условиях жесточайшего кризиса – политического, экономического, духовного и нравственного. И это «кризисное» состояние ярко запечатлелось в прозе одного из интереснейших современных писателей Ст. Стратиева (1941–2000) – сборниках его новелл и рассказов «Последнее кино» и «Лицо с картин Эль Греко», а также сатирических миниатюрах «Болгарская модель», «Как стать “другими”», «Стоян» и «Мотивы для кларнета»¹.

Основная тема всех названных книг – судьба Болгарии наших дней, основное настроение – боль человека и гражданина от сознания безысходности и постыдности ее теперешнего состояния. С упорным постоянством автор вновь и вновь возвращается к мучительному для него вопросу: почему все так случилось? За что это нам, болгарам? Но отвечает на него по-разному: где-то средствами лирической прозы, ностальгирующей по дивному, неброскому счастью далекой юности; где-то зло, наступательно и открыто публицистично, порой прячась за тонкую спасительную иронию и пытаясь не выдать слез отчаяния и боли.

Особенно интересны сатирические сборники писателя. Это очень «современная» проза преимущественно пародийного, иронического плана, активно использующая все новомодные литературные приемы. Но в центре внимания Ст. Стратиева – все же не приемы, не «технология». Ему не дает покоя мысль о безрадостной, горестной судьбе Болгарии (прошлой, настоящей и будущей). Его мучает невыносимая боль, которую он пытается скрыть от посторонних равнодушных глаз за постоянной кривой усмешкой.

Итак, где же корень зла? Может быть, виноват Господь Бог, который, как утверждает молва, сотворил эту страну в свой последний рабочий день – в субботу, ближе к вечеру, когда уже ни сил у него не осталось, ни желания – перед выходным-то! Что вышло – то вышло. Уж не взыщите!

А возможно, продолжает свое «расследование» автор, все дело в географии или истории страны? Ну, например, в долгих столетиях иноземно-

го господства? «Да-да, – с готовностью подхватывает он горячую тему в сатирическом эссе «Болгарская точка зрения». – Во всем виновато рабство. И поработитель. Не повезло нам с поработителем. Вот и Норвегия была в рабстве примерно столько же, но зато там сейчас безработные получают по полторы тысячи долларов в месяц. Так ведь у них кто были поработители? – Дания и Швеция. Одно удовольствие стонать под таким рабством» (сборник «Болгарская модель»).

Но может быть, мы, болгары, сами во всем виноваты? – И писатель проводит блистательный, язвительно-злой анализ ЭТНОПСИХОЛОГИИ соотечественника, которого он наделяет нарицательным именем Стоян. И выводы автора неутешительны: «Стоян – это судьба», «Стоян – это призвание», «Стоян – это диагноз». «Да, такова уж наша судьба – родиться в Болгарии (это при наличии стольких-то других стран!!!). Ну, а дальше уже ничего поделать было нельзя: и наше прошлое всегда будет черным, настоящее – историческим, а будущее – светлым».

А посему автор предлагает весьма актуальный сейчас лозунг, вполне подходящий на роль национальной идеи: всем переселиться в Америку! А Болгарию – «закрыть» и ставенки захлопнуть. А то еще можно вернуться на Восток, к своим праболгарским истокам – сесть в лодки-плоскодонки, на которых когда-то грозные кочевники переплыли Дунай, поднять знамена с конскими хвостами на древках и назад, откуда пришли, «пока еще туда пускают».

Все эти «больные» темы и «неудобные» вопросы повторяются из книги в книгу. И в результате получился очень интересный ЦИКЛ из четырех сатирических сборников самых разножанровых фрагментов (фельетонов, рассказов, притч, анекдотов, эссе), объединенных в достаточно органичное целое общей *темой-мыслью* автора, общим *настроением*, общим *стилем* и получающих к тому же дополнительные идейно-эстетические и эмоциональные свойства за счет контекстного прочтения.

Идет постоянное *развитие*, углубление основных *лейт-мотивов* (на уровне темы, проблемы, фразы, слова, образа), которые, повторяясь и варьируясь (часто в самых неожиданных сочетаниях), обрастают все новыми эмоционально-психологическими и предметно-смысловыми ассоциациями и обретают в итоге какую-то новую идейно-символическую и психологическую глубину.

Таковы, в частности, *лейт-мотивы-темы*: «болгарская модель» – определенный способ мышления болгар, состояние духа, тип душевности: «пусть не мне будет хорошо, а тебе плохо»; «болгарская национальная идея» – все в Америку!; «судьба писателя-сатирика» – этого штатного сверчка, чья роль – веселить несмотря ни на что, «ведь шоу должно

продолжаться!»; тема «верности себе, своим принципам» (потрясающее по своей горечи и чувству острого унижения письмо снежному человеку, Йетти, существу одной с ним крови, от болгарского интеллигента – вымирающего, никому не нужного местного «дурачка», которого можно показывать публике за деньги: «Спасибо, что ты есть. Большое счастье знать, что еще есть такие – люди, которые покупают книги. Имеют друзей. Могут улыбаться, растят детей, любят жену, продолжают (так рассказывают) ходить в театр, пишут стихи, все еще не разучились краснеть от стыда... Спасибо, что ты есть!») («Мотивы для кларнета»).

Интересно, что в границах всего цикла одна и та же тема, развиваясь, может получать самые неожиданные эмоциональные оттенки (легкая ирония, сарказм, злость, отчаяние, примирение), воплощаясь соответственно и в разных жанрах (анекдот, фельетон, притча, эссе). Так, мотив невозможности жить в новой Болгарии может воплотиться в несколько практических советов, которые помогут выжить: «Диплом университета – считать недействительным, 15 книг прозы – ненаписанными, сына и двух дочек – неродившимися, встречи под каштанами с друзьями – несостоявшимися, полжизни – непрожитой» («Как стать “другими”»). Тот же мотив обыгрывается в крохотном анекдоте «Один день из жизни Стояна», где каждая строка – матерное ругательство героя (все большей интенсивности и большего накала), именно так реагирующего на свою жизнь. Наконец, та же тема раскрывается в фельетоне «Маленькие удовольствия» уже иными средствами – в монологе «светского» человека, который сокрушается о том, что болгарский народ очень страдает сейчас от ипохондрии. «А зря. Надо всего лишь... перекрасить свою яхту, сменить садовника и повара, купить новое имя, начать коллекционировать Гогена – и все как рукой снимет!» («Стоян»).

Помимо *лейтмотивов-тем* в сборниках Ст. Стратиева активно присутствуют и *лейтмотивы-фразы*, *ключевые слова*, получающие уже непосредственную словесную и даже предметную закрепленность в самом тексте. Таковы фразы «Шоу должно продолжаться!», «А Бог? И куда только он смотрит, чтоб его...», «Всем в эмиграцию!»; это и *ключевые образы-слова* (лужа, стать которой давно мечтает автор, уставший от ответственности, или жилистые, выносливые лошади, лодки-плоскодонки и конские хвосты на древках знамен как знаки отсталости кочевого племени протоболгар, которым бы не скитаться по белу свету, а осваивать родные просторы. Глядишь, и здесь давно была бы цветущая земля, ничуть не хуже Америки!).

В рамках общего цикла заметно *движение* мыслей и эмоций, основных и побочных тем, их развитие, сплетение, варьирование – как в фуге,

по нарастающей, к какой-то высшей точке отчаянья, невыносимого *crescendo* боли. Мотивы, появившиеся еще в книгах 1991 и 1993 гг., начинают звучать все отчетливее и напряженнее. Все меньше шутовства и ерничаный, легкой иронии, беззаботного зубоскальства, все заметнее сарказм писателя, его горечь и бессильная злость, все абсурднее почти гротескные образы, все громче фельетонно-публицистические интонации, все чаще автор обращается к жанру обличающего фельетона.

Мотивы нищеты и унижительной жизни современного болгарина – зловещий репертуар кларнетиста из ключевого для всего цикла рассказа-притчи «Вверху и внизу» в сборнике «Мотивы для кларнета», собранном воедино все проблемно-тематические нити предыдущих книг. «Наверху, среди нависших скал, засыпанных двухметровым снегом, всю ночь и все утро играет-заливается кларнет. Одно за другим, без пауз, чередуются свадебное хоро, рученица, гайдуцкое хоро... Играет и играет – аж горы трясутся... Внизу, на железнодорожном разъезде, стрелочник Геннадий чистит от снега стрелки и ругает тех, кто наверху: “Чтоб вас там... Мы тут, в холоде, чистим рельсы... а вы там свадьбы справляете...”. Наверху, в хижине из старых шпал без окон и дверей, на ледяном ветру Цецо-кларнетист, посиневший от холода и почти без сил, играет не переставая... На тропинке, в двух шагах от него сидит огромный серый волк и внимательно слушает. “Мать вашу так, – отчаянно думает Цецо. – Я тут загибаюсь среди волков, всю душу выстудил. А вы там сидите в тепле, и дела вам нет до меня...” А снег все идет и идет, засыпая горы. Цецо играет. Волк слушает. Стоит Цецо остановиться, волк двигается к нему. Заиграет – останавливается... Наверху Цецо играет, внизу Геннадий ругается. И только Господь Бог может одновременно видеть и наверху и внизу. Но куда только он смотрит, чтоб его...»

Кларнет ужаса и безысходности играет не переставая. А мотивы? – Мотивы каждый день нам подбрасывает эта безумная жизнь. И хотя музыканты уже без сил, надо играть – «ведь шоу должно продолжаться!» Раздражающе громкие, подозрительно веселые звуки кларнета, как и слова автора, уже уставшего говорить, кричать о беде, обрушившейся на Болгарию, должны же, наконец, привлечь внимание. Но тщетно! Практически каждая из книг цикла заканчивается одинаково – безнадежно. Так, последний фрагмент сборника «Как стать “другими”» состоит всего из трех строк: «У меня больше нет слов. Я все сказал. Никто ничего не услышал», а сборник «Стоян» заканчивается словами: «У меня уже нет и мыслей. Слова кончились давно, несколько лет назад. А сейчас окончились и мысли».

Натужное веселье кларнетиста, писателя – штатного сверчка, скomorоха – на пределе эмоций, человеческих сил. Все эти годы он пытался

докричаться до нас. Мы-то думали – развлекается, хихикает, ерничает. А он всерьез – от безысходности, боли и унижения. Действительно, с каждой новой книгой сатирических произведений Ст. Стратиева 1990-х годов все заметнее повышался градус душевного беспокойства автора, накал его чувств, степень его отчаяния. И последняя книга цикла («Мотивы для кларнета») – это тот предел, после которого, как представляется, уже нельзя снова просто вернуться к тем же темам и проблемам. Иронией и общенациональным садомазохизмом их не решить – нужно или смириться с неизбежностью зла или делать что-то совсем другое. И делать, и писать как-то иначе, по-новому. Последний сборник, исчерпав до дна эти темы, как бы «закрывает» их, исчерпав в какой-то мере и реальные ресурсы средств, используемых автором.

Бесконечно широк диапазон жанров, к которым обращается автор в этом цикле. Это *рассказ-зарисовка с натуры, фантастический сюрреалистический рассказ, эссе, анекдот, памфлет, притча, письмо* и, конечно же, *фельетон* – излюбленный жанр писателя, преимуществами которого он здесь артистически пользуется. Бросается в глаза при этом явное предпочтение, которое автор оказывает малым повествовательным жанрам: абсолютно все произведения четырех сатирических сборников предельно миниатюризованы. Кстати, интерес к лапидарным формам в сегодняшней болгарской прозе заметно преобладает. Причины? Их много, но главное – нельзя забывать о том, что преимущественно фрагментарное, дискретное восприятие современным художником окружающего мира «безусловной условности» конца XX в., мира хаотичного, кризисного, неупорядоченного и страшного в своей «эпистемологической неуверенности», по всей видимости, обуславливает как выбор жанров этих фрагментов (в самых немислимых, невероятных сочетаниях), так и их размер.

Говоря о художественном своеобразии цикла, о выразительных средствах, применяемых автором, нельзя не отметить его главную стилистическую черту – *пародийный модус повествования*, всепобеждающую иронию и самоиронию, порожденные, конечно же, откровенно негативным пафосом этой прозы. Фрагментарный, афористичный, глубоко личностный стиль письма Ст. Стратиева, его раскованная, изошренная игра (ироничная или серьезная) с *архетипами* классической болгарской литературы, с *фольклорными клише* или со *штампами* языка современных масс-медиа – этого нового «искусственного фольклора» – делает прозу сатирических миниатюр писателя современной, написанной по рецептам нового времени и со всеми обязательными атрибутами постмодернистского дискурса, при этом еще и *пародируемые* автором.

Прежде всего Ст. Стратиев очень широко использует всевозможные формы литературной интертекстуальности, «вторсырье» явных и скрытых цитаций: ссылки на другие тексты, парафразы, сходные названия, эпиграфы, всевозможные стилизации. В результате возникают своеобразные паратексты, создающие сложную систему языковых игр – ироничных и захватывающе интересных. Но характерно, что цитируются, как правило, широко распространенные, «затасканные» образцы: строчки из произведений классиков болгарской литературы (живых и умерших), очень популярные высказывания крупных политиков (речь Г. Димитрова на Лейпцигском процессе, всем хорошо известные слова Геббельса о культуре), надпись на здании болгарского парламента в Софии, тоже очень хорошо всем знакомая. Причем в этих постоянных цитациях нет и намек на абсолютизацию каких-то бесконечных реестров вторичного, цитатного нанизывания смысловых значений, как у «серьезных» постмодернистов. У Ст. Стратиева все они легкие, игровые, пародийные.

Много цитат и в названиях произведений внутри сборников («Фотоувеличение», «Моби Дик», «Житие и страдания»). Часто название какого-то фрагмента иронически обыгрывается затем в самом тексте. Так, строчка из анекдота тоталитарных времен («Да ладно тебе, Цвета, не ври! Тогда 9 сентября* еще и не было!» – в ответ на утверждение женщины о том, что она родилась 9 сентября 1935 г.) стала названием памфлета, в котором автор иронически сетует на то, что в Болгарии все более непредсказуемым становится именно прошлое: «Просыпаешься вот так в одно прекрасное утро и узнаешь, что, оказывается, это мы, болгары, резали и ассимилировали турок целых пять веков. А они проводили культмассовую работу на наших землях... приобщали, так сказать, к мировой культуре... Что национальные катастрофы, в результате которых Болгария потеряла половину своих земель и своего населения, как выяснилось теперь, были просто дорожно-транспортными происшествиями. Без пострадавших. Только легкие ушибы да смятое заднее крыло... Ладно, Цвета, не ври!» («Мотивы для кларнета»).

Отрывок из письма Х. Ботева своей любимой Венете («Милая моя Венета! Знай, что после Отечества моего больше всего я люблю тебя!») стал эпиграфом к фельетону «Не хочу больше быть Венетой!», где автор наотрез отказывается впредь быть такой вот Венетой, которую все любят больше всего, но *после* чего-то: «После Отечества. После Партии. После Дружбы. После победы пролетариата во всем мире. После демократии... После бюджета» («Болгарская модель»).

* Имеется в виду 9 сентября 1944 г. – день, символизирующий разгром фашизма и победу социалистической революции в Болгарии.

В фельетоне-монологе «Разговор болгарского туриста с голубем во дворе Лувра» Ст. Стратиев прибегает к внешне почти бессмысленному, но очень точному и характерному набору газетных клише на тему «демократия в Болгарии», с помощью которых оголодавший болгарский турист-диссидент подманивает голубя, чтобы свернуть ему шею: «Итак, продолжаю... Незрелое социальное чувство балканца, отсутствие исторической перспективы... Вот... Так... Подойди... поближе... Моральная деградация... Маркированные элементы кризиса в посттоталитарном обществе свидетельствуют об отсутствии выхода... Погоди, погоди, не вырывайся... Так. Сиди тихо, я сверну тебе шею... Да, так, где мы остановились? Ах да, демократия... Вот оно, волшебное слово... Но в Болгарии, по крайней мере, сейчас, оно лишено смысла... Прости, голубы!.. Мне бы с этого начать, но тогда б ты улетел... Ну, пошли, что ли?» («Болгарская модель»).

Очень удачно пользуется автор приемами намекающих ассоциаций, техникой «украденного объекта», литературного коллажа. Так, во фрагменте «Болгария. 1992 год» он соединяет вместе такие мета-жанры, как *объявление* (в газете или на стене?), *письмо* и *почтовое извещение*. *Объявление*: «Продаю дом, сад, черешни, старую кровать, песню мамы, столетнюю лозу, солнце детства, скарлатину, закат в горах, каштаны, глупую любовь, смех во дворе, предчувствие счастья, бумажного змея... Телефон. София. Звонить вечером. После 15-го – по адресу: Монреаль, Квебек, Канада, до востребования». *Письмо* старого отца уехавшему в Канаду сыну, полное любви, тоски и одиночества. И, наконец, краткое *почтовое извещение*, уведомление из Канады о том, что получатель не явился и адрес его неизвестен («Как стать “другими”»).

Ст. Стратиев с увлечением «играет в слова», парадоксально заостряя или изменяя их буквальный смысл – вполне в духе классиков постмодернизма. Но вообще вся его *игра* со словами, смыслами, образами, жанрами, стилем почти всегда иронична и парадоксальна. Ведь главное для автора – привлечь внимание к тому, о чем он хочет сказать серьезно, о чем, срываясь и фальшивя от усталости и ужаса, поет его кларнет. Этой же цели – привлечь внимание своей необычностью, натолкнуть на какие-то забытые, может быть, но очень важные ассоциации – служит и весьма своеобразное *визуальное оформление* книг: расположение каждой отдельной фразы (лаконичной, рубленой) с новой строки, что придает ей бульшую значимость и афористичность, а также иллюстрации к текстам.

Все четыре книги цикла проиллюстрированы известным болгарским художником Анри Кулевым. Мастерски выполненные графические рисунки художника воспроизводят какую-то мрачную сюрреалистическую действительность. Кошмарные монстры, чудовищные кентавры, наси-

люющие или пожирающие друг друга, уродцы, таскающие за волосы тряпично-безвольные тела изможденных людей – все они фантастичны и в то же время предельно реальны, как реальна наша современная жизнь, в которой господствует право сильного.

Эта нарисованная А. Кулевым жизнь, как бы вывернутая наизнанку, превращается в саркастическую пародию, зловещий гротеск, карикатуру на повседневность. И неизбежно отсылает нас к прародителю сюрреализма, «почетному профессору кошмаров» Иерониму Босху и его знаменитой «босховиаде» («Корабль дураков», «Воз сена» и особенно «Страшный суд» и «Искушение Св. Антония»). Как и у Босха, каждый рисунок болгарского художника включает в себя несколько смысловых аспектов, тщательно зашифрованных в символике изображаемых тел и предметов и предназначенных, по всей вероятности, только для «посвященных» (в еретической иконографии Босха) или дешифруемых с помощью *текста* писателя (в книгах Стратиева). И поэтому можно говорить об удивительной гармонии текста и рисунка, о синтезе между пиктуральным и вербальным образом. (При желании можно также увидеть сходство рисунков А. Кулева и с работами Франсиско Гойи и с творчеством Сальвадора Дали.)

Несомненно одно: все эти сюрреалистические, странно-безобразные монстры, чудища, столь явно зависимые друг от друга и от окружающего их кошмара, хаоса, апокалипсиса, порождены общей причиной – ощущением трагической неустроенности мира, зыбкости и эфемерности человеческой жизни, свойственным людям *переходных* эпох: конца XV – начала XVI в. у И. Босха, конца XVIII – начала XIX в. – у Ф. Гойи и конца XX в. – у современного автора.

Умирание старой социальной системы (с ее нормами этики, морали и человеческого поведения) и старой культуры в историческом сознании любой уходящей эпохи принимает форму идеи о приближающемся конце света. Это – реакция на сгущающуюся атмосферу политических скандалов, социальных, религиозных и этнических волнений, которыми всегда в истории человечества были отмечены эти роковые *«переходные»* годы и о которых с болью и отчаянием в душе поведали нам болгарский прозаик и болгарский художник.

Примечания

¹ «Последното кино». София, 1991; «Българският модел», София, 1991; «Упражнения в другост», София, 1993; «Стояни», София, 1995; «Лице от Греко», София, 1997; «Мотиви за кларинет», София, 1997.

М. А. Слащева
(МГУ)

Образ титовской Югославии в сербской прозе 1990-х годов

Умирая, человек забирает с собой то, что на земле никому не нужно. То, что было сделано хорошего, мы оставляем живым и жизни. После Йосипа Броз Тито не осталось ничего... Через десять лет после его смерти распалась и страна, которой он владел. Вполне естественно, что с обманщиком и созданная им иллюзия ушла в землю.

М. Данойлич «Освободители и предатели»

Для Социалистической Федеративной Республики Югославии начало 1990-х годов стало временем распада, после того как о своем выходе из Югославии поочередно заявили словенцы, хорваты, боснийцы и македонцы. В свете событий, происходивших приблизительно в это же время в Советском Союзе и в социалистическом блоке вообще, этот факт не был бы чем-то из ряда вон выходящим. Но распад страны послужил толчком для жестоких и кровопролитных военных конфликтов в Хорватии и Боснии и Герцеговине, в которые оказались втянутыми хорваты, боснийцы, сербы. Естественно, что война всколыхнула целый ряд старых обид, предрассудков и взаимных претензий, которые накопились друг к другу у этих народов за долгую историю, но традиционно замалчивались в социалистической Югославии.

В сложившейся ситуации интересно то, что сербская литература 1990-х годов пока обходит стороной трагические события, разыгравшиеся в конце XX в. на Балканах. Возможно, причиной тому является отсутствие исторической дистанции, которая позволила бы непредвзято взглянуть на все происходившее («лицом к лицу лица не увидеть»). В то же время с новой силой вспыхивает интерес к событиям сорокалетней давности и появляется целый ряд произведений о второй мировой войне и первых послевоенных годах (С. Селенича, С. Велмар-Янкович, М. Данойлича, В. Драшковича, Д. Михайловича, М. Савича, Д. Чосича). Эту тему можно назвать призмой, через которую пока идет осознание причин проис-

ходящего в современной Югославии. Импульс этому интересу дала смерть Йосипа Броз Тито, бессменного главы СФРЮ с 1944 до 1980 г.

Однако надо заметить, что и до смерти Тито югославские литературы обладали гораздо большей свободой слова, чем литературы других социалистических стран. Уже в начале 1950-х годов появляется роман Д. Чосича «Солнце далеко» (1951). Этот роман «стал переломным произведением в освещении антифашистской темы ... в литературах Югославии»¹. В нем впервые был поднят вопрос о моральной цене победы и праве коммунистов заплатить за свою победу жизнями мирного населения. Далее эта тема развивалась в романах М. Лалича, О. Давичо, А. Исаковича, Сл. Селенича и др. Несомненно, критика была разрешена в определенных пределах, и в югославских литературах были свои табуированные темы: прежде всего Голый Остров (Голи Оток) – аналог советского ГУЛАГа и связанная с ним история, четническое движение, личность самого Тито. Впрочем, и критика коммунистов не была доминирующей и не носила столь резкого характера, какой приобрела в рассматриваемый период. С момента смерти Тито в сербской литературе начинается переоценка ценностей. Все запреты и коммунистические каноны со смертью главного коммуниста Югославии уходят в прошлое, и в сербской литературе формируется иной взгляд на войну, появляются иные герои и антигерои, на первый план выходят другие нравственные ценности. Аналогичный период пережили литературы всех социалистических стран, когда расставались с коммунистическими режимами и коммунистическими иллюзиями.

Закономерно, что в литературе началось переосмысление понятий позитивного и негативного, поиск нового положительного героя. В первую очередь это коснулось именно военной тематики (а точнее – военнореволюционной, учитывая специфику истории Югославии). С признанием ценности отдельной человеческой личности, каждой человеческой жизни привычную (и одобренную партией) схему «коммунисты – освободители / четники – предатели родины» сменяет прямо противоположная схема: «коммунисты – предатели Сербии / четники – истинные патриоты». В давно существовавшей в сербской литературе оппозиции Тито – Дража Михайлович, партизаны – четники после смерти Тито поменялись полюсами². Традиционный для литературы социалистической Югославии образ партизан – национальных героев, выдержавших все тяготы военной жизни, романтиков и идеалистов, воплощающих в жизнь светлую мечту, сменяет образ людей необразованных, завистливых, жестоких, готовых на предательство всех и вся во имя своих эфемерных идей или во имя личного успеха. В то же время четники, которые тради-

ционно изображались исключительно негативно, предстают в литературе конца 1980–1990-х годов как истинно народные защитники, обманутые и преданные королем и союзниками, жестоко преследуемые коммунистами после установления коммунистического режима.

Сербская литература 1990-х годов часто обращается к фигуре Йосипа Броз Тито, причем его образ наделяется демоническими чертами. Он не выступает как самостоятельный персонаж, а находится, как правило, вне сюжетной линии, и, в то же время, своим присутствием определяет и направляет ее. В романе Милована Данойлича «Освободители и предатели»³, описывающем войну и первые послевоенные годы в небольшом сербском селе, образ Тито возникает из рассказов и разговоров крестьян. Роман построен как детские воспоминания рассказчика: повествование ведется от первого лица, рассказчик – взрослый человек, восстанавливающий в своей памяти события тех далеких лет. Все происходящее в стране (за исключением того, что связано с личным опытом рассказчика) воспринимается им и, соответственно, читателем опосредованно, через разговоры взрослых (отца героя, деда, дяди). В результате получается фольклорная цепочка рассказчиков: сначала о происходящем беседуют взрослые, их рассуждения слышит мальчик, который спустя много лет пересказывает услышанное читателям книги. Сам автор называет это «многоголосым хоровым монологом»⁴.

Естественно, что в этом «хоровом монологе» сербских крестьян очень много фольклорного: слухи и известия о событиях тут же обрастают сказочными или эпическими подробностями и чертами. Первоначально крестьян мало интересует фигура Тито, поскольку он не является частью их патриархального мира: «Дража или Тито? Сначала такой вопрос даже не возникал: никаких чувств по отношению к Тито никто не испытывал. И даже ненависти к нему ни у кого не было ... Ведь люди или равнодушны к тому, что им незнакомо, или уважают его на всякий случай. Тито – это что-то там, вдалеке. Нас это не касается...». Чем дальше, тем больше легенд возникает вокруг этого имени: одни говорят, что Тито это сокращение от Тайной Интернациональной Террористической Организации, другие, что Тито – это переодетая женщина, что существуют два Тито: один живет в Москве, а в Сербию послали его двойника, только вот у настоящего нет двух пальцев на руке, а у ложного – есть. Здесь переплетается сразу несколько фольклорных мотивов: переодевание, двойничество, ложный царь – самозванец, физическое уродство, которое обычно характеризует нечистую силу. Наконец, крестьяне напрямую называют Тито Сатаной, когда речь заходит о Сремском фронте⁵: «...и вот пришел Сатана, детей

собрал, которые и ружья вычистить не умеют, и отправил их под нож...». После окончания войны, когда на полную мощь заработала коммунистическая пропаганда, крестьяне иронично замечают: «Да, он наш самый славный сын от прихода сербов на Балканы до сегодняшнего дня, Стефан Неманя, князь Лазарь и Карагеоргий ему в подметки не годятся»⁶.

Образ Тито приобретает еще больше мистических черт, когда автор вспоминает, как ребенком, читая Евангелие, он встретил там упоминание Тита – «Послание Святого апостола Павла Титу»⁷ (в сербском языке имя Тито склоняется): «Этот Тито – какое-то вечное чудовище, которое существует от начала времен, вот и в Писании о нем сказано... Апостол Павел жалуется, что, кроме прочих, и Тито его бросил, – отправился, говорит, в Далмацию!».

Фольклорный характер повествования усиливается еще и тем, что главный герой остается безмянным, а разговоры героев подкрепляются народными песнями, поднимающими повествование на новый уровень обобщения.

Той же сверхъестественной дьявольской силой наделяет Тито и герой романа Милисава Савича «Хлеб и страх»⁸. В этом произведении Тито также не является действующим лицом, но незримо постоянно присутствует в тексте. Роман представляет собой цепь отрывистых, не упорядоченных хронологически воспоминаний героя о своем детстве и юности, которые перерастают в размышления о судьбе целого поколения, выросшего в послевоенной Сербии. Центральный сюжет отсутствует, повествование складывается из множества самостоятельных историй – «рассказов-медальонов», как назвал их Жарко Требьешанин, «связанных между собой вертикально и горизонтально, создающих новые семантические поля. Каждый из этих рассказов в соединении с другим, приобретает новые возможности прочтения, новые слои значения так же, как и при каждом повороте калейдоскопа один и тот же элемент приобретает совершенно другой вид»⁹. В этом калейдоскопе перемешиваются детские воспоминания о первых послевоенных годах, об арестах родственников, о побеге в Америку, к ним присоединяются рассказы о юности, о студенческих волнениях 1968 г., наконец, о поездке в США – сбывшейся мечте детства, споры о литературе. Повествование ведется то от первого, то от третьего лица: как говорит главный герой, это рассказ о нем, но в той же мере и обо всех остальных, так что рассказывать его можно во всех лицах.

Роман начинается с рассказа мальчика о его мечте: он представляет себе, как Тито придет в их город переодетым и никем, кроме мальчика-рассказчика, не узнаваемым: «как нищий, как наш великий святой... Не-

праведных и злых он строго покарает, а почтенных и добрых богато награждает». Отметим здесь сказочный мотив переодетого короля, который вершит справедливый суд, – таким предстает Тито в воображении главного героя. Но жизнь разбивает мечты мальчика. Тито не приезжает в их городок, но вовлекает главного героя, его родственников и приятелей в трагичный круговорот. Сначала в тюрьму попадает дядя мальчика за то, что подсказал племяннику ответить на вопрос местного коммуниста, что короля он любит больше, чем Тито. Затем главный герой со своими приятелями решает бежать в Америку, где живет отец одного из беглецов, парнишки по прозвищу Пижама. Их возвращают, заставляют публично каяться, а Пижаму на глазах у всей школы стригут наголо и требуют отречься от отца. Ведь его отец теперь не тот предатель, который уехал в Америку, а всемогущий Он (имеется в виду Тито), который все знает и обо всех помнит. Поэтому главный герой и решает: «Он не Бог (Бога больше нет, Он его отменил), но Он равен Богу, а во многом и выше Бога». Использование местоимения «Он» вместо имени Тито еще больше подчеркивает его сверхъестественную силу: имя Бога не следует употреблять всуе. Символично и название романа: «Хлеб и страх». Новый Бог основывает свою религию на страхе, в то время как хлеб – это душа народа.

В романе можно выделить два противостоящих друг другу образа: новоявленный псевдо-Бог Тито и отец главного героя. Власть заставляет отрекаться от своих родных отцов: в романе несколько сцен, когда детей в школе заставляют порицать или отречься от своих родителей, как это было с Пижамой, как это было с главным героем (учительница требует, чтобы он сказал, что стыдится своего арестованного дяди). Мать Коляча, другого приятеля героя, ставит во дворе своего дома памятник мужу, расстрелянному коммунистами и похороненному неизвестно где, «в какой-то яме, без креста, словно пес, так, – сказали ей, – как заслуживает». Женщина полагает, что земля во дворе ее дома принадлежит ей и она может поставить на ней все, что ей заблагорассудится. Но на следующий же день к ней пришли милиционеры и, несмотря на ее сопротивление, уничтожили памятник, а мать Коляча отвели в тюрьму. После этого учительница потребовала от мальчика, чтобы перед всем классом он признался, что ему было стыдно за то, что его имя стояло на этом памятнике. Коляч описался от испуга, но ничего не сказал. В такой ситуации, когда власть заставляет детей поверить будто Тито для них значит больше, чем их собственные родители, отец становится символом родины, веры, всего святого. Очень символично: отца главного героя арестовывают за то, что он с приятелями колядовал на Рождество. Отец возвращается из тюрьмы на

Пасху (еще один символ) и первое, что делает, – выпивает корец вина и съедает пасхальный хлеб. Герой так видит эту картину: «Мне сквозь слезы показалось, что в наш дом вошел и сел за трапезу святой: в руках вместо хлеба он держит солнце, свет которого озаряет всю комнату».

Вместе с Тито отрицательными персонажами становятся и партизаны, в то время как четники, напротив, наделяются положительными чертами как защитники Сербии, воевавшие за свой народ, а не за абстрактную идею. В уже упоминавшемся романе М. Данойлича «Освободители и предатели», где сильно фольклорное, сказовое начало, герои делятся на своих и чужих. В замкнутом мире небольшого сербского села четники были своими: «они были *нашими*, как леса и поля, как полевые работы, как урожайные и неурожайные годы, как посиделки и песни». Главу четников, генерала Дражу Михайловича, зовут в народе Чича Дража, т. е. дядя Дража. В отличие от Тито, которого дядя рассказчика называет «великим проходимцем», Дража – свой человек: он празднует те же праздники, что и крестьяне, почитает тех же святых.

Так же позитивно изображен Дража Михайлович в романе Вука Драшковича «Ночь генерала»¹⁰. События романа развиваются сразу после войны: коммунисты поймали и арестовали Дражу и судят его. Повествование разностильно, включает в себя «поток сознания» Дражи, попавшего в руки коммунистов, записи судебного процесса, вырезки из газет, комментирующие этот процесс. Автор использует черно-белую технику: все его симпатии отданы Драже Михайловичу, который изображен как интеллигентный и честный человек, патриот Сербии. Коммунисты же, напротив, беспричинно жестоки, лживы, лицемерны и беспощадны.

Жестокость, лживость, лицемерие, неблагодарность – те качества, которые характеризуют коммунистов и в произведениях Слободана Селенича, в романах «Лагум» Светланы Велмар-Янкович, «Освободители и предатели» М. Данойлича, а также в книге «Голый Остров» и рассказе Драгослава Михайловича.

Для крестьян из романа М. Данойлича жестокость партизан – это, прежде всего, их равнодушие к судьбе мирного населения. В 1941 г., чтобы уничтожить всяческое сопротивление, немцы объявили, что за каждого убитого солдата Рейха будет расстреляно сто сербов. Главные герои романа – крестьяне – признательны четникам за то, что те отложили оружие после расстрела всего мужского населения в Крагуевце, считая, это слишком дорогой ценой. Партизаны продолжили борьбу, невзирая на жертвы среди мирного населения. Герой Данойлича вспоминает песню, которую сложил народ «о героях, подстерегающих оккупантов в засаде,

после чего нападавшие укрываются в надежном убежище, а карательная экспедиция окружает село, расстреливает всех, кто старше 16 лет, и дотла сжигает дома:

*Как на небе, как на небе,
Звезда засияла,
На село, на Букове
Темнота упала.
Убей, Боже, убей, Боже,
Стрелка – коммуниста.
Застрелил он, застрелил он
На нашем мосту немца.
За него, за одного
Восьмидесяти нету.*

Убили бы и сотню, да набрали только восемьдесят: в селе возле моста больше не набралось. Народ лгать не любит – рассказывает, как было».

Само название романа Данойлича «Освободители и предатели» содержит в себе полемику со смыслом, который вкладывался в эти слова в социалистической Югославии. В коммунистической терминологии предателями всегда были четники, а освободителями – коммунисты. Крестьяне Данойлича видят и оценивают происходящее иначе: «Какая борьба, чья борьба, – говорит дед героя. – Мы их (коммунистов. – М. С.) ни о какой борьбе не просили! Никто их ни о чем не просил... Не нужно мне их освобождение, если они освободители!.. Если это освободители, то я – король Милан! Их больше боятся, чем немцев, а и народу погибло больше, чем в начале войны...».

В романе Светланы Велмар-Янкович «Лагум»¹¹ война и первые послевоенные годы показаны глазами белградской интеллигенции. В судьбе белградской семьи Павловичей отразилась судьба сербской «буржуазной интеллигенции» в условиях «диктатуры пролетариата». С «Лагумом» во многом перекликается последняя книга Слободана Селенича «Преднамеренное убийство»¹². Та же тема – гибель белградской (и шире – сербской) буржуазии в пожаре революции переплетается в этом романе с трагическими событиями 1990-х годов в Югославии. Участь людей, униженных, ограбленных, выброшенных на обочину жизни без права протестовать или оправдаться, находится в центре обеих книг.

Роман «Лагум» построен как воспоминания или исповедь (если говорить об уровне душевного напряжения) главной героини Милицы Павлович, профессора филологии, жены профессора истории искусств Душана Павловича. Ее голос является основным, но на протяжении всего

романа в ее рассказ вплетаются комментарии другого героя – бывшего партизана, майора на пенсии, читателя и владельца рукописи (Милица завещала ему свои записи). Его заметки на полях очень важны для понимания основной идеи романа, поскольку этот комментарий представляет собой взгляд бывшего противника героини. Это позволяет, во-первых, представить ситуацию, описываемую Милицей, с двух разных точек зрения: комментарий майора подтверждает правоту Милицы. Во-вторых, майор уже не тот коммунист-фанатик, который когда-то выселял жену изменника Родины из ее квартиры, а разочаровавшийся и многое переосмысливший человек. Его краткие замечания многое говорят и о том давнем времени, когда происходило действие романа, и о наших днях. Этот диалог дополняет голос дочери Милицы, Марии: Милица представляет себе, как воспримет её дочь записки, ее ироничные вопросы и замечания, и мысленно спорит с ней.

История, рассказанная Милицей, трагична и обыденна для того времени. Осенью 1944 г. пришедшие к власти коммунисты арестовывают профессора Павловича как изменника родины, сотрудничавшего с оккупантами. Профессор занимал при правительстве Недича пост посредника по освобождению сербских заключенных из концлагерей, созданных в Независимом государстве Хорватия для сербов, цыган, евреев и коммунистов в 1941–1945 гг. Он не был сторонником профашистского правительства и, когда соглашался на этот пост, прекрасно понимал, чем это ему может грозить. Но для профессора человеческая жизнь была высшей ценностью, и он решил, что «раз немцы, наши враги, кто знает, по какой причине хотят защитить сербов от их братьев¹³, то это необходимо использовать и сейчас сделать все, чтобы сербский народ... все-таки выжил. Каждый спасенный человек – это победа. Даже ценою того, что называют предательством». Разумеется, новая власть не стала вникать в тонкости. Все его имущество было национализировано, а его жене Милице и их двоим детям было разрешено занять только одну пустую комнату в их большой квартире. Остальные переходят к победившему народу. Трагизм ситуации усиливается двойным предательством: люди, которые арестовывают Павловича и конфискуют его имущество, обязаны жизнью профессору и его семье. Это их приемная дочь Зора, которую профессор спас из концлагеря и привел к себе домой, где она жила как их родная дочь. Второй – ассистент профессора Павел Зец, которого Павловичи, рискуя жизнью, укрывали раненого в своем доме во время оккупации. И вот дом и все вещи, принадлежащие Павловичам и отобранные именем народа, вдруг переходят в руки Зоры и Павла. Зора занимает опустевшую квартиру Павлови-

ча. «Означает ли это, – спрашивает себя Милица, – что товарищ Зора... тем самым должна была рассматриваться как представитель народа? Полноправный хозяин народного имущества?». Милице же запрещено оставить себе даже картину, дорогую ей как воспоминание...

Впрочем, два других представителя новой власти, пришедшие арестовывать Павловича, тоже совершают своего рода предательство. Один из них сын хозяина бакалейной лавки, тот самый майор, которому оставит свои записки Милица. Он втайне влюблен в Милицу, восхищен ее красотой и нравственной чистотой и знает, что она ничем не заслужила такого отношения к себе. Другой – домоуправляющий, который всегда был любезен и предупредителен с жильцами, столь же любезен и предупредителен с немцами, и вот теперь – на службе у новой власти.

Сарестом профессора рушится старый, привычный для Милицы мир, но у нее хватит сил и мужества, чтобы не пропасть в новом мире.

Такую же трагедию переживают герои романа «Преднамеренное убийство» С. Селенича. Этот роман во многом перекликается и в то же время полемизирует с «Лагумом». Его отличает многоплановость, увлекательный сюжет, мастерски выстроенная фабула, разнообразие используемых стилей и художественных приемов. «Главное впечатление, что Селенич искусно использует художественные приемы многочисленных школ и направлений, методы и средства создания романной формы: традиционные и модернистские, авангардные и консервативные, и при этом не подпадает ни под одну из литературных концепций... И если постмодернизм добился равноправия всех нарративных тем, форм и техник, то Селенича можно считать его наследником, хотя и не явным поборником, поскольку он больше использует его приемы и методы, нежели выступает в его защиту или рассуждает о нем», – так характеризует метод Селенича Стоян Джорджич¹⁴.

Роман представляет собой две трагические любовные истории (подзаголовок «История любви моей бабки Елены» указывает на одну из них). Обе сюжетные линии развиваются параллельно, хотя во временном отношении относятся к двум разным эпохам. Героинями любовных историй являются две Елены: бабушка (хотя назвать этим словом Елену Любисавлевич-Аранджелович просто невысказано) и внучка по прозвищу Булька (как мы будем называть ее в дальнейшем во избежание путаницы). Им обеим чуть больше двадцати лет во время событий, описанных в романе. Первая любовная история, о которой говорит подзаголовок книги, относится к ноябрю 1944 г. (как и в «Лагуме»). Вторая охватывает 1992 и начало 1993 г.

Вторая сюжетная линия возникает благодаря своеобразию художественной формы этого романа: автор максимально дистанцируется от своей кни-

ги. Книгу составляет (именно составляет, а не пишет) из документов, писем, дневников, свидетельских показаний (название указывает на то, что детективная линия тоже присутствует в романе) Булька, внучка главной героини. Поэтому вторая любовная история является одновременно и рамкой для первой, рассказом о том, как воссоздавалась первая. Во время своих поисков Булька знакомится с Богданом Билогорцем, раненым из Сербской Краины. Так рассказ о составлении книги о любви бабки из далекого 1944 г. перерастает в историю короткой, искренней и одновременно трагической любви Бульки и Богдана. Трагической, поскольку последний, считая это своим моральным долгом, возвращается на фронт и погибает.

Но и первая любовная линия не уступает второй в увлекательности и мастерстве построения сюжета. Собственно, причина, по которой Булька начинает интересоваться жизнью своей бабки, и является детективным началом. Цель Бульки – узнать, кто был ее дедом. Исходя из имеющихся у нее сведений, существуют два варианта. Первый – ее дедом был Йован Аранджелович. С Йованом связан мотив инцеста, хотя Елена и Йован не родные брат и сестра. Отец Йована, фабрикант Ставра Аранджелович, остался вдовцом с крошечным Йованом на руках и женился на матери Елены, у которой тоже уже родилась маленькая Елена, дочка от первого брака. Елена и Йован выросли вместе, как брат и сестра, и поэтому, когда они становятся любовниками, то воспринимают свою связь как преступную, грешную. И наказание является в облике майора ОЗНА¹⁵ Крсмана Якшича. Ставру, отчима Елены и отца Йована, в ноябре 1944 г. арестовывают, и Елена, стараясь спасти отчима, заводит роман с Якшичем. Охваченный ревностью Йован убивает Якшича, а затем и себя. Елена же родила дочку и умерла в 1950 г.

Елена и Йован из того далекого 1944 – прекрасно образованные, хорошо воспитанные молодые люди, дети фабриканта, который, скопив капитал собственным трудом, в душе так и остался крестьянином, но сделал все от него зависящее, чтобы его дети стали господами. И вот его арестовывают как изменника родины за сотрудничество с оккупантами и четниками. «Был ли Ставро виновен? С точки зрения партизан – да. С точки зрения патриота – нет. Ставро ненавидел коммунистов так, как грабителей, мировых потаскух и нищих должен ненавидеть крестьянин, хозяин, который все, что имеет, а имеет он много, заработал с Божьей помощью тяжелым каждодневным трудом», – рассказывает Бульке о Ставре знакомый Елены Бранко Койович. Так же, как в случае с профессором Павловичем из «Лагума», Ставро не был предателем: фабрику отобрали у него немцы, и он появлялся там как можно реже, четникам же

он действительно помогал, считая это своим патриотическим долгом. Но, как и в случае с Павловичем, это уже никого не интересовало.

После его ареста Елена и Йован лишаются всего, что составляло их мир. «Мир национализирован, – пишет Елена Йовану из Парижа, куда она едет как переводчик ТАНИЮГа¹⁶. – Возврата нет, наш мир исчез навсегда. Я верю, что через несколько лет в Париже мармелад снова будут делать с сахаром, а кофе привозить из Бразилии, но настоящее масло будет есть и настоящее молоко будет пить безнадежно национализированный, опростившийся, во всем уравненный люд, чьи потребности и вкусы будут массовыми и во всем совпадающими. Нет, не Гитлер проиграл войну, Йован. Мы с тобой ее проиграли. Ты и я. Мы главные жертвы этой войны. И не потому, что у Ставры отобрали дома и фабрики, а потому, что у нас отняли мир, в котором мы могли жить по своему разумению и не так, как предписывает толпа, опьяненная своими новыми правами и уравнивающая всех со всем». С этими словами перекликаются слова Душана Павловича: «Европейский мир рушится на наших глазах, а мы ничего не делаем».

