

Л и т е р а т у р а Х Х в е к а

Ю.В.Богданов

**Очерки истории
словацкой литературы
XX века**

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт славяноведения Российской академии наук

Богданов Ю.В.

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ
СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА

Москва

2013

Редколлегия:

*кандидат филологических наук Л.Ф. Широкова
(ответственный редактор),*

*доктор филологических наук Л.Н. Будагова,
доктор филологических наук С.А. Шерлаимова*

Рецензенты:

*доктор филологических наук А.Г. Машкова,
кандидат филологических наук Н.В. Шведова*

Богданов Ю.В. Очерки истории словацкой литературы XX века. М., 2013. 482 с. (Серия «Литература XX века»)

В книге собраны наиболее репрезентативные труды выдающегося российского ученого-слависта Юрия Васильевича Богданова (1932-2010), отражающие картину развития литературы в чрезвычайно сложный для словацкой нации и ее культуры период XX в. Представленные работы свидетельствуют о широте научных интересов Ю.В. Богданова, о его вкусе как к фундаментальному историко-литературному исследованию, так и к тонкому анализу художественной структуры отдельных произведений, особенностей творческой манеры выдающихся словацких писателей. Настоящая книга – это не только дань уважения к памяти замечательного ученого, но и труд, на который могут опереться литературоведы и все те, кого интересуют судьбы славянской и шире – европейской культуры в XX веке.

The book contains the most representative works of the outstanding Russian scientist Yury V. Bogdanov (1932–2010), reflecting the picture of literature development in a very difficult time for the Slovak nation and its culture during the twentieth century. The works indicate the breadth of scientific interests Y. Bogdanov, his taste both to fundamental historical and literary studies and to the fine analysis of the artistic structure of the individual works, features creative manner prominent Slovak writers. This book – is not only a tribute to the memory of the prominent scientist, but also a work, which can rely on literary critics and everybody who is interested in the fate of Slavic and wider - European culture in the twentieth century.

ISBN 10 5-7576-0265-1
13-978-5-7576-0265-3

© Богданов Ю.В. Текст, 2013

© Институт славяноведения РАН, 2013

Содержание

От редколлегии	5
Об авторе	9

I

Словацкая литература на рубеже XIX–XX веков (1890–1918)	15
Словацкая литература межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.)	67
Словацкая литература периода Второй мировой войны (1939–1945)	123
Словацкая литература после Второй мировой войны (1945–1960-е гг.)	155
Словацкая литература 1970–1980-х гг.	253

II

Словацкая литература в парадоксах национальной суверенности	325
Словацкая литература в европейском контексте (К проблеме синхронизации национального и общеевропейского литературного развития)	339
Фактор национального самосознания в словацкой литературе 70–80-х годов	385
О восприятии русской литературы в Словакии после 1945 г.	393

Первый словацкий антивоенный роман	405
Раннее творчество Доминика Татарки в контексте словацкой прозы о войне и Восстании	411
Кризис художественности: парадоксы творческой эволюции Владимира Минача	424
В поисках ценностных критериев. К проблематике современного литературоведения и критики Словакии	437
Библиография работ Ю.В. Богданова	459
Именной указатель	466

От редколлегии

В предлагаемой читателю книге собраны труды выдающегося российского ученого-слависта Юрия Васильевича Богданова (1932-2010), который всю свою жизнь посвятил изучению словацкой литературы. Его перу принадлежат многочисленные работы, отражающие картину ее развития в чрезвычайно сложный для словацкой нации и ее культуры период XX в. В книгу включены наиболее репрезентативные из них, дающие в своей совокупности глубокий анализ этой все еще дискуссионной проблематики.

Из обобщающих трудов по новейшей словацкой литературе в российском литературоведении можно назвать лишь «Историю словацкой литературы» (изд. «Наука», 1970), где рассматривается ее развитие от истоков до 1944 г., и учебное пособие «Словацкая литература» в 2-х частях (изд. Московского государственного университета, 1997, 2003), в создании которых Ю.В. Богданов принимал непосредственное участие.

Настоящая книга отражает широту научных интересов Ю.В. Богданова, его вкус как к фундаментальному историко-литературному исследованию, так и к тонкому анализу художественной структуры отдельных произведений, особенностей творческой манеры выдающихся словацких писателей.

Книга состоит из двух разделов. В первом собраны монографические статьи Ю.В. Богданова, публиковавшиеся в качестве глав по словацкой литературе в историко-литературных трудах Института славяноведения РАН. Из «Истории литератур западных и южных славян» (т. III, 2001) представлено три написанные им главы, соответствующие трем важным этапам развития словацкой литературы: рубеж XIX–XX вв. (1890–1918), межвоенное двадцатилетие (1920–1930) и период Второй мировой войны (1939–1945). Две развернутых главы написаны Богдановым для двухтомной «Истории литератур Восточной Ев-

ропы после Второй мировой войны» («Наука», 1995, 2001). Они посвящены развитию словацкой литературы в 1945–1960-е гг. (т. I) и в 1970–80-е гг. (т. II).