Пассивность у Селенича одна из главных характеристик буржуазии. Когда Елена слышит в послевоенном Париже определение человека, данное Сартром: «Человек то, что он сделал», она в испуге. Потому что ни она, ни Йован, ни их знакомые ничего не в состоянии совершить, они не существуют, если верить этому философскому определению человека. Если проводить параллель с «Лагумом», то там ситуация иная. В отличие от Йована, который во время оккупации Белграда рассуждал с немецким офицером о мировой истории украденных художественных ценностей, за что только по чистой случайности не был арестован, Павлович, хотя и сотрудничал с оккупационными властями, но делал это исключительно для того, чтобы спасти своих соплеменников. Милица, которую профессор упрекал в равнодушии и бездействии, тем не менее решается спрятать у себя в доме раненого коммуниста (того самого Зеца, который позднее придет арестовывать профессора и выселять Милицу), а когда она осталась одна с детьми, то ей хватило сил выжить. Она смогла найти работу (еще одна параллель с «Преднамеренным убийством»: и Милица, и Елена устраиваются работать переводчицами), выучить детей и вырастить их достойными людьми. Героям же Селенича, напротив, не хватило внутренней силы, вал революции уничтожил их. «Они показали себя неспособными к действию. Или же просто считали, что любое действие является предательством по отношению к тому образу жизни, который они вели»¹⁷, – говорит о героях романа Павле Зорич. И именно поэтому «Лагум», хотя и завершается смертью главной героини, но это не воспринимается как ко-

нец ее эпохи, как утрата связи времен. Милица смогла отстоять свое право жить в новом мире. Более того, она смогла сделать это, не предав себя и своих убеждений. Ее дети выросли порядочными людьми, сохранившими тот, довоенный, дух белградской интеллигенции.

В этой связи интересна сюжетная линия, связанная с дочерью Милицы Марией. В 17 лет в Марии просыпается бунтарский дух, она начинает стыдиться своей семьи и своего прошлого, вступает в коммунистическую партию. Но она перерастает этот бунт и возвращается к Милице. В романе, среди прочих символов, есть один, может быть, несколько мещанский, но говорящий о торжестве довоенного Белграда, Павловичей, простых человеческих радостей над громкими идеалами равенства и братства. Это старинный английский гарнитур. Милица купила его, когда они с Душаном устраивали свой дом и готовились к рождению Марии. Именно его потом, в ноябре 1944, именем революционного народа забирает у нее Павел Зец (революционный народ, собственно, представлял он сам, потому и унес национализированный гарнитур к себе). И вот, спустя почти столетия, в конце XX в. Мария находит его в антикварном магазине, и это доставляет ей особую радость. Каждая царапинка на нем напоминает Марии светлые дни ее детства. Он вернулся, этот старинный гарнитур, этот символ безмятежной довоенной жизни, и самим своим появлением громогласно заявил, что время Павла Зеца ушло. То, что роман заканчивается смертью Милицы верно, но не совсем. Да, майор описывает ее похороны, людей, приехавших проводить ее в последний путь. Многих людей, знакомых ее детей. Два ряда иномарок. На шикарных черных «ситроенах» приехали друзья Велько, сына Милицы, а на кремовых «мерседесах» – друзья Марии. Они воспитаны, элегантно, образованы, занимают высокие посты. Все проходит тихо и почтено. И вдруг тишину кладбища разрывает крестьянское причитание Зоры: «Я-а-ооо! Мамочка моя!». И ее вопрос: «Что же с моей душой будет?» А потом, как описывает майор, полил дождь из чистого неба. А после этого вдруг снова идет запись Милицы: все так и было, подтверждает она, «вот только дождя не было. Надвигалась тьма. Надвигалась отовсюду, словно доисторическая пыль. Был ноябрь 1984. Доисторическая пыль и тьма»³³. Не та ли тьма из 90-х, которая накроет Балканы?

В отличие от героев Светланы Велмар-Янкович, героини Селенича – проигравшие. Погибает Йован, умирает молодой Елена. В отличие от мира Милицы, который продолжает жить в ее детях, их мир исчезает бесследно вместе с ними. Дочь Елены уезжает из Сербии в Новую Зеландию, оставляя свою дочь Бульку, внучку Елены, одну. Отец Бульки, химик, «и по-

печины не заслуживает», как говорит она сама. Наконец, сама Булька, тетка своей бабки, историю любви которой она так упрямо собирала, является ее полной противоположностью. Елена из послевоенного Белграда не просто красива, она «прекрасная Елена из партизанской Илиады», это за нее борются «принц из партизанской сказки, который убил тысячу человек и полюбил тысячу женщин» Крсман Якишич и ее брат-любовник Йован Аранджелович. А Булька некрасива (само прозвище Булька, которым называют ее друзья, – это сокращение от «бультерьера») и у мужчин успехом не пользуется. Но главное, ни одна ниточка не связывает ее с утонченным миром хрустальных замков ее бабки. Прежде всего, об этом говорит язык Бульки – грубый и вульгарный жаргон.

В обоих романах новый язык нового мира играет исключительно важную роль. Старый мир уходит, и вместе с ним уходит его язык, уступая место коммунистическому новоязу. «В начале было Слово», – пишет Милица и добавляет, что она не уверена, был ли новый язык производной новой идеологии или наоборот, но ей кажется, что все происходящее было определено новым языком: «Употребление нового языка подразумевает и новую манеру поведения, а новая манера поведения включала в себя и новую манеру ходьбы, и новую манеру держать себя, одеваться. И новый образ мышления, конечно же». В «Лагуме» слова и местоимения имеют для Милицы особое, почти мистическое значение. Говоря о коммунистическом новоязе, она, как филолог, анализирует его: «То, что первое бросалось в глаза... было преимущественное употребление императива. Во-вторых, обращало на себя внимание сведение личных местоимений второго лица к одной форме единственного числа – “ты”. Изгнанное и прокаженное местоимение “Вы” за несколько дней почти полностью исчезло из нового языка: осталась только форма “ты”, причем именно с маленькой буквы. Становилось все очевиднее, что в новом языке разрешается только употребление этого местоимения во имя Идеи равенства между людьми... С самого начала в рамках одной и той же формы одного местоимения, в зависимости от того, как это местоимение произносилось, существовало два вида, разница между которыми становилась все больше: *ты*, которое употребляли между собой люди – товарищи, сильно отличалось от того *ты*, которым они называли людей – бывших господ, так называемых пропащих представителей потерпевшей поражение буржуазии». Местоимения несут в «Лагуме» особую смысловую нагрузку и выделяются курсивом. Так, к примеру, Милица называет свою приемную дочь «наша Зора», и это «наша», в сравнении с «моя дочь Мария», конечно же, несет в себе оттенок коммунистического отрицания собствен-

ности. Так же как и то, что Зора все время, пока она жила у Павловичей в доме как приемная дочь, называла Милицу на Вы. Но когда она приходит к ней как представитель новой власти к презренной представительнице поверженной буржуазии, она обращается к ней на ты и использует те самые императивы.

Не меньше внимания уделено и лексике: Милица в своих заметках тщательно выбирает слова, часто комментирует их, споря с возможными замечаниями своей дочери и объясняя ей те тонкости, которые отличают слова из дореволюционной эпохи от их новоязовских синонимов. Заметки написаны изысканным, богатым языком, противопоставленным коммунистическому новоязу: «На протяжении всего романа читатель наслаждается классическим языком, который может послужить образцом»¹⁸, – пишет о языке «Лагума» известный лингвист Асим Пецо.

В отличие от «Лагума», «Преднамеренное убийство» захлестывает читателя разнообразием и пестротой стилей. В произведении Селенича, по мнению П. Зорича, «столкновение буржуазной и крестьянской среды в значительной мере происходит в сфере языка. Языковой конфликт охватывает две языковые модели: одна (белградская) общая для большинства главных героев его романов – изысканная, отчасти книжная, переполненная сложными языковыми конструкциями, и другая, большей частью состоящая из различных вариантов сельских диалектов и говоров»¹⁹. Страницы дневника Йована и письмо Елены написаны тем же самым языком довоенной белградской интеллигенции, что и заметки Милицы Павлович. Та же грамотность, плавность, хороший стиль отличают речь старика Койовича, знакомого Елены и Йована. Изысканность их речи еще сильнее подчеркивает эпатажная, вызывающая речь Бульки, представляющая собой нарочито грубую, саркастическую, шокирующую смесь белградского жаргона, мата, английских и немецких словечек. Язык Бульки и язык Елены Любисавлевич-Аранджелович относятся к разным эпохам. Булькин язык – наследник того самого коммунистического новояза, на котором говорил Крсман. Ее язык еще раз подтверждает, что довоенный мир растаял, исчез, остались лишь крошечные островки, как Бранко Койович, который сохраняет верность своему исчезнувшему миру.

В «Преднамеренном убийстве» язык исполняет роль границы между бывшими господами и партизанами. Партизанский полковник Крсман Якшич говорит на другом языке, нежели Елена и Йован. Как рассказывает Койович, он говорил «с сильным акцентом своего края. Он не стыдился этого ... а даже специально усиливал его, или потому, что хотел

подчеркнуть свое благородное плебейское происхождение, или, как это умеют делать наглецы, чтобы продемонстрировать Белграду и его жителям свое кичливое презрение». Влюбленный в Елену, Крсман меняется, стараясь понравиться ей. Прежде всего это отражается на его речи: «партизанский язык-убийца» Крсмана смягчается, наполняется не характерной для него лексикой, полковник старается избавиться от своего провинциального акцента.

Но язык разделяет не только представителей двух враждебных классов. Пропасть между эпохами, огромная, почти непреодолимая, тоже возникает из языка. Истинное значение слов уходит вместе с тем временем, в котором слова были актуальны, и новые поколения вкладывают в них уже совсем другой смысл. «Можете ли вы сегодня увидеть сорок пятый год таким, каким он был? – спрашивает старик Койович Бульку. – Боюсь, что не можете... Я рассказываю Вам все, как было, а все равно не могу выразить то, о чем следовало бы сказать. Слова, как только слетают с моих губ, распадаются, искривляются. Стареют не только люди, знаете ли. Стареют и слова. Рождаются вновь, неизменные по форме, но с новыми смысловыми оттенками, другого веса и с измененным молекулярным составом. Чтобы не означало сегодня слово “партизан”, скажем, в сорок пятом оно означало совсем другое. Сколько же самообожания, ненависти, лжи, историй, воспоминаний, фильмов, мемуаров, слилось в этом слове за пятьдесят лет! ... Вы будете переносить в будущее образ нашего времени, сплавленный со знанием вашего времени...».

Не только язык разделял бывших партизан и бывших господ. Одежда имела столь же важное знаковое значение. «Те, которые дерзнули бы обратиться к новым людям, говорившим на новом языке, на Вы, были в той же мере сомнительны, как и те, которые еще носили шляпы или кожаные перчатки... Таким надо было запретить ходить по улице, а уж тем более ездить на трамвае», – пишет Милица в своих записках. Елена из «Преднамеренного убийства» своей одеждой выражала свой вызов новому обществу. Как-то раз она пришла на работу в ТАНЮГ в сетчатых черных перчатках до локтя. «Что у тебя на руках, пугало? – Перчатки. – Вижу, что перчатки, но почему они дырявые? – У меня других нет, – отвечает Елена, но ей этого недостаточно и она серьезно добавляет: – Сейчас война, нужда. Все на фронт, все для победы, товарищ Милеса». Точно так же и в «Лагуме» одежда остается знаком принадлежности человека (прежде всего женщины) к «товарищам» или «господам». Когда Милица шьет вручную Марии платье из бархатной шторы, она старается выбрать самый строгий крой, чтобы ее дочка не отказалась носить его. Но приговор Марии был безжалостен: это платье для до-

военных дам, – заявила она и отказалась его надеть. «Вы просто не можете понять, что в то время значило носить каракулевую шубу и муфту, плиссированные юбки, шелковые чулки, туфли на каблуках, шляпки с вуалью», – объясняет старик Койович Бульке.

Противостояние «освободителей» и «предателей» для многих обвиненных в предательстве людей закончилось трагично. Нельзя не упомянуть запретную до смерти Тито тему, связанную с Голым Островом – местом ссылки политических заключенных. В 1990-е выходит книга Драгослава Михаиловича «Голый Остров»²⁰, посвященная заключенным этого страшного места, сборник рассказов «Охота на клопов» с той же тематикой. Эти книги рассказывают о трагедиях людей, которые, в основном без вины виноватые, выброшены, забыты, уничтожены новой властью, обречены на нечеловеческие муки и унижение. Человеческие трагедии нанизываются одна на другую, каждая из них по своей глубине могла бы стать сюжетом классической трагедии, но когда одна человеческая жизнь превращается в цепь таких трагедий, то они начинают восприниматься как нечто до ужаса обыденное, словно поездка на работу или чтение вечерней газеты. В качестве примера приведем лишь один рассказ Драгослава Михаиловича «Как мне написать об этом, приятель»²¹ из сборника «Охота на клопов». Автор, по просьбе своего знакомого, записывает его рассказ о событиях, произошедших с ним и его другом. Маленький рассказ включает в себя столько трагедий, что хватило бы на несколько романов: безымянный герой, прошедший фашистский концлагерь в Далмации, в послевоенной Югославии вновь попадает на Голый Остров. Заключенных заставляют добывать камень, чтобы установить памятник жертвам фашизма, погибшим в этом лагере во время войны. И тогда безымянный герой оказывается в кафкиански сюрреалистической ситуации: как заключенный коммунистической Югославии.

Он работает на каторге, чтобы поставить памятник самому себе – бывшему заключенному концлагеря. Потом, когда, избитый, он попадает в тюремную больницу и несколько дней лежит вместе с умирающим от истощения заключенным то только тогда, когда тюремный врач готовит труп этого заключенного к захоронению, наш рассказчик узнает в нем своего друга, с которым вместе они прошли фашистский концлагерь. Это не дает ему покоя: как же мог он не узнать его, не ободрить, не помочь своему другу! История же умершего друга не менее трагична: он рассказал своей жене политический анекдот. А в это время у них снимали комнату два студента, с одним из которых жена изменила мужу. Между прочим она пересказала ему мужнин анекдот, не со зла, просто так. Сту-

дент же оказался доносчиком. После чего мужа арестовали и отправили на Голый Остров. Дочь, когда позже узнала, за что арестовали отца, не простила матери сделанного и ушла из дому. Жена приятеля тронулась рассудком. Сюрреалистическая несвобода, предательство, глупость, – все уместилось на нескольких страницах. Знакомо, не правда ли?

«Все они несчастные люди, жившие в злое время», – так ответил Богдан Билогорац Елене по прозвищу Булька, когда они начали спорить, кто же был дедом Елены. Это всегда трагедия, когда привычный мир рушится или оказывается злобной карикатурой на самого себя. Собственно, это и произошло в очередной раз со всеми нами. Все бывшие социалистические страны прошли через необходимость вновь взглянуть на свое недавнее прошлое. Взглянуть по-новому, без боязни и идеологических шор, чтобы понять то, что происходит сегодня и, возможно, случится завтра. Вторая половина 1980-х и 1990-е годы стали для Сербии таким временем возвращения к самой себе. Для Сербии сегодня новый взгляд на свое коммунистическое прошлое особенно важен, потому что ей еще предстоит найти свое место в современном мире, понять, как жить дальше со своими соседями, как сохранить чувство гордости, когда тебя обвиняют во всех смертных грехах, и как не обвинить во всех этих грехах своих соседей. Возможно, что в этом новом взгляде на социалистическую Югославию, Югославию Йосипа Броз Тито, еще очень много боли и обиды, и, вследствие этого, часто «бывшие преступники становятся святыми, а бывшие святые – чертями хвостатыми», как говорил старик Койович. Но, наверное, и через это нужно пройти, чтобы потом найти золотую середину. Потому что истина – всегда посередине.

Примечания

- ¹ Ильина Г. Я. Литература Югославии // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны. Т. 1. 1945–1960 гг. Москва, 1995. С. 343.
- ² После разгрома Югославии фашистской Германией и ее союзниками в Сербии возникают два освободительных движения: основу одного составили четнические отряды Дражи Михайловича (от «чета» – отряд), признававшие главой Югославии короля, находившегося во время войны в Великобритании, второе – партизанское коммунистическое движение во главе с Йосипом Броз Тито.
- ³ Данојлић М. Ослободиоци и издајници. Београд, 1997.
- ⁴ Там же. С. 13.
- ⁵ В 1945 г. Югославская Армия перешла в наступление в Среме (Воеводина). Военные части состояли в основном из только что мобилизованных молодых людей, необученных и неподготовленных к жестокому бою. На этом фронте Югославская Армия понесла огромные потери.
- ⁶ Там же. С. 118. Стефан Неманя – первый сербский царь и один из первых сербских святых, князь Лазарь – сербский царь, возглавивший сербское войско во время битвы на Косово.

один из наиболее почитаемых сербских святых, Карагеоргий – предводитель первого сербского восстания против турок.

- ⁷ Тит – «один из 70 апостолов, язычник по происхождению ... сопровождавший апостола Павла в его апостольских путешествиях». – Библейская энциклопедия. М., 1991. Т. 2. С. 204.
- ⁸ *Савић М.* Хлеб и страх. Београд, 1992.
- ⁹ *Требјешанин Ж.* С ону страну Хлеба и страха // Књижевност. 1992. № 5–7. С. 829.
- ¹⁰ *Драшковић В.* Ноћ ђенерала. Београд, 1994.
- ¹¹ *Велмар-Јанковић Св.* Лагум. Београд, 1993.
- ¹² *Селенић Сл.* Убиство с предумишљајем. Београд, 1995.
- ¹³ Имеются в виду хорваты. Павловичу было позволено обменивать и забирать сербов из хорватских концлагерей на территорию Сербии.
- ¹⁴ *Ђорђић С.* Конструкција и нарација // Књижевност. 1993. № 9–10. С. 1022.
- ¹⁵ Аналог советского НКВД.
- ¹⁶ Информационное агентство Югославии.
- ¹⁷ *Зорић П.* Романи о залуталим људима // Књижевност 1993. № 9–10. С. 1018.
- ¹⁸ *Пецо А.* Неке језичке особине у роману «Лагум» Св. Велмар-Јанковић // Књижевност. 1991. № 7–8. С. 950.
- ¹⁹ *Зорић П.* Указ. соч. С. 1018.
- ²⁰ *Михаиловић Др.* Голи Оток. Београд, 1995. 554 с.
- ²¹ *Михаиловић Др.* Како да то напишем, другар // Лов на стенице. Београд, 1993. 223 с.

Г. Я. Ильина
(ИСл РАН)

Десятилетие между двумя «Историями хорватской литературы» (по материалам журналов «Република» и «Форум»)

В конце 1980-х и в конце 1990-х годов XX в. в Хорватии вышли две истории отечественной литературы, охватывающие почти все тысячелетнее ее существование. Столь относительно небольшой промежуток времени между их появлением объясняется теми судьбоносными для одной из республик бывшей Югославии – Хорватии – переменами, которые происходили с конца 80-х и в 90-е годы в ее политическом статусе, и как следствие – изменениями в приоритетах во всех сферах общественной и культурной жизни. Одни национально-культурные мифы уходили в прошлое, но не менее интенсивно рождались новые.

Первая «История хорватской литературы» написана Иво Франгешем, академиком Югославянской академии наук и искусств (ныне Хорватской академии наук и искусств, ХАНИ), одним из основоположников Загребской стилистической школы*, автором многочисленных работ по кroatистике, известных за пределами его родины. Она была опубликована в Загребе в 1987 г., став первым и последним в социалистической Хорватии трудом, систематизирующим всю многовековую историю ее литературы. Он как бы подводил итог развития послевоенного академического хорватского литературоведения, отразив то время и его идеологические и научные установки.

В своей истории литературы И. Франгеш опирается на основные положения стилистической школы, прежде всего, на признание эстетической

* Загребская стилистическая школа сложилась в середине 1950-х годов как реакция на вульгарно-социологический марксизм в литературоведении. У ее истоков стояли германист З. Шкрёб (1904–1985), романист И. Франгеш (р. 1920) и русист А. Флакер (р. 1924). Все они были также превосходными исследователями отечественной литературы, ставя в центр своих построений интерпретацию художественных произведений на основе анализа стиля автора, нескольких произведений и отдельных периодов. Традиции, заложенные этой школой (позднее она стала называться «литературно-критической»), в той или иной мере, в сочетании с другими методами, сохраняются до сих пор.

автономности художественного произведения, не отвергая при этом полностью его сложной и неоднозначной связи с действительностью. В центре внимания автора – отдельные наиболее значительные художественные произведения, в то время как общественно-литературные факторы, сведения о биографии и творчестве писателя в целом привлекаются им лишь по мере необходимости. Этим определяется и отбор писателей и их произведений. «Целостную картину любой литературы, – пишет во введении ученый, – составляют произведения и деятельность самых значительных писателей...» «Менее значительные писатели, – продолжает он, – в наибольшей степени являются заложниками национальной судьбы, и поэтому предоставление им основного слова в истории литературы повлекло бы за собой бесконечные оправдания и объяснения, жалобы и причитания»².

Между тем, этот принцип, по признанию самого Франгеша, оказался малоподходящим, а то и совсем неприменимым к современной литературе, а точнее – к литературе после Второй мировой войны. Этим он объясняет существенную неполноту последнего раздела своей книги, посвященного литературе после 1945 г., и признает, что «замолчал больше имен, чем бы ему этого хотелось, а наши дни практически опустил вовсе»³. Однако многие писатели не попали в его историю литературы не только из-за неопределенности критериев оценки современного художественного творчества. Были, на мой взгляд, и другие причины, преимущественно идеологические. «Историю хорватской литературы» ученый создавал на протяжении 1980-х годов, когда еще действовали запреты на некоторые имена, произведения и целые периоды. Например, время существования Независимого государства Хорватия (Независна држава Хрватска, НДХ, 1941–1945), или подъема национального движения в конце 1960-х – начале 1970-х годов, что и привело к отсутствию их в данной книге. Разумеется, в ней нет ни слова о литературе эмиграции и даже о предшествующем творчестве литераторов, вынужденных после Второй мировой войны покинуть родину.

Вторая «История хорватской литературы» принадлежала Дубравко Елчичу (р. 1930), ученому до 1990-х годов менее известному, хотя он и был автором нескольких монографий о хорватских классиках, антологий, хрестоматий и сборников статей по истории хорватской литературы. В 1990-е годы Елчич сделал стремительную общественную и научную карьеру и стал одним из активных проводников культурной политики в независимой Хорватии⁴. Неслучайно в его работах этого времени все

⁴ Ранее сотрудник Института хорватской литературы, театра и музыки ХАНИ, в 1990–1992 гг. он занимает пост председателя Магичи Хорватской, в 1992 г. становится академиком ХАНИ, в

большее место занимают общественно-политические проблемы («Позиции и (оп)позиции», «Политика и судьба», обе вышли 1995 г.). Его «История хорватской литературы» опубликована в 1997 г., ровно через десять лет после «Истории хорватской литературы» И. Франгеша. Она впитала в себя часть тех новых тенденций, которые появились за это время в трактовке многих проблем истории хорватской литературы, некоторых ее периодов и творчества отдельных писателей, и восполнила имеющиеся существенные пробелы.

Надо иметь в виду, что художественная литература и наука о литературе практически всегда играли весьма заметную роль в процессе интенсификации национального самоутверждения. Особенно их роль возросла в 1980-е годы и после приобретения Хорватией 25 июня 1991 г. вожделенной государственной независимости*. Но если в 1960–1970-е годы этот процесс у всех народов Югославии затрагивал преимущественно этнокультурную и конфессиональную стороны национального самосознания, то со второй половины 80-х и в 90-е годы, в обстановке открытой политической и идеологической конфронтации, «он приобретает резко выраженный экономический и политический характер»⁴.

Правда, достаточно скоро правление партии Хорватское демократическое содружество (ХДС) во главе с бывшим партизанским генералом, затем историком-диссидентом Франьо Туджманом, ставшим первым президентом вновь образованного государства, развеяло иллюзии о том, что создание независимого национального государства автоматически ведет к утверждению демократической политической системы. Войны, которые пришлось вести Хорватии на протяжении первой половины 90-х годов**, еще в большей степени усложнили сербско-хорватские отношения и дискредитировали идею полиэтничного государства. Отождествив понятия «нация» и «национальность» (этнос), они возродили националистический миф – «одна национальность – одна территория – одно государство – одна нация». А пропагандистская поддержка данного мифа способствовала живучести в массовом сознании тоталитарного

1993–1996 – членом Управительного совета Загребского университета, в 1997 – председателем Веча хорватского радио и телевидения.

* Первой независимостью Хорватии признала Словения, сама только что провозгласившая свое национальное государство. Международное признание Хорватии последовало в январе – феврале 1992 г. Россия признала Хорватскую республику 17 февраля 1992 г.

** 1991–1992 – война за независимость с Югославской народной армией, названная в Хорватии Отечественной войной; 1992–1995 – участие в боснийском конфликте; 1995 – «наведение конституционного порядка» на территории самопровозглашенной Республики Сербская Краина, в результате чего она прекратила свое существование.

мышления и тоталитарной политической культуры. В этой связи очень любопытны результаты опроса общественного мнения, проведенного в 1993 г. еженедельником «Глобус», о том, каким представляется опрашиваемым образ истинного хорватского патриота. 79% из них дополнили определение истинного патриота, включающее в себя любовь к своему народу и его прошлому, готовность защищать свободу и независимость своей родины, уважение к конституции, флагу и гимну, еще и требованием «думать и писать о Хорватии и хорватах в благоприятном духе»⁵. Разумеется, нельзя абсолютизировать националистические взгляды части населения (даже значительной), но то, что они, подогретые атмосферой войн, определенное время доминировали в обществе, показали результаты выборов в парламент республики и выборы президента. Между тем, в эти же годы укрепляла свои позиции и идеология либерального плана, ставившая во главу угла права и свободы каждого человека. Ее выражала вторая по влиянию в стране Хорватская социально-либеральная партия (ХСЛС), оппозировавшая любой программе, которая «выступает или реализует насилие, национальную, религиозную и идеологическую, политическую или расовую нетерпимость»⁶.

Обо всем этом стоило напомнить, чтобы понять суть происходивших в общественном сознании изменений, которые не только отражались в художественной культуре того времени, но и во многом ею готовились: после длительного периода отказа от выполнения литературой общественной функции в новых исторических условиях она возрождает ее вновь. В данной статье делается попытка наметить некоторые из этих изменений по материалам двух ведущих загребских литературно-общественных журналов – «Република» и «Форум», не оставляя без внимания и другие книжные и журнальные публикации.

Журнал «Република» (выходит с 1945 г.) является органом общества писателей Хорватии (в новой Хорватии ему возвращено старое, до 1945 г., название – Общество хорватских писателей), «Форум» (возник в 1962 г.) – орган отдела современной литературы Югославянской академии наук и искусств (ныне – Хорватской АНИ). По признанию хорватских литераторов, оба эти издания отражают магистральные тенденции развития хорватской литературы. Таково, например, мнение редактора «Републики» Велимира Висковича. А председатель Общества хорватских писателей Анте Стамач уточняет, что «все, что печатается в журнале “Република”, находится в русле литературной жизни и отвечает хорватскому литературному стандарту»⁷. (Понятие литературного стандарта ввел известный писатель, эссеист и литературный исследователь Антун Шо-

лян, имея в виду достойный уровень художественного произведения.) То же можно сказать и о журнале «Форум». Но особенно существенно то, что в обоих журналах, как отмечали участники круглого стола, посвященного пятидесятилетию «Республики», ощутима «трехпоколенческая среда»⁸, представленная к тому же нередко одними и теми же авторами.

Вместе с тем, нельзя не заметить и отличий в редколлегиях журналов и в их позициях. Костяк «Республики» составляли писатели, вступившие в литературу в конце 1960-х – 1970-е годы – Н. Фабрио, П. Павличич, С. Шнайдер, Б. Сенкер, критики К. Немец, Б. Донат, Р. Богишич и более молодые их коллеги. Ее главный редактор (с 1986 г.) В. Вискович (р. 1951) – ведущий критик этого (среднего по возрасту) литературного поколения, автор нескольких работ о творческой эволюции его представителей⁹. Теперь он – один из авторитетных критиков Хорватии. В журнале «Форум» прочные позиции занимают самые старшие по возрасту писатели – П. Шегедин, Р. Маринкович, О. Делорко, И. Супек, Д. Тадиянович. Его редакторы (с 1987 г.) тоже принадлежат к старшему поколению – это два академика ХАНИ, крупнейший поэт послевоенного времени Славко Михалич и известный историк литературы Дубравко Елчич. При всем стремлении обеих редколлегий к толерантности в отношении к разным эстетическим концепциям, при всем желании избежать крайних проявлений тех или иных художественных школ, авторы «Республики» явно симпатизируют новым течениям, тогда как форумцам остаются близки традиции реалистической и экзистенциальной психологической прозы. Они также более откровенны в защите национальных традиций и национального менталитета. Но еще раз повторюсь – это деление сугубо условно, ибо общая тенденция к сплочению всех хорватов, распространялась и на писателей, и превалировала в обоих журналах.

Второй, общей для всей хорватской словесности чертой, можно считать ее отход от абсолютизации автономии искусства, апогеем которой стала «фантастическая проза» и разные виды абстрактной поэзии и постмодернизма. После подавления «национального возрождения» начала 1970-х годов и последовавших за ним репрессий, они были своеобразным выражением аполитичности и отталкивания от всяческой идеологии в литературе. Но теперь, в период отягощенного войнами становления хорватской государственности, в искусстве вновь активизируется общественно-политическая функция, литература вновь, по мнению известного хорватского ученого А. Флакера, осознает «свою гуманистическую и национальную ответственность», что в собственно художественной сфере приводит к «отказу от кокетничания с тривиальностью и безответствен-

ной комбинаторикой и к оживлению жанра монументального романа с его тяготением к синтетическому изображению национального бытия»¹⁰. В подтверждение своих слов Флакер ссылается на мнение одного из представителей «фантастической литературы» П. Павличича, которое тот высказал в «Открытом письме к мадонне Маркантуновой» (1992), героине известного и во многом знакового романа Слободана Новака «Благовония, золото и ладан» (1968) (кстати, Павличич ввел в современную хорватскую эссеистику форму открытого письма, обращенного к писателям прошлого или литературным героям). В нем автор объясняет, в чем, на его взгляд, заключается существенное отличие современной хорватской литературы от литературы европейского постмодернизма: «Мы еще не вышли из истории, – пишет он, – для нас она еще продолжается. Мы не индивидуумы, а общность, для нас идеи важнее личности... мы – рабы идей и продолжаем усердно погибать за идеи и ради идей. Мы не вошли ни в постмодернизм, ни в постисторию, мы, дорогая контесса, еще сидим в истории по самые уши»¹¹. А через два года появляются суждения, кажущиеся еще более немислимыми в его прошлом писателя-фантаста, не чуждого постмодернизму. «Пишу для себя, – читаем в «Открытом письме к госпоже в зеленой шляпе», – и это мне важнее всего. Но писатель пишет также для того, кто открывает для себя в литературе проблемы свои и других людей. Литература должна быть доброй... Я пишу для тех, кто, как и я, верит в определенные ценности, верит в положительного героя и счастливые концы. Пишу, чтобы утвердить веру в то, что в мире существует смысл как часть человеческого бытия, она хлеб нашей жизни, а не лекарство для пишущих только для себя расстроенных душ»¹².

Такая ориентированность многих писателей привела к доминированию в хорватской литературе первой половины 90-х годов таких типов художественного творчества как мемуарная и автобиографическая проза и проза историческая, а в поэзии – утверждению, казалось бы, давно забытой патриотической и гражданской лирики. Мемуарная и автобиографическая проза захватывают в свою орбиту Вторую мировую войну, НДХ, социалистический период, время национального движения конца 1960-х – начала 1970-х, вплоть до войн 1990-х годов. В журнале «Република» вводится рубрика «Ловушка для воспоминаний», в журнале «Форум» – «Загубленные страницы», в которых можно встретить имена В. Готовца, Ж. Сабола, Ч. Прицы, Н. Фабрио, Б. Сенкера, С. Шнайдера, Б. Доната и многих других. Печатаются отрывки из будущих книг воспоминаний О. Делорко, И. Врклян, П. Павличича. Наряду с журнальными публикациями выходит также антология автобиографий хорват-

ких писателей, а ее название – «В поисках самих себя» (1991) – очень точно выражает стремление авторов познать время, в котором они жили, оценить те периоды истории Хорватии и ее литературы, которые замалчивались или искажались в предшествующие годы, переосмыслить многие события, к которым сами они были причастны.

Что касается исторической прозы, то здесь можно наблюдать любопытное явление: практически одновременно с выходом значительных произведений с исторической тематикой происходило теоретическое и историко-литературное осмысление этого жанра, что говорило не только о популярности данного вида прозы, но и о ее значимости для утверждения национального самопознания и национальной государственности. Еще в 1977 г. Н. Фабрио, уже тогда известный как драматург, высказал мысль, сохранившую свою актуальность и в последующие десятилетия: «...вопрос о хорватской государственности, – сказал он в интервью газете “Виесник”, – это сердцевина не только композиции исторического романа в Хорватии, но и причина самого его появления. С небольшими (и разумными) оговорками можно свободно утверждать: исторический роман у нас, хорватов, появляется именно тогда, когда на повестку дня хорватской действительности ставится вопрос о существовании хорватской государственности или возникает угроза этому существованию...»¹³.

Такой период настал – все 80-е и 90-е годы пронизаны мыслями о государстве Хорватском, его независимости и о самобытности его истории. Историческая проза была призвана на аналогиях с прошлым заставить современников задуматься над происходящим вокруг них. Этим во многом и объяснялось обращение к ней, кроме уже зарекомендовавших себя в этом жанре Ивана Супека (р. 1915), Ивана Аралицы (р. 1930) и Феджи Шеховича (р. 1930), драматургов Неделько Фабрио (р. 1937) и Ивана Брешана (р. 1936), литературоведа Далибора Цвитана (1934–1993) и поэтессы Вишни Стахуляк (р. 1926). В 1993 году также выходит антология исторической прозы с большим предисловием исследователя хорватского романа Крешемира Немеца (р. 1953).

В опубликованных по горячим следам в журналах статьях, посвященных истории и теории исторической прозы, на первый план выдвигается не столько тематический аспект подобных произведений, сколько типология исторического романа, эволюция воззрений на историю, характер функционирования в художественном тексте исторического пласта, соотношение традиций и постмодернистских новшеств в литературе страны, в которой национальный компонент всегда играл важную роль. Назову лишь некоторые из работ на эту тему, отличающиеся,

на мой взгляд, серьезностью постановки и освещения названных проблем. Это «Исторический роман сегодня» В. Жмегача (р. 1929), «Заселение истории» Б. Бошняка (р. 1943), «Хорватский новый исторический роман. Предложение диффиниции» Ю. Матанович, «Начало хорватского романа» и «Историографическая фикция Неделько Фабрио» К. Немеца¹⁴. Типологическое рассмотрение нового исторического романа в качестве главы вошло в теоретическое исследование Ц. Милани (р. 1943) «Хорватский роман. 1945–1990. Очерк возможной типологии хорватской романной практики» (1996)¹⁵.

Но, пожалуй, для всех этих авторов наиболее животрепещущими оказались проблемы наследования традиций и отталкивания от них, восприятия постмодернистского взгляда на историю и постмодернистских художественных принципов. Все они сходятся во мнении, что новые произведения на исторические темы уже не являются классическими историческими романами с присущей им апологией героических страниц истории и выдающихся личностей, как это, скажем, было у А. Шеноа или даже у М. Нехаева, в творчестве которого, впрочем, уже ощущима демифологизация исторических стереотипов. Им ясно, что перед ними новое художественное явление, требующее своего определения. Но неслучайно, наряду с дефиницией, «постмодернистский роман», предлагаются и более обтекаемые наименования, например, «новый исторический роман». И этому есть свое объяснение.

Справедливо полагая, что использование постмодернистских приемов еще не делает произведение постмодернистским, хорватские ученые, в то же время, не обходят вниманием применение некоторых из них в современной прозе. К ним они прежде всего относят введение альтернативного, обычно пессимистического, взгляда на исторический процесс, когда «пафос идентификации уступает место разрушению иллюзий», вожди нации заменяются безличной историей, а повествование «из апологии прошлого превращается в устрещающий пример, в модель такого мира, каким он не должен быть». Поэтому, – делает вывод В. Жмегач, – для нового исторического романа чаще всего выбираются времена насилия, войн, гонений и переворотов¹⁶.

В свою очередь, Ю. Матанович отмечает, что критическое отношение к истории ведет к изменениям в самом жанре и преобразует его из исторического романа в роман об истории. В нем существенно меняется тип рассказчика-повествователя, релятивизируется дух истории, подвергаются сомнению вводимые в текст исторические источники, документы, научные заметки, письма и т. п. Рассказчик – чаще всего вымышленное, неиз-

вестное истории лицо. Например, даже в романе автора нескольких произведений, написанных в традиционной манере, Ивана Супека «Восстание Януса Панноникуса» (1992), в центре которого, казалось бы, реальное событие и реальная личность – средневековый поэт-гуманист из Северной Хорватии, придворный венгерского короля Матияша Корвина Янус Панноникус (1434–1472) – в роли рассказчика выступает безвестный каменотес Мирослав, записывающий под диктовку героя его версию событий. Янус, бежавший после поражения восстания в Хорватию, смертельно болен, его речь лихорадочно бессвязна, и рассказчику приходится расшифровывать сказанное, а позже, восстанавливать многое по памяти. При этом версия Януса Панноникуса – всего лишь одна из версий, и достоверность ее столь же относительна, как и других, ибо никто из свидетелей не может точно описать происходящее: каждый видит и рассказывает о нем по-своему. Тем более это недоступно будущему летописцу или историку.

Ю. Матанович делает еще одно небезынтересное наблюдение: принцип многовариантности восприятия распространяется и на произведения, выходящие на современность, но при этом претендующие на статус исторического. К ним она относит, например построенную по типу плутовского романа книгу известного драматурга Ивана Брешана. «Птицы небесные» (1990). Ее герой предстает в самых различных обликах: псевдохудожника, землемера, монаха, фашистского полковника и наконец, в социалистические времена – бродяги, который в поисках куска хлеба прибывает к монастырю, но в ожидании решения монастырских владык замерзает у его ворот. Бытовая и политическая реальность подкрепляются в романе Брешана многочисленными отступлениями на темы исторических событий, культурной политики, социалистического искусства, волюнтаризма в экономике и аморальности власти, тем самым расширяя в нем исторический пласт.

Принцип многовариантности, по мнению Ю. Матанович, присущ и произведению известного исторического романиста 1980-х годов Ивана Аралицы – «Мать Мария» (1992), в сюжете которого используется знакомая хорватской литературе схема столкновения двух братьев, оказавшихся по разные стороны баррикад – усташа и партизана. Но сейчас главной в нем становится не противоборство, а примирение всех хорватов и отказ от демонизации одной из сторон. В другом случае, вслед за Ф. Шеховичем, Матанович причисляет к исторической прозе роман этого писателя «Четыре перевозчика времени апокалипсиса» (1995), хотя его действие и происходит в наши дни. Свой вывод она основывает на том, что, находясь в одном историческом времени с совершающимися

событиями (многопартийные выборы в последние годы существования социалистической Югославии, войны 1990-х годов с их злодеяниями со всех сторон, Дейтонские соглашения), – четыре рассказчика, люди разных национальностей, считают свои, отнюдь не однозначные, свидетельства важными для истории и для аналогий в будущем. Эта точка зрения представляется спорной, хотя направление размышлений писателя и исследователя понятно.

Общий вывод практически всех исследователей исторической прозы первой половины 1990-х годов достаточно схож. Несмотря на новомодные влияния, испытанные этим жанром, он все же не теряет контактов с традиционным историческим романом, что типично для литератур, где не умирает национальная идея. Это констатирует в 1991 г. в своей статье В. Жмегач. А в 1995 г. Ц. Миланя, представитель среднего поколения хорватских литературоведов, сопоставив историческую прозу А. Шеноа, а также М. Нехаева с прозой И. Аралицы и Н. Фабрио, приходит к выводу, что «во всех трех моделях или концепциях истории присутствует определенный элемент поучения и в большей или меньшей степени просветительский импульс», в чем, как он полагает, «нельзя не увидеть известные родовые коды». Поэтому на вопрос, существует ли в хорватской литературе полноценный постмодернистский роман типа Д. Барта, Б. Маламуда, Г. Маркузе, У. Эко или С. Рушди, по его мнению, «утвердительно ответить нельзя»¹⁷.

В подтверждение своей точки зрения практически все названные хорватские литературоведы обращаются к ставшей своего рода знаковой для рассматриваемого времени исторической диалогии Н. Фабрио – «Уроки жизни» (1985) и «Волосы Вероники» (1989, второе издание 1990). Жанр первого романа автор определяет как «хроноисторию», второго – как «семейную фугу». В основе их сюжетов – судьбы членов двух незнатных семей – итальянской и хорватской – на фоне сложной политической истории многонациональной Далмации XIX–XX вв., где венецианское господство сменяло австрийское, австрийское – французское, затем – вновь австрийское, на место которого приходит власть итальянская, и наконец югославская.

Влияние в романах Фабрио постмодернистской техники очевидно. Оно и в позиции «неуверенного повествователя», и в сомнениях в отношении подлинности источников, которые, кстати, приводятся в большом количестве: это газетные вырезки, отрывки из выступления политиков, писем и т. п. Оно и в интертекстуальных пассажах, в частности в скрытом цитировании романа Цар Эмина «Давунциада» (1946), также посвященного

Далмации начала 1920-х годов, и в метатекстуальности, и в пессимистическом взгляде на историю как на величайшее зло, против которой человек бессилён. Все иллюзорные представления и в XIX, и в XX в. о возможности подправить историю, по мысли писателя, на практике завершаются «безумием, а иногда и террором». История движется по кругу, ситуации повторяются, и нет никакой возможности их скорректировать.

Однако очевидно и то, что контакт, и достаточно прочный, с традицией в этих романах существует и что генетические коды, о которых говорил Ц. Миланя, в них срабатывают: точка зрения повествователя, часто совпадающая с авторской, не так уж неопределенна, как это иногда кажется, а его ирония не становится всеохватной, как это свойственно постмодернизму, и является скорее выражением насмешки над благоглупостями, совершаемыми в эпохи исторических перемен, будь то эпоха французских завоеваний и проводимых Наполеоном в отсталых землях буржуазных реформ или социалистического переустройства общества. Таким образом, попытка освободиться от давления идеологических критериев еще не означала выхода писателей за пределы идеологического и этического поля. Хорватские романисты и в 1990-е годы не могли уйти от ответа на главный для хорватской исторической романистики вопрос о хорватской государственности, а также от освещения национальных и религиозных отношений. Правда, в новом историческом романе пафос ангажированности заметно поубавился, а иронический скептицизм явно усилился.

Произведения, тематически связанные с современностью, занимали в хорватской литературе 1990-х годов более скромное, чем мемуарная и историческая проза, место. Они привлекают внимание не столько художественными достоинствами, сколько остротой и актуальностью поставленных проблем, своим участием в открытии ранее замалчиваемых или «урезавшихся» под нажимом господствующей идеологии тем. Однако поиски более объективного взгляда на события Второй мировой войны в Хорватии, усташское движение и характер власти в НДХ, на политическую и культурную ситуацию в послевоенной Югославии, особенно в первые послевоенные годы, когда новая власть ополчилась не только против недавних врагов, но и против любого оппозиционного движения, партии или даже мнения, против писателей, публиковавшихся в НДХ, не говоря уже о тех, кто так или иначе сотрудничал с усташским режимом и эмигрировал после 1945 г., также не были свободны от неполноты освещения и политических пристрастий. Примером могут служить подходы к национальным проблемам и прежде всего к сербо-хорватским

отношениям в прошлом и настоящем. Они шире были представлены в журнале «Форум» (П. Шегедин «В царстве унесенных душ», 1991; Д. Елчич «Истины и заблуждения. О хорватских заблуждениях и заблуждениях о Хорватии. Антимеморандум», 1991). На его страницах публикуется слабый в художественном отношении, но очень показательный роман историка-диссидента Д. Ивина «Хорватский вопрос» (1989, 1990) и отрывки из романа писателя социально-реалистической ориентации М. Саболовича «Среди звезд» – о трагической судьбе, покидающей страну разбитой хорватской армии и следовавших за ней беженцев в первые дни после окончания Второй мировой войны (публикация в журнале была названа «На крестном пути», 1995). Продолжая эту тему, Д. Елчич называет блайбургскую трагедию* не расчетом антифашистских сил с фашистскими и их сторонниками, а, следуя новым взглядам, «расчетом великосербского югославянства с хорватством»¹⁸.

Большое место в этом круге тем, особенно в первой половине 1990-х годов, занимало изображение войны или отношение к ней. В первую очередь той, что была названа Отечественной. Лидировали здесь поэзия и публицистика. Уже в 1991 г. в разгар войны выходит книга «Хорватское ратное слово», включившая в себя стихи, статьи, возвания и высказывания. Среди ее авторов почти все известные хорватские писатели – А. Шолян, В. Готовац, С. Новак, С. Михалич, А. Стамач, И. Аралица и многие другие. К ним присоединились и писатели из других югославских литератур – босниец М. Ковач, черногорец Е. Бркович, серб Бора Чосич. Все они тогда покинули Сербию.

Вслед за этой книгой в 1992 г. была опубликована составленная А. Стамачем антология современной хорватской поэзии «В этот страшный час», объединившая около шестьдесят поэтов (ее второе издание выходит в 1994 г., она переводится на итальянский, румынский, английский, венгерский, словацкий, словенский, украинский, испанский и болгарский языки).

Между тем очень важно отметить, что практически сразу многие писатели и критики, в том числе и те, что участвовали в вышеназванных сборниках, забили тревогу по поводу захлестывающего литературу и сказывающегося на ее художественном уровне излишнего патриотического пафоса. Уже в 1992 г. С. Михалич полемизирует с декларативным «поэтическим хорватством» Н. Петрака, слабость прозы о войне молодых писа-

* Находившиеся в австрийском лагере в г. Блайбурге устали, солдаты домобранской армии, а также беженцы были выданы союзниками югославским властям.

телей (В. Стойславлевича, Б. Яна, М. Парашаровской и др.) отмечают критики Ю. Павичич и Ю. Матанович. А Н. Фабрио выражает убеждение в том, что поскольку «эта война, – как он пишет в «Письме хорватскому прозаику», имея в виду Отечественную войну, – с этической точки зрения черно-белая, то она может рождать только плохую прозу»¹⁹.

Внутренняя защитная реакция на девальвацию художественного слова вела многих поэтов к иному решению – совершенствованию формы, утонченности выражения психологического настроения, возрождению музыкальности стиха, образности и метафоричности поэтического языка, при этом не жертвуя любовью к родине, ее истории, природе и традициям. Его выбрали поэты Д. Драгоевич, Б. Малеш, С. Петлевская. Они обращаются к александрийскому стиху, культивируют форму сонета, пейзажной и любовной лирики. Их стихотворения печатаются в «Републике» и особенно часто в «Форуме», благодаря усилиям одного из редакторов этого журнала замечательного поэта Славко Михалича (А. Стамач «После всего»; С. Михалич «Музы в убежище», оба – «Форум», 1992; М. С. Маджер «Маленькие стихи», «Форум», 1994; Л. Домич «Венок колокольного звона», «Република», 1991; Н. Миличевич «С тихой надеждой в пути», «Република», 1994). Выходят и отдельные книги: В. Парун «Венки сонетов» (1991), Т. Мароевич «Сонетная специализация» (1992), З. Мрконич «Колочие сонеты» (1992), С. Петлевская «Сто александрийских эпиграмм» (1994).

В исследовательских, историко-литературных и рецензионно-критических разделах обоих журналов тенденции, вызванные происходящей в Хорватии сменой политических, экономических и культурных вех, сказывались более развернуто и выражались более откровенно. При этом слом устоявшихся критериев скорее намечался в сфере идеологической, чем эстетической (здесь заметна большая терпимость). Новому критическому рассмотрению подвергались авангардистские течения – импрессионизм, экспрессионизм, футуризм, в том числе русский авангард, и постмодернизм, а также социалистический реализм вообще и в Югославии в частности. Немалое внимание уделялось теории литературы, вопросам методологии, терминологии, восприятию европейских эстетических концепций и их ассимиляции на хорватской почве²⁰. Так начинали создаваться отдельные фрагменты новой истории хорватской литературы и прежде всего истории литературы XX в.

Но несомненно наибольший общественный резонанс вызывали материалы, посвященные реабилитации творчества писателей, подвергавшихся репрессиям, лишившихся на многие годы права публика-

ции (Л. Маракович, В. Ремета), эмигрировавших после Второй мировой войны и поэтому исключенных из истории хорватской литературы (В. Вид, А. Бонифачич, А. Низетео, В. Николч), а также писателей-диссидентов (В. Готовац, В. Павлетич). Публикуются статьи о литературе, журналах и театре НДХ (Т. Сабляк «Идеология в театре: тезисы и заметки о театре НДХ»; Б. Донат «Миф вышибается мифом» и др.). Пересматривается отношение не только к произведениям идеолога усташского режима Миле Будака (1889–1945) – хотя споры о его политической роли в 1941–1945 гг. и художественной ценности его произведений продолжаются, – но извлекается из небытия литературная продукция Анте Павелича, в частности его роман «Прекрасная блондинка», романтизирующий террористическую борьбу как самопожертвование во имя хорватства. Этот роман, повествующий об убийстве Александра Карагеоргиевича, был издан в 1935 г. в Италии, в 60-е годы переиздавался в Аргентине и Испании. В упомянутой статье Б. Донат причисляет это произведение к «идеологизированной прозе», типологически, по его мнению, аналогичной нацистскому и соцреалистическому искусству.

Поводом для литературоведческих обобщений служили и произведения о трагических судьбах видных политических деятелей коммунистического движения. Анализ романа И. Супека «Коронный свидетель» (1990), в основу которого легли жизнь, арест и смерть Андрии Хебранга*, в некоторых моментах сопоставимые с судьбой Н. И. Бухарина, дали основание Донату поставить эту книгу в один ряд с произведениями А. Кестлера и Д. Киша («Социалистическая трагедия. Случай Хебранга как политическая мифологема. Возможность тематических вариаций» – «Република», 1991). Трагедия героев Супека, как и героев Кестлера и Киша, с точки зрения критика, была обусловлена не столько тем, что они были и оставались до конца убежденными коммунистами, сколько в большей степени тем, что, благодаря своему моральному авторитету, они оказывались опасными для власть придержащих. Считая художественную разработку «проблемы Хебранга» в романе Супека отнюдь не завершенной, Донат предлагает несколько ее возможных тематических вари-

* Андрия Хебранг (1899–1948) – видный деятель хорватского и югославского коммунистического движения. В коммунистической партии с 1919 г., сидел в тюрьме с 1928 по 1941 г. В 1942 г. арестован усташской полицией и обменян на двух крупных усташских офицеров. В социалистической Югославии – министр федерального правительства, в 1948 г. арестован по обвинению в симпатиях к СССР, сотрудничестве с усташами и шпионаже в пользу Германии. Убит во время следствия, по другой версии – покончил с собой.

аций. Однако все они, по мнению критика, не могли бы обойти вопроса о насилии как олицетворении политической воли.

Очень показательным для литературоведения независимой Хорватии оказалось и восприятие ключевых фигур межвоенного и послевоенного периодов в сербской и хорватской литературах – Иво Андрича и Мирослава Крлежи, столетие со дня рождения которых отмечалось соответственно в 1992 и 1993 гг. Отношение к личности и творчеству этих крупнейших писателей Югославии XX в. было знаковым при их жизни, оставалось таковым и после их смерти.

На Иво Андрича, боснийца по месту рождения и тематике большинства его произведений, католика по вероисповеданию, писателя, чей литературный путь начался в Хорватии, а продолжен в Сербии, претендуют три литературы – хорватская, боснийская и сербская. Хорваты зачисляют его в тройку великих хорватских писателей XX века – Т. Уевич, И. Андрич, М. Крлежа – ибо, по их мнению, он изначально сформировался в хорватской литературной среде (И. Ловренчич «Место Иво Андрича в хорватской литературе» – «Республика», 1995, № 11–12). Но это одно мнение. Другое высказал, например, К. Немец, выразив надежду, что процесс «разъединения» (в оригинале – *gazdruženja* – раздружения) создаст возможности для более объективного, вне идеологических влияний, изучения собственно текстов писателя. Ему трудно удержаться от упреков в адрес Андрича – тот, как он считает, ради политической карьеры пожертвовал национальностью, хотя критик и признает, что принятие Андричем и первой и второй Югославии было связано с его искренней приверженностью югославизму (известно, что за поддержку идей югославянской взаимности в годы Первой мировой войны он сидел в австрийской тюрьме) и стремлением сохранить югославское культурное пространство. Принимая во внимание это обстоятельство, Немец приходит к выводу о том, что писатели типа Андрича должны рассматриваться как югославские и не могут быть отнесены к одной литературе (К. Немец «Иво Андрич в процессе разъединения. Размышления в связи со 100-летием со дня рождения Иво Андрича») ²¹. Подобная точка зрения возобладала и в статье об Андриче в «Лексиконе хорватской литературы» (1998), авторы которого полагают что, включившись в сербский литературный процесс и приняв сербский литературный язык, Андрич сохранил «языковые, стилиевые, тематические и философские компоненты хорватского наследия» ²².

Зигзаги в отношении к личности и творчеству Мирослава Крлежи вызываются другими причинами. М. Крлежа был писателем-бунтарем

и в сфере политики, и в сфере эстетики. Став символом революционной литературы Югославии 20-х годов, в 30-е годы он олицетворял образ откровенно тенденциозного писателя, но при этом не признающего над собой и искусством никакого диктата, кроме внутреннего диктата художника. Эта позиция привела его к конфликту с представителями социальной литературы (так назывался югославский вариант социалистического реализма) и поддерживавшим их руководством Коммунистической партии Югославии. По прошествии нескольких послевоенных лет недоверия к писателю, он при личном содействии Тито был превращен в культовую фигуру. От внутреннего разрушения его спасали ирония, самоирония и всегда свойственный ему скептицизм, которые находили выражение не только в насмешке над пышными юбилеями и раздававшимися по всей стране в его честь славословиями, но прорывались в некоторых его выступлениях и в художественных произведениях (драма «Аретей», 1959, третья часть сатирического романа «Банкет в Блитве», 1962). Лишь после смерти Крлежи (1981), через год после смерти Тито, ситуация резко изменилась. Литературная молодежь уже не скрывала своего иронического отношения к патриарху революционной литературы и демонстративно дистанцировалась от его литературного наследия (внутреннее отталкивание было и раньше). Это отношение становилось все откровеннее, а иногда и циничнее, на всем протяжении 1980–1990-х годов. Свои взгляды меняли, причем часто на противоположные, и литературоведы. Достаточно сказать, что в противоположность предшествующим юбилейным торжествам, столетие со дня рождения писателя в 1993 г. отмечалось более чем скромно, хотя нельзя не увидеть некоторых свидетельств неисчезающего к нему интереса: вышел первый том энциклопедии Крлежи и шеститомный труд С. Ласича «Крлежеведение или история критической мысли о Мирославе Крлеже» (1989–1993). На смену хвалебному хору и хору ниспровергателей приходит стремление разобраться в столь характерной для левой европейской интеллигенции XX века трагической судьбе литератора, принявшего социалистические идеи, встретившего их победу в своей стране и воочию столкнувшегося с их реализацией. Ласич прав – Крлежа не был счастлив, и он был очень одинок. Всегда свойственное ему трагическое мировосприятие в последний период его жизни усилилось еще больше. Книга С. Ласича, по общему признанию всех участников ее обсуждения, при всем ее крлежецентризме, вобрала в себя и духовную биографию нескольких поколений хорватских деятелей культуры, став «расчетом с самими собой всех тех, кого Крлежа “увлек” и кого оставил со своим крлежеанством»²³.

Все эти наметившиеся в двух ведущих загребских журналах тенденции, хотя и не в полной мере, но все же отражали те поиски новых подходов и оценок, которые шли в общественной, научной и художественной среде. Поэтому не кажется случайным факт появления новой истории литературы спустя относительно небольшой срок после выхода предыдущей. В то же время очевидно, что в неменьшей степени ее появлению способствовала политическая атмосфера второй половины 1990-х годов, когда все явственнее обнаруживалась дифференциация внутри национального движения и все очевиднее стали выступления оппозиции против авторитарного режима Туджмана и его партии. Поэтому, мне кажется, «История хорватской литературы» Д. Елчича была призвана подкрепить национально и даже националистически ориентированную позицию историко-литературным материалом.

Не имея возможности подробно проанализировать эту концепцию, хочу обратить внимание на наиболее характерные, на мой взгляд, положения, отличающие ее от концепции предшествующей истории литературы и отразившие определенные, отвечающие времени правления Туджмана, тенденции.

Прежде всего сменился базисный принцип отбора материала. То, что настораживало И. Франгеша в творчестве писателей «второго» и «третьего» ряда – откровенная приверженность национальной идее – Д. Елчича, наоборот, привлекает, а это приводит к значительному расширению круга включаемых им в историю малозначительных писателей. При этом меняется масштаб рассмотрения и происходит смещение акцентов с эстетических на политические критерии, делая книгу Елчича откровенно ангажированной.

Приведу несколько примеров. Начну с тех писателей, что привлекали к себе особенно пристальный интерес.

Иво Андрич. Практически уходя от анализа собственно произведений писателя, Елчич выделяет все тот же вопрос о его литературной принадлежности. Он против деления творчества писателя на хорватский и сербский периоды, так как, на его взгляд, хотя Андрич «формально перешел на сербский язык, духовное пространство его произведений, мироощущение и стиль указывают на хорватские источники и корни... они убеждают нас, что Андрич никогда не смотрел на жизнь и события сербскими глазами, в них виден взгляд Западника и Латинянина», а сербский язык, боснийская тематика и хорватский менталитет, «воплощались в реалистическом стиле в его итальянском веристском варианте, какой не знала сербская литература ни до, ни после Андрича»²⁴. Поэтому обе

литературы могут в целом рассматривать Андрича своим писателем. Основания для этого есть и у той, и у другой.

Далее, М. Крлежа и М. Будака. Поместив все творчество Крлежи в главу «Модернизм после модерны» (1914–1928), следующий период «Современный объективизм и социальная тенденциозность» (1928–1952) Елчич открывает анализом произведений М. Будака. Только изъяс из этого раздела М. Крлежу – а именно в 30-е годы им были созданы его основные, остро критические социально-психологические и сатирические произведения: драматургический цикл о Глембаях, романы «Возвращение Филипа Латиновича», «На грани рассудка», «Банкет в Блитве» и «Баллады Петрицы Керемпуха», – можно было провозгласить вернувшегося из эмиграции в Хорватию в 1938 г. Будака, автора действительно получившего большую известность почвеннического романа «Очаг» (1938), одним из основных адептов социально ориентированной литературы, приобретшим «популярность и славу, равную Крлеже»²⁵.

Несколько слов об освещении литературы периода Второй мировой войны. Бесспорной заслугой Елчича является то, что он впервые включил в контекст истории хорватской литературы очерк литературы НДХ и послевоенной эмиграции, впервые ввел в нее имена замалчиваемых десятилетиями писателей и их произведения. Это очень важно. Ведь до 90-х годов период Второй мировой войны предстал только в виде антифашистской литературы, создававшейся в подполье и в партизанских условиях. Правда, теперь в освещении литературы этого времени наметился другой, не менее тенденциозный крен, и он отчетливо проявился в данном разделе рассматриваемой истории хорватской литературы. Основное место в нем заняла характеристика культурной жизни в НДХ, которая, по словам автора, «сохраняла завидную независимость от текущей политики... Нетерпимой была только открытая агитация против государства и усташской власти... Писатели либеральных взглядов (а их было большинство) очень скоро смогли отделить государство от политической системы в нем и плодотворно действовать на поле науки, литературы и вообще культуры, и, воздерживаясь от всяческой политической активности, даже от выражения лояльности вождям усташского движения, укреплять силу хорватского духа»²⁶. Благодаря их усилиям, – пишет Елчич, – в Загребе бурлила «многообразная и богатая жизнь, сопровождаемая щедро поддерживаемой и направляемой издательской деятельностью. В новых политических условиях представители культуры «буржуазной и антикоммунистической ориентации, – продолжает он, – следовали духовным хорватским традициям и сохраняли континуитет хорватской лите-

ратуры»²⁷. Елчич называет имена известных писателей (В. Назора, Т. Уевича, М. Беговича, Д. Тадияновича, Д. Цесарича и др.), которые, не принимая усташской идеологии, признали НДХ как независимое государство хорватов. Их деятельность в условиях тоталитарного режима объективно способствовала сохранению континуитета хорватской литературы. Но вместе с ними в этот список автор истории включил и тех писателей, что сознательно поддерживали усташскую власть (М. Будак, М. Чович, А. Р. Главаш, З. Милькович, Д. Жанко) и играли совершенно иную роль в культурной жизни Хорватии. Творчество этих писателей освещается куда подробнее, чем антифашистская литература, которой отведена всего страничка, а в ней названы несколько «сборничков», вышедших в партизанских лесах, и указано «на их подчиненность революционным целям коммунистической партии и ее «антифашизму» (это слово взято в кавычки автором «Истории»)²⁸ в отличие «от завидной независимости от текущей политики» загребских литераторов. По мнению Д. Елчича, в это время в Хорватии «формально существуют две литературы, разделенные не только политически, но и эстетически, и не имеющие никаких точек соприкосновения»²⁹. Одна, в Загребе, «сохраняла континуитет хорватской культуры», другая, в партизанском лесу, «отделившись от основного русла и порвав с ним связи, установила свои собственные правила поведения и ценностные критерии»³⁰.

Не буду оспаривать то, что в годы войны друг другу противостояли две идеологические системы, стремившиеся привлечь на свою сторону видных деятелей культуры, а между ними располагалась широкая нейтральная полоса. Дело в другом. Существовала ли связь между ними. Я думаю, что существовала. Ведь одни и те же писатели зачастую представляли и ту, и другую литературу. М. Матияшевич, И. Софта, В. Юрчич, например, начинали в кругу социальных писателей, но отказавшись от идеалов молодости, стали проводниками «эмоционально выраженного национального чувства»³¹. С другой стороны, В. Назор, В. Калек, И. Горан Ковачич, С. Колар сотрудничали в выходивших в НДХ журналах и газетах, издавали там книги, а затем оказались в рядах Народно-освободительной армии. «Нейтралы» Д. Тадиянович, Д. Цесарич, Ф. Алфиревич, Ю. Бенешич, историки литературы М. Комбол и А. Барац печатались в усташских изданиях, а после установления коммунистической власти не сразу (некоторым несколько лет было запрещено печататься), но включились в литературную жизнь своей страны. Значит эти связи сложными путями, непрямолинейно, но сохранялись, как сохранялся благодаря им и континуитет хорватской литературы.

К середине 1990-х годов в обществе начинается некоторое отрезвление и освобождение от иллюзий первых лет независимости. Зазвучали, хотя пока и немногочисленные, критические голоса в адрес культурной политики, втягивающей «в ненужные дискуссии о параноидальных идеях об истории, о происхождении хорватов и реформировании языка»³². Разделить проблемы патриотизма и филологические вопросы языка пытается в своей статье «Некоторые заметки о филологии и патриотизме»³³ С. Дамяновича. С. Шнайдер и Б. Сенкер пишут о плачевном состоянии театров, о царящей в них растерянности: театр потерял своего антагониста, он его не видит и для него остаются открытыми вопросы, «с кем, для кого и о чем вести диалог»³⁴.

После смерти Туджмана в декабре 1999 г. в Хорватии прошли парламентские и президентские выборы, на которых победу одержали партии либерально-демократической ориентации. Меняется ситуация внутри страны и ее отношения с внешним миром. Это вселяет надежду, что и искусство, и гуманитарные науки освободятся от националистического крена и идеологической нетерпимости, и в них получат развитие заявлявшие о себе на протяжении 1990-х годов тенденции объективного подхода к исследованию отечественной литературы.

Примечания

- ¹ Назову несколько принципиально важных работ: *Flaker A. Škreb Z. Stilovi i razdoblja*. Zagreb, 1964; *Franež I. Stilističke studije*. Zagreb, 1959; *Idem. Nove stilističke studije*, 1986; *Flaker A. Stilске formacije*. Zagreb, 1976; *Žmegač V. Povijesna poetika romana*. Zagreb, 1987.
- ² *Franež I. Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb—Ljubljana, 1987. S. 5–6.
- ³ *Ibid.* S. 7.
- ⁴ *Романенко С.А.* Югославия: кризис, распад, война. Образование независимых государств. М., 2000. С. 148.
- ⁵ Цит. по: *Романенко С.А.* Хорватское демократическое содружество президента Франьо Туджмана в первые годы независимости Хорватии. 1991–1995 г. // Политический ландшафт стран Восточной Европы середины 1990-х годов. М., 1997. С. 195.
- ⁶ *Романенко С.А.* Югославия: кризис... С. 110. В Хорватии возникли и другие партии, например «Объединение за югославянскую инициативу», «Союз коммунистов Хорватии», «Сербская демократическая партия», но они не имели тогда большого влияния.
- ⁷ *Republika*. Zagreb, 1995. № 11–12. S. 53, 54.
- ⁸ *Ibid.* S. 93.
- ⁹ *Višković V. Mlada proza*. Zagreb, 1983; *Idem. Pozicija kritičara*. Zagreb, 1988.
- ¹⁰ *Flaker A.* Hrvatska zaračena književnost // *Republika*. 1994. № 9–10. S. 9.
- ¹¹ *Ibid.* S. 10

- ¹² Pavličić P. Otvoreno pismo gospođi u zelenom šeširu // Republika. 1994. № 9–10. S. 25.
- ¹³ Цит. по: Milanja C. Hrvatski roman. 1945–1990. Zagreb, 1996. S. 108.
- ¹⁴ Žmegač V. Povijesni roman danas // Republika. 1991. № 5–6; Nemeč K. Počeci hrvatskog romana // Forum. 1991. № 1–2; Idem. Historiografska fikcija Nedeljka Fabrija // Republika. 1996. № 1–2; Bošnjak B. Naseljavanje povijesti // Republika. 1995. а 7–8; Matanović Ju. Hrvatski novopovijesni roman. Predlog definiciji // Republika. 1995. а 9–10.
- ¹⁵ Milanja C. Hrvatski poman...
- ¹⁶ Žmegač V. Povijesni roman... S. 74.
- ¹⁷ Milanja C. Hrvatski roman... S. 110, 112, 117.
- ¹⁸ Jelčić D. Dvije komemoracije // Forum. 1996. № 3–4. S. 275.
- ¹⁹ Цит. по: Flaker A. Hrvatska zaručena književnost. S. 19.
- ²⁰ Приведем несколько работ, вышедших в книжных изданиях: Slabinac G. Hrvatska književna avangarda. Zagreb, 1988; Biti V. Pripitomljavanje drugog; mehanizam domaće teorije. Zagreb, 1989; Idem. Suvremena teorija pripovijedanja. Zagreb, 1992; Idem. Upletanje nerečenog. Književnost / povijest / teorija. Zagreb, 1994; Oraić Tolić D. Teorija citatnosti. Zagreb, 1990; Flaker A. Ugrešić D. Pojmovnik ruske avangarde. Sv. 1 – Y111. Zagreb, 1984–1990; Milanja C. Slijepe pjege postmoderne. 1996; Žmegač V. Duh impresionizma i secesije. Zagreb, 1993; Nemeč K. Tragovi tradicije. Zagreb, 1995.
- ²¹ Nemeč K. Ivo Andrić u procesu razdruživanja // Republika. 1992. № 11–12.
- ²² Bogišić V. Čale Feldman L., Duda D., Maticević J. Leksikon hrvatske književnosti. Zagreb, 1998. S. 12, 13.
- ²³ Lasić za i protiv // Republika. 1994. № 1–3. S. 59–60.
- ²⁴ Jelčić D. Povijest hrvatske književnosti. Zagreb, 1997. S. 242, 243.
- ²⁵ Ibid. S. 253.
- ²⁶ Ibid. S. 278.
- ²⁷ Ibid. S. 279.
- ²⁸ Ibid. S. 288–289.
- ²⁹ Ibid. S. 279.
- ³⁰ Ibid. S. 288.
- ³¹ Ibid. S. 282.
- ³² Pavličić P. Uvod u fenomenologiju hrvatske mahitnosti // Republika. 1995. № 1–2. S. 5.
- ³³ Domjanović S. Nešto napomena o filologiji i rodoljublju // Republika. 1994. № 7–8.
- ³⁴ Senker B. Pozornici nasuprot // Republika. 1995. № 7–8. S. 145.

Н. Н. Старикова
(ИСл РАН)

Литература независимой Словении (в поисках новой самоидентичности)

1990-е годы принесли в словенскую литературу новые надежды. Естественным образом отпала необходимость в тех отнюдь не литературных обязанностях, которые она была вынуждена выполнять на протяжении практически всего своего исторического пути. Бессменно находясь на страже национальных интересов, защищая и культивируя национальные ценности, именно литература на самых разных этапах словенской истории, особенно в ее ключевые моменты (1848, 1918, 1945, 1989 гг.), становилась орудием внедрения в общественное сознание самых различных программ национального возрождения и одновременно преодолевала неизбежный в этих условиях культурный изоляционизм, реализуя потребность в синхронизации с европейским литературным процессом. Генетически заложенный оборонительный рефлекс в соединении с выработанным с годами «catch up» синдромом* дал в целом позитивные результаты – литературные достижения, с которыми словенцы на исходе XX в. встретили обретение суверенитета, существенны, разнообразны и значительны, словенская литература в целом «вписалась» в европейский и мировой литературный контекст. И, конечно, само ее особое положение внутри национальной мифологии, сохранение именно ею кода нации несколько амортизировало культурный и идеологический прессинг в период титовской Югославии.

После первых многопартийных парламентских выборов 1990 г. и победы коалиции демократических партий «Демос» 25 июня 1991 г. была провозглашена Республика Словения. Чем же стали следующие независимые годы для словенской культуры и литературы? На страницах 206-го номера журнала «Нова ревия» за 1999 г. попытались дать ответ ведущие словенские политические деятели философы, литераторы, социологи. Они констатируют: кризисная ситуация налицо, культура «стоит на развалинах старой идеологии... в ней преобладают духовный конформизм и при-

* catch up (англ.) – догнать, настигнуть.

ватизированный либерализм» (Н. Графенауэр)¹, поэтому назрела «необходимость культурного обновления общества» (Й. Пучник)². В заключительном резюме редакторы номера Ф. Бучар, П. Ямбрек, Й. Пучник, Н. Графенауэр, Р. Шелиго, Д. Янчар, призывая к общенациональному обсуждению программы политического, экономического и культурного обновления Словении, с одной стороны, высоко оценивают историческую роль культуры в целом и ее конкретный вклад в обретение нацией государственности, с другой – заявляют о том, что новые условия требуют новой системы национальных духовных ценностей³.

После 1991 г. литература Словении, казалось бы, должна была утратить свой привычный статус борца за язык, культуру, национальное самосознание, наконец, за национальную независимость, но инерция многовековой самозащиты – своеобразный «посттравматический синдром» – дает о себе знать, что проявляется, прежде всего, в активности художественной публицистики, получившей после провозглашения независимости Словении практически абсолютную свободу. Большинство действующих прозаиков, поэтов, драматургов, критиков самых разных поколений и политических взглядов считает своим долгом хотя бы раз выступить с полемической статьей, очерком, эссе или памфлетом на страницах ведущих газет и журналов. При этом полярность выдвигаемых точек зрения от призывов к очищению и обновлению христианского гуманизма до дискуссии о «фашизации» современной словенской культуры просто поражает. Литература вновь становится объектом пристального внимания со стороны католических кругов, политическая роль которых в 1990-е годы активизировалась, отчасти благодаря позиции ее нового главы архиепископа Ф. Роде. Типичным примером неокатолического подхода к проблеме культуры и литературы можно считать эссе «В поисках потерянной меры» (1994) молодого поэта и публициста Бране Сенегачника (р. 1966), одного из активистов католического ежемесячника «Третий день». В нем автор рассматривает социокультурное состояние общества и одновременно декларирует шаги, необходимые, по его мнению, для обновления национальной культуры в целом. Полагая, что «современному словенскому искусству и в первую очередь литературе... не хватает художественного видения», Сенегачник, признавая особую роль художественного слова в возрождении гуманистических ценностей, усматривает проблему в самом самосознании современных литераторов и призывает их стремиться к «интенсивному, последовательному и безжалостному самоанализу» и вновь начать воспринимать литературу «сквозь призму современной христианской культуры»⁴. По его мнению,

чтобы обрести точку опоры и снова стать посредницей христианского гуманизма, словенской литературе в лице ее авторов следует обновить свои взаимоотношения с Богом. (Очень в духе призыва архиепископа Ф. Роде: «Тот, кто хочет быть истинным словенцем, должен быть истинным христианином»⁵.)

Диаметрально противоположная точка зрения нашла выражение в книге культуролога и социолога литературы Растко Мочника (р. 1944) «*Extravagantia II: сколько фашизма?*» (1995), где тема фашизма, сама по себе достаточно актуальная для Словении и поныне и понимаемая автором как проблема современного коллаборационизма, прямо связывается с национальным вопросом и литературой. После того как гласности были преданы многие факты из истории словенского домобранства периода Второй мировой войны (движения ополченцев, из которых были сформированы словенские военные части, выступавшие в составе армии Вермахта), а также последующих репрессий коммунистического режима в отношении словенцев, по разным причинам воевавших против партизанских соединений, вопрос о влиянии идеологии Муссолини и Гитлера на словенское общество во время и после Второй мировой войны становится все более и более болезненным. И здесь опять очень показательна позиция словенской католической церкви, после провозглашения Республики Словении выступившей с призывами не просто реабилитировать солдат-словенцев, участвовавших в военных действиях на стороне гитлеровской Германии, но объявить их борцами за независимую Словению. Среди современных писателей Мочник также ищет недавних коллаборационистов, видя в их действиях соглашательство с режимом: «... Их «антагонизм» по отношению к власти... проистекал из очарования ею»⁶. Нынешнюю агрессивную антикоммунистическую позицию многих литераторов, их стремление во что бы то ни стало разоблачить тоталитарный режим, полное отрицание каких-либо позитивных черт в эпохе Тито автор считает факторами, разрушительными для культуры и литературы в целом. Под «фашизацией» и «шовинизацией» современной словенской действительности он подразумевает заговор интеллектуальных сил, которые посредством культивирования идеологии национальной исключительности и антикоммунизма подрывают здоровье нации изнутри с помощью художественного слова. Мочник открыто называет фамилии писателей, представляющих, по его мнению, угрозу общественной стабильности – это Л. Ковачич, Д. Зайц, Д. Янчар.

При такой «злостной» публицистике, некоторую неангажированность художественного творчества 1990-х, довольно резко контра-

тирующую с высоким градусом политизированности литературы 1970–1980-х годов, вероятно, следует рассматривать как фактор идейный, связанный с тем, что сама формула «литература + политика» для большинства писателей несовместима с демократическими свободами. Это особенно симптоматично, когда речь заходит о ключевых фигурах современного литературного процесса. Так, например, в романах, пьесах и рассказах одного из ведущих современных авторов, неплохо известного за пределами Словении и, с точки зрения Мочника, «опасного» Д. Янчара (р. 1948) последние десятилетия обличительный антитоталитаристский пафос – почти непреходящий атрибут его творчества 1980-х – проявляется крайне умеренно. Под его редакцией вышел в свет первый в Словении труд, разоблачающий коммунистический режим, – сборник статей и документов «Темная сторона Луны. Краткая история тоталитаризма в Словении 1945–1990» (1998). В нем обнародованы материалы, касающиеся самых болезненных для словенцев тем недавнего прошлого: расстрела в 1945 г. без суда и следствия около 18 тыс. домобранов, политических процессов 1948 г., судеб членов словенских подпольных террористических антифашистских организаций «Тигр» и «Борьба» на территории Италии, политической эмиграции 1945 г., преследований священнослужителей в социалистический период и многих других.

Главной ареной публицистической полемики в 1990-е годы остается журнал «Нова ревия», опубликовавший в конце 1980-х «Предложения к национальной программе Словении», а затем такие коллективные программные выступления демократической интеллигенции, как «Независимая Словения» (1990), «Словенцы и будущее» (1993) и др., в несколько меньшей степени – журналы «Содобность» и «Литература». Даже сугубо научное издание общества славистов «Език ин словство» изредка публикует статьи, имеющие непосредственное отношение к формированию общественного мнения («Из 80-х в 90-е: словенская литература, постмодернизм, посткоммунизм и национальное государство» М. Ювана⁷).

Последнее десятилетие XX в. уже получило в словенской литературной критике целый ряд названий. Это и «время постмодернизма», и время «транзитивности», в которое формируется «литература переходного периода», время «автопоэтик». При этом, несмотря на порой декларируемое отдельными писателями безразличие к объективной реальности, речь не идет о полном ее игнорировании художественной литературной практикой. Современная литература активно ищет не только свое место в новой системе координат, но и новые способы взаимодействия с действительностью, хочет быть полезной и востребованной не только в условиях

перемен в Словении, но и в контексте всей меняющейся европейской общественно-политической архитектоники. И в этом смысле круг проблем, встающих перед словенской словесностью в рассматриваемый период, очень сходен с теми, что решают другие литературы региона, имеющие за плечами опыт социалистического строительства. Прежде всего, это проблема «выживания» литературы в условиях рынка, отсюда – тенденция общего «облегчения» и «тривиализации» литературных жанров в сторону детектива, триллера, фантастики, усугубляющаяся в словенском варианте еще и тем огромным количеством переводной и не всегда качественной, но доступной продукции, которая «забывает» отечественную. Другая особенность – активность и востребованность так называемых паралитературных жанров: политических мемуаров, нехудожественных автобиографий, путевых записок, писем известных людей. Получают развитие направления, ранее почти не представленные: литература сексуальных меньшинств, эротическая и феминистская беллетристика, реальную конкуренцию напечатанным текстам начинает составлять и виртуальная литература. Еще один характерный симптом – сохранение синдрома «преследования», стремление догнать мировой литературный стандарт и вписаться в него. Здесь бесспорным лидером гонки становится постмодернизм. И если постмодернистские «одежды», в прозе примеренные Б. Градишником и М. Швабичем еще в 1970-е годы, были скорее формой протеста, чем формой мироощущения, то вчерашние молодые – нынешние сорокалетние – А. Блатник, Т. Перчич, М. Новак в основном озабочены проблемой себя в постмодернизме, а не постмодернизма в себе, и с этой точки зрения постмодернистская чувствительность, т. е. ощущение мира как хаоса, в котором отсутствуют критерии ценностей и смысловые ориентации, – не для них. Традиция их собственной «постмодерности» вытекает исключительно из их личных представлений о ней, поэтому словенский постмодернизм трудно назвать явлением целостным с историко-литературной и социокультурной точек зрения. Однако в определенной степени именно благодаря воздействию на литературу эстетики постмодернизма оказался преодолен стойкий и последовательный консерватизм словенского художественного сознания (демонстративная лояльность к национальной традиции, неприкосновенность таких абсолютных величин, как патриотизм, национальное самосознание, литературная иконография, язык), наблюдающийся у словенцев при всем их тяготении к западноевропейскому опыту – будь то декаданс, авангард или экзистенциализм – на протяжении последних полутора веков, и породивший значительное снижение потенциала иронического и пародийного в национальной литературе в

целом. Постмодернизм дал возможность карнавализации (веселой относительности) самой причастности к национальной художественной классике, к тем клише, которые неизбежно приобретает любая литература в процессе своего функционирования. Впервые иерархия архетипических художественных ценностей была подвергнута «оперативному вмешательству», благодаря которому многие табу были сняты. При этом произошла удивительная вещь: модернистская эстетика эксперимента, порожденная противоречием между предельно обособленной и самоуглубленной индивидуальностью и отчуждающимися, надличностными тенденциями развития общества и культуры (массовое общество, тоталитарное государство, атомные и электронные технологии и т. д.), сменилась возобновлением интереса к «традиционным» темам и формам, но уже без тех противоречий и надрывов, которые определяли модернистское сознание.

В типологическом плане весь спектр современных изысканий в области художественного слова «укладывается» сейчас в два основных потока: произведения, сконструированные с помощью «классического» вымысла, т. е. повествования, исповеди, и так называемая метафигурная литература, в основе которой – подчеркнутая игра с языком, информационным кодом, цитатой, метафигурность построения фабулы и подверженность интертекстуальным экспериментам. При этом четкой границы между двумя этими потоками нет. Они сосуществуют синхронно, одновременно опираясь и отталкиваясь от национальной литературной традиции. Особенностью литературы 1990-х годов стало именно обилие произведений, которые можно назвать «романами с элементами постмодернизма», где классическая повествовательная традиция «вбирает» компоненты иного художественного опыта, а постмодернистские приемы не служат для постмодернистских целей, тогда как количество «чистых» постмодернистских текстов не особенно велико.

Таким образом, несмотря на заявленную частью словенской критики «эру постмодернизма», сами постмодернистские явления в литературе несут «мерцательный», дискретный характер. Похоже, желание интегрироваться и соответствовать общеевропейскому стандарту оказалось сильнее возможностей, а литературоведческая теория иногда даже несколько опережала практику, хотя и существует ряд серьезных литературоведческих исследований, посвященных конкретным авторам и произведениям, например «Постмодерн и “молодая словенская проза”» (1991) Я. Вирка, «Зеркальное отражение» (1994) Т. Штока, «На пути к постмодернизму» (1995) Я. Коса, «Отечественный Парнас в кавычках: пародия и словенская литература» (1997) М. Ювана.

В прозе 1990-х годов можно обнаружить следы классического реализма, магического реализма, модернизма, экзистенциализма, в ней присутствует часть тематического спектра предыдущего периода. Продолжается традиция автобиографической прозы: опираясь на сюжеты из личной жизни и не скрывая этого, пишут свои романы Н. Габрович (р. 1924) – «Малахорна» (1989), Ф. Рудольф (р. 1944) – «Открываю мельницу, закрываю мельницу» (1989), П. Зидар (1932–1992) – «Новолуние. Огни неизвестности» (1990), Л. Ковачич (р. 1928) – «Хрустальные времена» (1990), Н. Пирьевец (р. 1932) – «Меченая» (1992), Д. Янчар (р. 1948) – «Насмешливое вождение» (1993). Элементы автобиографизма лежат и в основе любовных романов Берты Боету Боета (1946–1996) «Филио нет дома» (1990) и «Птичий дом» (1995). Тема женской эмансипации и одновременно зависимости, тема женщины-творца, ищущей себя в искусстве, выстраданная автором (по первой профессии театральной актрисой), несмотря на дань, отданную эротике и мистике, раскрывается ею с искренностью и трагизмом.

Остается востребованным исторический роман, причем такие разные его варианты, как историческая биография и новый исторический роман, синтезирующий современный и ретроспективный пласты. Авторы исторических биографий – Т. Ковач-Артемис (р. 1930), «Словенский оратор доктор Янез Блевейс» (1990) И. Сивеца (р. 1949), о деятеле словенского возрождения и «Утро Иванова дня. Повесть об Адаме Равбаре, словенском витязе» (1993) о военачальнике, победившем турок в конце XVI в. – в целом, преуспели в своем стремлении обратить внимание публики на забытые страницы национальной истории и привлечь внимание читателя (в случае с Блейвейсом) к исторической миссии своих героев.

Романы «Дочь короля» (1997) И. Шкамперле (р. 1962), «Скарабей и весталка, роман о грабителях душ» (1997) Ф. Лаиншчка (р. 1959), «Звон в голове» (1998) Д. Янчара объединяет общий для всех трех авторов прием: внедрение истории в современную фабулу. У Лаиншчка это исторические сны, которые видит и в которых одновременно живет древней жизнью современная героиня Карла Марчлевска, у Шкамперле – две параллельно развивающиеся сюжетные линии: одна, повествующая о жизненных перипетиях профессора Триестского университета Эрнста Фабиана, другая – обращенная к судьбе алхимика XVI в. Михаэля Мейера, с помощью которых автор ищет ответ на вопрос, что же помогло словенцам, несмотря на многовековое иноземное господство, выжить и сохранить свою национальную самобытность? Довольно интересен и опыт Янчара, включившего в трагический сюжет о восста-

нии заключенных в современной тюрьме эпизоды осады иудейской крепости Масада римлянами в 66 г.

Словенским писателям продолжает быть интересна отечественная история, причем как ее ключевые эпизоды, так и события на периферии. В романе «Путь в Тренту» (1994) К. Кович (р. 1931) предлагает читателю историю жизни своего дядюшки, свидетеля и участника первой мировой войны. В романе «Профессор воображения» (1996), в сюжетном плане, напоминающем историю мадам Бовари, его внимание привлекло землетрясение 14 апреля 1895 г. в Любляне. Оно играет роль карающей руки провидения, наказывающей героев за грех прелюбодеяния. Это же трагическое событие не оставило равнодушным Я. Вирка (р. 1962). Его дебют в историческом жанре – «1895, землетрясение: хроника нечаянной любви» (1995) – история на первый взгляд случайной связи молодой вдовы Марии и студента Ивана Лапайнета, оказавшихся в самом центре люблянкой катастрофы, которая и становится индикатором их истинных чувств. Чистоту жанра молодому автору помогает сохранить введение в текст исторических реалий, лиц, участвовавших в культурной жизни тогдашней Словении (гимназическое общество «Задруга», созданное поэтами модерна, художник-импрессионист Р. Якопич, второстепенные персонажи, реальные прототипы которых взяты со страниц периодики конца XIX в.)

Частично стилизует и архаизирует свой текст под документ XVII в. Ф. Липуш (р. 1937) в романе «Стеснение: части еще не исследованной истории, развернутые на основе новооткрытых памятников» (1995), к прошлому одной из словенских областей – Прекмурья обращен роман Д. Кухара (1954–1998) «Прекмурская история» (1997). Продолжают работать в историческом жанре мэтры словенской исторической прозы А. Ребула (р. 1924) – «Маранатха или 999 год» (1996), В. Кавчич (р. 1932) – «Сумерки» (1996) и С. Вуга (р. 1930) – «На спине золотой рыбки» (1999).

После более чем десятилетнего творческого перерыва «второе дыхание» открывается у видного прозаика 1970–1980-х годов, одного из основоположников новой исторической прозы, А. Хинга (1925–2000). Его реалистический роман «Чудодейственный Феликс» (1993) рассказывает о судьбе одаренного ребенка-полукровки (еврея по отцу, словенца по матери) в предвоенной Югославии. Писатель показывает тревожный период «безвременья» между двумя мировыми трагедиями: революцией в России и Второй мировой войной.

Весьма обширный срез словенской романной прозы 1990-х годов так или иначе связан с поэтикой постмодернизма, но под определение «пост-

модернистская» подпадает далеко не все. Часть авторов так называемой «молодой словенской прозы», заявившей о себе в конце 1980-х годов, продолжает следовать известной формуле «мир как текст» с ее невозможностью отделить произведение от описываемой действительности и независимостью конечного результата. С романами действующих «классиков» постмодернизма «Кто-то другой» (1990) Б. Градишника (р. 1951), «Конгресс или убийство в территориальных водах» (1993) и «Соседки» (1995) М. Новак (р. 1960), «Пастораль» (1994) и «Волчьих ночи» (1996) В. Жаботы (р. 1958), «Тао любви» (1996) А. Блатника (р. 1960) успешно конкурируют произведения амбициозных дебютантов «Особые нежности» (1990) М. Новак-Кайзер (р. 1951), «Страшилки» (1990) С. Боровник (р. 1960), «Цветочный сад» (1992) К. Маринчич (р. 1968), «Изгоняющий дьявола» (1994) Т. Перчича (р. 1954). В то же время художественная манера принадлежащих к этому же кругу Ф. Лаиншчека и Я. Вирка несколько изменилась, их романы «Вместо кого цветет цветок» (1991), «Та, которую принес туман» (1993) и «1985, землетрясение: хроника нечаянной любви» доказывают, что оба автора к игре с текстом и его сознательной «несделанности» заметно охладели. Лаиншчек в криминальном романе «Та, которую принес туман» приближается к поэтике магического реализма, ранее заявленной в прозе М. Томшича (р. 1939). Последний продолжает развивать свою «магическую» линию в книге «Кукурузное зерно» (1993), доведя рассказ о самобытных и мужественных крестьянках Словенской Истрии, начатый в книге «Шавринки» (1985), до послевоенного времени. Для обоих писателей характерен интерес к фольклорным традициям и языковым особенностям отдельных регионов Словении: Томшич обращается к диалектному и этнографическому своеобразию словенского Приморья, Лаиншчек – Прекмурья. Отдельные лингвистические особенности северо-западной части Штирии – Прлеки обыгрывает в постмодернистском эротическом триллере «Пастораль» В. Жабот.