Ю.В. Богданов следовал в своей работе периодизации литературного развития стран Центральной и Юго-Восточной Европы XX в., принятой авторскими коллективами названных трудов, в разработке которой он принимал самое деятельное участие и которую он доказательно подтверждал анализом конкретного историко-литературного материала. При этом он неизменно основывался как на тщательном изучении общественно-политической ситуации в Словакии, так и на обстоятельном знании литературной жизни, развитии и смене литературных направлений и течений. Он избегал шаблонного подхода к материалу, в каждом рассматриваемом периоде выделяя ведущие для данного времени художественные явления: поэзию «Словацкой модерна» начала XX века, прозу с сильным лирическим уклоном 1930- 1940-х гг. («натуризм»). Свои концептуальные положения Богданов подкрепляет мастерским анализом конкретных произведений, цитаты из которых часто приводятся в его собственном стилистически безупречном переводе.

Во второй части книги представлены работы Ю.В. Богданова, созданные им в 2000-2010 гг. и посвященные отдельным проблемам истории словацкой литературы XX в. Объектом его научной рефлексии стали в эти годы не только художественная литература, но и исторические судьбы страны, изучением и популяризацией которой он занимался. Так, в статье «Словацкая литература в парадоксах национальной суверенности» автор размышляет о реинтеграции словацкой литературы в новых условиях после «бархатной революции» 1989 г., поднимая при этом проблемы нескольких волн эмиграции, диссидентства, идеологического размежевания в обществе и писательской среде.

Проблеме ускоренного развития словацкого общества и его культуры в XX в. посвящена статья «Словацкая литература в европейском контексте»: Словакия показана здесь как страна «в самом центре европейского континента и почти посередине этнического массива славянских народов», как «оживленный перекресток, сфера взаимного пересечения

культурных веяний с Запада и Востока». Во многих работах Ю.В. Богданов связывает литературную проблематику с особенностями словацкой истории, отмеченной постоянной борьбой за сохранение национальной идентичности; этот аспект выходит на первый план в его статье «Фактор национального самосознания в словацкой литературе 70-80-х годов». Анализируя более частные, на первый взгляд, вопросы, такие как раннее творчество писателя Доминика Татарки, создание первого словацкого антивоенного романа («Живой бич» Милана Урбана) или специфика творческой эволюции писателя и эссеиста Владимира Минача, исследователь оценивает их с учетом широкого исторического и литературного контекста.

В сферу научных интересов Ю.В. Богданова входили и российско-словацкие литературные связи в соотношении с идеологическими ориентирами и потребностями исторического времени: если в 1950-е гг., переводная продукция из советской и русской классической литературы занимала в Словакии доминирующее место, то в 1960-е гг. на первый план выдвигаются эстетические критерии; в 1970–1980-е гг. продолжалось активное издание переводов современной советской литературы, однако после событий 1989 г. их количество снижается, что объяснялось крутыми общественно-политическими сдвигами в стране и в мире. Обращается автор и к таким вопросам, как особенности перевода и расширяющиеся возможности словацкого литературного языка.

Последней в ряду историко-литературных исследований Ю.В. Богданова стала статья «В поисках ценностных критериев. К проблематике современного литературоведения и критики Словакии», где он подводит своего рода итоги многолетних усилий словацких литературоведов по осмыслению истории национальной литературы, характеризует этапы и основные достижения в этой области.

Труды Богданова привлекают читателя не в последнюю очередь потому, что их автору была присуща подлинная увлеченность, любовь к Словакии и ее культуре, знание не только литературного материала, но и разного рода околотурных обстоятельств. Он был лично знаком со многими словацкими писателями, критиками, литературоведами, и в

Словакии его хорошо знали, ценили, переводили. Настоящая книга, в которой историко-литературный материал представлен подчас экспрессивно, но в то же время всегда объективно и доказательно – это не только дань уважения к памяти выдающегося ученого и искреннего друга Словакии, но и труд, на который могут опереться настоящие и будущие поколения словакистов-литературоведов и все те, кого интересуют судьбы славянской и шире – европейской культуры в полном драматизма XX веке.

Об авторе

Автор этой книги – **Юрий Васильевич Богданов**, замечательный ученый, наш коллега и друг. Он проработал в Институте славяноведения АН СССР, ныне РАН, более полувека и внес огромный вклад в исследование и популяризацию славянских литератур, став одним из лидеров современной русской славистики.