Очень показателен для рассматриваемого десятилетия роман Д. Янчара «Насмешливое вождение», продолжающий традицию достаточно актуального для словенской прозы 1980-х типа романов писателей о самих себе (М. Рожанц, В. Зупан, Э. Флисар) и тяготеющий к синтезу элементов разных стилевых направлений. Тема освоения современным словенцем новых мировых пространств, ранее наиболее успешно воплощенная в бестселлере Флисара «Ученик чародея» (1986) о путешествии автора в Индию и Непал, подается Янчаром через собственный «интеграционный» опыт и явно с учетом изменившихся конъюнктурных требований: в романе использован набор «проверенных» художественных

приемов, среди которых и заигрывание с библейской тематикой, и исторический компонент, и умеренная эротика «со вкусом», и полифоничность, и аллюзии с литературной классикой. Вместе с тем, эта книга, по мнению критика Т. Вирка, синтезирующая кафкианские и кундеровские мотивы⁸, действительно являет собой один из наиболее интересных примеров национального автобиографического романа. Неслучайно сразу же после выхода в свет он был переведен на несколько европейских языков. Главный герой «Насмешливого вождения» – известный словенский писатель, родом, как и автор романа, из Марибора, Грегор Градник (собирательное имя, знаковое для словенской литературы, составлено из фамилии известного поэта XX в. с трагической судьбой Алойза Градника (1882–1967) и имени другого талантливой и рано ушедшего из жизни современного поэта Грегора Стрниши (1930–1987)) в поисках преодоления обуявшей его на родине меланхолии, вызванной кризисом среднего возраста, приезжает в Америку с тайной сверхзадачей: найти иной менталитет, формирующий иной тип личности – антипода загадочной «славянской душе». В быту же он приглашен преподавать азы так называемого креативного литературного метода слушателям нью-орлеанской специализированной школы писателей «College of Liberal Art». Градник хотел бы остаться в Нью-Йорке, но стипендия (и, кстати, немалая, ибо дает ему возможность скопить денег на покупку нового автомобиля) есть только в Новом Орлеане. Согласно идее профессора Фреда Бауманна, руководителя этой школы, на литературном поприще может преуспеть любой, ибо писатель – такая же профессия, как врач, адвокат, продавец и т. д., важно лишь знать методологию и не ставить восклицательный знак в конце финальной фразы. Объясняя новичку из Словении задачи учебного заведения, Бауманн подчеркивает: «Мы здесь не учим литературе, мы их здесь учим писать, никаких великих тем, только аутентичное выражение самих себя». Идея тиражирования «мастеров слова» вызывает у героя ироническое недоумение и снисходительную улыбку. Сам он глубоко убежден, что научить творчеству нельзя, писателем можно только родиться, и считает, что его собственный пример – лучшее тому доказательство. Герой довольно быстро осваивает принятый в южных штатах образ жизни: вместе с новыми приятелями фотографом Гумбо и писателем Питером Диамантом, звездой метода Бауманна, эксплуатирующим тему велосипеда в Новом Орлеане (его книга «Новый Орлеан с велосипеда» уже бестселлер), Градник успешно «вписывается» в ночную жизнь города с его многочисленными барами, джаз-клубами, кварталами красных фонарей и знаменитой Бурбон стрит, попутно заводит бурный роман

с великолепной Ирен Андерсон, подружкой Питера. Понимая, что студентов надо заинтересовать, Градник выбирает для своих выступлений теологический аспект и рассказывает им о жанре проповеди, одном из ведущих в словенской барочной литературе, и истории падения дьявола, чем вызывает снисходительную улыбку Бауманна, убежденного в слишком большой философичности предложенной темы.

Снабженные ироническим подтекстом бытовые зарисовки и реалии американской жизни (обилие одновременно толстяков и джоггеров*, поощие в ночных клубах старые русские эмигрантки и наглые черные официанты, нью-орлеанский карнавал и нью-орлеанский джаз, живой Дастин Хофман на вечеринке в захлавленной квартире местного маргинала) – глаз у Янчара наблюдательный и цепкий, вкус к деталям необыкновенный – перемежаются с материалами из компьютера Бауманна, который пишет «нечто между прозой и эссе... что будет fiction и nonfiction» о меланхолической материи. Природа человеческой депрессии и уныния уже заинтересовала Янчара: в романах «Галерник» (1978) и «Северное сияние» (1984) он касался проблемы одиночества личности, трактуя ее экзистенциально через трагическую таинственность человеческой судьбы. В «Насмешливом вожделинии» американский профессор опирается на обширный труд английского протестанта Роберта Бёртона «Анатомия меланхолии» (1621), в котором делается попытка под медицинским, психологическим и философским углом зрения проанализировать это состояние человеческой души и организма, его причины, симптомы, последствия, способы лечения и разновидности. Бёртон выделяет меланхолию любви и науки, желания и религии, наконец, меланхолию одиночества, один из самых опасных видов, потому что именно она ведет к ипохондрии. Градник, регулярно работающий с компьютером Бауманна, знакомится с текстом рукописи по горячим следам, черпая из него все новые исторические свидетельства, статистические данные, сведения о других видах искусства, касающихся предмета исследования (например о картине А. Дюрера «Меланхолия I»). Искусно лавируя между реальными документами и стилизацией, Янчар включает в «меланхолический блок» отрывки из «научных» статей, латинские четверостишия в словенском переводе, стихотворение «Меланхолия» австрийского поэта рубежа веков Г. Тракля, библиографию исследований о меланхолии, начатую Бауманном с Константина Афинского, снабжает роман несколькими развернутыми псевдонаучными классификационными справочными

* jogger (англ.) – любитель оздоровительного бега

таблицами по меланхолии, включающими практические советы занемогшим, а также «средневековый» анатомический атлас уязвимых точек человеческого организма, на котором ярко-красным маркером конца XX в. под двенадцатым ребром справа указано место самой опасной для человека точки хандры, именуемой «spleen». Сам же Бауманн – потенциальный освободитель человечества от чумы конца XX в. – депрессии, несмотря на всю свою теоретическую подкованность, становится жертвой такого непредсказуемого рода исследуемого им недуга, как меланхолия любви, вспыхнув к своей студентке Мег безответной страстью, и чуть не совершает самоубийство. Лишь неожиданный визит Градника спасает его. Касаясь вечной темы жизни и смерти, Янчар чуть ли не впервые в своей литературной практике прибегает к открытому гротеску – рекламе самоубийства. В книге, практически целиком – от мозаики отдельных сцен до внутренних монологов главного героя, написанной от третьего лица, Янчар напрямую обращается к читателю:

Вы несчастны?

Вам скучно?

Вас презирают?

Воспользуйтесь единственным средством, которое всегда работает –

Самоубийством!

С самоубийством навстречу новым успехам!

Самоубийство принесет радость в семью!

Общественное уважение вы достигнете только самоубийством!

Настоящее наслаждение – наслаждение самоубийством!

Без самоубийства вы не будете счастливы в жизни!

Без колебаний!

Закажите веревку «Тоска» – и вашим мукам конец! ...

Обратитесь в кампанию «Смерть & Со».

Роман Янчара ироничен, его Градник самоироничен. И насмешка героя над самим собой – средство самообороны автора, с отвращением отторгающего измеряемую рейтингом, маркетингом и IQ (коэффициентом интеллекта) систему американских жизненных ценностей. Чего стоит один домашний таракан, «сосед» героя по апартаментам, в котором тот находит «родственную душу». Для современных жителей южных штатов, оказывается, именно таракан – насекомое-эмигрант, вместе с переселенцами из Европы приплывшее в Новый Свет, является наряду с фасолью с рисом и джазом символом Нового Орлеана. Чтобы закрепить их

с тараканом экзистенциальную близость, Градник совершенно в кафкианском духе называет его Грегором. В сцене интимной близости с Иреной автором иронично и изящно обыгрывается чуждый американскому слуху шумный зубной звук «ж» как необычайно эротичный: словенец и писатель в постели обучает свою возлюбленную американку правильно произношению слов «жжжелание», «вожжжделение».

Очень точно определив свою функцию в новой обстановке («Я наблюдатель... наблюдаю за тем, что здесь, на другом конце света, со мной происходит»), Градник, как и его прусак, является частью вечного и бесконечного движения мироздания, но, в отличие от последнего, способен это ощутить. На другом конце планеты ему не удастся встретить кого-то, кто бы кардинально отличался от него самого, но ему, «альпийскому меланхолику», а не джоггеру, глубоко чужд сумасшедший ритм Америки, и с чувством нескрываемого облегчения он возвращается домой, где его ждет любимая жена, могила скоропостижно умершей матери и «тот кусок терпеливой и преданной земли, которому он, Грегор Градник, нужен». Ироническое, окрашенное юмором и сатирой повествование заканчивается на неожиданно высокой пафосной ноте. Вернувшись в Словению герой едет в деревню, откуда ведет начало его род, разыскивает в лесу древний могильник, чтобы, глядя сквозь дрожащие ветки в щель между землей и небом, с удовлетворением сказать самому себе: «Я дошел до могил, которые знаю с детства». Очевидно, что, несмотря на постмодернистскую маску, временами надеваемую автором, роман «Насмешливое вождление» далек от смысловых и текстологических деформаций постмодернизма.

Атмосфера литературной жизни Словении последнего десятилетия уходящего века напоминает воздух зала ожидания. Кардинальные перемены в обществе не могли не отразиться на ее состоянии. Освободившись от груза ответственности за выживание нации, который литература несла на плечах на протяжении столетий, от «скрытого сопротивления» «свинцовых» 1970-х и «легального инакомыслия» 1980-х, литература пустилась, наконец, в свободное плаванье. Амбициозно интегрируясь в европейский литературный контекст, завоевывая англоязычные страны мира переводами отдельных художественных произведений, антологиями прозы и поэзии («The Day Tito Died. Contemporary Slovenian Short Stories» 1993, London, New York; «Prisoners of Freedom» 1994, London), периодикой на иностранных языках (журнал Союза писателей и ПЕН-клуба «Litterae Slovenicae»), словенская литература «болеет» сейчас всеми характерными инфекциями миллениума: от гибридов, мутаций, клонирования всех мыслимых «измов» и продолжающей действовать инъек-

ции постмодернистского сознания до диктатуры рынка. Но настоящие писатели есть – значит, надежда на выздоровление тоже есть.

Примечания

- ¹ *Grafenauer N.* Kristilnica v sex shopu // Nova revija. Junij 1999. № 206. S. 154.
- ² *Pučnik J.* Kulturna prenova Slovenije // Ibid. S. 46.
- ³ *Vičar F., Jambrek P., Pučnik J., Grafenauer N., Jančar D., Šeligo R.* Programske točke // Ibid. S. 368.
- ⁴ Цит. по: *Kos M.* Prevzetnost in pristranost. Ljubljana, 1996. S. 199.
- ⁵ Цит. по: *Mikeln M.* Na Balkan 21 stoletje ne pride // Sodobnost. 1998. № 8–9. S. 728.
- ⁶ Цит. по: *Kos M.* Op. cit. S. 210.
- ⁷ *Juvan M.* Iz 80. v 90 leta: slovenska literature, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država // Jezik in slovstvo. 1994/95. № 1–2. S. 25–34.
- ⁸ *Viršk T. D.* Jančar. Posmehljivo poželenje // Literatura. 1993. № 26–27. S. 91.

Постмодернистская ирония в словенской новеллистике 1990-х годов (Руди Шелиго «Услышанное воспоминание»)

Отказ словенских литераторов от критики современных политических процессов, произошедший еще в 1970–1980-е годы, в последнее десятилетие XX столетия развился в несколько пренебрежительное отношение к догмам и идеологиям. Зачастую новеллисты явно демонстрируют свое желание оставить их за бортом художественного творчества. И хотя словенские писатели всегда занимали очень активную позицию в политической жизни страны, «свободный дух антиполитики»¹ имеет важнейшее значение для современного литературного процесса.

В 1990-е годы более или менее общей тенденцией в словенской новеллистике становится характерный для постмодернизма отказ от так называемых «великих историй»², что затрагивает творчество писателей разных поколений, таких как Л. Ковачич (р. 1928) – сборники «Картинки с ульев», «Вход под землю», 1993); Й. Сной (р. 1934) – «Сказки о Боге», 1993, «Ноева лачуга», 1997); Р. Шелиго (р. 1935) – «Снаружи великолепный февраль», 1995, «Услышанное воспоминание», 1997); Д. Янчар (р. 1948) – «Взгляд ангела», 1992, «Ultima creatura», 1995, «Привидение из Ровенской», 1998); Я. Вирк (р. 1962) – «Дверь и другие истории», 1991, «Мужчина над пропастью», 1994, «Взгляд на Тихо Браге», 1998); А. Блатник (р. 1963) – «Сменить кожу», 1990, «Закон желания», 2000 и др.

Примером активной общественной позиции и политической отстраненности в творчестве может послужить судьба известного словенского писателя, драматурга, публициста и общественного деятеля Руди Шелиго.

После получения в 1960 г. диплома по философии и психологии Шелиго как социолог занимался, в частности, социологией и организацией труда, а также статистикой. В 1957 г. он стал печататься в таких известных периодических изданиях, как «Перспективе», «Ревия 57», «Проблеми», «Наши взгляды». В 1966 г. вышел в свет его первый краткий роман «Башня». В его ранних произведениях еще нет следов экспериментаторства, которое, начиная со сборника новелл «Камень» (1968),

станет отличительной чертой творчества писателя. Однако уже здесь вполне традиционный подход к художественному повествованию своеобразно преломляется сквозь призму наблюдения на первый взгляд за незначительными, но важными элементами поведения человека – в них отражается его целостное отношение к миру. Само движение человеческого тела становится своеобразным коммуникативным звеном, самостоятельно раскрывающим конкретную человеческую судьбу без введения в повествование каких-либо социальных или психологических условий.

Большое влияние на творчество Шелиго оказал французский «новый роман», или «антироман», в противовес традиционному повествованию ведущий бесстрастное исследование особых общезначимых, но, так сказать, безликих сторон жизни, проистекающих из отчуждения и пассивного принятия человеком существующего миропорядка³. Через доскопальное внешнее описание окружающих предметов, через жесты и движения часто безымянных персонажей писатель изображает внутреннее состояние своей героини (чаще всего центральный персонаж у Шелиго – женщина), ее драматическую судьбу. Так он воплощает свое критическое отношение к современному обществу, которое погрязло в алчности и бездуховности (краткий роман «Триптих Агаты Шварцкоблер», 1968, сборник новелл «Язычество», 1973).

В 1980-е годы писатель перестает соотносить изображаемое с реальностью, теперь его интересует сама тайна человеческого существования, для которой важны не конкретные время и пространство, а скрытые от глаз внутренние взаимосвязи (сборник новелл «Молчание», 1986).

Приблизительно в эти же годы Шелиго становится видной общественной и политической фигурой в Словении. С 1987 г. он – председатель Союза словенских писателей, много выступающий против унитаризма, однопартийности и политического произвола, активный член Словенского демократического союза, после первых многопартийных выборов 1990 г. депутат парламента, министр. На рубеже 1980–1990-х годов его общественная деятельность достигает своего пика. Однако в своем художественном творчестве он полностью отстраняется от политических и социальных изменений, происходящих в жизни страны, призывая коллег отказаться от тем, связанных с желанием человека иметь силу и власть, и усилить эстетическое начало.

В это «горячее» время в словенской литературе наиболее востребованы «мобильные» жанры: новелла и рассказ. Следует особо остановиться на дефиниции «новелла», так как в российском литературоведении существуют разные определения этого жанра. Еще в начале XX в. считалось, и

это зафиксировано в «Настольном энциклопедическом словаре» братьев Гранат (1901), что новелла – «эпическое произведение романического характера, но отличающееся от настоящего романа гораздо меньшим объемом и несложностью содержания». В 1920-е годы Б. В. Томашевский в «Поэтике» назвал новеллой небольшое по объему повествование (сказка, рассказ), «пример простейшей фавулы»⁴. В конце XX в. И. Ф. Волков в своей книге «Теория литературы» пишет: «...Это особая разновидность малого эпического жанра. От обычного рассказа она отличается тем, что сущность характера или ситуации раскрывается здесь не через ее внешнее проявление, а внезапно, неожиданно, в виде резкого противопоставления истинного содержания характера персонажа или явления его обыденному состоянию и поведению»⁵. В современном российском литературоведении существует и такое определение: новелла – это небольшой по объему жанр повествовательной литературы, приближающийся к повести или рассказу, когда жанровые границы между этими формами не всегда могут быть проведены и определены⁶. В настоящей статье используется последнее из приведенных определений, так как именно оно соответствует принятому в словенской литературоведческой науке, – «средний эпический жанр близкий повести»⁷.

В 1991 г. с обретением государственности словенцы достигли цели, к которой стремились на протяжении нескольких веков, тем самым, условно говоря, исчерпав свой национальный «проект Нового времени»⁸. Словенская культура вступила в переходное так называемое поле «постмодернистской чувствительности»⁹, когда ценностные ориентиры становятся призрачными, мир воспринимается человеком децентрированным, хаотичным. Вероятно, именно этим можно объяснить тот факт, что основной чертой современной новеллистики стала скрытая или же явная, резко выраженная насмешка, ирония, которую еще Ф. Шлегель определял как «ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного Хаоса»¹⁰.

В сборник новелл Руди Шелиго «Услышанное воспоминание» (1997) вошли четыре произведения, различные по тематике, по времени действия, по манере повествования (от натуралистической до фантастической), по способу освещения событий. Объединяющим эти, такие непохожие друг на друга, новеллы стержнем становится тип героя – одинокого, оторванного от людей, от социума в силу болезни, личных пристрастий, внешних обстоятельств, блуждающего в лабиринте своего сознания и жаждущего достичь той всеобъемлющей высшей сущности, о которой так много говорят в этом дольном мире, – и ироничное отношение к нему автора.

Первая новелла, написанная в 1995 г. и давшая название всему сборнику «Услышанное воспоминание»¹¹, возвращает читателей в первое послевоенное десятилетие, когда югославское государство сотрясилось от кардинальных политических перемен и внутри общества происходила смена идейных и духовных ориентиров. Автор опускает внешние приметы времени. Его интересует становление духовного мира героя – десятилетнего мальчика, который в силу возраста не может понять происходящего, но тонко чувствует настроение окружающих его людей, фальшь, звучащую при произнесении слов или фраз, взятых из пантеона общепринятых понятий новой эпохи, и сам постепенно усваивает их.

Над Тимотеем Видрихом (главным героем новеллы) сверстники постоянно насмеваются – у него одна нога короче другой – и требуют: «пусть ходит *правильно*», а взрослые сочувственно подшучивают. Со сцены осмеяния и начинается повествование. Отчужденность окружающих давит на мальчика, заставляет его нестерпимо страдать, прятать свое лицо: «Лишь пыли и слякоти, было позволено видеть лицо Тимотея таким, каким оно было в действительности». Уже в самом начале жизненного пути герой сталкивается с насущной необходимостью жить по правилам социума, а так как он не может их соблюсти (пусть из-за объективных обстоятельств), то испытывает невыносимое чувство *стыда* – к его лицу подкатываются «волны пристыженной крови».

Трагичная и бессмысленная смерть от оборвавшихся высоковольтных проводов девочки Марьетки, которая так нравилась герою и которая впервые привела его в церковь, ознаменовала начало поисков героем гармонии. Тимотея, случайно увидевшего дома у приятеля скрипку, охватывает непреодолимое желание обладать этим инструментом – с его помощью он, вероятно, сможет постичь *целое*, весь мир. Музыка становится неотъемлемой частью его жизни. Однако чем лучше он овладевал техникой игры, тем острее чувствовал, что того, к чему он стремился, «того – огненно-ледяного, безопасного, бесшумного, так сказать вечно-личного и одновременно всеобщего, успокаивающего, никуда не спешащего, звучащего, как тропка глубоко в высокой белизне снега, действительного в одной единственной точке и, конечно, конечно, спасительного – не было даже близко».

Со временем скрипку сменил громогласный тромбон, соло – оркестр, поиски «Единственного» (т. е. Бога) – «великое социалистическое строительное предприятие». Много произошло в жизни главного героя.

Глупая гибель от раскаленной трубы забывшего о соблюдении правил безопасности шестнадцатилетнего Андрея З., товарища по оркестру и кол-

леги по металлургическому заводу, который как раз перед смертью хотел помочь ему поправить испортившийся тромбон, стала для юноши окончанием самоотверженных занятий музыкой. К этому времени герой уже полностью овладел новыми общественными ценностями и понятиями, пришедшим на смену старым «буржуазным», стал неотъемлемой частью «производственного процесса», дорожил «пролетарскими ценностями» и т. д. Ощущение себя необходимым винтиком внутри огромного механизма нового социума было настолько сильным, что герой даже перестал хромать. Способность тонко чувствовать навсегда ушла от него, но он понял истинное предназначение жизни – «*быть здоровым стариком*».

Характерной особенностью «Услышанного воспоминания» в отличие от других новелл сборника является ее условная автобиографичность. При создании образа главного героя Шелиго использовал некоторые факты собственной жизни. Так же, как и Тимотею Видриху, после Второй мировой войны автору было десять лет. Везде – и в начальной школе, и в гимназии, – по собственному признанию писателя, он не мог вписаться в окружающую его атмосферу среди одноклассников, найти друзей, обрести понимание. Руди серьезно начал заниматься музыкой – игрой на скрипке и тромбоне. Однажды директор гимназии поставил его перед выбором: либо учеба, либо музыка. Шелиго выбрал последнее. После ухода из гимназии будущий писатель попал в иную социальную среду. Он пошел рабочим на металлургический завод, но в отличие от Тимотея духовно так и не прижился в пролетарской среде, вновь был вне коллектива, причиной этого стала музыка¹².

На первый взгляд, повествователь в новелле занимает позицию согласия, а иногда даже одобрения главного героя, несмотря на юный возраст задумывающегося о самых серьезных вещах, ищущего гармонию, чувствующего несоответствие мнимых ценностей и реальности. Но при более детальном анализе становится ясно, что за такой позицией скрывается тщательно замаскированная авторская ирония. Под маской восприятия героя всерьез таится скепсис, сомнение в правильности сделанных им выводов, критическое отношение к его жизненной позиции. Лишь раз автор позволяет своему истинному отношению прорваться наружу: называет одно из умозаключений уже повзрослевшего героя «босой параболой», которая «очевидно, произросла из *искривленного сознания* позднейших лет».

В новелле ведется своеобразная интеллектуальная игра с читателем не только на уровне психологического портрета героя, но и на уровне визуальной подачи текста. Некоторые слова, казалось бы, не несущие осо-

бой смысловой нагрузки внутри одной конкретной фразы, выделены курсивом. Читатель должен самостоятельно вычленил из текста эти визуальные раздражители и преобразовать их разрозненные значения в некое единое целое для расшифровки скрытого смысла. Такими раздражителями оказываются слова и понятия эпохи, врываются в сознание героя и постепенно завоевывающие его внутренний мир: *фундаментально, данность, стыд, другой, ударный труд*. И вот уже стремление самостоятельно постичь, что такое счастье, красота и гармония звука, подменяется усвоением общепринятых понятий *счастье, красота, жизнь, единственный* (курсивом, но уже со строчной буквы) и нотной грамоты. Зачастую это слова, которые кардинально изменяют или даже потеряют свой смысл, если будут вырваны из культурно-исторического контекста. Например, чаще всего автор выделяет в тексте слова *правильно* и *неправильно* – в самом их корне семантически заложено наличие определенных общих правил, изменение которых приведет и к смене значения этих слов.

В новелле нет прямой речи как таковой. Немногочисленные слова персонажей передаются косвенно. Этот прием – передачу реплик персонажей описательной косвенной речью, иногда с нарушением грамматических норм и правил пунктуации – Шелиго использовал еще в романе «Триптих Агаты Шварцкоблер». Такой способ передачи диалога органично вписывается в концепцию образа главного героя и ироничного отношения к нему автора. В романе, опубликованном почти на три десятилетия ранее, использование этого приема усиливает передачу духовной спячки Агаты Шварцкоблер, которая как будто не может очнуться от летаргического сна и созерцает мир, по-настоящему не живя. То же происходит и в новелле «Услышанное воспоминание», и в следующей вошедшей в сборник новелле «Странные спящие» (1995).

Действие «Странных спящих» происходит в 1958 г., собственно, это описание двух суток из жизни, условно говоря, маргиналов, «потерянных для общества» людей, оказавшихся на дне в силу неизвестных обстоятельств; свое свободное время, а его у них много, они проводят в недорогих ресторанах, вином заглушая свою боль. Среди них поэт, музыканты, стоматолог и другие, некогда принадлежавшие бомонду люди. Возможно, не случайно одного из героев Шелиго назвал Сократом. Во время своей учебы в университете, т. е. приблизительно в то же время, что изображено в новелле, писатель с увлечением посещал семинары Велько Руса, читавшего о предшественниках Сократа и об эмпириокритицизме Ленина. Эти занятия, по откровению писателя, открыли ему глаза и научили думать¹³.

Ночные блуждания приводят героев в старый трактир, владелец которого рассказывает им о своем прапрадеде, кузнеце Луке, предводителе секты штифтаров*, существовавшей в Словении во второй половине XVII в. и преследуемой Святой инквизицией. Однако рассказы о беспокойных стародавних временах не помешали слушателям napиться до бессознательного состояния, а рассказчику изнасиловать их спутницу. Виновный был тут же задержан вездесущими представителями власти, появляющимися на авансцене всякий раз, когда кто-нибудь из персонажей переходит рамки дозволенного.

В новелле «Странные спящие» Шелиго удалось мастерски показать такой феномен, как сосуществование в одном человеке подсознательно-го стремления к нравственной чистоте и счастью и пассивное смирение с постепенным физическим разложением и погружением на социальное дно. Но если в первой новелле ирония автора была скрыта, то здесь она звучит в полный голос. Ирония проявляется не только в том, что образы персонажей построены на усиленном контрасте желаний и действий, но и в том, что автор в речи повествователя намеренно обнажает свою язвительную насмешку над этими образами. Ирония достигает своей наивысшей степени – становится сарказмом. Особенно он чувствуется, например, в красочном описании утра, следующего за хмельной ночью: «Было страшное воскресное утро, как раз из тех, что своей щебечущей, шумящей, хлопающей крыльями, шелестящей, благоухающей красотой слишком бесцеремонно и слишком выразительно, как нож в разбитое сердце, человеку показывает его еще более отвергнутый, низменный, разорванный облик. Контраст слишком велик, слишком глубок, как пропасть, чтобы все это человек мог вынести стоя».

В «Странных спящих», как и в предыдущей новелле, Шелиго использует те же приемы – передача прямой речи через косвенную, выделение курсивом слов, врывающихся в уже полуамнезированное сознание героев из внешней обновляющейся реальности, например: *фактор, маргинальный, нормальный, субстанция, алкоголизм, трансцендентальность* и др. Кроме этого, Шелиго вводит в текст фразы, описывающие действия героев, о которых не просто не принято говорить, но которые вызывают отвращение. Повышенное внимание к физиологическим проявлениям

* Секта штифтаров, или «прыгунов» распространилась в словенских землях после разгрома крестьянского восстания 1573 г. Она пользовалась влиянием в основном среди крестьян и была немногочисленной. По своим взглядам штифтары были близки анабаптистам или перекрещенцам.

человеческой природы через изображение отталкивающих, низменных сторон жизни подчеркивает саркастичность авторского отношения и, возможно, даже глубокое, вызванное несбывшимися надеждами чувство неудовлетворенности автора, после инсульта отошедшего от активной общественной деятельности. Ни в какой другой новелле сборника, авторский сарказм и разочарование не звучат с такой силой, как в «Странных спящих».

Третья новелла сборника «Дочь Галлуса»^{*} написана совсем по-иному, нежели первые две, в которых реалистическая тенденция и стремление раскрыть «правду жизни» все же преобладают. Здесь явно доминирует фантастическое начало. Новелла в чем-то напоминает произведения немецкого романтика Гофмана, где своеобразно сочетается тонкая философская ирония, причудливая, доходящая до мистического гротеска фантазия и критическое восприятие реальности.

Новелла представляет собой рассказ-исповедь убившей свою мать шестнадцатилетней девушки Юрки, для которой время и пространство остановились, когда она из 1970-х годов вошла в открывшийся для нее мистический «орлиный переход», ведущий к Нему, Цели, Морю. Героиня оказывается у постели умирающего композитора Якобуса Галлуса, которого считает своим отцом. Она пытается получить его благословение, и он пишет для нее прекрасную песню, но тут же умирает от эмоционального перенапряжения.

Переноса унижения и оскорбления и переживая маленькие радости на своем пути по «орлиному переходу», Юрка становится участницей событий разных исторических эпох: чумы, скосившей пол-Европы в XVII в., революционных выступлений на Площади Свободы, акций агрессивных левых и «ждущих чуда» постмодернистов в современной Праге, уроков в школе будущего и т. д. вплоть до того момента, когда «наступил пик времени, когда будущее больше не произрастает из прошлого, а стирает его».

В «орлином переходе» героиню всегда сопровождает чудо – это и белолобый волк-проводник, и синичка, посланная птичьим богом, и плодоносящая в пустыне вишня, ягоды на которой никогда не кончаются. Сказочное переплетается с прозой жизни, что находит отражение в языке новеллы. Юрка не достигает своего заветного Моря, ее поглощает зловонная трясина канализации, стекающая в реку, образующую аллювиальные отложения на своем пути.

* Галлус Якоб Карниолус – композитор. Родился в Словении в 1550 г., умер в Праге в 1591 г.

У рассказа-исповеди главной героини есть адресат – это двое ученых-таксономистов*, отца и сына, которые находят ее, вросшую в берег Моря. Однако они так и не услышат ни слова из того, что пытается им поведать этот еще неизвестный науке образец не то растения, не то камня, не то животного, который возможно станет новым звеном в эволюционной цепочке.

В «Дочери Галлуса» царит дух иронии. Эрос и Танатос, в течение всего повествования сопровождающие главную героиню, предстают и в самом возвышенном, и в самом низменном виде. Мученическая смерть от чумы ученого, пытающегося найти лекарство, и убийство собственной матери, чистая любовь к юноше, которая могла бы заменить героине ее Цель, и притязания похотливого стражника, охраняющего дорогу. Автор использует всевозможные приемы комического: и карикатуру (героиня попадает в мир будущего, где встречаются люди самой разной величины, но карлики оказываются ближе других к счастью), и гротеск (например, в одной из сцен левые изображены как старики и женщины, которые возмущаются и тычут в небо, полное солнечного света, острыми вилами, а демократы как меланхоличные юноши, проливающие горькие слезы около специально для этого поставленных столбов), и остроту – в сознании героини сближены далекие друг от друга понятия, например, еда и святость: «Есть – это пожирать свет, красть его и отъедасть понемногу, чтобы каждый раз его было меньше и меньше. Это позволено только Богу!».

В отличие от двух предыдущих новелл диалоги здесь присутствуют. Героиня более чем активна, ее жизнь нельзя назвать летаргическим сном, хотя и можно – болезненным бредом.

Завершающая сборник новелла «Пицаль из Дивьих баб»** состоит из двух частей. В первой, которая называется «Юрий», рассказывается о самых ярких моментах жизни сумасшедшего, об отношении к нему окружающих***. После войны герой, единственный выживший из семи умалишенных обитателей дома на окраине, пытается вновь и вновь смастерить музыкальный инструмент, способный воспроизвести ту какофонию звуков, что для него и его товарищей, любивших посвистеть на дудках с разной высотой звука, несла умиротворение и была воплощением

* Таксономия – теория классификации и систематизации сложноорганизованных областей действительности, имеющих обычно иерархическое строение (органический мир, объекты географии, геологии, языкознания, этнографии и т. д.).

** Дивье бабе – топоним, название местности на северо-западе Словении между Идрией и

*** Толмином, где археологами был найден древний музыкальный инструмент – пицаль.

Совпадение имен героини третьей и героя последней новелл сборника также неслучайно.

гармонии мира. Вторая часть новеллы «Омнинора» переносит читателей в первый период каменного века, палеолит, в племя палеоантропов, использующих простейшие орудия и уже обладающих зачатками человеческих чувств, религии и социального расслоения.

Омнинора – преступник. Он похищает священные кости животных, предназначенные Зверину богу, разбивает их и высасывает сладкий мозг, из-за чего на племя обрушиваются всевозможные несчастья, болезни, мор. Однажды из разбитой кости пещерного медведя случайно получается дудка, и ее звук способен вызывать самого Зверинного бога. Подарившего будущим людям музыку вероотступника соплеменники забивают камнями. Но его незаконченная музыкальная фраза продолжает звучать на протяжении многих веков.

Между двумя героями – Юрием и Омниворой – много общего. Оба они изгои, живущие по собственным, не понятным другим законам, в их глазах застыла зеленая молния, свидетельствующая о внутреннем огне, и их музыка пугает окружающих, считающих именно ее причиной своих бед.

Ирония вновь скрыта за размеренным течением повествования, прерываемым лишь один раз рассказом-исповедью от лица той самой кости, из которой получилась первая в истории человечества дудка. Это рассказ от первого лица о том, как счастлива была кость внутри теплых и мягких мышц, не ведая ни времени, ни пространства, ни истории. Когда ее хозяин, пещерный медведь, был убит и выпотрошен, она их узнала, но жизнь ее была кончена. В самом появлении исповеди кости перед смертью заложен гротеск, сквозь призму которого все события в произведении получают иное освещение.

В обеих частях новеллы снова отсутствует диалог, на этот раз, вероятно, символизирующий спячку не главных героев, а окружающих их «со-смертников»*. В текст зачастую вводятся научные термины, для более адекватного описания доисторических времен, но при этом свободно перемешиваются исторические и мифологические реалии, принадлежащие разным эпохам, например, в описании полета птицы, предвещающей беду: «Долгие взмахи, шум пламени в них пробуждали страх, переходящий в ужас, что она упадет подобно Икару и разобьется о скалы».

Иронию, заразившую в 1990-е годы многих словенских писателей, никак нельзя ограничить эстетическими рамками постмодернизма, как

* Здесь объединены предлог со- в том значении, в каком он употреблен, например, в слове соратник, т. е. товарищ по борьбе, и целиком слово смертник. Таким образом, автору удалось одним словом выразить общность конца любой человеческой жизни, все люди – товарищи по смерти.

литературного направления. Этап освоения словенскими писателями (принадлежавшими преимущественно к молодому поколению) постмодернистской стилистики, методов иронического сопоставления различных литературных жанров, языковых стилей и художественных течений был пройден еще в предыдущее десятилетие. Постепенно постмодернизм, как и другие, ранее приходившие извне эстетики, был ассимилирован словенской литературой, его инструментарий попал в общенациональную кладовую искусства и стал использоваться уже в новом качестве. Постмодернистские пастиш и пародия были перенесены с формального, языкового уровня, на уровень психологический. Игра с чувствами героев и читателей, с художественными и общественно-политическими авторитетами захватила уже и представителей старшего поколения словенских писателей, чему, конечно, способствовала и сама атмосфера в обществе.

Во всех четырех новеллах сборника «Услышанное воспоминание» Шелиго использованы приемы, предложенные литературе постмодернизмом: обязательная ирония и развенчивание таких категорий, как Истина и Идеал, элемент игры с читателем и смещение языковых стилей, искривление перспективы, когда используемые в тексте атрибуты разных культур и эпох становятся равноправными. Вместе с тем, в центре внимания писателя остается человек, бесцельно блуждающий под опустевшим после свержения идеалов небом.

Постмодернистская ирония в словенской новеллистике 1990-х годов, широкое распространение которой часто можно назвать данью времени, все же помогает писателям выявить в хаосе низложенных современностью авторитетов и приоритетов истинные ценности, помочь читателю их найти. Одной из таких ценностей является, по мнению Шелиго, та самая незаконченная, на протяжении многих веков звучавшая музыкальная фраза Омниворы, что продолжает звучать до сих пор.

Примечания

- ¹ См. выступление Р. Шелиго на общем собрании Союза словенских писателей 20 февраля 1990 г. Цит. по: *Inkret A. Štiri novele // Šeligo R. Uslišani spomin. Ljubljana, 1997. S. 195.*
- ² Понятие введено одним из виднейших теоретиков постмодернизма Ж.-Ф. Лиотаром. «Великими историями» он называл основные организующие принципы философской мысли Нового времени, т. е. главные идеи человечества: гегелевская диалектика духа, эмансипация личности, идея прогресса, представление эпохи Просвещения о знании как о средстве установления всеобщего счастья и т. д. См.: *Lyotard J.F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris, 1979. P. 109.*

- ³ Например, «магма подсознания» в романах Натали Саррот «Портрет неизвестного». 1948. «Золотые плоды», 1963, «вещизм» в книге Алена Роб-Грийе «Резинки», 1953.
- ⁴ Тамашевский Б.В. Поэтика. М., 1996. С. 102–103.
- ⁵ Валков И.Ф. Теория литературы. М., 1995. С. 136.
- ⁶ Определение Н. Ф. Филипповой, данное в справочнике «Литература» М., 1988.
- ⁷ Ktecl M. Mala literarna teorija. Ljubljana, 1976.
- ⁸ В монографии «Русский литературный постмодернизм» (М., 2000) В. Курицын, расшифровывая понятие «постмодернизм», выделяет значение «после-современность» – «это то, что наступает после Нового времени, указывает на исчерпанность проекта Нового времени» (С. 8).
- ⁹ См.: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
- ¹⁰ Шлегель Ф. Речи о мифологии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 61.
- ¹¹ Отрывки из этой новеллы были опубликованы на русском языке в Словении: Современная словенская проза, поэзия, драматургия. Ljubljana, 2001. С. 59–87. Литературный перевод названия «новеллы, данный Ж. В. Гилёвой, звучит как «Все к лучшему».
- ¹² См. интервью, данное Р. Шелиго 30 мая 1981 года в г. Кране // *Pibernik F. Čas romana: Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana, 1989. S. 221–246.
- ¹³ См.: Там же.

А. Г. Шешкен
(МГУ)

Македонская литература 1990-х годов

В 1991 г. македонский народ вступил в новый этап своей истории: в результате распада СФРЮ союзная республика Македония обрела независимость, и было создано первое в истории македонского народа самостоятельное государство – Республика Македония. Отделение Македонии от Югославии произошло мирным и демократическим путем – через референдум, проведенный 8 сентября 1991 г., результаты которого были закреплены Конституцией, принятой в том же году 17 ноября.

Антиюгославские настроения не имели здесь той остроты, что наблюдалась в других республиках бывшего союзного государства. В составе социалистической Югославии в 1945 г. македонцы впервые были признаны как нация и получили возможность создать первое в их многострадальной истории государственное образование. При всех идеологических сложностях почти пятидесятилетнего пребывания в унитарном, по сути, государстве результаты, достигнутые в культурном, общественном и экономическом развитии республики, были достаточно высокими. Однако в самой Македонии не обошлось без обострения внутринациональных отношений. Начиная с «косовского кризиса» 1981 г., в связи с ростом албанского национализма постоянного внимания требовала «албанская проблема». Среди албанцев все более популярной становилась идея создания автономии в Западной Македонии и присоединения ее к республике Албания¹.

В жизни македонского народа в 1991 г. закончилась эпоха социализма. Конституция провозгласила построение гражданского общества, политический плюрализм, ориентацию на свободный рынок и предпринимательство. Эти судьбоносные события оказали решающее влияние на культуру Македонии. Если около пятидесяти предшествующих лет она развивалась в тесной связи с культурой других югославских народов, в общегославском контексте, то теперь – это культура самостоятельного государства. Повысился статус македонского языка, расширилась сфера его применения, распространившись и на область дипломатии.

Радикальные изменения в жизни страны вызвали пересмотр истории македонского народа, в том числе последних десятилетий. Немало пре-

тензий было высказано центральным властям, Союзу коммунистов Югославии и компартии Македонии за политику «сербизации» македонского народа, распространение зоны влияния сербского языка через школьное образование, телевидение и другие средства массовой информации. В независимой Македонии значительно сокращено преподавание сербскохорватского языка в средней школе, он практически исчез из прессы и телевидения.

В сферу политики попал и вопрос о македонском алфавите, в обсуждении которого приняли участие многие деятели македонской культуры и прежде всего литераторы. Звучали резкие обвинения в адрес выдающегося ученого, поэта, переводчика, видного государственного и общественного деятеля, автора первой грамматики македонского литературного языка, одного из тех, кто участвовал в разработке македонской азбуки, Блаже Конеского (1921–1993)². Современный поэт Милош Линдро даже запальчиво назвал его «троянским конем, с помощью которого сербский интерес свил гнездо в македонской азбуке». Многие писатели и ученые, и в их числе драматург и филолог по образованию Венко Андоновский, решительно выступили в защиту сформировавшейся языковой традиции и призвали не смешивать сферы политики и лингвистики³.

Культура нового гражданского общества столкнулась с целым рядом проблем, с которыми пришлось встретиться и другим бывшим социалистическим государствам. Культуре крайне трудно приспособиться к условиям рыночной экономики, она неизменно нуждается в государственной поддержке. «Мы живем в мире, где материальные ценности преобладают над духовными. Практически все, что не приносит прямой материальной выгоды, отбрасывается как ненужное, устаревшее, отжившее», – поделился своими опасениями о современном состоянии македонской культуры один из известных македонских поэтов Влада Урошевич⁴.

Несмотря на объективные трудности, культура Македонии и литература как ее неотъемлемая часть, в 1990-е годы представляла собой яркое, динамично развивающееся явление. Значительные результаты были достигнуты во всех основных родах и жанрах искусства слова. Новые интересные произведения были созданы и в прозе, и в поэзии, и в драматургии.

Общественно-исторические события, повлиявшие на судьбу всего народа, отразились на тематике художественного творчества, прежде всего проявившись в возросшем внимании литературы к актуальным национальным и социальным проблемам. Писатели чувствуют потреб-

ность осмыслить путь, пройденный страной за пятьдесят лет, оценить достижения и ошибки эпохи социализма, понять, какие изменения в сознании современного человека вызвали многочисленные политические катаклизмы XX в. Литература, и в первую очередь драматургия, наполнилась злободневными мотивами, стала популярной политической драма. Протест против насилия, призыв к гуманизму стали основным пафосом македонской литературы на пороге третьего тысячелетия.

Жанровая система новейшей македонской литературы приобретает заметное типологическое сходство с жанровой системой других славянских и европейских литератур, имеющих более богатый художественный опыт. Господствующее место в македонской литературе 1990-х годов по оценке национальных исследователей принадлежит прозе, а роман становится ее наиболее продуктивным жанром, тогда как еще в 1970-е годы первенство сохраняла поэзия. Так, видный македонский ученый и поэт Гане Тодоровский в начале 1990-х годов утверждал, что «основные достижения современной македонской литературы сконцентрированы в области романа»⁵. А в 1994 г. номер литературного журнала «Стремеж», целиком посвященный творчеству современного романиста Трайче Крстеского, вышел под заголовком: «Наступает время романа»⁶.

Интенсивному развитию романного жанра способствовал повысившийся в последние десятилетия интерес македонских писателей к национальной истории, осмыслению ее трагических периодов, жизнестойкости характера македонца, его национальным типам.

Значительным явлением новейшей македонской прозы стал опубликованный в 1990 г. роман одного из основателей современной македонской литературы Владо Малеского (1919–1984) «Узелки памяти» («Јазли») ⁷. Роман был задуман как трилогия, писатель работал над ней последние десять лет своей жизни, но успел закончить лишь первую часть.

Этот роман и по тематике, и с точки зрения жанра отражает тяготение македонской прозы к историзму, к осмыслению пройденного македонским народом исторического пути. Исторические мотивы, переплетаясь с мотивами памяти, занимают важное место в творчестве писателей старшего поколения, бывших очевидцами и участниками крупных социальных потрясений и судьбоносных для всего народа событий. В 1980-е годы получил распространение жанр биографического романа, популярный и в следующем десятилетии. Так, известный македонский прозаик Д. Солев описал в романе «Кизил» (1980) историю жизни и подвига героя народно-освободительной войны, выдающегося патриота Васа Антевского⁸.

В романе В. Малеского идет речь о времени становления молодого македонского государства в последние месяцы 1944 – начале 1945 г., о первых послевоенных годах, о начавшемся в 1948 г. конфликте между компартиями СССР и Югославии. Его герой – активный участник событий тех лет.

«Узелки памяти» с точки зрения жанра – это синтез традиционного автобиографического романа (Л. Н. Толстого, М. Горького⁹ и др.) и романа личностной структуры XX в. В нем выражено желание повествователя написать о себе и своей жизни «с начала», – от освобождения Македонии до наших дней. Автор хочет оставить свидетельство о времени и о себе, ибо «время – зажженная лампада. Что зажжено – горит. А что горит – догорает. Вечного пламени нет, только в мифах». В то же время он заранее уверен, что в его повествовании неизбежны ассоциативно-ретроспективные отступления, «перемещение шума прошлого и нынешнего времени». Это обусловило сложность образа повествователя. Их в романе два. Один – человек пожилой, которого тяжелая болезнь заставила оглянуться на прожитую жизнь. Он хочет рассказать «свою» правду, быть искренним до конца, разобраться в себе. Другой – двадцатилетний юноша, восторженный свидетель и участник эпохальных событий.

Для молодого повествователя важно осознание своей роли в «великих», государственных событиях. Он вспоминает о принятии закона о национализации частной собственности, торжественном открытии университета, издании первого букваря на македонском языке, начале деятельности первого издательства и т. д. Но не менее значимо и то, что происходило рядом с ним и в его душе: беременность сестры и рождение племянницы, встреча с единственной на всю жизнь любовью и проснувшаяся тяга к творчеству. События «великие» и глубоко личные тесно переплетены в повествовании.

Роман воссоздает эмоциональную атмосферу послевоенного времени, восторженное ожидание осуществления грандиозных планов и реализации великой идеи построения нового справедливого мира. Его герой горд своей причастностью к этой эпохе. Расхождение социалистического идеала с жизнью для него пока минимально и вызывает лишь мягкую иронию. Судя по всему, более глубокое понимание событий придет позднее, когда герой задумается над судьбой друга юности, ставшего жертвой репрессий, и брата, вернувшегося после нескольких лет пребывания в России глубоко разочарованным. Первая книга заканчивается воспоминаниями о событиях 1948 г., конфликте между СССР и Югославией, начале политических репрессий внутри страны. Это первое серьезное ис-

питание для молодого человека, для которого, как и для большинства бывших партизан, Советский Союз был воплощением мечты.

Повествование в романе ведется от лица вымышленного персонажа Дойчина Брезоского-Арбы, весьма похожего на самого писателя Владо Малеского. Явные совпадения между писателем и его героем наблюдаются в истории семьи, участии в партизанском движении, в интересе к литературному труду и активной организационной и руководящей работе в области культуры. В романе выведены и другие крупные деятели литературы и искусства послевоенных лет – и тоже под вымышленными, правда, легко узнаваемыми именами. Известный поэт и ученый Блаже Конеский в произведении появляется как авторитетный лингвист Конде Блажеский. Македонский пролетарский поэт Вениамин Марковский – превращается в «поэта номер один» послевоенной Македонии Марче Вениаминского и др.

Роман наполнен размышлениями о литературе, воспоминаниями о рождении замысла первых рассказов молодого литератора Брезоского – Арбы, партийная кличка которого – Арба – тоже литературного происхождения: от имени советского драматурга Алексея Арбузова. «Есть такой советский писатель, комсомолец и т. д. Его «Иркутская история» – прекрасная драма, настоящая социалистическая драма, социалистическая и реалистическая, в Загребе, когда учился, я ее читал», – так на ходу придумал подпольную кличку герою романа партийный руководитель Методие Игнатоский. Скорее всего, В. Малеский таким образом лишний раз дает понять, что главный герой его романа не реальное историческое лицо, а художественный вымысел, воплощение авторского «я», ибо упомянутая пьеса Арбузова появилась лишь в 1956 г. и стала известна в Македонии как одно из произведений советской литературы периода «оттепели».

Случайное знакомство партизанского командира с творчеством советского писателя оказало влияние на всю дальнейшую жизнь главного героя, который тоже стал литератором. «Ни одна попытка покинуть литературное поприще мне не удалась. Ни единая. Язык был для меня распятием. Македонский. Рацин¹⁰ восхищал меня, но не выручал. Его поэзия питалась народной песней. Народная песня помогла ему создать лирический, поэтический язык, но для моей будущей прозы – проблемной, интеллектуальной, пролетарской, национальной, полемической – нужны были другие слова».

Насыщенность разнообразными сведениями о культурной и литературной жизни эпохи: упоминание о гастролях, театральных постанов-

ках, кинофильмах, о начале у македонцев переводческой деятельности (сообщается о переводе романов «Мать» М. Горького и «Как закалялась сталь» Н. Островского и др.), о рождении своих первых рассказов – создает столь популярную в современной прозе атмосферу постмодернистской чувствительности. Но, в отличие от постмодернистских авторов, у Малеского мы не находим характерного для новейшей литературы «постмодернистского модуса»: ироническая игра с читателем не входила в его намерения, разве что читатель поневоле задумывается над степенью совпадения фактов из личной жизни героя романа и его автора.

Многие исторические романы посвящены судьбе эгейских македонцев, против которых во время Второй мировой войны и после ее окончания проводилась в Греции политика геноцида, а в послевоенной Югославии их неоднократно выселяли с обжитых мест. Среди них новые романы Т. Георгиевского (р. 1935) «Каймакчалан» (1992) и «Исчезновение» (1998), роман К. Мисирковой-Руменовой «На смерть за любовь» (1990) и другие произведения. Современное историческое повествование широко и разнообразно использует документ и стилизацию под документ. Так, Т. Георгиевский вводит в повествование дневниковые записи и воспоминания.

Роман Й. Стрезовского (р. 1931) «Еретик» (1994) демонстрирует возможности романа «исторического костюма». В нем действие происходит в начале XI в. и развивается вокруг судьбы священника, усомнившегося в истинности церковных догм. Трагедия самостоятельно мыслящей личности, неизбежно сталкивающейся с теми, кто присваивает себе монополию на истину, понятна и близка современному читателю, которому хорошо знакомы последствия любого противодействия правящей идеологии.

Проза П. М. Андреевского (р. 1934) – одного из самых читаемых современных писателей (роман «Последние селяне», 1997; сборник рассказов «Все лица смерти», 1995) – посвящена трагическим страницам из жизни македонского села. Автор воссоздает яркие национальные типы, и с особой любовью – женские характеры. Существенно обогащает македонскую литературу колоритный и богатый язык его произведений.

О постмодернистских поисках в области романа свидетельствуют «Александр и смерть» (1993) С. Мицковича и первый роман новеллиста В. Манчева «Амин» (1998). Известный мастер короткого рассказа В. Манчев с горькой иронией изображает гротескный мир, в котором нет места творческому человеку.

Македонская поэзия, как и художественное творчество в целом, в исследуемый период столкнулась с рядом трудностей.

«Издатели – у нас и в других странах – избегают печатать поэтические книги, считая это невыгодным. Стихотворение, напечатанное на страницах периодических изданий или прочитанное на телевидении, становится редкостью. Число любителей поэзии сокращается», – отметил, выступая перед молодыми стихотворцами видный поэт В. Урошевич¹¹. Тем не менее, вопреки этим обстоятельствам, македонская поэзия 1990-х годов представлена именами признанных поэтов, известных и за пределами страны: Г. Тодоровского, М. Матевского, В. Урошевича, П. Андреевского, М. Ренджова, Р. Ячева, П. Бокевского, Т. Петровского, Е. Клетникова, К. Кюлавковой, В. Смилевского, Р. Лазарова и многих других. Все увереннее звучит лира молодых – З. Анчевского, С. Димоского, Я. Нинова, С. Гигова-Гиша.

В начале десятилетия закончил свой творческий путь классик македонской литературы, талантливейший поэт Блаже Конеский, скончавшийся на семьдесят втором году жизни в 1993 г. В сборнике «Небесная река» (1991) автор развивает характерные для его творчества философские мотивы, обращается к любимым деятелям национальной культуры XIX в. братьям Миладиновым и Р. Жинзифову, делу которых – развитию родного слова – он преданно служил всю свою жизнь.

В начале 2001 г. «Стожер» поместил ряд стихотворений из неопубликованного сборника поэзии крупного деятеля национальной литературы Славко Яневского (1920–2000). Автор подготовил к изданию «Придуманную крепость»¹² еще несколько лет назад, но не спешил ее печатать. Стихотворения пронизывают мотивы вечности и непостижимой тайны жизни. В «Балладе о невозвращении» С. Яневский широко использует – и это характерно для его творчества – фольклорную символику. Образ огнегривого сказочного коня становится знаком судьбы и одновременно символом творчества, он неожиданно всплывает в памяти и будит фантазию. В стихотворении, давшем название сборнику, поэт рассуждает о неповторимой индивидуальности человека: «У каждого есть своя крепость. // Большинство об этом не знает».

Значительным событием в новейшей македонской поэзии стала публикация лирики П. М. Андреевского. Писатель, с именем которого связаны высшие достижения в области национального романа 1980–1990-х годов, вновь обратился к поэтическому творчеству. В 1999 г. вышел сборник лирики П. Андреевского «Лакримарий». Сосуд для слез – лакримарий, – в котором благородные дамы Европы хранили детские слезы, чтобы поддерживать красоту лица, в одноименном стихотворении П. Андреевского превращается в символ скорби македонской женщины,

обреченной на одиночество, тоску и слезы, лишенной из-за вечных войн и раздоров любви и счастья. Как и в ранней лирике, поэт широко пользуется фольклорными образами, вводит в свои стихи народные мотивы («Живная элегия», «Перед грозой», «Черная ночь»).

В то же время новая поэзия этого одного из наиболее ярких в 1960–1970-е годы поэтических дарований более сдержанна, она не так поражает обилием и масштабностью неожиданных и смелых метафор, как это было в сборниках «И на небе и на земле» (1962), «Далекие наковальни» (1971). В ней по-прежнему много поэтических образов и сравнений, почерпнутых из сельского быта. Мощный, заполняющий пространство звук колокола сравнивается с настезь открываемой дверью, когда несут хлеба. Яркий, прекрасный образ возлюбленной Денницы из сборника «Денница» (1968) сменяется образом безымянной женщины («Она»), а дерзкая гиперболичность прославления чувства отступает перед благоговейным восторгом и поклонением неповторимой, неувядаемой красоте и совершенству. Женщина в поэзии П. Андреевского стоит на пьедестале, она «даже с солнцем может поделиться своим сиянием».

Много размышляющий над трагической исторической судьбой своего народа, этот художник слова прославляет предков за верность и преданность родному языку. Родное слово в его творческом воображении неразрывно связано с воспоминаниями о тепле родного дома. «Лицо слова» – это лицо его бабушки, сидя на коленях которой поэт «познакомился со своей родиной» («Лицо слова»).

В современной европейской и славянской поэзии все большую роль играют авторы, профессионально занимающиеся исследованием литературы и культуры. Достаточно напомнить, что сербский писатель М. Павич, автор одного из популярнейших в мировой литературе романов «Хазарский словарь», в Югославии известен и как историк литературы. Для македонской литературы в целом и поэзии в частности это не столько новая черта, сколько традиция. С тех пор, как македонский язык в 1945 г. приобрел статус литературного языка, важнейший вклад в его обогащение и развитие вносили литераторы, заявившие о себе и на поприще науки. Б. Конеский, Г. Тодоровский, В. Урошевич, М. Матевский и др. многие годы преподавали литературу и искусство в университете имени Св. Кирилла и Мефодия в Скопье. Поэты, находящиеся сейчас в расцвете творческой зрелости, – К. Кюлавкова, В. Смилевский, А. Вангелов – тоже известны как крупные специалисты в области теории и истории литературы. Для них такие явления современного искусства слова, как метатекстуальность, автокомментарий, ассоциативная связь с

образами мировой и национальной литературы – естественная, органичная часть их внутреннего мира. Личные переживания и эмоции, размышления о жизни и судьбе своего поколения, историческом пути своего народа, они воссоздают, переосмысляя опыт мирового искусства слова.

Один из наиболее интересных современных авторов, Катица Кюлавкова (р. 1951) начала печататься в середине 1970-х годов (сб. «Благовест», 1975). В течение 1980-х и 1990-х годов ее творчество неизменно находилось в поле зрения читателей и критики. Она пишет интеллектуальную поэзию, рассчитанную на образованного читателя, способного понять и оценить художественный подтекст ее стихотворений. Поэзия К. Кюлавковой полна аллюзий, реминисценций и цитат из древних (Платон) и современных авторов (Ф. Кафка, У. Эко и др.). Поэтесса как бы приглашает в свою творческую лабораторию, рассуждая об использовании тех или иных выразительных средств.

В 1990-е годы К. Кюлавкова опубликовала поэтические сборники «Домино» (1992) и «Изгнание зла» (1997). Название сборника «Домино» одновременно отражает принцип игровой поэтики и контраст, антитечность расположения в нем частей как философскую, глубинную сущность космоса и человеческой жизни. Образ времени – основной в этой книге – сочетается с мотивами древних магических текстов, астрологии, чудесным и непонятным, что всегда манило и привлекало человека («небесный текст, таинственно зашифрованный»). Автор задумывается над вечным стремлением человека к идеалу и его неизбежным столкновением с грубой реальностью.

В поэтическом сборнике «Изгнание зла» широко использованы мотивы античной драмы, появляются образы трагических героинь Ксандры и Клитемнестры. Поэтесса экспериментирует с художественной формой, как бы «возвращая» лирику к истокам, тому времени, когда искусство слова было синкретическим, тесно соприкасаясь с обрядом и драматическим действием. К. Кюлавковой свойственно представление о природе лирики, основанное на гармонии звучания и значения слов (влияние символизма) и сознательном неприятии литературы как «объективного описания действительности». Поэтесса явно отдает предпочтение любовной теме. Любовь для К. Кюлавковой – важнейшая часть жизни. Даже «тоска по близкому человеку и горечь утраты – для нее часть естественного жизненного цикла. Они наводят ее на философски спокойное принятие поворотов судьбы»¹³. Отличительной чертой ее стихов является повышенная эмоциональность и чувственность.

Эмоциональна, порой чувственна, и поэзия 1990-х годов В. Смилевского (р. 1949). В лирических стихах из цикла «Бдящее око» появляются эротические мотивы («Исповедь мужчины», «Исповедь женщины»). Это новая черта в лирике поэта, для которого более свойственны постмодернистские мотивы рукописи, восприятие мира как текста, библиотеки и книги как источника мысли и вдохновения («Гребнатики», 1994). В поэтическом мире В. Смилевского библейский мотив сотворения мира – «В начале было Слово» – приобретает всеохватывающее значение. С помощью слова отделяется твердь от суши, «Мудрая вода течет сквозь слова». Слово, произнесенное и рукописное, простое и ясное или загадочное с глубоким подтекстом, заставляет закричать или онеметь («Предзнаменование»), радоваться или негодовать («Бес-о-словие»). Вглядываясь в рукописный текст, автор открывает в нем таинственную жизнь, отдельные буквы и знаки препинания приобретают самостоятельный смысл. Например, точка в одноименном стихотворении:

*Утвердительный знак
Чтоб отдохнуть
Чтобы подумать
Знак целого
что становится прошлым
в законченной мысли
Где же начало?
Все больше размышляю о точке
подвижной –
заявляет поэт и не ставит точку в конце стиха.*

Имя поэта Славе Г. Димоского (р. 1959) приобрело известность в 1980-е годы, когда были опубликованы несколько сборников его лирики. Источник вдохновения этот поэт, рожденный в окрестностях одного из древнейших центров славянской культуры – Охрида, черпает в богатой культурной традиции своего края. Одно из его стихотворений посвящено Михаилу и Евтихию – замечательным художникам XIV в., расписавшим церковь Св. Богородицы Перивлепты в Охриде («Михаил и Евтихий»). Другое стихотворение вызывает ассоциативную связь с популярнейшим в Македонии стихотворением поэта XIX в. К. Миладинова «Тоска по югу», в котором лирический герой, замерзающий среди московских снегов, тоскует по роскошной природе родного края («Константин Миладинов. Монолог») ¹⁴. В 2000 г. С. Димоскому за новую книгу стихов «Темное место» (1999) была вручена литературная премия имени братьев Миладиновых. Эти стихи свидетельствуют о творческой

зрелости поэта. За их внешней простотой кроются глубокие размышления о смысле человеческой жизни и нашем времени.

В поэзии 1990-х годов зазвучали и новые имена. Среди них критика выделяет имя Саши Гигова (Сашо Гигов-Гиш, р. 1968), который завоевал популярность и как эстрадный певец. Филолог по образованию, С. Гигов в своем творчестве ориентируется на традицию русской экспериментальной поэзии (от В. Хлебникова до А. Вознесенского) и национальную лирику П. М. Андреевского, П. Бошковского, Т. Петровского¹⁵. Обратив на себя внимание поэтическим сборником «Чинодеяния» (1989), молодой поэт выпустил в 1990-е годы книги «Ритуал и пепел», «Душа города», «Прозрачная чернота» и еще несколько сборников поэзии, в которых продемонстрировал разнообразие своих творческих возможностей. Он не чужд экспериментальной игре слов, богатой образности, он глубоко знает национальный фольклор и продемонстрировал интерес к реалистической поэзии.

Кроме этой, пожалуй, наиболее представительной части македонских поэтов, остающихся в своих творческих поисках в области лирического, эмоционального мировосприятия, совершенствующих лирический инструментарий – ритмику и рифму, тропы, – есть поэты, которых отличает тяга к поискам на грани поэзии и прозы. «Прозаизация» поэзии, минимальное использование метафор, сравнений, упрощение художественной речи, стремление к «совершенству простоты» отличает поэзию Ристо Лазарова (р. 1949). Его стихотворение «Если когда-нибудь будешь в Скопье» получило первую премию на конкурсе 2000 г. за лучшее стихотворное произведение, посвященное столице Македонии. Образ города поэт создает «прозаическими» средствами, упоминая об исторических памятниках, любимых местечках, встречах с поэтами, о богатом по-восточному базаре. Эта картина одухотворена взволнованным авторским чувством, его любовью к родному городу.

Тема «миллениума», рубежа тысячелетий настраивает современных поэтов на осмысление глобальных вопросов существования человека на земле. Два тысячелетия от Рождества Христова повысили интерес художников слова к библейским мотивам. Жертва Спасителя осмысливается в стихотворении С. Димоского «Жестокость», мотив Сошествия в ад присутствует в его же «Темном месте», где лирический герой просит о поддержке Овидия и Данте. В лирике второй половины 1990-х годов известного автора многочисленных поэтических сборников М. Матевско-го (р. 1929)¹⁶ заметно присутствие апокалиптических мотивов. В сборниках «Завывание ветра» (1996) и «Болото» (1999) почти исчезают светлые

тона и настроения, так характерные для его ранней поэзии. Один из наиболее авторитетных современных национальных литературоведов М. Гурчинов отметил, что поэзия этого автора свидетельствует о трагическом мировосприятии и чувстве безнадежности, которое охватывает художника в эпоху, «когда восторжествовала ненависть и век завершается с осознанием полного бессилия поэтического слова»¹⁷.

Драма последнего десятилетия XX в. была в Македонии интенсивно и плодотворно развивающимся родом литературы, многие пьесы переводились на другие языки и приобрели популярность за пределами страны. Заслуга в этом принадлежит драматургам, заявившим о себе в середине 1970–1980-е годы Г. Стефановскому (р. 1952) и Й. Плевнешу (р. 1953) и более молодым В. Андоновскому (р. 1964) и Д. Дуковскому.

Новейшая македонская драма наполнена актуальными мотивами общественной жизни, злободневными политическими вопросами. В ней сочетаются традиции брехтовского театра и театра абсурда. Она совершенно отказалась от принципа «жизненного подобия», ей неведомы полутона, психологическая тонкость героев, убедительность мотивировки их поступков и конфликтов. Современный театр ориентирован на зрелищность. Он культивирует основной принцип драматургии Э. Йонеско: театр не может без эффектов, и эффекты могут быть только сильные. Наиболее широко используемым приемом становится гротеск. Подобно тому, как постмодернистские писатели воспринимают мир как текст, современные драматурги по-новому используют шекспировский принцип «весь мир – театр». Находит частое применение прием «театр в театре». Всевозможные реминисценции и аллюзии с произведениями национальной и мировой литературы рассчитаны на образованного и подготовленного зрителя, способного оценить остроумие новой интерпретации известных сюжетов.

Предельно сосредоточен на игровой поэтике Й. Плевнеш (р. 1953). Его пьесы «Подпольная республика» (1991), «Без бога» (1992), «Notre femme de Paris» (1994), «Счастье – новая идея в Европе» (1996) полны иронии, игры слов, всевозможных ассоциаций с историческими, мифологическими и литературными сюжетами.

Важным событием в культурной жизни Македонии стала постановка пьесы Д. Дуковского «Balkan is not dead или Магия эдельвейса» (1992)¹⁸, где последовательно реализовано постмодернистски свободное отношение к литературной традиции. И сюжет, и конфликт, и персонажи заимствованы из популярнейшей драмы основоположника национального театра В. Черндринского «Македонская кровавая свадьба» (1900),

посвященной сопротивлению македонского народа насильственной исламизации. Д. Дуковский переосмысляет известный текст, «дописывает» многие сцены, меняет их смысл, вводит в пьесу исторических (Калигула) и литературных (Антигона) персонажей. Переосмыслен и возвышенный патриотический финал драмы В. Чернодринского, в котором героиня погибает со словами: «Я умираю, но турчанкой не буду». Автор с горькой иронией подчеркивает, что трагедия – неотъемлемая часть жизни на Балканах, а жизнь «настолько гротескна и бессмысленна, что даже крушение личного счастья не может усилить степень ее трагизма»¹⁹.

Кровавая и бессмысленная трагедия Балкан – тема следующей драмы Д. Дуковского «Пороховая бочка» (1994), состоящей из 11 независимых эпизодов, каждый из которых завершается насилием. Это и есть в понимании автора «балканский синдром», когда любая ситуация ведет к насилию над личностью или катастрофе. «Пороховая бочка» получила популярность и за пределами Македонии. В Сербии появилась экранизация этой драмы.

Как отметила исследователь современной македонской драмы Е. Лужина²⁰, мир в новейших пьесах молодых македонских авторов предстает миром опустошенным, лишенным идеалов, это мир без Бога, и единственное, что может и должно с ним произойти, – это катастрофа. Отсюда предчувствие хаоса и распространенность в новейшей драматургии апокалипсических мотивов.

Мотив насилия и катастрофичность мироощущения свойственны пьесам В. Андоновского (р. 1964) «Бунт в доме престарелых», «Адская машина» (1993) и «Славянский ковчег» (1998). Распадение Югославии, кровавые конфликты в Боснии, трагическая судьба всего славянского мира – фон, на котором развивается действие в пьесах В. Андоновского. Автор много размышляет об утрате современным человеком исторических корней, о разрушении и забвении тех идеалов, которые давали предкам силу духа и уверенность в собственной правоте, объединяли их и делали великанами, способными противостоять давлению истории. Он, правда, не идеализирует народные традиции. Недаром в пьесе «Бунт в доме престарелых» герои пытаются разыграть пьесу по тексту, записанному популярным собирателем фольклора конца XIX в. М. Цепенковым, об обычае относить в горы на голодную смерть стариков, ставших обузой, и нарушении этого обычая сыном, который задумался о собственном будущем. Традиции не вечны, но от них можно отступать лишь во имя лучших и более гуманных обычаев – такова главная идея пьесы молодого автора.

Венко Андоновский далек от назидательности, хотя он иронизирует над стремлением молодого поколения подражать западному образу жизни и охотно забывает о своих корнях. В финале пьесы «Славянский ковчег» ребенок, рожденный героиней от неизвестного отца, хочет его найти, т. е. знать свои корни. В целом, пьесы этого драматурга имеют развитый диалог (что не всегда характерно для новейшей драмы) и открыто выраженную авторскую позицию.

Современные драматурги охотно и широко экспериментируют с жанровой формой. Д. Дуковский одну из своих драм назвал «параноей», В. Андоновский – «сказкой-концентратом» и «превентивной драмой». Й. Плевнеш определил завоевавшую известность пьесу «Счастье – новая идея в Европе» как «трагедия наоборот». Изменения затронули основу драматической формы – она «распадается», в ней нет сюжета как развивающегося действия, целостность достигается настроением, объединяющим разрозненные эпизоды. Сценическая условность нарочито заостряется, в одной и той же пьесе используются приемы ритуального театра, античной драмы, современного представления. Банальная реальность переплетается с фантастикой, фольклорные мотивы с тривиальными, трагические ситуации завершаются фарсом. Герои театра конца XX в. не характеры и не персонажи, они крайне схематичны и условны. В целом, современные пьесы – это менее всего тексты для чтения. Они могут жить только на сцене, возникая в сотворчестве драматурга, режиссера и актеров.

Девяностые годы XX столетия стали весьма продуктивными для развития национальной критики и литературоведения. В центре внимания исследователей были история македонской литературы, ее взаимодействие с литературами других славянских народов, место в мировом литературном процессе. Впервые в национальной науке появились концептуальные обобщающие работы о разных этапах развития македонской литературы. М. Друговац выпустил обширный труд, охватывающий развитие национального искусства слова от последних десятилетий XIX в. до конца 1980-х годов. Его «История македонской литературы XX века» (1990)²¹ содержит огромное количество фактов, автор дает творческие портреты крупных поэтов, прозаиков, драматургов и литературных критиков. Он предпринял попытку определить место в литературном процессе практически всех более или менее известных деятелей национального искусства слова. М. Друговац анализирует процесс зарождения современной литературы, ее становление и основные тенденции развития.

История становления и развития национальной литературной критики освещена в фундаментальном исследовании В. Смилевского²², который проанализировал ее эволюцию с 1945 по 1985 г., особое внимание уделив литературным полемикам 1950–1960-х годов и их роли в развитии литературно-критической мысли в Македонии.

Македонская Академия науки и искусства начала издание серии «История македонской литературы», которая должна осветить ее развитие от истоков до конца XX в. В рамках этого проекта были опубликованы два тома: Т. Саздов выпустил «Устное народное поэтическое творчество» (1998), а В. Стойчевска-Антич – «Средневековую литературу» (1997)²³.

Большой вклад внесли македонские исследователи в собирание и систематизацию материала о развитии литературного творчества на македонских землях в XIX – начале XX в., о становлении национального самосознания и роли в этом процессе художественного слова. Появились монографии о жизни и творчестве Г. Пулевского, Д. Чуповского, работы по истории македонской драмы²⁴. Ценные монографические исследования были опубликованы о творчестве выдающихся современных писателей²⁵.

Необходимость осмысления национальной литературы в контексте мирового литературного развития активизировала в последнее десятилетие сравнительно-исторические изыскания македонских ученых. Были изданы тематические сборники²⁶, немало интересных исследований, среди которых выделяется работа М. Гюрчинова (р. 1928) «Компаративистские исследования» (1998)²⁷. В ней известный критик и ученый анализирует национальное искусство слова в сопоставлении с другими литературами, прежде всего с русской. Милан Гюрчинов принадлежит к числу ученых, благодаря которым литературоведческая русистика превратилась в Македонии в успешно развивающуюся область науки. Многие годы он заведовал кафедрой русской литературы философского факультета университета имени Св. Кирилла и Мефодия в Скопье. Заслуженное признание и авторитет в мире славистики принесли М. Гюрчинову его книга о Борисе Пастернаке и исследования о классиках русской литературы XIX в. – Ф. Достоевском и А. Чехове²⁸.

Компаративистика является одним из наиболее интенсивно развивающихся направлений современного македонского литературоведения. В последнее время интересные работы в этой области опубликовали молодые исследователи – А. Прокопиев, А. Гюрчинова, Й. Владова, Р. Янчулиева и др.

Примечания

- ¹ См.: *Шкарич С.* Конституционно-правовое становление македонского государства // *Македония: Путь к самостоятельности.* М., 1997. С. 49–80. Через двадцать лет, в 2001 г., албанский сепаратизм стал причиной вооруженного конфликта на территории республики Македонии.
- ² Эти упреки стали раздаваться в самом начале 1990-х годов еще при жизни Б. Конеского. Дискуссия об алфавите и языке продолжалась в течение десятилетия, приобретая все большую политическую окраску и фразеологию. Звучали, например, предложения заменить «лингвистических шпионов» – «сербские буквы» (j, љ, њ, k, f) «другими», более «македонскими».
- ³ *Андоновски В.* Графомитологија // *Стожер.* 2000. № 32–33. С. 40–41. Автор подчеркнул, что в настоящее время в Македонии нет необходимости для азбучной реформы.
- ⁴ *Урошевиќ В.* Поетска пораќа // *Стожер.* 2000. № 32–33. С. 3.
- ⁵ *Тодоровски Г.* Ангелина паѓува кон светлината // *Современост.* 1990. № 9–10. С. 130.
- ⁶ Этот заголовок имеет свой ассоциативный ряд. В 1955 г. сербский литературный критик Милош Бандич констатировал доминирование романного жанра в послевоенной прозе в монографии под названием «Время романа». В конце 1960-х годов, как бы вторя ему, македонский литературовед Милан Гурчинов заявил, что в македонской литературе господствует «время поэзии».
- ⁷ Художественная проза на македонском языке начала развиваться после 1945 г., когда македонский язык приобрел статус литературного языка и стал одним из государственных языков СФРЮ. В. Малеский получил признание как партизанский поэт в годы войны, он сыграл выдающуюся роль в становлении и развитии македонской прозы. Ему принадлежат сборник рассказов «Алый георгин» (1950), романы «То, что было небом» (1958), «Ткацкий станок» (1969) и др. В 1976 г. в издательстве «Култура» (Скопье) вышло собрание его избранных произведений в 5-ти томах.
- ⁸ Партийная кличка Васи́ла Антевского была «Кизил». Кизил в македонском языке – метафора негибкости, силы и здоровья, схожая с русским «крепок как дуб».
- ⁹ Интерес македонского прозаика к творческому опыту Максима Горького хорошо известен. См.: *Гурчинов М.* Делото на Владо Малески // *Творештво на Владо Малески.* Скопје, 1999. С. 17.; *Ристески Д.* Импулс на руската книжевност во делото на Владо Малески // *Там же.* С. 134–139.
- ¹⁰ Кочо Рацин (Коста Апостолов Солев) (1908–1943) – поэт, основоположник современной македонской литературы.
- ¹¹ *Стожер.* 2000. № 32–33. С. 3.
- ¹² *Там же.* 2001. № 38–39. С. 11.
- ¹³ *Матевски М.* Пред поезијата на Кагица Кулаковќа // *Сум.* 2000. № 25. С. 43.
- ¹⁴ См. в русском переводе: *Димоски С.Г.* Родной язык / Перевод О. Панькиной. М., 1996. Братья Димитар и Константин Миладиновы сыграли выдающуюся роль также в развитии болгарской литературы. Константин Миладинов стихотворение «Тоска по югу» написал в Москве во время учебы в университете.
- ¹⁵ См.: *Тодоровски Г.* Поетичките карактеристики во најновиот генерациски бран на македонската современа поезија // *Македонски јазик, литература и култура в славянском и балканском контексте.* М., 1999. С. 196–202.
- ¹⁶ Матея Матевски стал печататься в начале 1950-х годов и опубликовал следующие сборники поэзии: «Дожди» (1956), «Равноденствие» (1963), «Ирис» (1976), «Круг» (1977), «Липа» (1980), «Рождение трагедии» (1985), «Отдаление» (1990).
- ¹⁷ *Гурчинов М.* Матеја Матевски: «Мртвица» // *Сум.* 2000. № 25. С. 61.

- 18 Дуковски Д. Балканот ние мртв (околу «Македонска крвава свадба») // Културен живот. 1993. № 2.
- 19 Петковска Н. Македонска драмска литература на крајот од векот // Предавања на XXXI меѓународен семинар за македонски јазик, литература и култура (Охрид, 1998). Скопје, 1999. С. 119.
- 20 См.: Лужина Ј. Најмладата македонска драма: македонските драматичари-постмодернисти // Предавања на XXXI меѓународен семинар... С. 152.
- 21 Друговац М. Историја на македонската книжевност XX век. Скопје, 1990.
- 22 Смилевски В. Аспекти на македонската литература 1945–1985. Скопје, 1993. Основоположници на македонска литературна критика се сметаат Кочо Рацин и Димитар Митрев.
- 23 Саздов Т. Усмена народна книжевност. Скопје, 1998; Стојчевска-Антиќ В. Средновековна книжевност. Скопје, 1997. Вопрос за постоење самостојна средновековна македонска литература се однесува на разред дискусионен. См. например: Калиганов И.И. Размишления за македонска «среда» палеоболгаристици // Македонија: проблеми историја и култура. М., 1999. С. 32–44.
- 24 Ристовски Б. Димитрија Чуповски и македонската национална свест. Скопје, 1996.
- 25 Старделов Г. Одземање на силата. Поезија на Блаже Конески. Скопје, 1990.
- 26 Книжевен контекст. Теоретски и компаративни студии. Скопје, 1995.
- 27 Ѓурчинов М. Компаративни студии. Скопје, 1998.
- 28 Ѓурчинов М. Пастернак. Скопје, 1987; *Он же*. Заговорници на човечноста. Скопје, 1992; *Он же*. Достоевски. Скопје, 1981.

М. Б. Проскурнина
(ИСл РАН)

Постмодернистские черты в македонском романе 1980–1990-х годов (на примере романов Трайче Крстеского «Белая Митра» и Данилы Коцевского «Одиссей»)

Развитие романного жанра в славянских литературах в последние десятилетия протекает под знаком неугасающих дискуссий о постмодернизме. 1980-е и начало 90-х годов стали временем, когда и в литературе Македонии заявили о себе, а позже и утвердились, постмодернистские черты, особенно ярко проявившиеся в названном жанре. Постмодернистский роман – одно из интересных, но противоречиво развивающихся явлений македонской литературы.

Путь македонского романа к постмодернистской манере повествования вряд ли можно назвать абсолютно самостоятельным и новаторским. Малоизученная у нас литература Македонии обладает, на наш взгляд, целым рядом особенностей, с одной стороны, вписывающих ее в общеевропейский литературный контекст, а с другой – явно выделяющих ее в ряду иных славянских литератур.

Прежде всего необходимо иметь в виду саму ситуацию, в которой оказалось художественное творчество в этой стране в середине XX в. Важно отметить, что художественное творчество на македонском литературном языке заявило о себе лишь во второй половине прошлого века. В 1945 г. македонский язык был кодифицирован, появилась первая грамматика македонского языка. До этого времени македонская литература развивалась в весьма специфических условиях, не имея литературного языка, а используя диалекты, а также иные славянские языки. Национальные историки литературы видят в этом феномен македонского литературного творчества.

Появление в Македонии литературного языка, естественно, послужило сильнейшим стимулом для развития национальной литературы, поэтому становится понятным совершенно особый путь, пройденный практически за полвека македонской литературой. Он характеризовал-

ся активным восприятием молодой литературы разнообразных художественных традиций – от реализма до самых авангардных литературных концепций. Македонская литература явилась своеобразным «перекрестком», на котором смогли встретиться, оказать взаимное влияние (зачастую в рамках творчества одного писателя) различные художественные миры. Наиболее активно данный процесс происходил в жанре романа как наиболее открытым и способным к трансформациям разного рода.

Особенно значительным и масштабным стал такой процесс «впитывания» и переосмысления разнообразных литературных традиций македонской литературой непосредственно после 1952 г., когда Славко Яневский (1920–2000) – патриарх македонской литературы, пробовавший свое перо в самых разных жанрах и творивший как в реалистическом, так и в экспериментальном художественном направлениях, – создал первый роман на македонском литературном языке, написанный в ключе соцреализма. Это произведение Яневского открыло первую фазу развития македонского романа. С появлением жанра романа перед литературой встали новые проблемы и задачи, связанные не только со способностью романа к синтетическому отображению реальности, но и с поисками новых, возможно более адекватных форм этого отображения.

Македонские романисты не могли пройти мимо богатейшего опыта европейских, русской, отчасти американской и, конечно, югославских, в первую очередь сербской, литератур в сфере романного жанра. Особенно же привлекали литераторов Македонии авторы XX в. (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Ф. Кафка, М. Пруст, Д. Джойс, М. Крлежа, А. Андрич, О. Давичо), что вызвало в македонской литературе в 1950–1960-е годы всплеск понимаемого как модернистское искусства.

Уже 1956 год македонские историки литературы называют временем вступления национальной литературы во вторую фазу эволюции жанра романа: «С появлением романа “Две Марии” Славко Яневского 1956 год, безусловно, стал вехой на пути развития македонского романа... Этот период отмечен радикальным изменением романного дискурса, преобладанием интереса к индивидуальности, к психологии личности, к новым повествовательным моделям, которые означали преодоление концепции традиционного реалистического повествования»¹.

Разумеется, за такой короткий промежуток времени в македонской литературе модернизм как полноценное направление оформиться не мог. Поэтому справедливо говорить лишь о наметившихся тенденциях, которые «не были связаны с какой-либо четкой теоретической платформой, конкретным литературным течением, направлением или школой»². Столь

быстрое проявление модернистских тенденций в молодом македонском романе объясняется, на наш взгляд, тремя факторами. Первый основан на югославском контексте, способствовавшем созданию самой атмосферы эстетического обновления искусства. Второй связан с тем, что в «распоряжении» молодой словесности в этот период оказался значительный опыт, накопленный мировой литературой. Македонский роман оказался способен к восприятию и переработке на национальной почве европейских модернистских традиций. Третий вытекает из внутренней динамики романного жанра, всегда стремящегося к самообновлению.

По мнению известного македонского исследователя литературы М. Гюрчинова, именно появление в 1950-е годы модернистских тенденций обусловило «ускоренную эстетическую эволюцию македонского романа»³ и дало толчок к появлению уже в конце 1970-х гг. постмодернистских черт в романе Македонии.

Поэтому неудивительно, что отмеченные в последнее двадцатилетие XX в. в творчестве ряда македонских писателей постмодернистские черты оказались достаточно органичными для национальной литературы, изначально тяготевшей к смешению и переплетению самых различных литературных традиций и тенденций, проявлявшихся зачастую в творчестве одного писателя. Едва ли возможно, однако, говорить об оформившемся постмодернистском литературном направлении в Македонии. Но можно было бы по возрастному принципу объединить писателей молодого поколения, работающих в постмодернистской манере. Это Венко Андоновский, Блаже Миневский, Ядранка Владова, Трайче Крстеский, Васе Манчев, Александар Прокопиев, Димитрие Дурацовский, Драги Михайловский и др.

Произведения некоторых из этих авторов вошли в изданную в 1990 г. в Скопье «Антологию македонского постмодернистского рассказа». Но тезис об исключительной «молодости» македонского постмодернизма не подтверждается потому, что в антологию включены новеллы известных и далеко не юных Митко Маджункова и Зорана Ковачевского; а в предисловии, составленном Саво Цветановским, «самым постмодернистским произведением»⁴ называется романная трилогия «Миракли» (1984) Славко Яневского, уже упоминавшегося нами основателя македонского романа.

Таким образом, постмодернистские черты можно обнаружить в творчестве самых разных македонских писателей, как начинающих, так и пришедших к 1980 – началу 1990-х годов с солидным творческим багажом, содержащим, к стати, и реалистические, и модернистские произведения.

Какие же черты постмодернистского повествования находят свое отражение в македонском романе последних десятилетий?

Прежде всего необходимо отметить важную особенность постмодернизма и романа в нем: критическое отношение к предшествующему литературному наследию модернизма, к его высокой серьезности, к стереотипным унифицированным художественным структурам. Подчеркнем, что «нигилизм» художников-постмодернистов не носит в данном случае тотального характера, поскольку постмодернизм определяет себя все же как явление литературы, существующее не только *после* модернизма, но и воспринимающее, переосмысляющее и переоценивающее культурные традиции модернизма, стилевые его особенности (такие, например, как замена причинно-следственного построения сюжета метафорическим, фрагментарность композиции, свободный хронотоп и пр.). Постмодернистский философ Жак-Франсуа Лиотар говорил в свое время по этому поводу: «Постмодернизм помещается не после модерна и не против него. Он уже содержался в модерне, только скрыто»⁵.

Македонский роман начала 1980-х годов, когда в национальной литературе только появляются постмодернистские тенденции, в полной мере подтверждает тезис о том, что постмодернизм неизбежно вырастает из модернизма, является если не его продолжением, то переосмыслением. Не случайно поэтому известный македонский писатель и исследователь постмодернизма Данила Коцевский в своей работе «Модернизм и постмодернизм» приводит слова другого югославянского литературоведа Славко Леоваца, сказанные им на состоявшемся в 1988 г. в Сараево симпозиуме по проблемам постмодернизма: «Постмодернизм – это зрелый, а, возможно, и перзрелый, облик модернизма»⁶.

Гораздо более непримиримый характер носят взаимоотношения постмодернистского романа и так называемой тривиальной, массовой литературы. «Тривиальная литература плетется за читателем, тащится в хвосте его стереотипов восприятия, она не расширяет его познавательный горизонт, а, наоборот, закрепляет в его сознании принятые и распространенные взгляды и вкусы, стандартизируя их, и доводя до уровня предрассудков»⁷, – пишет современный исследователь. Постмодернистские авторы не могут согласиться с основным методом изображения тривиальной литературы – «иллюзионизмом», создающим «примитивизированную одномерную картину действительности, соответствующую представлению обывателя»⁸.

Постмодернистский роман, протестуя против догм, схем, примитивов, предельно усложняет повествование, пытается заставить читателя

активно работать вместе с автором над текстом, не только воспринимать его, но и творить. Яркий пример тому – романы Д. Барнса, У. Эко, М. Павича, в которых нарушаются привычные причинно-следственные связи повествования, его линейность, психологическая детерминированность поведения героев, внешняя связанность повествования. Это объясняется в первую очередь неприятием постмодернистами всего того, «что кажется им закосневшим и превратившимся в стереотип сознания ... что порождает стандартную, заранее ожидаемую реакцию»⁹.

Постмодернистский роман пытается по-своему открыть читателю усложнившуюся современную картину мира, своими художественными средствами приглашает к размышлению над глобальными вопросами сегодняшней жизни. Македонский роман, используя постмодернистскую повествовательную модель, в связи с этим интересуется проблемой индивидуальной ответственности за судьбу мира (роман Д. Коцевского «Одиссей», 1991); проблемами исторической памяти (трилогия С. Яневского «Миракли»); проблемой нравственного выбора в ситуации тотального давления на личность (романы Т. Крстеского «Освобожденный человек», 1989; «Охота», 1993). Писатели Македонии, работающие в стилистике постмодернизма, проявляют большой интерес к общеславянским и мировым мифам (опубликованные в 1992 г. романы С. Мицковича «Александр и смерть», и Л. Симьяновского «Птеродактиль»).

Развитие македонского постмодернистского романа подтверждает, что общее движение романного жанра в этой национальной литературе происходит практически одновременно с теми изменениями, которые обнаруживаются в югославянском и европейском романах.

Вместе с тем, сколь бы универсальным явлением в мировой культуре ни был постмодернизм сам по себе, тяготеющий, как известно, к смешению разных национальных, культурных, стилевых и прочих традиций, все же можно выявить особенности национальных постмодернистских литературных концепций. Самый знаменитый славянский постмодернист сегодня М. Павич, безусловно, узнаваем не только благодаря уникальному авторскому стилю, но и тому особому балканскому материалу, наполняющему страницы его романов. Македонский постмодернизм не создал столь высоких литературных образцов, как романы известного всему миру М. Павича, однако можно говорить об особом национальном наполнении романов таких македонских писателей-постмодернистов, как В. Андоновский, З. Ковачевский, В. Неделковский, которые обращаются к проблемам своей страны, своего народа и с горькой иронией, без которой просто немислимо постмодернистское произведение, говорят о жизни Македонии.

Одним из таких авторов является Трайче Крстеский (р. 1950). Его творчеству полностью были посвящены третий и четвертый номера македонского журнала «Стрмеж» за 1994 год, которые были названы «Время романа приходит». Этот выпуск журнала сыграл важную роль в осмыслении македонскими критиками и литературоведами основных особенностей постмодернистской прозы рубежа 1980–1990-х годов. Свои статьи опубликовали известные в Македонии литературоведы Миодраг Друговац, Санде Стойчевский, Катица Кюлавкова и др. Подобный пристальный интерес к творчеству этого писателя отнюдь не случаен, его романы «Арлекин с пустыми руками» (напечатан в 1981 г., написан десятилетием раньше), «Белая Митра» (1986), «Освобожденный человек» (1989), «малый» роман «Охота» (1993) привлекли внимание читателей и исследователей нетривиальностью сюжетных ходов, яркостью образов и необычностью стиливых решений.

Роман «Белая Митра» был опубликован в 1986 г. Нам представляется важным упомянуть его не только в связи с тем, что он демонстрирует приверженность автора постмодернистской манере повествования. Роман наполнен приметами национального бытия, фольклорными мотивами, образами, символами, герой его – житель современного македонского города, со всеми его проблемами и тяготами. Тем интереснее наблюдать тот художественный синтез, который вырастает из соединения национального материала и постмодернистских универсальных структур.

Это произведение, как утверждает сам автор, о македонской женщине, а значит, о любви. Название романа отсылает читателя к известной македонской любовной песне, наполненной потаенной страстью и эротикой. Очевиден интерес Т. Крстеского к теме любви и к исследованию психологических движений героев, внутреннего мира человека. Однако исследование психологии героев осуществляется писателем не с позиций традиционной реалистической манеры письма, а при помощи поэтики постмодернизма.

Трайче Крстеский сказал в одном из интервью, что он не закончил этот роман или, во всяком случае, закончил его не так, как предполагал¹⁰. Подобное высказывание автора является элементом своеобразной «игры» с читателем, что чрезвычайно характерно для постмодернистов. Писатель в завуалированной форме предлагает последнему домыслить судьбу героев, т. е. призывает читателя в соавторы. Необходимо заметить, что подобные интервью, комментарии своих произведений весьма популярны среди писателей-постмодернистов, убежденных в том, что ни один текст невозможно считать законченным по той простой причине,

что существует масса его интерпретаций читателем, создающим текст, текст...текст (т. е. множество новых текстов) на основе прочитанного произведения (самый известный пример тому – роман Дж. Фаулза «Подруга французского лейтенанта» и его концовка). Автокомментарий, а часто и раскрытие секретов «литературной кухни», имеют особое значение для художников-постмодернистов. Размышляя над собственными произведениями, авторы как бы ставят себя в один ряд с читателем, отрицают свою «особость» всезнающего творца книги, раскрывают «литературные тайны», иронически подчеркивая, что «тайного»-то здесь ничего нет. В этом выражается специфическое постмодернистское мировосприятие, заключающееся в отрицании каких бы то ни было иерархических связей, в стремлении разрушить и традиционные отношения «автор–герой–читатель».