Юрий Васильевич родился 25 февраля 1932 г. в Ленинграде в семье железнодорожника, ставшего со временем генералом, и когда-то известного в нашей стране как основатель «стахановского движения» в своей области. Сейчас уже не узнаешь, откуда, из каких истоков впитал в себя его сын качества истинно русского, петербургского интеллигента, выделявшего его из многих. Гены, или воспитание тому причина? После окончания школы Юра Богданов поступил на славянское отделение филологического факультета МГУ, где его студенческие успехи вопреки открытой форме туберкулеза, вскоре к счастью прошедшего, были отмечены «сталинской» стипендией. В 1955 г. его приняли в аспирантуру, а в октябре 1958 г. в штат Института славяноведения АН СССР. Защитив 27 июня 1963 г. кандидатскую диссертацию, Ю.В. Богданов посвятил себя словацкой литературе. Ей очень повезло, что именно она оказалась особенно близка его сердцу. Человек широкого кругозора и огромной эрудиции, прекрасный знаток русской и западноевропейских литератур, он изучал свой предмет в их контексте, создавая работы, отличавшиеся с самого начала редким для начинающего исследователя профессионализмом и высокой литературоведческой культурой. Со временем эти его качества лишь крепли. Обитатели же старинных особняков в Хрущевском переулке и в Трубниках, где прошла молодость Института, наверное, помнят и его смешные тексты для капустников, и остроумные фельетоны для стенной газеты. Посвященные коллегам, они отличались подлинным литературным талантом и удивительным проникновением в характер, психологию и стиль поведения изображаемого объекта. Эти свойства сказались и в его научной работе, в умении понять и показать индивидуальность писателя, специфику исторической эпохи и художественного направления.

Юрий Васильевич – литературовед, что называется, от Бога, мастер тонких и точных формулировок, великолепный стилист, безусловно

владеющий пером. Анализируя литературный процесс, он учитывает комплекс социально-психологических факторов, определяющих его общую картину и облик его отдельных представителей. В работах Ю.В. Богданова практически нет штампов, общих мест. Примелькавшиеся термины и понятия в его текстах оживают, наполняются чувством и новым смыслом, – как оживают стертые слова у поэтов. Он из тех литературоведов, чьи работы способны не оттолкнуть людей от литературы скукой, зауемью и снобизмом (а бывает и такое!), а пробудить вкус и интерес к ней и ее творцам.

Юрий Васильевич Богданов – один из редакторов и основных авторов «Истории словацкой литературы XIX–XX вв.» (Москва, 1970), для которой им написаны разделы «Литература 1918–1944 гг.», главы о Л. Новомеском и П. Илемницком. Сосредоточившись сначала на межвоенном периоде, Ю.В. Богданов со временем расширил сферу исследований, охватывая как более ранние, так и более поздние эпохи. В двухтомной «Истории литератур стран Восточной Европы после Второй мировой войны» (М., 1995, 2001) он освещает вторую половину XX века, в трехтомной «Истории литератур западных и южных славян» (М., 1997, 2001) ему принадлежат главы о словацкой литературе рубежа XIX–XX вв., 1920–30-х гг. и военного периода. По сути дела им прослежен путь и создана обновленная концепция развития словацкой литературы за последнее столетие, наиболее сложное и плодотворное в ее истории. За это время в ней возникли не только национальные варианты европейских течений – символизма, соцреализма, сюрреализма (надреализма), ставшего, как пишет Ю.В. Богданов, «своего рода эстетической крепостью, гуманистическим убежищем» для писателей, настроенных против тоталитарных режимов разного толка. В 1930–40-е гг. в ней сформировалось и свое оригинальное течение «лиризованной прозы», или «натуризма», которое, может быть, как нельзя лучше отвечало духу Словакии, ее первозданной природы с долинами, ущельями и горными склонами, служившими приютом и мирным пастырям и легендарным разбойникам. Это течение олицетворяло и трепетное отношение словацкого народа, чей язык Витезслав Незвал сравнивал с «языком пастухов и поэтов», к родной земле и веру простых людей в глубоко нравственные основы бытия.

На счету достижений Ю.В. Богданова за последние годы – исследование диалектики национально специфического и общеевропейского в славянских литературах, проблем национальной самоидентификации словаков, всегда волновавших писателей и ученых, но не всегда допус-