Одна из особенностей романа «Белая Митра» связана с таким явлением постмодернизма, как безличность (поверхностность). Имеется в виду отказ художника-постмодерниста от изображения традиционного «я» героя, усиление тенденции стирания личности, что подчеркивает множественность человеческого «я», а, значит, и множественность интерпретаций того или иного явления¹¹. Кажется бы, этот принцип противоречит задаче изображения национального характера, однако Крстескому удается соблюсти баланс между предельной универсализацией образов и изображением национальной психологии.

В романе Крстеского, посвященном психологическому анализу любовных отношений главного героя Филиппа с различными женщинами, наполненном ретроспекциями и внутренними монологами, особое внимание обращает на себя частая смена ракурса повествования (изменение грамматического лица повествователя). Начинается роман повествованием от третьего лица, когда еще заметна дистанция между автором и героем. Но затем возникает Ich-форма, а граница между героем и повествователем практически исчезает, так что создается впечатление их полной идентичности.

Такой способ повествования (смена ракурса) приводит к постмодернистской дискретности текста, усиливающейся еще и путем введения неэпических элементов: драматических и лирических фрагментов. Так, автор включает в роман объемный текст песни о царе Костадине, которую исполняет «черноглазая Цаца»; сцена же скандала в баре, когда нетрезвого героя изгоняют оттуда, решена полностью по законам драматического действия, что подчеркивается и графическим оформлением этого фрагмента (реплики героев, ремарки автора).

Ту же цель преследует и так называемый «прием избыточности» (термин голландского исследователя Доуве Фоккемы), характеризующийся наличием слишком большого числа деталей при характеристике того или иного явления, образа, назойливо перегружающих читателя ненужной информацией. В романе Т. Крстеского данный прием используется более чем активно. Это может быть просто введение большого количества однородных членов предложения: «Какие это были сказки о царях, королях, верблюдах, погонщиках, негоднях, страшилищах, проклятиях...» (далее еще 11 дополнений). Или же в момент тяжелых размышлений героя об одиночестве появляется нагнетание огромного количества слов с приставкой со-, объединенных значением «совместного действия».

Такой прием не новость в мировой литературе. Вспомним Ф. Рабле или Н. В. Гоголя, в «Мертвых душах» использовавшего его с целью гротескной характеристики действий конкретного персонажа. Ю. Манн назвал это стилизацией примитива¹². В романе Крстеского очевидно не только изначальное ироническое наполнение подобного приема (и Рабле, и Гоголь использовали его в сатирических целях), но и его пародийное переосмысление, когда прием, доведенный до логического конца, превращается в абсурд, свою противоположность.

Для произведения Т. Крстеского характерно особое функционирование литературного интертекста. В романе можно обнаружить некоторое влияние прозы Дж. Джойса (использование приема «потока сознания» во внутренних монологах героя), Ф. М. Достоевского (сильная экспрессивность душевных движений героев); упоминается название известного произведения 1965 г. македонца Влады Урошевича «Вкус персиков» (герой целует руку женщины, и ему приходит на ум фраза: «Вкус персиков...»); в романе не раз вспоминается Мефистофель и связанный с этим образом мотив искушения. Однако литературные цитации в романе, так или иначе, иронически переосмысляются автором. Например, «поток сознания», используемый писателем во внутренних монологах Филиппа, развиваясь, постепенно перерастает в сюрреалистический бред, пока сам герой не замечает этого и не начинает «упражняться» в необычности и неожиданности ассоциаций. Так автор пародирует модернистский психологический роман.

Роман македонского писателя Данилы Коцевского (р. 1949) «Одисей» (1991) представляет интерес с несколько иной точки зрения, поскольку сюжетной основой его служит «Одиссея» Гомера. Отметим сразу, что произведение Коцевского коренным образом отличается от романа Крстеского прежде всего тем, что лишено определенных национальных коор-

динат, ведь вечный образ Одиссея давно уже воспринимается как явление общечеловеческого порядка. Роман Коцевского представляет особый тип постмодернистского произведения, а его создатель – один из «зачинателей» постмодернизма и, пожалуй, самый последовательный «постмодернистский» автор в современной литературе Македонии. Еще в 1980 г. вместе с Милошем Линдро и Люпчо Димитровским Коцевский написал своеобразный манифест молодых писателей, в котором фактически впервые в Македонии цитировались высказывания Р. Барта¹³.

Обращаясь к «Одиссею» Д. Коцевского, подчеркнем, что одной из важных черт постмодернизма является его повышенный интерес к литературному наследию прошлого. Так, данный роман ориентирован, с одной стороны, на переосмысление автора «вечных образов», а с другой – на богатейшую мировую литературную традицию функционирования подобных образов и мотивов в художественном мире произведений романного жанра. Достаточно назвать романы «Улисс» Д. Джойса, «Загадка Прометей» Л. Мештерхази, «Кентавр» Д. Апдайка, «Ромео, Джульетта и тьма» Я. Отченашека, повесть К. Вольф «Кассандра» и одноименную новеллу Э. Носсака, чтобы стало очевидным, сколь часто писатели XX в. обращались к неиссякаемым вечным образам, мотивам, сюжетам. Вечный образ Одиссея заинтересовал и писателя-постмодерниста, стремящегося отвлечь читателя от примитивного «игрушечного историзма» продукции массовой культуры и псевдоисторических стереотипов массовой культуры и направить его в сторону более интеллектуального осмысления прошлого.

Как известно, литературу постмодернизма отличает предельно усложненная структура произведений, своеобразная «литературная игра» с читателем, переосмысление художественных традиций, введение в произведения весьма распространенных литературных, мифологических сюжетов и образов. Тем самым постмодернисты рассчитывают на адекватную реакцию читателя-интеллектуала, способного разобраться в нарочито создаваемых писателем «лабиринтах» текста. Именно поэтому произведения постмодернизма принято считать литературой элитарной, обращенной к образованному читателю.

Роман «Одиссей» Д. Коцевского лишен различных стиливых нагромождений и имеет строгую сюжетно-композиционную структуру, что, казалось бы, противоречит одному из основных эстетических постулатов постмодернизма – принципу неопределенности, основанному на неясности, двусмысленности, сюжетной нелинейности жанрово-стилевой эклектичности. Однако, на наш взгляд, автор «Одиссея» следует здесь скорее за Милорадом Павичем. Тот предельно «запутывая» читателя, заставляя его

«блуждать» в текстах, ведя литературную игру, все же создает такие удивительно стройные и гармоничные с точки зрения сюжетно-композиционной организации произведения, как романы «Хазарский словарь», «Внутренняя сторона ветра», «Пейзаж, нарисованный чаем», «Последняя любовь в Константинополе». Переключки между «Одиссеем» Д. Коцевского и «Хазарским словарем» М. Павича идут как на уровне повествовательных особенностей, так и проблематики романов.

«Хазарский словарь» – роман об исчезнувшем народе, имевшем трудную историю. Судьба хазар – достаточно яркий символ в свете непростых, порой трагичных взаимоотношений людей, наций, религий и сегодня. За погибшими хазарами, за исчезнувшими хазарским языком и культурой угадывается весь наш пошатнувшийся от болезней, ядерной угрозы, экологических катастроф мир. В финале и эпилоге романа «Одиссей» идет речь о гибели великой греческой цивилизации, просуществовавшей многие века. Автор считает неубедительной мысль о том, что эта цивилизация не выдержала натиска внешних врагов, а полагает, что греки сами разрушили свою жизнь, перечеркнули течение истории, как говорится в эпилоге. «Хазарский словарь», безусловно, хорошо известен в Македонии, поэтому Коцевский, на наш взгляд, сознательно обращается к той же гуманистической платформе, на которой строится произведение Павича. Оба произведения могут восприниматься как романы-предупреждения. Они ориентированы не только на постановку общемировых проблем, связанных с убыванием гуманности в современном мире, но и острейших вопросов югославского региона, погрязшего в войнах и межнациональных конфликтах. Исчезнувшее хазарское царство у Павича, погибшая греческая цивилизация у Коцевского служат напоминанием и предупреждением о возможной гибели и нашего мира, если каждый из нас, читателей, не почувствует и свою ответственность за происходящее. В связи с этим столь излюбленный постмодернистами прием активизации читателя, когда «сотворение» книги (как у Павича) оказывается непосредственным делом самого читающего человека, может трактоваться не только и не столько как пресловутая «игра» равнодушных к результатам своего творчества постмодернистов, которых чаще всего обвиняют в цинизме по отношению к собственному творению. Возможно, за этим приемом стоит нечто большее: предложение читателю задуматься о плодах труда своего, ощутить ту ответственность, что неизбежно ложится на плечи каждого «творца». А разве не эти же читатели в конечном итоге «творят» свою жизнь, а вместе с ней и жизнь своего народа, страны, всей Земли, наконец? Ироничность, игра постмодерни-

стов, на наш взгляд, зачастую содержит в себе достаточно сильные по своей гуманистической направленности идеи.

Очевидно, что в обоих романах доминирует мотив ответственности человека перед миром и другими людьми за свои поступки. Поскольку каждый человек – звено истории, постольку его нравственный выбор важен не только для него самого. С этих позиций подходит Данило Коцевский к сюжету об Одиссее, заново интерпретируя его, наполняя образ современным звучанием.

Роману предпосланы в качестве эпиграфа слова Х.-Л. Борхеса: «...Один вечер из одиссеевой жизни может быть чудеснее эпоса, рассказывающего о его страданиях». Помимо упоминания имени писателя, которого называют одним из первых постмодернистов, важен акцент на эстетической и исторической важности обычной, а не эпико-героической жизни античного героя. Слова Борхеса становятся отправной точкой романа македонского писателя, подчеркивают, что для писателя не столь важны события, описанные в эпосе, сколько характер самого героя.

Безусловно, для более полного понимания постмодернистской специфики романа македонского автора важно обратиться к одному из интереснейших произведений, на которое ориентировался Коцевский, – роману Д. Джойса «Улисс» (1922), особым образом использовавшему сюжет об Одиссее. Как известно, искусство модернизма явилось выражением определенной мировоззренческой системы, отмеченной кризисным восприятием действительности. Начало XX в. ознаменовалось войнами, крушениями империй, революциями, стремительным развитием технологий, науки, индустриальной цивилизации. Все эти факторы зачастую заслоняли человека как такового, оказавшегося в усложненных, по сравнению с прошлыми веками, общественно-исторических условиях. То новое, что вносил модернизм в искусство, можно было бы назвать стремлением не столько объяснить, упорядочить хаотические картины внешнего мира, сколько попытаться абстрагироваться от него, чтобы взглянуть на мир с совершенно иных позиций, вновь осмыслить положение человека в нем. Очевидна критическая тенденция, наполняющая произведения художников-модернистов.

Джойс, уподобляя своих героев персонажам гомеровской «Одиссеи», пытается создать некий универсальный образ бытия. Леопольд Блум, кружащий по Дублину, становится странствующим Одиссеем; его неверная жена Мэрион – Пенелопой; художник Стивен Дедалус оказывается Телемахом. Сам Дублин символизирует в романе весь мир, в котором жизнь каждого человека, как и всего человечества, – круговорот,

вечно повторяющееся движение. Образ гомеровского героя с его миролюбием, благородством, прозорливостью претерпел в романе Джойса значительные изменения. Блум-Одиссей, колесящий по Дублину, конечно, воспринимается писателем иронически, однако есть причины и для вполне серьезного сближения этих образов. Так же, как и Одиссей, который в своих странствованиях не раз сталкивается со страшным, пугающим, диковинным, Блум способен видеть страшное и уродливое в обыденной жизни Дублина

Вместе с тем сколь бы ни было пессимистично мировосприятие Джойса, главный мотив гомеровской «Одиссеи» – мотив возвращения и обретения героем дома – сохраняется и в «Улиссе». Блум-странник, одинокий и обманутый, все же находит свою «Итаку», которая оказывается прибежищем и для Стивена-Телемаха, обретающего в Леопольде Блуме своего отца. Внутреннее родство этих людей, их схожесть, способность понять горести друг друга – все это оставляет надежду читателю. Как пишет Н. П. Михальская, встреча Блума и Дедалуса становится кульминацией романа, «к ней все устремляется и ею все разрешается: достигается цельность, гармония, ясность. Воссоединение Дедалуса и Блума – это эпифания, духовное прозрение для каждого из них, постижение истины и скрытого прежде смысла существования»¹⁴. Таким образом, путешествие джойсовского Одиссея, как и у Гомера, завершается благополучно, хотя мир, окружающий Одиссея-Блума, страшен и небезопасен.

Совершенно иной, полемичный по отношению и к эпосу, и к роману Джойса, взгляд на историю Одиссея предлагает Д. Коцевский. В основе сюжета его романа – события, происходившие в доме Одиссея после его возвращения на Итаку: мнимая измена Пенелопы, убийство Одиссеем и его сыном Телемахом нескольких десятков женихов, пирующих в его доме, и последствия этого убийства (народное возмущение, впрочем, быстро подавленное). Но цепь событий как таковая мало интересует автора, о чем свидетельствует тот факт, что писатель опускает очень важное для эпоса фабульное звено – саму страшную сцену убийства женихов, играющую роль кульминации в сюжете о возвращении Одиссея.

Автор сознательно прибегает к такому сюжетно-композиционному приему, дающему возможность расставить необходимые для него акценты. Начальная глава представляет читателю вернувшегося Одиссея, который пытается узнать о том, что же произошло в доме за время его отсутствия, и начинает подозревать Пенелопу в измене. А уже в следующей главе сразу сообщается о состоявшемся убийстве. Читатель вправе прийти в недоумение, потому что «выпущен» один из интересных и важных

моментов эпоса, тем более что о предстоящем убийстве в первой главе не было сказано ни слова. Здесь «работает» один из центральных принципов постмодернизма – сюжетно-повествовательная ориентация на образованного читателя, хорошо знающего классические мифологические и литературные сюжеты, способного адекватно воспринимать любую их трансформацию и находить в этом особое эстетическое удовольствие, таким образом, становясь «соучастником» повествования.

Вот почему можно говорить в этом случае и о разрушении ожидаемого смысла. Именно эту цель преследуют, как правило, писатели-постмодернисты. Ведь основные новации, связываемые с постмодернизмом, заключаются как раз в создании такой художественной реальности, которая была бы не просто интересна читателю, но вызывала недоумение, становящееся стимулом к более внимательному прочтению того или иного текста и к сопоставлению с иными текстами. Д. Коцевского волнует не столько сам *факт* убийства Одиссеем женихов, сколько вызванная им цепная реакция в судьбе героев, а также рефлексии Одиссея, Телемаха и Пенелопы по поводу совершенного поступка и собственного поведения в этот критический момент.

В романе Коцевского привычные герои лишаются своих традиционных характеристик. Образ Пенелопы в нем претерпел существенные изменения по сравнению с эпосом. Покорная супруга Одиссея превращена Коцевским в активную феминистку, протестующую в своих диалогах с Ктименой, сестрой Одиссея, против «мужского шовинизма» Одиссея. Пенелопа Коцевского самостоятельна и независима и позволяет себе не только принимать ухаживания одного из женихов, Амфинома, но и участвовать в весенних оргиях полнолуния. Героиня оправдывает свое поведение правом выбора любого человека своей линии поведения. Такая трактовка образа Пенелопы, безусловно, восходит к образу Мэрион из романа Джойса, неверной жены Блума, певицы, ведущей довольно свободный образ жизни.

Как Пенелопа у Коцевского утрачивает свои изначальные черты, становясь феминистически настроенной женщиной, так и Одиссей перестает быть героем в прямом смысле этого слова. Одиссей, оказывающийся в эпосе несомненным победителем, которому все прощается, даже убийство, в романе на протяжении всего повествования выступает человеком, совершившим преступление и тяжело переживающим произошедшее. В результате героя ожидает не триумфальная победа над женихами и возмущенным убийством народом, а целый ряд разочарований, начавшихся с того, что Пенелопа, осуждая Одиссея, покидает Итаку. Постепенно герой теря-

ет жену, власть, друзей, отца (он, в отличие от эпоса, в романе умирает). И причина, по мнению автора, кроется в том, что Одиссей – убийца. Поэтому в финале романа героя ждет закономерное поражение.

«Пост-Одиссей уже не путешествует»¹⁵, – замечает македонский критик и писатель А. Прокопиев, определяя самую существенную черту Одиссея «конца XX века». Мотив странствования (как одна из центральных составляющих образа Одиссея) полностью уходит из романа македонского автора. Если Блум Джойса в своих блужданиях все же приходит к какому-то результату, то Одиссею Коцевского просто некуда двигаться, никакого примирения с жизнью, с самим собой не происходит, потому что выхода из того морального тупика, в котором оказывается «новый» Одиссей, по мысли автора-постмодерниста, нет. Роман Д. Коцевского оказывается полностью созвучен постмодернистскому мировоззрению, согласно которому история и культура завершили в XX в. свое существование¹⁶. Поэтому конец истории Одиссея для македонского автора – конец истории вообще.

Писатель пытается постичь причины моральной деградации героя, его интересуют те слои человеческой психологии, которые вдруг проявляются в экстремальной ситуации. Психологизм структурирует повествование: в романе много исповедальных монологов, самоанализа героев, диалогов, наполненных стремлением осознать причины случившегося. Примечательно в связи с этим то, что большая часть психологического самоанализа повествовательно воплощена в образе Одиссея. Конечно, именно он, движимый сомнениями, решается на убийство. Но разве Одиссей не великий и хитрый воин, привыкший убивать? Почему же это убийство приводит героя к страданиям, о которых говорит Борхес? Вероятно, Коцевский стремится посмотреть на ситуацию убийства не с точки зрения людей далекого прошлого или современности, а с общечеловеческих этических позиций.

Данило Коцевский мифологизирует психологию, придавая всеобщность внутреннему миру героя и его современников. Неосторожность Пенелопы, импульсивность Телемаха и озлобленность Одиссея приводят к страшным последствиям, разрушающим не только их жизнь, но и подрывающим благополучие людей, их окружающих. Ошибка Одиссея (а он сомневается в своей правоте, убив женихов) стоила жизни всей греческой цивилизации: огонь с загоревшихся кораблей Одиссея, решившего бежать, перекинулся на всю Итаку, а затем уничтожил и весь «старый мир».

Эта художественная гипербола становится в романе полемическим по отношению к гомеровскому эпосу и роману Джойса выражением по-

стмодернистского скепсиса и иронии в восприятии истории: Одиссей, несомненный герой в эпосе, символ славной древней цивилизации, оказывается всего лишь убийцей, неудачником, от которого отворачиваются не только люди, но и фортуна – кто-то поджигает его корабли и «доблестный» Одиссей оказывается совершенно бессилён перед бедой. Значит, совсем не подвиги Одиссея двигали вперед историю древности, а его ошибки послужили причиной гибели цивилизации греков.

Македонский писатель-постмодернист не только переосмысляет древний сюжет, но и иронически с ним полемизирует, практически «выворачивает наизнанку» знакомые события, наполняет их совсем иным содержанием. Автор так организует романное повествование, что старый сюжет начинает окрашиваться самыми современными красками. Его Одиссей совсем не выглядит таким великим героем, каким он предстает в гомеровском эпосе, он явно «помещен» в столь свойственную постмодернистам атмосферу скрытой иронии. Эта ирония выражается в пародировании известного гомеровского приема эпической ретардации при описании благородного героя, его оружия, шлема, меча. Коцевский тоже использует прием замедления повествования, но уделяет внимание не мечу или щиту Одиссея, а подробно останавливается на описании его любимого стула.

Отметим, в заключение, еще одну деталь в романе «Одиссей»: Коцевский, как и многие постмодернисты, включает в роман «Словарь имен с объяснениями», в котором содержатся сведения обо всех упоминаемых в романе мифологических персонажах. Введение в тексты элементов словаря очень характерно для постмодернистских писателей, поскольку это придает им черты псевдодокументализма и позволяет «поиграть» с читателем, ведь словарь – наиболее авторитетный жанр научной литературы, не допускающий художественного вымысла. В этом вновь проявляется установка постмодернистов на соединение несоединимого, разных жанров и стилей, цель которой – эмоционально активизировать читателя.

Романы Т. Крстеского и Д. Коцевского являются одними из лучших образцов македонской постмодернистской прозы. В них отчетливо проявляются как особенности национального постмодернизма (Т. Крстеский), так и тенденции, свойственные европейскому постмодернизму (Д. Коцевский).

Примечания

¹ Ѓурчинова А. Појавата на модерните постапки во македонскиот роман во контакт со западноевропското и американското романсиерско искуство // Книжевен контекст: проникнувања помеѓу македонската и светската книжевност. Скопје, 1996. С. 144.

- ² Там же. С. 145.
- ³ *Ѓурчинов М.* Развој на романот во новата македонска литература // Современа македонска книжевност. Скопје, 1983. С. 355.
- ⁴ Македонскиот постмодернистички расказ. Скопје, 1990. С. 27.
- ⁵ Цит. по: *Генис А.* Треугольник (авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. 1994. № 10. С. 245.
- ⁶ *Коцевски Д.* Модерно и постмодерно. Скопје, 1993. С. 202.
- ⁷ *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998. С. 156.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ *Ацевска В.* Времето на романот доаѓа (разговор со Трајче Крстески) // Стрмеж. 1994. № 3–4. С. 24.
- ¹¹ Современный философский словарь. М., 1996. С. 361.
- ¹² *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 297–308.
- ¹³ *Коцевски Д., Линдро М., Димитровски Љ.* На чекор од говорот // Разглед. 1980. № 10.
- ¹⁴ *Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П.* Модернизм в зарубежной литературе. М., 2000. С. 16.
- ¹⁵ *Прокопиев А.* Модерното и постмодерното во македонскиот роман на деведесеттите // Книжевен контекст: проникнувања помеѓу македонската и светската книжевност. Скопје, 1997. С. 231.
- ¹⁶ *Фукујама Ф.* Конец истории? // Страна и мир. 1990. № 1.

М. В. Фридман
(Исл РАН)

Литературоведение и литературная мифология. Из опыта развития литературной жизни Румынии в последнее десятилетие XX века

Названное десятилетие с особой остротой поставило вопрос о значении литературы и литературоведения как действенных средств преодоления противоречия между историей и мифом. Предлагаемый историей материал румынской литературы XX столетия является в этом смысле весьма показательным.

Эпиграфом к данной статье могло бы послужить утверждение известного румынского поэта Мирчи Динеску: «За неимением времени мы фараонов хоронили в творениях народа»¹. Знаменательные слова – тут поэтическое прозрение намного опередило научное.

Вспомним: романизованная в начале первого тысячелетия Дакия, поклонявшаяся древнему богу Замолкису, развивалась в дальнейшем в лоне христианского православия под мощным влиянием славянских культур, что в значительной мере обусловило и характер письменности, и облик молитвенных сборников, и формы церковного чина. Плод слияния западных и восточных этносов, Румыния оставалась на протяжении последующих веков прочным связующим звеном между Западом и Востоком. Какое уникальное поле для создания мифов и легенд, многие из которых, как, например, миф легендарной Миорицы или зодчего Маноле*, широко известны в мире!

Литература и литературоведение Румынии насыщали свои структуры этим богатством народного духа, творя, в свою очередь, новые легенды, мифы, утопии. А свойственная древнему мифу иллюзия единства, схожести предмета и образа, идентификация субъективного и объективного, идеального и реального по ходу развития художественной литературы преобразовывалась в метафорически закодированную модель мира.

* В народной балладе «Миорица» волшебная ярочка предупреждает пастуха о грозящей ему гибели: в «Зодчем Маноле» строитель храма Арджеш замуровывает жену в стене во имя завершения своего труда.

Реальный и идеальный его образ уже не отождествлялись, они «ставились в метафорическое отношение»². Если миф не знал выделения эстетической сферы из недифференцированной стихии сознания, то литература ориентировалась на «более или менее автономные эстетические критерии, на сознательное употребление приемов метафор, аллегории и других тропов и фигур»³. Именно эти *автономные эстетические критерии* и служили действенным средством устранения противоречия между историей и мифом. При всей близости искусства к мифологическому сознанию идентичность предмета и образа могла быть лишь элементом некоей игры, вспомогательным средством в процессе поисков новых художественных форм.

Между тем процесс развития литературной жизни в Румынии на протяжении XX в. изобилует попытками немалого числа литераторов *создать новую эстетическую реальность путем мифологизации общественно-политической и социальной жизни*. Их поучительный опыт достоин более подробного исследования.

Нельзя при этом обходить вниманием и те общие тенденции, которые были свойственны прошлому веку. По утверждению немецкого ученого Михаэля Хохгезанга, в 20-м столетии «миф вступил в новую эру мифа». Он убежден, что на рубеже XIX и XX вв. «в литературе и искусстве поднялась новая волна мифического мышления»⁴. То же утверждает Вильгельм Эмрих: «Весь мир подвергается усиленному давлению мифического принуждения»⁵. Весьма показательное для духовной жизни в XX в. предсказание звучит в словах известного литературоведа Вальтера Йенса: «Когда все наши интеллектуальные возможности будут исчерпаны, в конце пути мы опять узрим миф»⁶. Во всех названных трудах просматривается мысль, что между поэтическим и политическим мифом возникает известная функциональная идентичность. Преодолевая позитивистско-натуралистические и романтико-эгоцентрические установки, литература XX столетия целенаправленно доискивалась новых способов слияния фантазии и реальности в цельности мифа. Роже Гароди пошел еще дальше, объявив мифотворчество «самой функцией искусства»⁷. Иржи Гаек, призывая к «демифизации многочисленных мифов», вместе с тем объявляет современными мифами поэзию Маяковского и театр Брехта⁸.

Не в подтверждение популярной и по сей день литературоведческой теории «протохронизма» (опережающей роли румынской культуры, но истины ради отметим, что утверждения, во многом подобные приведенным выше, звучали в Румынии гораздо раньше. Так, например, Мирча

Элиаде еще в 1930-е годы исходил из убеждения, что литературное воображение – исключительно мифологизированное, что для него означало *подлинное*. Отсюда подлинной реальностью выступала только мифологическая реальность. Румынский писатель Мирча Элиаде вторил философу: «Мы занимаемся демистификацией наизнанку, мы прозреваем священное в обыденном»⁹.

И все же главное – в свете предложенной нами темы – в другом. Исключительно многоцветная картина созданных в XX в. румынской литературой и литературоведением мифов и антимифов обусловлена не столько исторической уникальностью генезиса нации, геополитическим расположением ее территории, двойственностью ее мифотворящих политических и социальных систем, сколько тем особым размахом и остротой, которых достигло столетиями длившееся противоборство «традиционалистов», сторонников поиска «истинно румынского архетипа», и «синхронистов», призывавших обогащать родную культуру достижениями других культур. Подчеркнем особо: ужесточение такого противоборства было обусловлено тем, что за *шесть* десятилетий сменилось *пять* общественно-политических структур. Речь идет о буржуазно-помещичьем режиме 1930-х годов, о королевской диктатуре конца десятилетия, военно-фашистском режиме времен Второй мировой войны, послевоенном интернационально-социалистическом, сталинском режиме и, наконец, национально-социалистической, чаушесковской «золотой эре» (1965–1989). *Четыре тоталитарных режима* за полвека с лишним! И амплитуда какая: от крайне правого экстремизма к крайне левому, чтобы в итоге они слились в единую национал-коммунистическую утопию!

Никогда еще румынская литература и литературоведение не знали такого мифотворческого принуждения, такого засилия опровергающих друг друга мифов и антимифов. Ход литературного развития обретает мифологически резко конфронтационный характер, демонстрируя неведомую ранее палитру форм оппортунизма многих художников слова, с одной стороны, и форм сопротивления диктату, с другой. В 1990-е годы, последовавшие за падением режима «двуглавого диктатора», литературоведению, заговорившему, наконец, языком гласности, предстоял нелегкий труд объяснить и развенчать природу засилия ложного литературного мифологизма, освободить от него подлинные ценности, решительно отказавшись как от попыток огульно отрицать достижения минувших десятилетий, так и от стараний тех, кто в новых условиях неустанно добивался и добивается вживления в плоть культуры отвергнутых историей утопий и ложных мифов.

Нельзя сказать, что современные здоровые силы румынского литературоведения преуспели в подобном прометеевом труде. И, думается, главная причина заключается в том, что внимание специалистов было направлено прежде всего на обсуждение проблемы оппортунизма, конформизма известных писателей в годы тоталитарных режимов. Между тем куда важнее была проблема эстетических, художественных последствий вторжения ложных мифов тоталитаризма в область румынской беллетристики. Ведь в сущности литературная мифологизация эпохи тоталитаризма оказывалась конкретным проявлением того слияния мифа с современной действительностью как средства противостояния познанию, просвещению, цивилизации, к которому призывал Ницше. При данном подходе задача художника слова заключалась не в том, чтобы прояснить и дальше развивать самые светлые стороны дошедших до нас мифов (произведения М. Садовяну и Л. Благи в Румынии – прекрасные образцы такого развития), а в том, чтобы создавать собственные мифы, подсовывая современному художественному творчеству первобытную символику. Естественно, что при этом даже литературовед, выполняющий идеологический заказ режима, становится мифотворцем по отношению к самым различным историко-литературным феноменам.

Эти мифотворцы не ведали или ведаť не желали, что в отличие от древнего мифа, который существует как абсолютное единство «обозначаемого» и «обозначающего», и потому употребление различных тропов и фигур в нем просто невозможно (мифы бессознательно образны), – в художественной литературе субъективная рефлексия автора предполагает четкое различие *отражения вещей и самих вещей*. Попытки «разволшебствления» мифа и его нарочитой имплантации в современный художественный текст были обречены на провал.

Именно поэтому важнейшая задача современного литературоведения Румынии видится в скрупулезном анализе литературного процесса минувших десятилетий (эпохи тоталитарных режимов, названных выше) с тем, чтобы показать читателям, как в многочисленных произведениях этого времени, высоко оцененных официальной прессой, отмеченных высокими премиями и благами, происходил на самом деле противоположный откат к поэтике древних мифов, оживала иллюзия единства, идентичности предмета и образа, тускнели эстетические критерии, нищала вымысел, терялась художественность.

Сама несовместимость сменявших друг друга мифов различных авторитарных систем есть вернейшее доказательство их ложности, чуждости процессам исторической рационализации картины мира. И все же подоб-

ные мифы в контексте всей системы идеологических мер, принимаемых тем или иным тоталитарным режимом, овладевали умами миллионов людей, «зомбировали» их, превращая в активных борцов за неосуществимые утопии. И главным средством воздействия этих мифов была власть слова над людьми. Слова-лжи, слова-западни. Не слова раскрывали сущность реальности, а сама реальность виделась сквозь призму подобных слов. Более того, как верно подчеркивал А. Зиновьев, зачастую люди обращались к реальности как к некоему второстепенному средству, к некоей иллюстрации, к умело манипулируемому потоку ложных слов и понятий¹⁰. Из источника исторической истины миф превращался в его антипод.

Следует подчеркнуть, что отдельные попытки освещения указанной проблематики обнаруживаются в последних работах таких видных литературоведов Румынии, как Э. Симион, Л. Улич, Д. Мику, К. Регман и др., об этом же свидетельствуют материалы, опубликованные на страницах демократических изданий «Ромыния литерарэ», «Конворбирь литераре», «Литераторул», «Стяуа», «22», «Контрапункт» и др. Назовем и недавно вышедший на английском языке журнал «Ромэние ревью» (1998, № 361), целиком посвященный проблеме румынских антиутопий.

Отрадно отметить, что задача восстановления в правах эстетических и этических критериев, вне которых художественное творчество – фикция, отнюдь не понимается лучшими современными литературоведами как некое шараханье в противоположную сторону. Экстремизм не выкорчевывается экстремизмом. И если при тоталитаризме мифологизация литературы предполагала расположение литературных фактов в матрицах воображаемого, иллюзорного, чтобы педалировать определенные явления в полном соответствии с волюнтаристски искаженным толкованием фундаментальных духовных, идеологических ценностей нации, то усилия современных литературоведов Румынии сосредоточены на раскрытии внеисторичности, внехудожественности подобных трактовок.

Наметим несколько направлений этой работы.

Особенно часто в трудах литературоведов последнего десятилетия XX в. встречаются слова «забвение» и «прощение», «амнезия» и «амнистия». Речь идет об оценке позиций художников слова в эпоху тоталитаризма, о конформизме, оппортунизме, продажности многих из них. Забыть или простить, понять или огульно осудить? Дискуссии по этому вопросу не миновали даже имен таких общепризнанных, широко известных художников, как М. Садовяну, К. Петреску, Дж. Кэлинеску, Т. Аргези, М. Преда, Н. Стэнеску и др. Им тоже вменяется в вину тяжкий грех писательского соглашательства.

Эта, казалось бы, довольно легковесная кампания, затеянная, в основном, молодыми «ниспровергателями»¹¹, была на самом деле чревата далеко идущими последствиями. Ибо за ней вставала трагическая дилемма: оставить или не оставить в истории румынской литературы те или иные имена и произведения множества писателей, печатавшихся в годы тоталитаризма?

Дело в том, что в пылу нынешних литературоведческих баталий вольно или невольно смешиваются различные типы – как внешние, так и внутренние – поведения художников слова в условиях все более нестерпимого давления идеологических догматов и цензурных препон. Более того, зачастую вне поля зрения спорщиков остается *соотношение меры уступчивости давлению и уровня спасенных такой ценой эстетических ценностей*, остающихся достоянием румынской национальной культуры.

Ошибаются те, кто полагает, что в нынешних условиях вне этих дискуссий остаются позиции тех писателей, которые безоговорочно принимали существовавшие порядки и господствовавшие концепции. Миф о «трубадурах чаушизма» как о наиболее верных выразителях национальной идеи (А. Пэунеску, И. Георге, Н. Драгош и др.) реанимирован на страницах националистических изданий («Ромыния маре», «Ватра» и др.). Возникают также и новые подобные мифы, их создатели не гнушаются использовать имена ставших известными за пределами страны сподвижников экстремистских, правонационалистических движений межвоенного периода (М. Элиаде, Э. Чоран и др.).

Для истории литературы, однако, куда важнее внести ясность в позиции таких подлинных патриотов-демократов, как М. Садовяну, Т. Аргежи и многих других, развеять миф об их «конформизме», «продажности», «беспринципности». Определенный вклад в эту борьбу за подлинные ценности румынской литературы внесли и российские исследователи¹². Но, разумеется, основная работа ведется в литературоведческих кругах самой Румынии.

Румынская демократическая литературная пресса изобилует материалами, опровергающими миф об «оппортунизме» крупных прозаиков, поэтов и драматургов эпохи тоталитаризма. Публикуются обширные очерки о талантливых художниках слова, которые шли на определенные издержки в борьбе с всеильной цензурой во имя спасения своих произведений, несших читателю крупицу правды о существующем режиме. Известный прозаик и очеркист Норман Маня описал в статье «Отзыв цензора» свои «тяжкие дни и ночи сомнений, страха, отвращения. Мучительный поиск двусмысленных решений, которые бы отвечали и

вместе с тем незаметно подрывали требования цензора». Это признание талантливого художника о мытарствах, сопровождавших одиссею опубликования романа «Черный конверт» (1986), переизданного в полном объеме в 1996 г.: «Мы все были втиснуты между зубцами удушающего механизма, и ничего бы не получилось, абсолютно ничего, если бы не пустить в ход динамическое соотношение упорства и двуличия. Так и не увидели бы свет те книги, которым, в конечном итоге, удалось-таки прорваться сквозь тесные сети полиции Слова»¹³.

Подобные же признания мы встретим в выступлениях А. Бузуры, Г. Адамиштяну, А. Папиляна, В. Кондураки и др. Но, с другой стороны, достоянием читательских кругов становятся и иные материалы, свидетельства приспособленчества и двуличия писателей, максимально использовавших возможности тоталитарного режима для собственного возвышения. Так, например, «Ромыния литерарэ» публикует отрывки из книги воспоминаний Титуса Поповича «Дисциплина беспорядка» (1998). Автор двух прошумевших в середине XX в. романов о «новой жизни», этот писатель в годы правления Н. Чаушеску стал сочинителем наиболее угодных диктатору сценариев об исторических деятелях прошлого страны, «предтечах» вождя новой Румынии. В награду он был избран членом ЦК РКП. В книге своих воспоминаний, однако, Т. Попович выступает изобличителем порядков, установлению которых сам способствовал. Редкий случай, когда писатель отдает свой талант сотворению мифа о «золотой зре», а затем – с падением возлюбленного режима – творит антимиф, вскрывая подоплеку «исторических свершений» и роль, отведенную работникам искусств. «Мой рассказ “против Тито” был уже сдан в типографию, Л. Рэуту (главный идеолог РКП) лично заказал мне пьесу на ту же тему для театра, и я был готов выполнить любой “социальный заказ”, все равно, шла ли речь о “кознях Ватикана”... или воплощении гнусного лица кулака... или светлого лика партийного активиста... Но особенно я готов был прославлять “Великого Учителя и Отца народов”...» При этом писатель не стесняется признать: «Я уже давно был убежден, что коммунистическая система не имеет права на существование, ибо она была абсолютно не действенна во всех областях жизни, и что она продолжала существовать не столько благодаря огромному репрессивному аппарату, сколько из-за инстинктивного, полусознанного страха миллионов граждан...»

Любопытно отметить, как человек, внесший столь весомый вклад в утверждение идеологии национал-коммунизма, описывает теперь главного вдохновителя этой идеологии, Н. Чаушеску: «Банкротство этого

мира было усугублено паранойей (как Бокассу и Мобуту) этого человека без образования, который никогда не занимался никаким трудом, а мнил себя вторым князем Михаем Храбрым».

Автор рецензии на книгу Т. Поповича, критик Г. Григурку заявляет в заключение: «...Этого несчастного удачливого прозаика можно воспринять, по его же примеру, только в двух измерениях: как послушного номенклатурщика, избранного стипендиата системы, которой он отплатил “интеллектуальной кровью”, кровью своего творчества, незавершенного и искаженного, и, вместе с тем, как ясно мыслящего, квалифицированного обвинителя этой уродливой системы, внутренние изъяны которой он знал лучше многих других. Осудить его или оправдать? Трудное решение. Ни одна из двух указанных оценок не может считаться окончательной»¹⁴.

Интересную попытку периодизации писательского оппортунизма в годы различных тоталитарных режимов Румынии предпринял прозаик Бужор Неделкович. Намеченная им диалектика «иерархии компромиссов» имеет прямое отношение к диалектике ложного мифотворчества, столь характерного для того периода. В статье, опубликованной на страницах «Румыния литерарэ», Неделкович рассматривает «объяснимый оппортунизм 1950–1964 гг.», когда, по его словам, «не было иного пути, кроме пакта с дьяволом... Отказ от него подвергал опасности не только творчество, но и физическое существование писателя». Затем последовал «наивный оппортунизм 1964–1971 гг.», когда «многие писатели стали членами ЦК», объясняя свое приспособленчество как попытку «внутреннего сопротивления», «ограничения власти диктатуры». То были годы, когда смогли выйти романы о предыдущем «навязчивом десятилетии», содействовавшие демифологизации периода просталинского правления. И, наконец, – «постыдный оппортунизм 1971–1989 гг.», время «скольжения вниз», когда «торг между цензурой и писателем был общеизвестен и, как правило, признан». Именно в эти годы утверждается в литературе и литературоведении чудовищно лживый миф о чаушизме как «золотой эре» в истории Румынии. «Путь писательского оппортунизма в Румынии, – продолжает Б. Неделкович, – извилист, в нем крутые обрывы и пологие склоны, порой, он исчезает во мгле, порой ясно виден, но выводы рискованны»¹⁵.

И все же, думается, что главное направление борьбы литературоведов в последнем десятилетии XX в. обозначено трудами, нацеленными на развенчание других ложных мифов, утвердившихся в культуре Румынии как следствие становления в стране тоталитарных режимов.

Заметим кстати, что румынские историки имеют возможность пользоваться в этом смысле чрезвычайно интересными и плодотворными трудами сотрудников созданного при Бухарестском университете Центра по исследованию исторических мифов (вымыслов, мистификаций), которым руководит профессор Лучиан Боя¹⁶. У литературоведов пока такого центра нет, однако несомненно, что работы многих из них приближают время его появления. Важное место среди этих трудов занимает обширное исследование замечательного историка литературы и издателя Зигу Орни «30-е годы. Крайне правые в Румынии» (1995). На множестве примеров, подкрепленных ценнейшими архивными материалами, автор показывает «непродуктивность», как он мягко выражается, идей гипертрофированного национализма, особенно идей «Железной гвардии», для развития литературы. Цель идеологов «гвардии» заключалась во внедрении в сознание народа – и прежде всего молодежи – псевдомифов о превосходстве дако-гетских племен над римлянами, первородстве неведомого никому дакийского языка в отношении латыни, о величии культа дакийского бога Замолксиса и «особости» румынского православного христианства, и, в конечном итоге, о чуждости «румынизму» достижений демократии и современной цивилизации.

О смертельной опасности для румынской культуры этих экстремистских идей постоянно говорят и другие специалисты – Н. Манолеску, Э. Симион, А. Штэфенеску, Г. Димисиану, В. Ф. Михэеску и др. Из их выводов можно вычленил некоторые весьма важные для сегодняшнего и завтрашнего дня Румынии мысли.

В концепции экстремистского национализма находила конкретное проявление идея Ф. Ницше о «разрыве с просветительским прошлым», в результате чего отвергалось и традиционное понятие мифа. Теперь он вступал в противоречие с просвещением и цивилизацией, торжествовал над познанием. Особую значимость обретает утверждение Ницше о том, что «лишь горизонт, окутанный мифами, придает культурному развитию единство и законченность... образы мифа должны быть невидимыми и вездесущими демоническими хранителями, под надзором которых подрастает молодая душа...»¹⁷ Следовательно, художник не должен был прояснить и очеловечить миф, он обязан был сам создавать мифы в борьбе против рационального начала, всячески при этом раздувая бесконтрольную чувствительность, опьянение ума в ущерб разуму. Нетрудно догадаться, какое широкое поле действия открывалось тем самым перед традиционалистским крылом литературоведения.

Гениальный поэт М. Эминеску оказался «светочем легионаризма», великий драматург И. Л. Караджале, высмеявший повадки «истинных румын», был объявлен лютым врагом румынских патриотов. М. Садовяну, крупнейший прозаик Румынии, был приговорен к смертной казни, произведения его горели на площадях именно потому, что в некоторых своих лучших творениях он стремился прояснить, очеловечить и подарить читателю новое прочтение древних мифов.

В связи с этим горячо обсуждается роль идеологических предтеч литературоведения, отданного целиком ложному мифотворчеству. Чаще всего мелькают имена Л. Блага и М. Элиаде. Что касается первого, то его «последователи» часто напоминают слова поэта о том, что он всю жизнь стремился «поднять любое повседневное событие на высоту мифа». Ибо был убежден, что современный поэт должен быть творцом новых мифов, поднимая прошлую, настоящую и будущую реальность на высоту вечных символов.¹⁸ Однако, современные защитники националистических мифов сознательно упускают из виду, что Л. Блага писал о задаче *поэтов, творящих истинные художественные произведения*, а не о тех, кто, используя инструментарий литературы и литературоведения, создавал выгодные тоталитарному режиму *ложные историко-политические мифы*.

Как известно, М. Элиаде ныне пользуется славой крупнейшего мифолога, оставившего заметный след не только в этой науке, но и в истории румынской литературы. Но вот еще в 1992 г. на страницах журнала «22» появилась статья Н. Мани «Феликс кульпа» («Благая провинность»). Именно этими словами охарактеризовал М. Элиаде в своих воспоминаниях, подводивших итоги его жизни, период своего тесного сотрудничества с теоретиками легионаризма, утверждавшими, что со времен Христа не было на свете борца за «одухотворение» народов, подобно «капитану» «Железной гвардии», убийце и садисту, К. З. Кодряну. Н. Маня видит в этом убедительное доказательство того, что маститый ученый, известный во всем мире трудами по истории мифа и религиозных верований, не просто не осознал катастрофического воздействия своих довоенных позиций на сознание румынских граждан, но сознательно отказался «демифологизировать» свои воззрения, учесть их губительные последствия, ибо стремился, как он сам признает, «укрыться за ширмой сакрального». Можно ли считать случайностью тот факт, задается вопросом Н. Маня, что в 1990-е годы «Движение за Румынию», объявившее себя продолжателем «Железной гвардии», требует от своих членов, чтобы они сдавали экзамен по творчеству М. Элиаде и других близких ему деятелей культуры?¹⁹

«Нет, это не случайность», – отвечает в статье «Румынский парадокс» Н. Манолеску в «Ромыния литерарэ». Смысл этого парадокса видится критику в полном совпадении концепций М. Элиаде в межвоенный период с программой нынешних ультранационалистов, певцов «Великой Румынии». Суть его в том, что под флагом «возрождения великой духовности» утверждается необходимость «мощного православного национального государства, руководимого “чистокровными румынами” и очищенного от присутствия иноземцев»²⁰.

Но дело касается не только публицистических выступлений Элиаде в пору его сотрудничества с легионерами. В современном литературоведении Румынии можно встретить и компетентные отзывы о его прозе, столь шумно пропагандируемой ныне и за пределами страны (в том числе и у нас в России). Сборник Элиаде «Неизданные новеллы» вышел в 1990 г. «Раньше появление такого сборника, – замечает рецензент «Ромыния литерарэ» А. Штефэнеску, – было бы невозможным, прежде всего по той причине, что среди рассказов есть и такие, где речь идет о румынских органах безопасности». И если автор предисловия к русскому сборнику рассказов М. Элиаде В. В. Иванов видит в этом лишь «политическую сатиру на румынскую госбезопасность»²¹, румынский рецензент пишет о том, насколько далек был автор от знания подлинной действительности в тоталитарной Румынии, обращая внимание только на одну сторону образа мышления «секуристов» – на их неспособность понять мифологическую сущность бытия на земле. «Таким образом, “секуритате” предстает как книжная, стилизованная реальность... Вероятно, забавно разглядывать набитого соломой и покрытого лаком крокодила. Но если еще вчера ты видел, как крокодил рвал на части человеческое тело, то вкус к таким забавам быстро проходит», – заключает А. Штефэнеску²².

В. В. Иванов, конечно, прав, утверждая, что у Элиаде «мистика обращена к читателю нашего времени, уставшему от научных позитивистских схем и в них разочаровавшемуся». Но ведь весь вопрос в том, *куда зовет читателя* такая мистика! Не к высшей истинности мифа, а к «зову Диониса, манящему из глубины веков»! к поиску той «дивной, внутренне здоровой, древней силы», которая скрывается за «беспокойно пульсирующей культурной жизнью и судорожной жадой просвещения» (Ницше!)²³ К чему привел этот поиск, показали небывало кровавые события 1930–1940-х годов XX столетия. Не было ли это в определенной мере реализацией идеала Ницше и его последователей о слиянии мифа с современной жизнью, при котором миф настолько модернизирован, что пронизывает всю жизнь мифологическими категориями? Думается, со-

временным литературоведам чрезвычайно важно обратиться к этому вопросу. Особенно в Румынии, где, по словам известного литературоведа В. Немояну, «в последнем десятилетии столетия важнейшей темой духовной жизни остается “канонический спор” вокруг проблемы “либерализм – национализм”»²⁴.

Не меньший интерес вызывает в румынском литературоведении 1990-х годов проблема развенчания мифов, порожденных годами становления в стране сталинской модели социализма. Подчеркивается, что мифологизация коммунистических утопий о героической роли компартии в антифашистской борьбе и обращения оружия против гитлеровской Германии, о рабочем классе-гегемоне, о великих стройках, о коллективизации и индустриализации достигла в Румынии размаха, неведомого другим сопредельным странам. Переоценке подвергаются произведения, в которых – в той или иной мере – воплощались эти ложные мифы: в прозе – от М. Садовяну до Т. Поповича, в поэзии – от Т. Аргеши до М. Бануш и Д. Дешлиу, в драматургии – от К. Петреску до Х. Ловинеску. Публикуются и широко комментируются мемуары и очерковые книги авторов, переживших ужасы коммунистических лагерей уничтожения, как лучшее средство демифизации «гуманистической сущности» сталинского (в румынском варианте) социализма («Дневник счастья» Н. Штайнхардта, «Прощай, Европа!» И.Д. Сырбу, «Белые ночи и черные дни» Н. Карандино, «Феномен Питешть» В. Иерунки, «В Бухенвальде умирали легче» Д. Баку, «Тюрьма наша насущная» И. Ионида, а также журнал «Ромеиан ревью» за 1998, № 356-7-8).

Во многих статьях раскрывается механизм мифологизации истории на «революционный» лад. Особенно это касается произведений, посвященных ряду исторических деятелей средневековья и XVII–XVIII вв., пресекавших засилие феодалов-бояр и искавших поддержки у русских соседей (Штефан Великий, Иоан Лютый, Д. Кантемир и др.). Та же участь постигает и книги о вождах народных движений, деятелях революции 1848 г., подпольщиках-коммунистах. Особый интерес вызвала книга воспоминаний В. Зильбера (псевдоним – А. Шербулеску) «Монархия диалектического права» (1990). Н. Манолеску в рецензии, опубликованной на страницах «Ромыния литерарэ», замечает, что книга стоит в одном ряду со «Свидетельством» Лондона и «Слепящей тьмой» Кёстлера²⁵. Один из лидеров компартии в довоенные годы, Зильбер провел 18 лет в тюрьме – сначала как советский шпион, затем как враг советского режима. Виновный в гибели двух товарищей по партии (против них он давал ложные свидетельства), он не старается обелить себя. Его задача, как

показывает рецензент, показать иррациональный характер веры коммунистов в марксизм и одновременно чувство вины, которое осужденный и отвергнутый товарищами коммунист испытывает, твердо зная, что он ни в чем не повинен.

Если подытожить суть многочисленных публикаций, освещающих самые различные стороны мифологизации левозэкстремистского тоталитаризма, то следует подчеркнуть, что в них раскрывается механизм того, как истинное самовластье с помощью ложных мифов вырастает на ложном всевластии толпы. Строительный материал новой мифологии – небывалая ложь в словах и образах. При этом мысль становится двусмысленностью, душа – двоедушием, мораль – двойной моралью. А услышать вопли истязаемых мешают псалмопения жрецов в храмах науки и искусства, надуманные образы художественной мысли.

Голос подлинного искусства мешает становлению власти тиранов тем, что обожествлению вождя противопоставляет права свободной личности. Новоявленным деспотам нужно такое «искусство», которое, превратив толпу в тирана, помогает «вождю» стать тираном. Используя до предела внешние атрибуты мифотворчества, литература и литературоведение Румынии изрядно преуспели в этом деле.

Парадокс в том, что в искусстве, насаждаемом фашизмом и большевизмом, обнаруживается чрезвычайно много общего – от установок и личных вкусов самих вождей до сюжетов и технических приемов, авторских манер. Опубликованные материалы подтверждают почти идентичность установок, которыми руководствовались чиновники, управлявшие художественной культурой. Ложной мифологизации содействовало и внедрение новых стереотипов, новых символов веры, утилитарная направленность, адаптация к массовой аудитории, утопия создания «нового человека»²⁶. Вполне оправданным представляется утверждение И. Голомштока, автора труда «Тоталитарное искусство», о том, что «авангардистский рецепт создания нового человека стал позднее эзотерической миссией тоталитарной культуры»²⁷. Но именно несовпадение авангардистской концепции нового человека и концепции, необходимой на практике тоталитарной культуре, и привело к тому, что наследие авангарда оказалось полностью «забыто» в годы экстремистских режимов.

Большое внимание авторов исследований, статей, рецензий, обзоров, историко-литературных трудов уделено – что вполне естественно – эпохе Н. Чаушеску (1965–1989), точнее, литературным средствам создания мифа о «золотой эре» в истории Румынии, образу великого ее «созидателя». Именно теперь достигает особого накала противостояние «аполлоновых»

и «дионисийских» начал в румынской культуре, именно теперь происходит, казалось бы, совершенно невозможное – слияние ложных мифологий двух прежних, смертельно враждебных друг другу тоталитарных режимов (правозкстремистского и левозкстремистского), что приводит к возникновению чудовищно противоречивой мифологии чаушизма. Сама многолетняя практика тех лет показывает возможность не столь уже противоестественного синтеза сталинизма и фашизма. Название такого синтеза – «национал-коммунизм» или «социалистический румынизм».

Компонентами синтеза, как явствует из публикаций последних лет (назовем хотя бы труды Н. Мани, Л. Бойи, В. Немояну, З. Орни, Н. Манолеску и др.), выступают концепции дакизма, локализма, фольклорной уникальности, «особости» исторического пути и предназначения, превосходства над культурами других народов. Начинается поход за утверждение духа «румынизма» как некоей мистической квинтэссенции народной жизни, ведутся неустанные поиски «истинно румынского архетипа» как средства противостояния «тирании иноземных образцов». Поэтому мало кого удивило обнародование документов, из которых явствовало, что теоретики чаушизма внимательнейшим образом изучали... идеологию фашистской «Железной гвардии». Так же, как и обнаружение в доме диктатора яркого памятника «антиримскому аффекту», свойственному идеологии чаушизма: на уменьшенной копии знаменитого «Траянова столпа», на котором еще во втором веке были изображены сцены борьбы римлян и даков, завершившейся победой легионов императора Траяна, теперь были изображены сцены, отражавшие различные аспекты... классовой борьбы в истории Румынии.

Решительному пересмотру и демифизации подвергаются теперь произведения поэтов И. Георге (автора поэмы «Фракийский всадник»), А. Пэунеску, И. Александру и др., романы Д. Алмаша, К. Игнэтеску, В. Корбу, М. Георгиу, В. Бырны, И. Дана и многих других посредственных выразителей идеологии чаушизма, живописующих в книгах-однодневках древних вождей, начиная от дакийских царей и кончая князьями средневековья. Болезнь подобных авторов называлась «эпидемией фракмании». Делаются – пока еще малоубедительные – попытки показать, как атавистическое перемещение представлений приводит к тому, что истинная природа литературы вытесняется ради архетипического праробота: арсенал мифологических средств кодирует новую литературу в угоду тоталитаризму.

Бессмысленность и беспомощность идеологических изысков национал-коммунистического чаушизма сказались особенно очевидно в тео-

рии «протохронизма» – опережающей роли румынской культуры. Не без воздействия теоретических откровений Сталина в 1940–1950-х годах эпидемия протохронизма пронизывает почти всю культуру стран. Сегодня специалисты ломают головы над тем, какие аргументы позволили теоретикам, а затем и художникам слова утверждать, что «Поучения князя Нягое» (начало XVI в.) превосходят «Принципы Макиавелли», что великий поэт М. Эминеску «революционизировал» мировую социологию, а прозаик Ион Крянгэ превосходит Гомера, Шекспира и Гёте, так как его герой Иван Турбинкэ «более актуален, чем Фауст, Дон Кихот и Алеша Карамазов». В. Немояну пишет об этом в указанном выше труде следующее: «Критики и романисты, носители вредоносной националистической идеи (И. Лэнкрэнжан, Э. Барбу, А. Пэунеску, а также работники редакций приложения к “Скынтейя тинеретулуй” и “Лучафэрул” (после 1975 г.) своими бездарными и вредными писаниями, смешным анахронизмом позиций нанесли смертельный удар мифу о постэминесковской эре в наше время...»²⁸

Невозможно перечислить в настоящей статье произведения – как литературоведческие, так и литературные, – в которых развенчиваются различные стороны мифа о коммунизме и «золотой эре» чаушизма. Заметим, что ощутимый вклад в эту жизненно важную работу вносят и творческие силы эмиграции, а то и просто иностранные авторы, связанные тем или иным образом с проблематикой развития Румынии во второй половине XX в. (В. Хория «Бог рожден в ссылке», Париж, 1960; «Репрессируйте Бозэ», Париж, 1986; К. Дюрандэн «Румынская смерть», Париж, 1988; А. Новак «Как страна, не фигурирующая на карте», Париж, 1992; М. Канчиков «Тюрьма марионеток», Париж, 1990; Дж. Хорродинкэ «Мертвый сезон. Румынская история», Париж, 1990; Э. Тудор «Чума в Бухаресте», Париж, 1989; Л. Констант «Молчаливое бегство. 3 000 дней одна в румынских тюрьмах», Париж, 1990; П. Рамбо и Ф. Шпинер «Елена Чаушеску. Секретные записные книжки», Париж, 1990; М. Максисов «Цена свободы», Париж, 1996; В. Георгиу «Второй шанс», Париж, 1990; Ж.М. Ле Бретон «Конец Чаушеску. История одной революции», Париж, 1996; Н. Додий «Гелиана исчезла», Париж, 1998 и др.)

Совершенно справедливым представляется утверждение профессора А. Вюймена, прозвучавшее в его выступлении на международной конференции «Румынская культура в мире»²⁹, что в произведениях, посвященных указанному периоду, внимание художников отдано преимущественно не воплощению образа диктатора, а общему положению в стране и тем страданиям, на которые обречены жертвы режима. И делается

недвусмысленный вывод, что такая диктатура не смогла бы существовать без «сговора» части населения и диктатора. Потому образ генсека РКП оживал лишь в бесконечных одах борзописцев режима. Серьезных произведений, воплощающих его личность, не было и не могло быть. «Мы горько ошибались, считая, что зло сводилось к Чаушеску и его подручным, – признавался известный очеркист О. Палер в интервью, данном газете «Ле Монд». – Чаушеску пал, но диктатура осталась в нас... В душе каждого из нас есть что-то мертвое... Например, отказ обсудить наше прошлое... упорное нежелание разобраться в сущности системы... Зло осталось в нас, и выхода я не вижу...»³⁰

Примеры литературной демифологизации в последнем десятилетии XX в. множатся с каждым годом. Немало новых произведений названо в публикуемой в настоящем сборнике статье К. Брэгару «Увлекательная мозаика».

Необходимо, однако, добавить хотя бы несколько слов об активных и плодотворных попытках возрождения традиций румынского и мирового авангарда. Публикуются произведения М. Блехера и исследования его творчества, а также на разных языках (посредством журнала «Ревю румэн» и «Ромэниен ревиу») пьесы Д. Мазилу, Д. Р. Попеску, Р. Гуги и др. Научно-исследовательский институт румынского и европейского авангарда объявил в журнале «Ромыния литерарэ» 2000, № 47, что с осени 2000 г. будут печататься факсимиле авангардистских журналов (около 30 названий) и важнейших книг (их около 80), опубликованных в межвоенный период.

Не менее показательны и выступления, развенчивающие попытки возрождения националистических мифов о таких деятелях, как Н. Ионеску, Н. Крайник и др., сыгравших заметную роль в становлении фашистско-легионерской идеологии.

Но особенно привлекательной для многих современных литературоведов (М. Спиридон, М. Мартин, А. Ботез, Р. Дж. Цепосу, О. Мишкол и др.) остается проблема соотношения постмодернистских исканий и процессов демифологизации культуры тоталитарной эпохи. Она была с особым тщанием рассмотрена на международном симпозиуме (в 1997 г.), посвященном теме «Постмодернизм в философии и литературе» (Мангалия). Было доказано, что в условиях тоталитарной Румынии постмодернизм носил подчеркнуто политический характер. Он выступал против засилия повествовательных шаблонов, нарративных моделей, с помощью которых читателю преподносились произведения, угодные деспотическому режиму. В повествовательной структуре – убеждены сторонники

постмодернизма – сказывается принудительный подтекст, содержащий шаблоны тоталитаризма (расположение фактов по нужной автору схеме, организация временной и пространственной структуры произведения и т. д.). Тем самым «репрессуруется», деформируется истинная картина действительности. Это и есть один из аспектов «феноменологии власти», сознательно создающей ложные культурные мифы. Вот почему постмодернистская поэтика, исходя из убеждения, что наиболее действенным и опасным оружием тоталитаризма, строительным материалом псевдомифов и обманчивых утопий является язык, изыскивает самые неожиданные средства нейтрализации каналов, по которым языковые структуры строят тексты, необходимые деспотической власти. Среди этих средств были названы историческая метафигция, пародия, использование игровых функций языка, параллельных планов изображения, ирония и самоирония, структуралистский эксперимент и т. д. Среди наиболее ярких выразителей этих поисков – Б. Хорасанджан, М. Кэртэреску, М. Неделчу, Фл. Яру, И. Грошан и многие другие.

Поэтому трудно согласиться с утверждениями таких специалистов, как Р. Вонку или К. Прикоп о том, что «за десятилетие, прошедшее после обретения свободы, в румынском литературном пространстве не произошло ни единого мало-мальски важного изменения»³¹, что литература лишилась «критического духа, что она в плену неразрешимой дилеммы – сохранить устаревшие ментальные шаблоны или построить общество западного типа»³². Приведенные в настоящей статье материалы, думается, свидетельствуют о том, что в румынской литературе сегодня есть достаточно активные критические силы, что она самоотверженно продолжает выполнять свою миссию санации общественного сознания, его освобождения от груза ложных мифов, от опасностей вредоносных, отвергнутых временем утопий.

Примечания

- ¹ *Dinescu M. Stăpinul podurilor. Buc., 1976.*
- ² Подробнее см.: *Вейман Р. История литературы и мифология. М., 1975. С. 256, 264, 272.*
- ³ *Аверинцев С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 223.*
- ⁴ *Hochgesang M. Mythos und Logik im 20 Jahrhundert. München, 1965. S. 42.*
- ⁵ *Emrich W. Protest und Verheisung. Frankfurt, a. M. 1960. S. 68.*
- ⁶ *Jens W. Statt eine Literaturgeschichte. Pfulingen, 1957. S. 120.*
- ⁷ *Гароди Р. О реализме без берегов. М., 1966. С. 42–43.*
- ⁸ *Hajek J. Konzept der sozialistischen Literatur // Tagebuch. 1966. Jänner. S. 11–12.*
- ⁹ *Иностранная литература. 1998. № 6. С. 213, 218.*
- ¹⁰ *Зиновьев А. Коммунизм как реальность. М., 1994. С. 13.*

- ¹¹ *Literatorul*. 1996. № 38.
- ¹² *Морозов Н. К* вопросу о так называемом «оппортунизме» некоторых румынских писателей в период тоталитарного режима // Новые проблемы, новые решения. М., 1992; *Осипова Н.* О «языческой ереси» в лирике Лучиана Благги // Миф, фольклор, история литературы. М., 1992; *Фридман М.* Воплощение фольклорно-мифологической модели «миоритического пространства» в исторических произведениях Лучиана Благги и Михаила Садовяну // Там же; *Биткова Т.* О судьбе национальной культуры. Румынские публикации в начале 90-х гг. // Проблемы и противоречия в искусстве стран Восточной Европы. М., 1992; *Фридман М.* От «социалистического реализма» к «социалистическому румынизму» // Знакомый незнакомец. М., 1995; *Осипова Н.* Лучнан Блага – румынский философ и поэт «новой Европы» // Версаль и новая Восточная Европа. М., 1996. *Фридман М.* Николае Йорга – «апостол румынского национализма» // Там же; *Фридман М.* Ускорила ли румынская литература 80-х гг. падение режима Н. Чаушеску? // Политика и поэтика. М., 2000.
- ¹³ *Manea N.* Despre clowni. New York, 1992.
- ¹⁴ *România literară*. 2000. № 47. P. 5.
- ¹⁵ *Ibid.* 1990. № 24.
- ¹⁶ *Boia L.* Istorie și mit în conștiința românească. Buc., 1997.
- ¹⁷ *Nietzsche F.* Gesammelte Werke. München, 1920–1929. Bd. 6. S. 257, 310, 317.
- ¹⁸ *Revue romaine*. 1998. № 359. P. 70.
- ¹⁹ *Manea N.* Op. cit. P. 208.
- ²⁰ *România literară*. 2000. № 47. P. 1.
- ²¹ *Элиаде М.* Гадальщик на камешках. М., 2000. С. 15.
- ²² *România literară*. 1991. № 5.
- ²³ *Nietzsche F.* Op. cit. S. 317.
- ²⁴ *România literară*. 2000. № 47. P. 9.
- ²⁵ *Ibid.* 1991. № 5.
- ²⁶ *Мириманов В.* Искусство и миф. М., 1997. С. 235–241.
- ²⁷ *Golomstock J.* L'art totalitaire. P., 1991.
- ²⁸ *România literară*. 2000. № 47. P. 9.
- ²⁹ Reuniunea internațională «Cultura românească în lumea contemporană». Brașov. 1998. P. 188.
- ³⁰ *Ibid.* P. 193.
- ³¹ *România literară*. 1998–1999. № 51–52.
- ³² *Literatorul*. 1996. № 36.

К. Брэгару
(Румыния)

Увлекательная мозаика. Штрихи к портрету румынской литературы 1990-х годов

«XXI век в духовном плане будет развиваться под знаком Востока, литературное движение завтрашней Европы начнется, несомненно, в ее восточной части. Убежден, что опыт Востока, во всей его совокупности и многообразии, получит полное признание»¹.

*Э. Симион, литературный критик
Президент Румынской Академии наук*

То, что литература зависит от эпохи, истина общепризнанная. Литература в Румынии как и в других странах социалистического содружества, прошла тернистый, но не лишенный привлекательности путь в поисках своей новой истинной сущности. Вещь вполне понятная, если учесть, что на протяжении 45 лет коммунистического господства ей навязывали единственное направление – социалистический реализм.

Революция 1989 г. открыла и для литературы новые возможности. Истинные ее творения, созданные до этого преимущественно в условиях подполья, заняли, наконец, свое законное место, узурпированное столь долгое время. Освобожденные от удушающего гнета диктатуры и цензуры, охваченные вполне понятным энтузиазмом, румынские писатели с самого начала 1990 г. неустанно размышляли над вопросами, связанными с дальнейшей судьбой литературы. Свидетельство тому – многочисленные анкеты в самых различных литературных журналах, неизменно озаглавленные: «Куда держишь путь, румынская литература?»

Тогдашние ответы, простые предсказания в ожидании многообещающего будущего, намечали контуры возможной картины литературы, которую нелишне вкратце изобразить, хотя бы для того, чтобы ретроспективно проследить ее воплощение в течение последующих девяти лет. Некоторые литераторы-отрицатели полагали, что литература должна начинаться с азов, они предлагали начинать ее историю с первого посткоммунистического года. Другие, более сдержанные, предсказывали, что литература 1990-х годов станет очередным этапом, правда, абсолютно новым

и многообещающим. Намечаемые координаты были в основном следующие: 1) Отказ от эзопова языка, от намеков, благодаря новому социально-политическому контексту, в котором для выражения правды нет необходимости прибегать к параболе и иносказаниям. 2) Предстояли, по их мнению, годы особого внимания к исповедальной литературе – мемуарам, дневникам, эпистолярным сборникам; литература вымысла должна была отойти в тень в ожидании более благоприятных условий и авторов, которым бы удалось на должном уровне воплотить мучительный опыт эпохи тоталитаризма. 3) Предвиделся расцвет, более того, неистовое развитие политической публицистики, которая целиком захватит внимание писателей на протяжении определенного периода. И только потом, после паузы, необходимой, чтобы собраться с мыслями, накопить силы и осмыслить пережитой опыт, литературный пейзаж украсят новые названия и имена. В итоге возникнет литература, не являющаяся выразительницей каких-то общих тенденций или групповых интересов, – она станет проявлением личностных качеств, т. е., по словам писателя Михаила Сина, «суммой осуществленных честолюбивых замыслов писателей, готовых трудиться и жертвовать собой»².

Сегодня, оглядываясь на пройденные годы и знакомясь с огромным числом вышедших в последнем десятилетии XX в. книг, можно возразить тем, кто, смешивая культуру и экономику, политику и социальную жизнь, говорил о кризисе румынской литературы. За это время наша литература сумела утвердить в сознании читателей произведения несомненной ценности, писателей бесспорно талантливых, представляющих многокрасочное и динамичное литературное движение. Это тем более похвально, что оно развертывается на фоне серьезных финансовых трудностей в условиях сдерживания все более агрессивной экспансии прессы и телевидения.

Главные направления этого процесса таковы:

1. Явное преимущество политического фактора перед литературным, по крайней мере, в первые постреволюционные годы;
2. Экспансия нонфикции – от политической мемуаристики до дневников, переписки, досье, документов и т. д.;
3. Возвращение литературы изгнанников;
4. Возможный рывок литературы вымысла (прозы, поэзии, эссе);
5. Массивные переиздания;
6. Обилие переводов.

Итак, к началу 1990-х годов дневники и мемуары – жанр до этого маргинальный, отодвинутый на периферию литературы, – составляют серьезную конкуренцию литературе вымысла. Этому есть убедительное

нравственно-политическое объяснение: читатель этих лет жаждет правды, ему нужна вся правда, подкрепленная печатным словом. Будни заключенных в тюрьмах периода Деж и Чаушеску, переписка и документы? досе времен процессов против румынских интеллектуалов вызывали горячий интерес читательских масс, который – пусть в несколько меньшей мере – сохранился до наших дней.

То же можно сказать и об издании запрещенных книг: с одной стороны, публикуются книги румынских писателей диаспоры, с другой, выходят в свет произведения диссидентов, авторов, находившихся в заключении или под домашним арестом, а то и просто запрещенных. Большое удовлетворение вызвала публикация огромными тиражами эссеистики, пьес и прозы трех великих представителей диаспоры: М. Элиаде, Э. Ионеску и Э. Чорана и многих других – Винтилэ Хории, П. Думитриу, Б. Неделковича, П. Гомы, М. Ловинеску, В. Иерунка, Д. Цепеняга, И.П. Кулиану, Ал. Воны и др.

Из произведений, написанных в стране, но запрещенных или нежелательных, были опубликованы книги М. Динеску, О. Палера, И. Д. Сырбу, К. Нойки, С. Тэнасе, выдержавшие испытание временем благодаря не только своим эстетическим достоинствам, но и мужеству авторов, державших высказать то, о чем другие осмеливались только думать.

Что касается поэзии, то с сугубо литературной точки зрения после короткого кризисного периода, когда выходили сборники, считавшиеся невыгодным товаром, последовала поэтическая инфляция (совпавшая с инфляцией частных мелких издательств), в ходе которой обозначились две тенденции: непрерывности, преемственности (выходят книги признанных поэтов 1960-х, 1970-х, 1980-х годов) и одновременно прерывности (выделяется новое поколение – поколение 1990-х годов), отличающееся особой художественной чуткостью, программным антиромантизмом, речью, лишённой красочности, отказом от биографизма, столь характерного для предыдущих поэтических поколений, от пародии, игры и обесценивания элементов книжности. Шаткость и прозаичность реального, кризис духовных исканий порождают некоторые негативные доминанты: разочарование, тревожное волнение, вымыслы отчаянья.

В общих чертах проза следует тому же ритму непрерывности и прерывности. Были опубликованы романы писателей поколения 1960-х, 1970-х, 1980-х годов, многие из которых, к сожалению, написаны по сходным шаблонам: авторы, очевидно, не осознали, что их шанс вновь завоевать интерес читателей заключается в решительном обновлении манеры письма. С другой стороны, можно назвать немало удачных про-

изведений художников, давно участвующих в литературном процессе («Амфитрион» Н. Бребана, «Отель “Европа”» Д. Цепеняга, «Летнее пальто» М. Х. Симионеску и книги Дж. Бэлэицэ, А. Бузуры, К. Цою).

Литература «из ящиков стола» принесла немало разочарований (многие ящики оказались пустыми), но подарила и подлинные открытия (вышли в свет исключительно сильные произведения «Дневник счастья» Н. Штайнхарда, «Харонов челн» Лучиана Благи, «подпольные» стихи Раду Джира, а также произведения большого, но малоизвестного ранее мастера прозы, эпистолярного жанра, газетной публицистики И. Д. Сырбу).

Миновал «переходный этап», когда, как отмечалось выше, монополия принадлежала мемуаристике, и свет увидели новые романы, например, первый том трилогии М. Кэртэреску «Ослепительно», на фоне которого все публикации 1990-х годов выглядят бледно и маловыразительно. М. Кэртэреску пришел из поэзии и показал себя удивительным мастером прозы – нечто среднее между Э. По и Маркесом, – подарившим нам, по словам критика Ал. Штефэнеску, «книгу поразительной художественной смелости, созданную с дьявольской стилистической виртуозностью»³.

Произведения недавно заявивших о себе прозаиков (Раду Алдулеску, Каюс Добреску, Рэзван Попеску, Г. Крэчун, Андриан Отою и др.) наглядно свидетельствуют об изменении стилистики нового романа, стремлении передать XXI в. новую, отличную от книг предшественников формулу.

Переиздания достигли в этом десятилетии впечатляющего объема. Это естественное последствие новых условий, которые напоминают распрямление долгое время зажимаемой пружины. Появились литературно-критические и массовые издания, одни первостепенной важности, другие менее значительные, способствовавшие устранению крайностей коммунистического периода (замалчивание одних произведений, навязывание других, малые тиражи, изъятие или цензурное уродование неудобных книг и т. д.).

Литература ширпотреба, в большинстве своем переводы англо-американских книг (научная фантастика, детективные романы, семейные драмы, шоп-книги), также получила бурное развитие в начале десятилетия, затем, как везде в мире, нашла свою нишу и сосуществует с большой литературой, не представляя для нее серьезной опасности и отвечая потребностям и вкусам определенной категории читателей.

Наконец, стремительно разворачивается переводческое дело, неровный ритм появления книг обусловлен при этом не столько количеством названий, сколько интересом к различным областям человеческого знания (политология, религия, социология, литература и т. д.). Если освое-

ние достижений румынской литературы за рубежами страны, по сравнению с ценностями, создаваемыми внутри нее, к сожалению, явно неудовлетворительно, то переводы иностранных книг в Румынии достигают небывалого размаха. Ограничусь упоминанием переводов русских книг, осуществляемых крупнейшими издательствами («Универс», «Полиром», «Хуманитас», «Румынский культурный фонд»). Вот некоторые особенности этого процесса: средняя годовая цифра – не менее восьми наименований в каждом из указанных издательств; выпускаются собрания сочинений Гоголя, Чехова и др.; наряду с печатавшимися и ранее произведениями классики (Л. Толстой «Анна Каренина», М. Булгаков «Мастер и Маргарита») усиливается интерес к произведениям писателей-изгнанников (А. Солженицын, Н. Берберова и др.), выходящим в коллекции «Тоталитаризм и литература Востока», а также к трудам русских мыслителей Н. Бердяева, Л. Шестова, В. С. Соловьева, П. А. Флоренского, В. и Н. Лосских. Среди вышедших в последнее время книг назовем произведения Ч. Айтматова, А. Белого, В. Гроссмана, Б. Окуджавы, А. Битова, М. Булгакова («Белая Гвардия» и «Собачье сердце»).

В заключение несколько слов о том, как воспринимается на Западе литература стран Восточной Европы. Стоит вспомнить о полемике двух известных польских писателей, живущих в изгнании, – поэта Чеслава Милоша и романиста и эссеиста Витольда Гомбровича: первый утверждает, что западноевропейским интеллектуалам не повредил бы хороший холодный душ, второй полагает, что благосостояние и комфорт в большей мере способствуют созданию истинных творений искусства, нежели навязанное одиночество, культурное удушение и скудный провинциализм городов Европы, находившихся в условиях полувековой оккупации. Я привела два противоположные мнения людей, перед которыми долгое время после падения тоталитарных режимов стоял актуальный до сих пор вопрос, останется ли что-нибудь от литератур Восточной Европы эпохи коммунистического господства и переходных лет. Хочется выразить надежду, что все выступления на данной конференции содержат убедительные аргументы в пользу несомненной истины, что великие ценности выдерживают проверку временем. И в связи с этим приведу фрагмент из книги Даниэлы Салльнав «Дары мертвых», выпущенной во Франции авторитетным издательством Галлимар в 1991 г. «В дни, когда во многих странах Восточной Европы предпринимается весьма проблематичная пока попытка вырваться из тисков тоталитарной системы, в дни, когда над Западной Европой нависла угроза забвения основополагающих ценностей, как о том свидетельствует тревожная судьба литературы, хотелось бы увидеть, как

Европа поворачивается лицом к Востоку, как она учится у стран этой части материка тому опыту, который они приобрели за сорок с лишним лет порабощения культуры, ибо невозможно представить себе свободную, объединенную Европу, где преданы забвению творения, составляющие ее духовное и культурное наследие, предана забвению определенная европейская традиция понимания функций и миссии литературы»⁴.

Перевод М.В. Фридмана

Примечания

- ¹ *Simion E. Simple previziuni // România literară. 1990. № 16. P. 4.*
- ² *Sin M. Literatura, incotro? // România literară. 1990. № 21. P. 4.*
- ³ *Ștefănescu A. Un roman care incepe poate o epocă // România literară. 1996. № 1. P. 10.*
- ⁴ *Sallenave D. Privind spre Est // România literară. 1992. № 3. P. 20.*

ПРИЛОЖЕНИЕ

Общая картина развития румынской литературы в 1990-е годы

I ХУДОЖЕСТ- ВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА	II ДРУГИЕ ВИДЫ БЕЛЛЕ- ТРИСТИКИ	III ЗАПРЕЩЕН- НЫЕ КНИГИ	IV ПАРАПИТЕ- РАТУРА	V ПЕРЕВОДЫ
1. Поэзия (традиционалистская или новаторская) 2. Проза (традиционалистская или новаторская) 3. Эссеистская литература 4. Драматургия 5. Критика и история литературы 6. Переиздания 7. Освоение литературы Бессарабии	1 Мемуары 2 Тюремные дневники 3 Переписка 4. Судебные дела против интеллигенции 5 Политическая проза	1. Литература румынской эмиграции 2. Произведения диссидентов	1. Полицейские романы 2. Научно-фантастические книги 3. Сентиментальные и приключенческие романы	1 С румынского языка 2. На румынский язык
ОБРЕТАЕТ НОРМАЛЬНЫЙ ХОД К СЕРЕДИНЕ 1990-х ГОДОВ	ПРЕОБЛАДАЕТ В НАЧАЛЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ, ВЫЗЫВАЕТ ИНТЕРЕС И ПОНЫНЕ	ВСПЛЕСК ИНТЕРЕСА В НАЧАЛЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ, АКТУАЛЬНЫ ПО МЕРЕ ОБНАРОДОВАНИЯ НОВЫХ ТЕКСТОВ	В МАСШЕ СВОЕЙ ПЕРЕВОДЫ, ОСОБЫЙ ИНТЕРЕС ХАРАКТЕРЕН ДЛЯ НАЧАЛА ДЕСЯТИЛЕТИЯ. НЕ СОСУЩЕСТВУЕТ С НАСТОЯЩЕЙ ЛИТЕРАТУРОЙ, НЕ ПРЕДСТАВЛЯЯ ДЛЯ НЕЕ УГРОЗЫ	РИТМ ПУБЛИКАЦИЙ РАВНЫЙ, РАЗЛИЧИЯ ОБУСЛОВЛЕННЫ ПРЕИМУЩЕСТВЕННЫМ ИНТЕРЕСОМ: РЕЛИГИЯ, ПОЛИТОЛОГИЯ, СОЦИОЛОГИЯ И Т. Д.

Ю. П. Гусев
(Исл РАН)

Дилемма «поэт и гражданин» в постсоциалистическую эпоху (на материале венгерской литературы)

Лишь немногие регионы на Земле пережили XX век без катастрофических потрясений (наша им желтая зависть!). На долю Восточной Европы испытаний пришлось, кажется, даже больше других: войны, революции, государственный террор, геноцид, социальные эксперименты... Не знаю, действительно ли произнес немецкий философ в мундире, Бисмарк, знаменитую фразу: если вы хотите строить социализм, возьмите страну, которую не жалко; но получается, что роль региона, который уж совсем «не жалко», Всевышний отвел именно Восточной Европе. Любая страна, любой народ тут могли бы претендовать (и претендуют – в публицистике, в литературе, в беседах за стаканом вина) на титул самых несчастных, самых обиженных судьбой. Не без веских на то оснований примеривает терновый венок и Венгрия. Одно перечисление постигших ее ударов судьбы впечатляет: Первая мировая война, Советская республика, красный террор, белый террор, экономический кризис, Вторая мировая война, немецкая оккупация, советская оккупация (красиво называемая Освобождением), коммунистический переворот, диктатура Ракоши, восстание 1956 г., подавление восстания, «мягкая диктатура» Кадара; наконец, распад «соцлагеря» – перелом, который, будучи, конечно, для венгерского народа избавлением, шагом к свободе, принес и свои сложности.

Говоря о прерывности и непрерывности в развитии литературы, нельзя, разумеется, не учитывать того обстоятельства, что само обилие крутых поворотов и катастроф в жизни народа делает их, эти повороты, фактором скорее «постоянным», чем исключительным, а следовательно, обеспечивает своего рода непрерывность. Это – непрерывность состояния зыбкости, неуверенности в завтрашнем дне, а также готовности к сопротивлению резко меняющимся обстоятельствам, с тем, чтобы сохранить некий внутренний стержень, который человек вообще и писатель в частности отождествляет со своим «я» и ценит как основу своей индиви-

дуальности. (Видимо, частая смена политических, идеологических ориентиров способствует формированию и такой традиции, как традиция приспособленчества, способности к мимикрии, – но эта традиция весьма редко порождает большое искусство, поэтому ее можно не брать в расчет, когда мы говорим о литературе всерьез, пытаясь выявить характерные для нее генеральные процессы.)

Отсюда вытекает и еще одно, очень важное с точки зрения нашей темы, следствие.

Поскольку писатели, художники являются частью определенного, объединяемого территорией, исторической судьбой, языком, сообщества (народа, нации, этноса – в данном случае эти нюансы не так уж важны), то потрясения, в которых художественная интеллигенция страдает не меньше, а иной раз даже больше, чем другие слои и классы, неизбежно усиливают в самоощущении людей искусства чувство солидарности с этим сообществом, заинтересованность в его насущных проблемах. Иными словами, дилемма «поэт – гражданин», так афористично сформулированная в XIX веке Н. А. Некрасовым, спустя столетие не только в русской литературе, но и в литературах практически всех стран региона, последовательно решалась в пользу гражданской направленности художественного творчества.

Хочу подчеркнуть: насколько можно судить, это изначально была именно спонтанная, обусловленная характером многовекового исторического бытия особенность литератур данного региона. В XX веке эта особенность сохранилась и даже, по всем признакам, усилилась. И когда в Советском Союзе, а после 1945 г. – в странах «народной демократии» руководство культурой, опираясь на всю мощь бюрократического аппарата, стало поддерживать литературу идеологически окрашенную, классово ангажированную, партийную и вытеснять, подавлять литературу экспериментальную, ищущую, сосредоточенную на себе самой, то линия эта, в общем, была встречена – и читательской аудиторией, и большинством писателей – с одобрением, сочувственно. Так что господство литературы общественного, гражданского пафоса, стремящейся участвовать в выявлении, анализе и решении важнейших социальных проблем, стоящих перед народом, страной, человечеством, только отчасти являлось следствием подходов и критериев, навязываемых «сверху».

Однако со временем эта линия, проводимая (как и многие другие линии и программы, которые были провозглашены коммунистами – иногда на основе вполне разумных или, во всяком случае, продиктованных благими намерениями посылок – в самых разных сферах жизни общества) директивно, а значит, чаще всего грубо, без учета специфики творчества,

стала восприниматься именно как навязываемая, причем навязываемая насильственно. По этой причине творческая энергия гражданственного служения стала (то более, то менее явно, в зависимости от жесткости культурной политики) перетекать, с одной стороны, в гражданственное же сопротивление, т. е. в диссидентство. А с другой стороны, дух противоречия способствовал росту авторитета творчества самодовлеющего – основанного на игре, на поисках необычных, изощренных путей и способов самовыражения и интенсивно перенимающего в этом плане западный опыт.

Конечно, нельзя сказать, что тяга к игре до сих пор напрочь отсутствовала в литературах стран Восточной Европы вообще и Венгрии в частности; ведь она, эта тяга, присуща литературе изначально, является частью ее природы. Характерны в этом смысле строки из стихотворения Аттилы Йожефа «Воздуха!» (1935).

*Приди, свобода! Приведи с собой
порядок и закон. Но все ж порой
позволь и поиграть твоим серьезным детям!*¹

Но характерно и то, что, мечтая (*наивно* мечтая, но он-то этого не знал!) о будущем, о социализме как царстве свободы, когда поэт сможет позволить себе уделить время и для игры, А. Йожеф в том настоящем подобного себе практически не позволял, активно сотрудничая в сфере поэзии с коммунистами и как трагедию восприняв происшедший по каким-то, до сих пор не до конца понятным причинам (но не по его вине), разрыв с компартией.

В период «мягкой» кадаровской диктатуры, особенно в последние полтора–два десятилетия, предшествующие обвалу социалистической системы, в венгерской литературе установилась своеобразная атмосфера «эстетического *laissez faire*»²³ (по выражению писателя и критика Петера Сентмихайи Сабо), когда писатели – прежде всего поэты – дружно занялись пересмотром традиционных форм и поиском новых способов выражения. Однако массовый откат к экспериментаторству, к игре едва ли можно считать спонтанным, в полной мере вытекающим только из внутренних потребностей литературы: тот же П. Сентмихайи Сабо пишет, что в «разрыхлении формы, по всей очевидности, важную роль играла свойственная пятидесятым, началу шестидесятых годов установка на примитивно понимаемую содержательность, когда от поэзии ожидали главным образом общественной, гражданственной позиции, а критика не была слишком требовательной к формальной стороне произведений»⁴.

Это (может быть, несколько более затянущее, чем хотелось бы) предисловие необходимо для того, чтобы не декларативно, но более или менее до-

казательно утверждать: для венгерской литературы, как, по всей вероятности, и для литератур других стран региона, гражданственность, содержательность, первоочередное внимание к проблемам человека и общества являются слишком давней и мощной, слишком органической традицией, чтобы от нее можно было избавиться за несколько лет. И без учета этой традиции нельзя правильно оценить состояние литературы в 1990-х годах, после того, как бесславно рухнула коммунистическая доктрина, накладывавшая отпечаток на все сферы жизни нации, в том числе и на сферу духовную.

Эпоха – сдохла. Валяется, воняет, догнивает, тушка.

Мне грустно: сломана любимая игрушка⁵.

Эти строки взяты из стихотворения «Осмысление итогов» Дёрдя Петри (1943–2000), одного из самых значительных поэтов последних двух десятилетий закончившегося века; написано стихотворение в первой половине 1990-х годов. Если знать, что Петри – видный писатель-диссидент, который в «народной» Венгрии на протяжении долгих лет печатался только в самиздате, подвергался преследованиям, а поворот 1989 г. принес ему признание, почет, премию Кошута, возможность писать о чем угодно и как угодно, то звучащая в этих строчках горечь – пускай сдобренная иронией – не может не вызывать удивления.

Прочитываемому двустистию предшествуют такие строчки:

Отважный капитан, водил я свой баркас

в окраинных морях, вдали от шумных трасс.

И вот я в гавани. Благодаря везенью, не искусству плавания.

Сижу на берегу. И ни черта понять, что, почему, откуда, не могу.

Итак, Петри, будучи по характеру борцом, партизаном (диссидентство ведь можно сравнить с партизанским движением), ощутил себя дискомфортом, когда режим, с которым он всю жизнь вел неравную борьбу, внезапно рухнул. Причем рухнул как бы сам по себе; во всяком случае – не в результате усилий диссидентов; феномен стремительного саморазрушения такого огромного и в общем как будто эффективно работающего механизма, каким была мировая социалистическая система, еще долго будет, наверное, вызывать недоумение. Так что испытываемый Дёрдем Петри дискомфорт не смягчается, не уравнивается торжеством победителя. А новую действительность, действительность независимой Венгрии, он воспринимает как огромное, всепоглощающее Ничто⁶.

Вместе с тем случай Петри – характерен, но не типичен. Ведь многие писатели – особенно те, кто в той или иной степени ощущал себя в оппозиции к режиму – в новой ситуации, в атмосфере свободы не только вздох-

нули с облегчением, но и реализовали в полной мере свои творческие способности (у кого они были реализованы не до конца), раскрыли новые грани своего таланта (у кого они имелись), стали писать искреннее (если до тех пор вынуждены были лицемерить). Другие – особенно те, кто скомпрометировал себя сотрудничеством с режимом – замолчали, покинули литературу (или, во всяком случае, ушли с «большой сцены» литературы, найдя себе нишу в коммунистической, левой печати).

Чтобы, не впадая в упрощения, говорить о том, какие сдвиги произошли в литературе вследствие коренных изменений общественно-политического уклада в странах нашего региона вообще и в Венгрии в частности, нужно вспомнить такое незаслуженно забытое (выплеснутое вместе с грязной водой догматического литературоведения?) понятие, как **творческая индивидуальность**, которая представляет собой не что иное, как совокупность особенностей творческой и общественной позиции писателя, особенностей, накладывающихся на своеобразие его таланта, на его характер и т. д.

Если к Дёрдю Петри подойти с этой точки зрения, то, окинув взглядом его творчество в период до 1989 г. – года поворота – и сопоставив его со стихами минувшего десятилетия, можно будет сделать вывод, что он – поэт скорее гражданственного, чем «игрового» склада. Хотя его и относили к числу ярко выраженных постмодернистов, те черты его поэзии, которые воспринимались как «постмодернистские»: всепоглощающая, становящаяся едва ли не доминирующей чертой видения мира, окрашивающая даже отношение к себе самому ирония, его «антипоэтичность» (в сущности, та же ирония, побуждающая ставить с ног на голову освященную вековой традицией иерархию поэтических ценностей), – являясь самими собой, в то же время представляют собой форму несогласия с существующим порядком вещей, неверия в осмысленность, содержательность окружающей жизни.

*Ты насадил на крючок меня, Господи.
Вот уже двадцать шесть лет
я верчусь, извиваюсь
соблазнительно, как могу,
а леска все не натягивается.
Господи, ведь ежу же понятно,
что в реке Твоей давно нету рыбы.
Если Ты все же на что-то надеешься,
выбери себе другого червяка.
Что говорить, это здорово –
быть избранником.
Но лично я бы сейчас предпочел*

*посушиться, поползть на солнышке.
(«Ты насадил...», 1971)*

Возьмем другое, может быть, еще более крупное – во всяком случае, шире известное не только в Венгрии, но и в Европе – имя: Петер Эстерхази (р. 1950). Этот прозаик с самого начала, с первой своей книги (повесть «Фанчико и Пинта», 1976; рус. перев. 1990) воспринимался как образец иронического – если не сказать: вызывающе-наплевательского – отношения к общепринятым канонам и нормам литературы. Возможно, в другой какой-нибудь стране «соцлагеря»: Советском Союзе, Чехословакии, Болгарии – писателю типа Петера Эстерхази не дали бы так самозабвенно и безоглядно предаваться играм с формой; в Венгрии, в атмосфере «laissez faire», он чувствовал себя довольно свободно, что и позволило ему уже в 1979 г. создать свое, пожалуй, самое яркое и заметное и в то же время самое новаторское произведение – пародийно-иронический «Производственный роман». Настолько яркое и настолько убедительно доказывающее плодотворность того пути в литературе, которым, невзирая ни на что (даже не особенно оглядываясь на западные образцы), шел Эстерхази, что один из самых авторитетных представителей венгерского литературоведения 1960–1970-х годов, Миклош Белади, честно проанализировав вышедшие к тому моменту (дело происходит в начале 1980-х годов) произведения молодого писателя, так определил его место в литературном процессе: «Автор этих заметок, воспитанный в иной системе литературных идеалов, с немалой грустью вынужден наблюдать, как уходит время. Подобные мысли ему навеивает «Производственный роман»: это произведение все настойчивее заставляет приходиться к выводу, что на глазах у нас необратимо идет к завершению целая литературная эпоха, уступая место следующей, которую он, автор этих строк, в чем-то понимает, в чем-то – нет. Но он по крайней мере может с чистым сердцем сказать: то, что ассоциируется для нас с будущим венгерской литературы, попадает в достойные руки...»⁷

Если учесть, что Белади умер в том самом году, когда вышла его книга, в которую включена эта статья, то его слова можно воспринимать как своего рода завещание («в гроб сходя, благословил»).

В те годы в наших краях о Жаке Деррида, как и обо всей проблематике, которую он разрабатывал, если кто-то и знал, то, скорее всего, лишь самые продвинутые знатоки. Так что приходится говорить об особой чуткости, даже прозорливости М. Белади, который пишет о творчестве Эстерхази следующее: «... разрушая фикцию традиционного романа, пересматривая содержащееся в нем объяснение мира, Эстерхази в своем

творчестве вместе с тем не порывает коренным образом со всей системой литературных конвенций; напротив, он стремится воссоздать ее на новых, более достоверных основах. Это стремление обеспечивает Петеру Эстерхази особое место в литературе постмодернизма, или поставангарда»⁸.

Мне кажется, интересно и даже поучительно сопоставить – хотя бы в масштабах небольшого пассажа – то, что пишет о «Производственном романе» Белади, литературовед в общем-то традиционного толка, и другой венгерский авторитет, светило уже 1990-х годов, мэтр постмодернистского литературоведения, Эрнё Кулчар Сабо.

Кулчар Сабо: «... Нарративная конструкция “Производственного романа” разрушает идентичность повествовательного “я” и в направлении тонально-модальных различий. ... Наррация истории и история наррации относятся друг к другу таким же образом, каким текст, воспринимаемый как мир, относится к миру, воспринимаемому как текст: сходство различий сближает две эти истории, а расхождения в презентации отдаляют их друг от друга. Поскольку произведение сохраняет и возможность дискретного прочтения, в конечном итоге оно все же заставляет реципиента понимать “явленную” в произведении действительность как текст, как литературу, ибо “являться” она может лишь в языковой форме»⁹.

Уже этот фрагмент показывает, что та специализация, теоретизация, тот сложнейший понятийный аппарат, без которых не обходится литературоведение, опирающееся на постмодернистскую базу, – безмерно формализуя исследование, сближая его (по крайней мере, в плане терминологии) с точными науками, в то же время индифферентно относятся к таким сущностным (для традиционного литературоведения, но также – и для читателя) вопросам, как отношение литературы к жизни, к действительности – что бы ни подразумевалось под этими понятиями, – т. е., попросту говоря, меньше всего озабочены вопросом: стоит ли рекомендовать данное произведение читателю, неважно по каким: дидактическим, познавательным, эстетическим и т. д. критериям.

Миклош Белади писал свою статью в то время, когда птичий язык постмодернистского литературоведения не был еще в такой степени разработан или, во всяком случае, не вошел в литературоведческую практику. Может быть, отчасти и поэтому Белади затрагивает более сущностные, более касающиеся нас, читателей, вопросы.

Белади: «Этот роман – трудное чтение, требующее немало времени и сил. Автор нашпиговал его отсылками, намеками, вмонтированными цитатами, шутливыми и ироническими переосмыслениями; в переплетении их не разберешься в один присест: распутывание требует серьез-

ной работы. И все это венчает сложная структура: симметричная композиция, которая складывается из мозаичных ассоциативных цепей, связанных друг с другом. Эта структура, к которой присовокуплен огромный блок примечаний, гораздо более объемный, чем первая часть, к которой все эти примечания относятся, – представляет собой отчасти шутливо-ироническое отрицание «серьезной» литературы, в действительности же ставит под вопрос само право на существование линейной эпической художественной программы... Эстерхази стремится постоянно присутствовать в изображаемом им мире, чтобы личным вмешательством, личными комментариями уравнивать ту объективность, которой свойственно исказить картину мира, стремится все время демонстрировать, что литература – это накопленный нами опыт, но в то же время и наше сиюминутное мнение, суждение, вмешательство, которые могут и должны вливаться в поток эпики, вследствие чего та становится одним из зеркал среди многих»¹⁰.

Как мы видим, автора этого анализа никак нельзя упрекнуть в примитивности, в схематизме. Белади старается быть адекватным объекту своего рассмотрения и, проникая к самой сути, сообщает о литературном явлении самое важное (естественно, он пишет о романе еще много всего, чего мы здесь не имеем возможности цитировать или излагать), то, во что считают излишним углубляться литературоведы-постмодернисты.

Это небольшое сопоставление двух подходов не только помогает лишь раз уяснить тот факт, что постмодернистское литературоведение и постмодернистская литература (как известно, они не стремятся отделять себя друг от друга) равнодушны к связи между литературой и жизнью, т. е. к тому, что принято считать смыслом литературы. В то время как традиционное литературоведение (традиционное – отнюдь не синоним отсталого, консервативного, идеологизированного, и работы того же Миклоша Белади прекрасно это показывают), если даже и углубляется в изучение структуры произведения, все равно ориентировано на картину, образ мира, жизни, изображению и осмыслению которых и служит структура, будь она в высшей степени нестандартна.

И еще с одной стороны нужно мне это сопоставление. Если Белади обнаруживает у Эстерхази – мэтра венгерского постмодернизма – стремление максимально адекватно отразить картину мира, ради этой цели избегая даже чрезмерной объективности, — значит, с постмодернизмом у Эстерхази что-то не так.

В недавно опубликованной статье Л. Г. Андреев писал: «Российский постмодернизм не возникал естественным, «западным» путем на разва-

линах модернизма»¹¹. Но это утверждение – на основе отмеченной выше общности некоторых принципиально важных параметров литературы в странах нашего региона – можно отнести и к постмодернизму в Венгрии (и не только в Венгрии, но это уже не моя тема).

Иными словами: если в литературе и литературоведении Запада постмодернизм – в той его форме, которую представляют и разрабатывают Ролан Барт, Жак Деррида, Жак Бодрийар и т. д. – скорее всего, представляет собой органическое следствие, итог тамошнего литературного процесса, то в нашем регионе (Восточная Европа) он в очень большой степени является плодом реакции на идеологическую и эстетическую несвободу, чрезмерную регламентацию творчества, жесткий контроль со стороны тоталитарного государства. Собственно говоря, очень часто речь идет о том, что в литературу пробивались, всеми мыслимыми и немыслимыми, легальными и нелегальными путями, та смеховая культура, то карнавалы-шутовское начало, та «веселая относительность», которую Д. В. Затонский, следуя за Бахтиным, находит даже у Рабле, называя это (по-моему, не слишком убедительно) постмодернизмом¹². Эта «веселая относительность» переполняет, обеспечивая огромную популярность у читателя и слушателя, скажем, все песенно-поэтическое творчество В. Высоцкого («Нет, ребята, все не так. Все не так, ребята»), миниатюры М. Жванецкого, произведения многих других полу- или полных диссидентов.

Конечно, в атмосфере свободы и плюрализма, так неожиданно обретенной венграми и другими народами Восточной Европы в последнем десятилетии минувшего века, ничто и никто уже не мешает поэтам и прозаикам мастерить симулякры, творить «литературу для писателей» (это выражение Р. Барта приводит Л. Г. Андреев в цитированной выше статье). Иными словами: писать и печатать произведения, которые легко и интересно создавать, трудно, но, может быть, тоже интересно переводить (если дело доходит до перевода) и безумно трудно и скучно читать (мне кажется, до чтения этих произведений – чтения основательного, а не взгляда на первые строчки – дело доходит даже реже, чем до перевода). И такой продукции на страницах литературной прессы, в сборниках и альманахах, на полках некоторых книжных магазинов, посещаемых особо продвинутой, склонной к снобизму публикой, встречается великое множество.

Я написал: никто и ничто не мешает. Но это, конечно же, относится лишь к тем, кто, по тем или иным причинам, может позволить себе пренебрегать таким фактором, без которого в общем-то литература перестает быть литературой, – фактором читательского спроса; или, если перевести

это в сферу грубой материальности, фактором продаваемости книг и прямо связанным с ним, вопросом тиражей. (Правда, здесь есть один феномен, объяснить который мне не удастся. Дело в том, что есть писатели, книги которых прочесть, хотя бы до середины, лично я был не в состоянии; более того, среди моих знакомых, как просто читателей, так и читателей «профессиональных», т. е. критиков, не нашлось почти никого, кто ответил бы мне, что да, читал, читал с удовольствием, все понял, будет читать и дальше. И речь идет не о писателях с невероятно усложненной, иной раз лишь на уровне подсознания поддающейся осмыслению образностью, как Ференц Юхас, и не о тех, кто прячет ключ к постижению своих произведений в надреальных, метафизических сферах, как Миклош Сенткути. Речь идет о писателях типа Дежё Тандори, чья проза и поэзия представляется чистым вербализмом, словоплетением, – однако книги и публикации того же Д. Тандори мелькают настолько часто, что меня иной раз начинают глотать сомнения: может быть, беда все же во мне?).

И, конечно, безоглядно отдаться самодовлеющей игре со словом, с образом, наплевав на читателя, на все, что происходит вокруг, в стране и мире, писателям мешает еще один важный момент: веками формировавшееся, ставшее частью сознания, частью души представление о литературе пускай не как о школе жизни, но как о специфической форме жизненной философии, форме выражения и передачи жизненного опыта. Подобное представление вовсе не является препятствием для поисков новых сюжетов, новых способов построения, оформления произведения; однако и тут определяющим все же остается уважение к литературе, к читателю, подспудная убежденность в ее значимости в духовной сфере.

В последнее время я стал обращать внимание на высказывания известных, авторитетных писателей – отнюдь не консерваторов, не ортодоксов – относительно постмодернизма. Вот некоторые примеры из моей коллекции.

Литовский поэт, публицист, литературовед Томас Венцлова (теперь живет в США) на вопрос о тенденциях в современной литовской поэзии ответил: «Тенденция одна – в сторону еще большей непонятности, доходящей до идиотизма. Это даже не обэриуты, у которых была своя соль и их было интересно читать. Это то, что читать просто скучно»¹³.

Русская писательница Татьяна Толстая говорит даже более определенно: «Сейчас, слава Богу, кончается эпоха, которую называют постмодернистской. А на самом деле это не постмодернизм, а наглость и распущенность»¹⁴.

Но едва ли не самым весомым мне представляется мнение уже цитированного здесь венгерского поэта Дёрдя Петри. Весомость этому мнению

придают и диссидентское прошлое Петри (значит, ни в приспособленчестве, ни в следовании моде его не заподозришь), и даже то, что он представляет собой одну из ключевых фигур венгерской литературы 1990-х годов; интересно, что в упоминавшейся выше книге Э. Кулчара Сабо, в главе, посвященной постмодернизму, Петри фигурирует среди тех четырех имен, которым автор отводит по отдельной главе. Как бы в ответ на это Петри года два назад написал следующее стихотворение:

*От искусства минимума к минимуму искусства
(о постмодернизме)
Когда-то мы сочиняли всякие истории,
потом, в недавнем прошлом, стали писать «тексты»,
но и они, как оказалось, не вполне стерильны:
слишком напоминают о действительности
(прошу прощения за неприличное слово).
Тогда мы перешли на фразы,
но и это не решение: фразы ведь обладают смыслом.
Отдельные слова? Тоже не очень.
Слова, увы, имплицитуют всякие там контексты.
Теперь наш генеральный курс – буквы; в конечном счете –
чистый листок бумаги.
Которым можно подтереться¹⁵.*

Другой «козырный туз» сторонников и адептов постмодернизма в Венгрии, Петер Эстерхази, прямо нигде об этом явлении не высказывается; во всяком случае, мне такие высказывания не встречались. Однако весь его творческий путь, в том числе и тот отрезок, который приходится на 1990-е годы, свидетельствует о том, что Эстерхази интересуют не столько игровые приемы (цитирование, смена углов зрения и субъектов повествования, стилизация и т. д. и т. п.), сколько содержание, которое можно с помощью этих приемов выразить. Недаром же в своей последней книге, «Harmonia caelestis» (2000), этот патриарх венгерского постмодернизма (в прошлом году Эстерхази исполнилось 50 лет!) возвращается к старому доброму повествованию.

Приведем цитату из послесловия В. Середы к сборнику эссе и публицистики Эстерхази, вышедшему совсем недавно на русском языке. «Отвечая на выдвинутый в свое время венгерским прозаиком П. Верешем тезис о том, что писатель должен «мыслить категориями народа и нации», Эстерхази иронично заметил (точнее, напомнил забытые слова другого венгерского прозаика, Ш. Марай), что лучше, вообще-то, писателю мыслить категориями подлежащего и сказуемого»¹⁶. Мне представляется, что здесь

очень точно и объемно выражена суть венгерского – и, шире, восточноевропейского – постмодернизма («постмодернизма»?). Да, писателю полезно и даже необходимо сосредоточиться на специфическом материале, с которым он работает, – материале языка. Однако акцент на этом он сделает лишь в случае, если его уж очень долго и настойчиво будут принуждать заниматься общественными проблемами, становиться «винтиком» агитпропа. Поэтому, углубляясь в языковую игру, Эстерхази и подобные ему писатели (снова цитирую В. Середу), «отбирая у власти ее язык, пародируя бюрократическое словоупотребление ... как бы в шутку разоружали власть, расшатывали систему стереотипов, стремившуюся сковать жизнь общества, задать ей жесткие рамки»¹⁷. А после перелома, когда принуждение исчезло, тот же Эстерхази – это показывают его книги 1990-х годов – «все чаще прибегает к прямому, *in medias res*, высказыванию»¹⁸, что совсем не мешает ему по-прежнему мыслить категориями языка, без чего писатель не может быть писателем.

Подводя итог размышлениям о постмодернизме, я хотел бы сделать вывод, что следует, очевидно, различать **литературу постмодернизма** и **литературу эпохи постмодернизма**. Для последней игровые моменты, игра с языком являются не только вопросами моды и престижа: они, эти моменты, для писателей представляют собой неотъемлемую часть их творческой индивидуальности, но все же как часть, средство, а не главную цель, отгесняющую все прочее на второй план.

Если смотреть с этой точки зрения, то нетрудно обнаружить, что к постмодернизму (постмодернизму в духе Р. Барта и Ж. Деррида) весьма косвенное отношение имеют не только Дёрдь Петри и Петер Эстерхази, но и два других писателя, которых Э. Кулчар Сабо относит к числу показательных представителей постмодернизма: прозаик Петер Надаш (р. 1942) и поэт Имре Оравец (р. 1943). Чтобы дать хотя бы маленькую иллюстрацию, подтверждающую сказанное, приведем коротенькое стихотворение И. Оравца (опубликовано в журнале «Еленкор» в 2000 г.).

Опушка леса

*Внизу, в долине, уже совсем стемнело,
а над горю Лак небо еще озарено солнцем,
сосны на гребне – точеные черные силуэты
на золотом сияющем фоне.*

*Легко ли будет мне умирать, когда я видел такое?*¹⁹

Подобным же образом можно было бы «отлучить» от постмодернизма – может быть, даже к их неудовольствию – подавляющее большин-

ство современных венгерских писателей... Я бы не говорил это с такой уверенностью, если бы передо мной не стоял пример Л.Г. Андреева, который в своей, цитированной выше статье доказал примерно то же самое, говоря даже о таких зарубежных писателях, считающихся столпами постмодернизма, как У. Эко, М. Кундера, Х. Кортасар, В. Набоков и др. А если даже для литератур Запады постмодернизм — это, по всей видимости, не более чем излишество, крайность, хотя и очень модное излишество, очень престижная крайность, то тем более он неорганичен для литератур стран Восточной Европы, где гражданственность, озабоченность общественными проблемами настолько прочно слиты с самосознанием писателя, писательство настолько прочно ассоциируется со служением (народу, нации, обществу), что должны пройти не десять, а сто или больше лет, пока эта связь ослабеет и разрушится.

Итак, едва ли можно сказать, что смена общественно-политического уклада в Венгрии — как и в других странах региона — привела к каким-то **общим** изменениям в литературе. Связанное с этой сменой повышение уровня свободы, отмена политического диктата, идеологического опекуна по-разному отражается на творчестве писателей, в зависимости от характера, от типа их творческой индивидуальности. Для одних это — возможность уйти в себя, углубиться в игру; хотя это еще вовсе не предпосылка расцвета литературы. Для других — в какой-то мере утрата стержня, смысла жизни; подобное мы наблюдаем у Дёрдя Петри. Для третьих же свобода — это свобода заниматься теми проблемами и вопросами, которые кажутся им важными, и решать их так, как им представляется целесообразным. В этом, третьем случае литература, несомненно, выигрывает.

Конечно, «чистых» примеров первой, или второй, или третьей позиции в Венгрии — как, надо думать, и везде — мало. Наиболее распространенный путь для писателей, оказавшихся в новой, коренным образом изменившейся ситуации, — сочетание отношения к литературе как к художественной философии и поисков новых форм, новых способов выражения. Наверное, это — самый естественный и понятный вариант.

Лично мне — да, думаю, не только мне — больше всего импонируют те писатели, которые после перелома остались самими собой. Ведь это значит, что они и прежде, в условиях духовной несвободы, были внутренне достаточно свободны, чтобы найти линию, тематику, стиль, адекватные их творческой индивидуальности. Конечно, они многое обрели со свободой: общественный статус, возможность писать, что они хотят и как хотят, возможность публиковаться не по чьему-то разрешению, а только в зависимости от интереса к тому, что они пишут. В Венгрии (тут огром-

ную роль играет, несомненно, все та же атмосфера «laissez faire», которая, при всех оговорках, в 1970–1980-х годах все более там доминировала), собственно говоря, и Петер Эстерхази, и Петер Надаш, и Имре Оравец (из упомянутых в настоящей статье имен) и до 1989 г. писали то и так, что и как хотели.

Не менее показательная фигура – бывший диссидент Дёрдь Конрад, который в новых условиях в полной мере сохранил свой, сложившийся еще в конце 1960 – в 1970-х годах творческий почерк, свою проблематику. В его эссеистско-исповедальном стиле, в его романах, которые представляют собой сплошной внутренний монолог, неразделимую смесь воспоминаний, размышлений, наблюдений, можно, конечно, при большом желании искать и признаки постмодернизма – однако к восприятию его прозы это ничего не прибавит и ничего от него не убавит.

Столь же убедительный пример – творчество прозаика Шандора Тара (р. 1941). В литературу он вошел в 1980-х годах как мастер социогрaфии (своеобразный жанр документального очерка с элементами социологического исследования, возникший в Венгрии еще в 30-х годах XX в. и поставивший своей целью открытие, освещение, донесение до общественного сознания тех явлений общественной жизни, которые были мало или совсем не известны до тех пор), описывающий прежде всего тот слой рабочих, который, оторвавшись от теряющего крестьянскую специфику вследствие социалистической коллективизации села, не успел освоиться и в городе. После 1989 г., в условиях приватизации, когда многие промышленные предприятия были ликвидированы, эти люди были выброшены из города – но и в селе уже не смогли обрести прежнее место. Жизнь этого промежуточного, утратившего социальные корни слоя, живущего на пособие по безработице и проводящего дни в корчме, описана в книге рассказов Ш. Тара «Наша улица» (1995). Даже постепенно отходя от документализма, Ш. Тар – например, в сборнике «Медленный товарняк»²⁰ (1998) – изображает фигуры, представляющие все тот же потерянный слой, открывая обществу глаза на его существование...

Я уже приводил слова Миклоша Белади, который приветствовал появление в литературе такого непривычного для него, для читателей явления, каким было тогда творчество Петера Эстерхази. Интересно, что спустя почти двадцать лет Эстерхази приветствует и рекомендует читателям совершенно не похожего на него, далекого от игры, от изысков, от парадоксов, сурового реалиста – Шандора Тара.

«Есть люди, которые не умеют рассказывать о себе. Поэтому за них должен говорить тот, кто умеет»; «... врать Шандор Тар не умеет. Как

любой настоящий писатель, Шандор Тар пишет о тебе и обо мне»²¹. Так Эстерхази характеризует Тара, называя его «лучшим новеллистом» сегодняшней Венгрии.

Можно ли придумать лучшее доказательство непрерывности литературного процесса, чем эта переключка писателей разных убеждений, разных взглядов на литературу, способных тем не менее уловить в другом самое главное, самое существенное!

Примечания

- ¹ Перевод стихотворных цитат автора настоящей статьи.
- ² *Fiatall magyar költők*. 1980. 44. о.
- ³ *Laisser faire* – здесь: попустительство (франц.).
- ⁴ Там же. С. 31.
- ⁵ Цит. по: *Иностранная литература*. 1998. № 10.
- ⁶ См.: стихотворение «Когда происходит Ничто» // *Иностранная литература*. 1998. № 10.
- ⁷ *Béla M. Válaszok*. Budapest, 1983. 382. о.
- ⁸ *Ibid.* с. 390. о.
- ⁹ *Kulcsár Szabó E. A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest, 1994. 172. о. (Не могу не поделиться интересным наблюдением: я сократил цитату, выбросив из середины довольно большой фрагмент; но, вопреки опасениям, логика рассуждений автора – не пострадала несколько!)
- ¹⁰ *Béla M. Op. cit.* 380. о.
- ¹¹ *Андреев Л.* Художественный синтез и постмодернизм // *Вопросы литературы*. 2001. Январь–февраль. С. 35.
- ¹² См.: *Затонский Д.* А был ли Франсуа Рабле ренессансным гуманистом?.. (Опыт «постмодернистской» интерпретации «Гаргантюа и Пантагрюэля») // *Вопросы литературы*. 2000. Сентябрь–октябрь.
- ¹³ Независимая газета. 1999. 2 дек.
- ¹⁴ Известия. 2000. 14 янв.
- ¹⁵ По-русски опубликовано в № 10 журнала «Иностранная литература» за 1998 г.
- ¹⁶ *Серёда В.* О Петере Эстерхази, или Грани писательской несерьезности // *Эстерхази П.* Записки синего чулка и другие тексты. М., 2001. С. 220. Петер Вереш (1897–1970) – крупный венгерский писатель-реалист, много писавший о крестьянстве.
- ¹⁷ Там же. С. 220–221.
- ¹⁸ Там же. С. 221.
- ¹⁹ Русский перевод опубликован в № 3 журнала «Иностранная литература» за 2001 г.
- ²⁰ Несколько рассказов из этого сборника опубликованы в № 8 журнала «Иностранная литература» за 1999 г.
- ²¹ *Иностранная литература*. 1999. № 8. С. 5.

Д. Шольце-Шолта

(Германия)

Серболужицкая литература сегодня

Мы полагаем, что к серболужицкой литературе в узком смысле слова относятся произведения на серболужицком и немецком языках, принадлежащие авторам, которые ощущают свою принадлежность к серболужицкому этносу, независимо от избираемой в каждом отдельном случае тематики и формы. В более широком смысле под серболужицкой литературой могут пониматься также художественные тексты верхне- и нижнелужицких авторов, тематически или исторически связанные с культурой лужицких сербов. Предлагаемый ниже обзор посвящен серболужицкой литературе в *узком* смысле слова.

1. Культурная политика

В период после Второй мировой войны серболужицкая литература в целом следовала установкам культурной политики ГДР. Так, в поэзии и прозе 1950-х годов доминировали критерии, которые соответствовали господствовавшим в то время догмам, требовавшим отражения литературой действительности. После сооружения в 1961 г. берлинской стены идеологический акцент сместился на отображение восточногерманских реалий. С этих пор серболужицкая культура была обязана идентифицировать себя как часть культуры ГДР. (До того в соответствии с давней панславистской концепцией серболужицкая литература трактовалась прежде всего как самая малая среди *славянских* литератур.) Этой тенденции способствовало в 1960-е годы вступление на литературное поприще авторов нового поколения, которое – обретя свободу эксперимента – склонялось к признанию реально сложившегося порядка вещей. Не приходится удивляться, что в изменившейся политической и культурной ситуации возник вопрос о том, каковы главные особенности художественного творчества серболужичан и как следует толковать соотношение специфически серболужицких моментов в нем с навязчивым тезисом о «социалистической немецкой национальной культуре ГДР»¹.

В атмосфере культурно-политической либерализации, начавшейся с 1970-х годов, серболужицкие писатели в своих произведениях высказы-

вали все больше сомнений в перспективности реального социализма. Прямая или косвенная идеологическая и социальная критика, выражаемая ими, привлекала к некоторым из них пристальное внимание органов госбезопасности, что подтверждено документально².

В настоящее время политика не вмешивается в литературный процесс и не выдвигает никаких требований в отношении содержания и формы произведений. Это, однако, оборачивается тем, что база «официальной», выходящей за собственно литературные рамки заинтересованности в социальной эффективности серболужицкого художественного творчества сводится к минимуму. Лишь иногда по поручению государственных организаций разрабатываются концептуальные программы дальнейшего развития серболужицкой культуры³.

2. Традиции

а) Критические тенденции

В XIX в., в период серболужицкого национального возрождения, критическая линия в серболужицкой литературе заявляла о себе в целом довольно нерешительно. В XX в. в ней уже явно заметна оппозиция тоталитаризму. Так, например, еще в 1930-е годы драматург Юрий Веля в символично-аллегорической форме разоблачал национал-социализм, а в конце 1988 – начале 1989 г. поэт Кито Лоренц разослал своим друзьям и знакомым стихи протеста против запрещения в ГДР советского дайджеста «Спутник»⁴ (этот занимавший 11 страниц текст был отпечатан примерно в 50 экземплярах). Занимая критическую позицию в вопросе о национальных меньшинствах, серболужицкая литература в определенной степени способствовала свержению существовавшей тоталитарной политической системы.

б) Язык

Вплоть до конца Второй мировой войны серболужицкие авторы использовали в своем творчестве только серболужицкий язык. С 1951 г. ведет начало современная немецкоязычная литература лужицких сербов: в этом году вышел в свет сборник рассказов и стихотворений Юрия Брезана «Auf dem Rain wächst Korn» («На меже растет зерно»). С того времени писатели публикуют свои произведения и на серболужицком, и на немецком языках (иногда только на немецком).

Этот процесс знаменует собой существенное изменение традиции, параллельное переходу рассматриваемого этноса от серболужицкого од-

ноязычия к серболужицко-немецкому двуязычию и, наконец, во многих случаях к немецкому одноязычию.

3. Постмодернистский период

Постмодернизм с его нивелирующей тенденцией представляет для серболужицкой литературы одновременно и перспективу, и угрозу. Тяга к постмодернистским «играм» в этнокультурную самобытность, по-видимому, могла возникнуть у серболужицких писателей уже благодаря их двуязычию. Первые проявления постмодернистской стратегии заметны в дилогии Юрия Брезана «Крабат» (т. 1 – 1976; т. 2 – 1994, 1995). Особенно второй том характеризуется обилием типичных для постмодернизма «тривиальных» приемов, ироническим развенчанием веры в социальную альтернативу и стилевыми смещениями.

4. Тематика и метод

С исторической, социологической и культурной точек зрения серболужицкую литературу периода 1949–1990 гг. следует оценивать как часть литературы ГДР. Подобно тому, как в восточногерманской литературе и после воссоединения страны не была закрыта тема «ГДР», так не исчерпана и тема «лужицкие сербы в ГДР». Например, соучредитель «Нового Форума» Йенс Рейх заявил, что ощутил себя гражданином ГДР только после крушения восточногерманского государства. Это значит, как заметил польский германист Тадеуш Намович, что можно было бы ожидать «не отказа от прошлого и не резкого сокращения случаев его отображения, а всеобъемлющей проработки и описания реального опыта, как негативных, так и позитивных его аспектов»⁵. Это, однако, до сих пор не реализовано ни в немецкоязычных, ни в созданных на серболужицком языке произведениях авторов бывшей ГДР.

Для ситуации серболужичан показательна прозаическая антология «Пора фиалок»⁶, выпущенная издательством «Домовина», в ней приняли участие 14 писателей, чьи произведения расположены в книге в алфавитном порядке. Собранные здесь произведения представляют собой в основном интерпретацию индивидуального исторического опыта авторов. При общей тематике сборника обращает на себя внимание некоторая двойственность подхода к ней. Одну группу текстов составляют рассказы, критикующие нынешнюю политическую и экономическую систему Германии (плюралистическую демократию и рыночную эконо-

мику) посредством иронии и сатиры. Все авторы этих произведений принадлежат к поколению людей старше 60 лет. Во второй группе под психологическим и нравственным углом зрения показаны конфликты периода ГДР. Здесь выступают прозаики в возрасте от 30 до 60 лет, которые хотя и не принимают с ликованием обретенные после 1990 г. демократические свободы, однако травмы, полученные ими во времена диктатуры, значат для них больше, чем недостатки «постутопической» современности. Родившиеся в основном после войны, в условиях клонившегося к закату режима поздней ГДР, эти авторы особенно остро ощущали ущемление прав личности.

Ввиду незначительного количества издаваемых ныне новых серболужицких книг нелегко подвести итог метаморфозам метода отдельных писателей. В наши дни есть лишь один романист – Юрий Брезан (р. 1916). Не отказываясь от основ своей поэтики, он, подобно Гюнтеру Грассу, обратился к сатире на современность (ср. его последний роман «Саловчане», изданный по-немецки и по-серболужицки в 1997 г.). В лирике ведущие позиции сохраняет критическое отображение современности (Кито Лоренц, Бенедикт Дырлих, Ружа Домашцына), но одновременно добавляются и новые лирические тона, такие, как игра с подвергающимся опасности исчезновения языком (те же Кито Лоренц и Ружа Домашцына, а также Тимо Мешканк, Любина Шенец и др.).

Новые тексты для единственной профессиональной серболужицкой театральной сцены со времен воссоединения Германии практически отсутствуют. Две немецкоязычные пьесы Кито Лоренца, гротеск по мотивам истории Верхней Лужицы и проникнутая самоиронией пьеса на тему о серболужицкой самобытности, премьеры которых состоялись в Будишине/Бауцене в 1994 и 1996 гг., были задуманы и написаны уже довольно давно.

5. Социальное положение авторов

Представителями свободной профессии «писатель» (пока еще законодательно не оформленной) в настоящее время являются в Верхней Лужице всего три автора. Это положение вещей негативно сказывается прежде всего на прозе. Если сборники лирики издаются, начиная с 1960 г., один-два раза в год, то сборники рассказов стали редкостью, а романы пишет и издает лишь один серболужицкий автор – Юрий Брезан. Второй, Юрий Кох, еще со времен объединения Германии работает над рукописью романа, однако он очень загружен другими делами, будучи редактором ежемесячного нижнелужицкого телевизионного журнала.

Количественный спад литературной продукции в сравнении с эпохой ГДР – особенно в прозе и драматургии – свидетельствует, однако, также и о том, что эстетические ценности в серболужицком литературном процессе не претерпели ощутимого их умаления. Поскольку произведений массовой культуры (телевизионных сериалов и мыльных опер, «тривиальной» литературы, популярной кинопродукции) на серболужицком языке не существует, у пишущих на нем авторов не возникает и соответствующего экономического соблазна.

После объединения Германии серболужицкие авторы не входят в какой-либо союз писателей вместе с немецкими, а составляют секцию учрежденного в 1990 г. Серболужицкого союза деятелей искусств (Sorbischer Künstlerbund – Zwjazk serbskich wuměłcow), самостоятельного культурного общества, проекты которого осуществляются с помощью государственных программ. Этот союз деятелей искусств поддерживает литераторов (их насчитывается около 25), предоставляя им гранты на те или иные работы; наряду с этим он проводит разного рода чтения, семинары и другие мероприятия.

Огромное значение для серболужицкой литературы имеет в настоящее время и тот факт, что среди учреждений серболужицкой культуры, образования и науки, поддерживаемых с 1992 г. Фондом серболужицкого народа (Stiftung für das sorbische Volk), имеется также активно действующее издательство.

6. Книгоиздание и книготорговля

1 июля 1958 г. в Будишине/Бауцене было учреждено государственное серболужицкое издательство «Домовина». В его задачу входил выпуск литературы различных родов и жанров на серболужицком языке: газет и журналов, учебников для школ, научных исследований и др. Ко времени воссоединения Германии «Домовина» насчитывала около 100 сотрудников и успела издать около 3 000 наименований печатной продукции, в том числе примерно 1 000 учебников, 300 беллетристических произведений современных серболужицких авторов, 500 книг для детей (многие из них также на немецком языке), 350 научных трудов (преимущественно на немецком), несколько десятков исторических сочинений, переводов (главным образом со славянских языков), религиозных книг, календарей, сборников песен, альбомов с иллюстрациями и т. д.

Наряду с Серболужицким национальным ансамблем, серболужицкой труппой в двуязычном театре города Будишин/Бауцен, научно-исследовательским Серболужицким институтом, двумя музеями в городах Бу-

дишин/Бауцен и Хошебуз/Котбус) и Объединением серболужицких союзов, издательство «Домовина» получает ежегодную финансовую дотацию в размере около 6 млн марок и благодаря этому может продолжать выполнение своих культурных и образовательных функций. Минусом является то, что оно функционирует без учета условий рыночной экономики. Будучи изначально «народным» предприятием, это издательство после 1990 г. было постепенно преобразовано в общество с ограниченной ответственностью. В декабре 1992 г. четыре серболужицких объединения, в том числе Союз деятелей искусств, приобрели «Домовину» по символической цене. Несмотря на поддержку со стороны государства, «Домовине», однако, не удается соответствовать требованиям, предъявляемым к современным средствам печати; существует угроза сокращения ее финансирования. Уже в 1996 г. дело дошло до прямого конфликта, который был связан с распределением средств на книжную и газетно-журнальную продукцию. Соробистические произведения выпускают также возникшие после 1990 г. два небольших музыкальных и одно региональное литературное издательства.

В марте 1991 г. издательство «Домовина», чтобы достичь более высокой самоокупаемости, открыло собственный пункт распространения своей печатной продукции. Тиражи серболужицких книг, составляющие ныне от 400 до 600 экземпляров, т. е. примерно на 30% меньше, чем это было в ГДР, раскупаются приблизительно на 60% путем прямой продажи (в целом по Германии этот показатель составляет в среднем 10–12%). После воссоединения страны ввиду новых требований по регулированию цен на книги⁷ было распущено «Общество друзей серболужицкой книги» (Kolo přečelov serbskeje knihi), своего рода книжный клуб, насчитывавший в 1980-е годы до 1 500 членов. Ахиллесовой пятой в экономической деятельности издательства является продажа продукции «Домовины» за пределами обеих Лужиц.

7. Газеты и журналы

В этой сфере (благодаря отмеченной выше преимущества в серболужицком издательском деле) за период после 1989 г. мало что изменилось. Начиная с 1979 г., выходит ежемесячное культурное приложение (объемом от 4 до 6 страниц) к серболужицкой ежедневной газете, которая с 1991 г. вновь носит традиционное название «Сербске новины». Вопросам культуры посвящен ежемесячный журнал «Розгляд», представляющий интересы восстановленного в 1991 г. общества «Матица Серболужицкая»; здесь публикуются поэтические и краткие прозаические произведения. Изда-

вавшийся ранее дважды, а теперь только раз в месяц детский журнал «Пломь» или, в нижнелужицком варианте, «Пломье», печатает сказки, рассказы и стихотворения для детей и юношества.

Все эти издания (кроме вышеупомянутых, это также еженедельная нижнелужицкая газета «Новы Цасник», две религиозные – католическая и протестантская – газеты, один педагогический ежемесячник, а также выходящий дважды в год сорабистический журнал «Летопис») после воссоединения Германии остались в количественном отношении на прежнем уровне. Мало того, собственную периодику начали выпускать возрожденный серболужицкий спортивный союз «Сокол» и союз молодых серболужичан «Паук».

8. Рецензия

Немецкие критики и читатели знакомы только с теми серболужицкими авторами, чьи произведения регулярно публикуются на немецком языке (как до, так и после 1989 г. это Юрий Брезан, Юрий Кох, Кито Лоренц, Кшесчан Кравц, Бенедикт Дырлих, Ружа Домашцына). Что касается рынка сбыта серболужицкой литературы, как и вообще всей литературы ГДР, то после воссоединения Германии в этой области наступил спад. За прошедшие годы положение серболужицкой литературы стабилизировалось, но на более низком уровне, чем раньше.

Распространению серболужицкой литературы за рубежом, включая страны Восточной Европы, препятствует недостаточность государственных дотаций. Начиная с 1992 г., однако, серболужицкие издательства используют средства, выделяемые для поддержания проектов Фонда серболужицкого народа и некоторых других учреждений по выпуску литературы за рубежом. Возобновляется также сотрудничество серболужицких детских писателей с издательствами в Варшаве, Праге, Братиславе и Львове.

Ныне в соседних с Германией странах все более заметна тенденция восприятия серболужицкой культуры не столько через литературу, сколько через другие средства общения. Факторами, обуславливающими такое положение вещей, являются следующие:

а) активная деятельность заинтересованных групп или обществ (союзов) в основном в Польше и Чехии, которые способствуют распространению произведений серболужицкой культуры;

б) публикация в Варшаве журнала «Зешыты Лужицке», научно-популярного периодического издания, выходящего три раза в год; с 1991 г. на его страницах печатаются предназначенные для широкого круга читателей сообщения польских, серболужицких и чешских авторов о лужицких сербах;

в) живейший интерес к занятиям в летних школах серболужицкого языка, литературы и культуры со стороны как ученых-славистов, так и студентов всего мира; эти курсы организуются каждые два года в Будишине/Бауцене, а иногда и в других населенных пунктах.

Как полагают компетентные исследователи, лужицким сербам для сохранения их этноса следует активнее и шире использовать имеющиеся у них возможности. При этом в условиях продолжающейся ассимиляции, усугубляющейся социальными и экономическими факторами, объективно существуют определенные ограничения развития серболужицкой литературы. Преемственность как диалектной, так и литературной разновидностей серболужицкого (верхнелужицкого) языка гарантирована на достаточно длительный срок лишь в сравнительно ограниченной области – в расположенном к северо-западу от Будишина/Бауцена районе, где проживают от 15 до 20 тыс. верхнелужицких сербов католического вероисповедания.

Примечания

- ¹ См. об этом: *Scholze D. Zur Spezifik der sorbischen Literatur in der DDR // Lëttopis. Zeitschrift für Sorabistik. Časopis za sorabistiku. 39. 1992. 2. S. 80–86.*
- ² Йоахим Вальтер в обширном исследовании «Литература как объект госбезопасности. Писатели и госбезопасность в Германской Демократической Республике» (Sicherungsbereich Literatur. Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin, 1996) упоминает в данной связи трех серболужицких авторов. Это Юрий Брезан, много лет являвшийся вице-президентом Союза писателей ГДР, Юрий Кох и Бенедикт Дырлих. Впрочем, документы органов госбезопасности ГДР до сих пор еще не были предметом подробного анализа.
- ³ Ср., например, отчет независимой экспертной комиссии по перспективам культурного развития лужицких сербов в Германии, составленный по заказу Фонда серболужицкого народа (Stiftung für das sorbische Volk), под названием «Так медленно проходит время» (So langsam wird Zeit / Hrsgb. E. Tschernokozhewa. Bonn (ARCult), 1994).
- ⁴ *Lorenc K. Gegen der großen Popanz. Berlin–Weimar, 1990.*
- ⁵ *Namowicz T. Die Unfähigkeit zu beschreiben. Zur DDR-literatur nach 1989 // Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989 / Hrsg. V. Norbert Honsza u. Theo Mechtenberg. Wrocław, 1997. S. 28.*
- ⁶ *Fijałkojty čas. Antologija serbskeje prozy. Budyšin / Bautzen, 1996.*
- ⁷ См.: *Maćijowa M. Quo vadis, serbska kniha... // Rozhľad. 46 (1996). 1. S. 24.*

Summary

Articles on Bulgarian, Polish, Czech, Slovak, Serbian, Croatian, Slovene, Macedonian, Sorbian, Hungarian and Rumanian literatures discuss the process of the abrupt change of the ideological landmarks, reassessment of national myths, of the role of literature, modifications of national literary traditions and turn to the world artistic experience, including postmodernism as well as search for new moral and esthetic ideals.

For those who specialize in philology and for broader sections of readers interested in literature.

Editor Nadezhda N. Starikova

Editorial Board: Irina Y. Adelgeym, Galina Y. Ilyina.

Содержание

От редколлегии	4
<i>И.Е. Адельгейм.</i> Поэтика польской прозы 1990-х годов: гипноз постмодернизма и реальные проблемы «выживания» литературы	6
<i>В.Я. Тихомирова.</i> Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте Польши 1990-х годов	31
<i>О.В. Цыбенко.</i> Гротескно-сатирическое изображение «польских комплексов» в произведениях Т. Конвицкого и Э. Редлинского 1990-х годов	63
<i>П. Яначек.</i> Ноябрь под знаком Фиты: тема революции и чешская литература 1990-х годов	81
<i>С.А. Шерлаимова.</i> Чешский роман конца XX века: между постмодернизмом и новым автобиографизмом	90
<i>Е.Н. Ковтун.</i> Чешская фантастика 1990-х годов: преодоление кризиса	118
<i>М. Войткова.</i> В ожидании драмы (перемены в чешском драматургическом творчестве после 1990 года)	128
<i>Ю.В. Богданов.</i> Словацкая литература в парадоксах национальной суверенности	132
<i>Л.Ф. Широкова.</i> Словацкая проза: путь из 1960-х в 1990-е (творчество Я. Йоганидеса, Р. Слободы, В. Шидулы)	144
<i>Н.Н. Пономарева.</i> Новое обращение к недавнему прошлому в болгарской документальной литературе 1990-х годов XX века	151
<i>З.И. Карцева.</i> Сатирическая проза Станислава Стратиева 1990-х годов	166

<i>М.А. Слащева.</i>	Образ титовской Югославии в сербской прозе 1990-х годов	174
<i>Г.Я. Ильина.</i>	Десятилетие между двумя «Историями хорватской литературы» (по материалам журналов «Република» и «Форум»)	192
<i>Н.Н. Старикова.</i>	Литература независимой Словении (в поисках новой самоидентичности)	213
<i>Ю.А. Созина.</i>	Постмодернистская ирония в словенской новеллистике 1990-х годов (Руди Шелиго «Услышанное воспоминание»)	227
<i>А.Г. Шешкен.</i>	Македонская литература 1990-х годов	239
<i>М.Б. Проскурнина.</i>	Постмодернистские черты в македонском романе 1980—1990-х годов (на примере романов Трайче Крстеского «Белая Митра» и Данилы Коцевского «Одиссей»)	256
<i>М.В. Фридман.</i>	Литературоведение и литературная мифология. Из опыта развития литературной жизни Румынии в последнее десятилетие XX века	272
<i>К.Брэгару.</i>	Увлекательная мозаика. Штрихи к портрету румынской литературы 1990-х годов (перевод с рум. М.Фридмана)	290
<i>Ю.П. Гусев.</i>	Дилемма «поэт и гражданин» в постсоциалистическую эпоху (на материале венгерской литературы)	296
<i>Д. Шольце-Шолта.</i>	Серболужицкая литература сегодня	311
Summary		319

Литературы Центральной
и Юго-Восточной
Европы: 1990-е годы.
Прерывность — непрерывность
литературного процесса

Сборник статей

Ответственный редактор
Н.Н. Старикова

Художественное оформление — М.И. Леншина

Оригинал макет, обложка — С.А. Карасев

Сборник подготовлен к печати в редакционно-издательском
отделе Института славяноведения РАН

ИД № 01574 от 17 апреля 2000 г.

Подписано в печать 12.09.2002 г. Зак. 113. Тираж 300 экз.

Печ.л. 20,0. Цена договорная

Типографии ИПТК «Логос» ВОО. 129164, Москва, ул. Маломосковская, 8.