кавшихся для открытого обсуждения, выявление специфики словацкой военной прозы, восприятия русскими классиками освободительной борьбы славянских народов и т. д. Он был редактором многих коллективных трудов и сборников, организатором и участником многих конференций, председателем оргкомитета международной конференции, посвященной «литературным итогам XX века» в странах Центральной и Юго-Восточной Европы (2001), возглавляя работу над проектом по данной проблематике (2003–2006). При его активном участии как организатора, автора и редактора был подготовлен и издан в Москве словацко-русский сборник «Милан Ростислав Штефаник. Новый взгляд». Выпущенный в 2001 г. в честь 120-летия со дня рождения Штефаника, легендарного генерала, ученого и политика, стоявшего вместе с Т.Г. Масариком у истоков независимой Чехо-Словакии, он выполнил научный и гражданский долг перед этой героической личностью, замалчиваемой в социалистический период. Через два года в России вышла новейшая «История Словакии». Она была создана словацкими учеными, но научным редактором российского издания стал Ю.В. Богданов. «К суждениям Юрия Васильевича Богданова прислушиваются не только в нашей стране, но и за рубежом; его цитируют в своих книгах С. Шматлак, В. Марчок и другие словацкие ученые», – как было отмечено в Приказе № 12 от 24.02.2007 дирекцией Института славяноведения. К пятидесятилетию Ю.В. Богданова в 1982 г. в Братиславе был выпущен сборник его статей, переведенных на словацкий язык. Труды ученого, выдержали испытание временем, испытание «перестройкой», и разного рода «цветными» революциями. В 1997 г. Министерство культуры Словакии наградило Ю.В. Богданова медалью Бьернсона Бьерстьерне за вклад в изучение и распространение словацкой литературы в России.

Ю.В. Богданов никогда не был «кабинетным ученым». Свой талант исследователя и литератора он щедро тратил на популяризаторскую деятельность. Она была естественным продолжением его научной работы, выходом к широкому читателю, способом приобщить его к одной из интереснейших, но мало известных миру славянских литератур. Он был составителем, автором предисловий, переводчиком произведений словацких писателей разных взглядов и направлений. Среди них – Я. Есенский, Л Новомеский, М. Урбан, М. Фигули, П. Илемницкий, Р. Яшик, В. Минач и т. д. Ю.В. Богданов входил в правление Общества дружбы со Словакией, был председателем российско-словацкого Клуба любителей литературы и искусства, созданного на базе Словацкого института в Мо-

ске, производя своими выступлениями и всей своей деятельностью неизгладимое впечатление на молодых словакистов.

Не в книгах и документах, а лишь в людской памяти останется еще один вид деятельности Юрия Васильевича – доброжелательного консультанта и советчика, – которому всегда можно было излить душу, обсудить самые сложные и спорные вопросы...

Когда-то институтские коридоры были для Юрия Васильевича «коридорами власти». В феврале 1966 г. он стал ученым секретарем, а с марта 1971 по январь 1988 г. был заместителем директора нашего учреждения, используя свой пост, которым откровенно тяготился, не для карьеры, а для дела, на пользу не себе, а Институту. Это было время, когда заместитель директора вынужден был быть своеобразным буфером между наукой и опекавшими ее инстанциями, включая ЦК КПСС. И надо сказать, что Ю.В. Богданову прекрасно удавалось не идти при этом на поводу у высокого начальства, а отстаивать интересы Института и его сотрудников. В том, что «годы застоя» не стали для них застойными, есть немалая заслуга и Ю.В. Богданова. Сейчас уже мало кто помнит, сколько времени, сил, нервов тратил этот человек, чтобы сохранить наш Институт в целостности и сохранности, чтобы в нем занимались не «борьбой с буржуазной идеологией», с «ревизионизмом», «погоней за ведьмами», а фундаментальными исследованиями. И многое удавалось. В то время как в дружественной Чехословакии в 1970–80-е годы «нормализации» безжалостно искоренялись некоторые научные направления и кадры (в Праге, к примеру, объектом гонения стали структуралисты), в нашем Институте спокойно работал Сектор структурной лингвистики. Сотрудники этого и других секторов ездили на летние семинары в Эстонию к Ю.М. Лотману, публиковались в знаменитых трудах московско-тартуской школы, обследовали в поисках «славянских древностей» Полесье, изучали славянское барокко, углублялись в проблематику столь «подозрительных» явлений как модернизм и авангардные течения, но с целью не заклеить, а по достоинству оценить их вклад в мировую культуру. Обращаясь же к проблематике социалистического реализма (а разве можно было без этого?), институтские литературоведы трактовали его весьма произвольно, по-своему, размывая концепцией «эстетической открытости» «самого прогрессивного метода эпохи» его догмы, границы и поощряя свободу творчества.

Не раскаявшиеся «подписанты» протестов против суда над Даниелем и Синявским и других идеологических кампаний не изгонялись из Института, а могли продолжать свои исследования, войдя в период «пе-

рестройки» с большими научными достижениями. А когда и у нас случались разборки с «инакомыслящими», то Юрий Васильевич практически всегда выступал на стороне защиты, а не обвинения. В нашем Институте в годы давления идеологии на науку царила гораздо более вольготная атмосфера, чем в других гуманитарных учреждениях.

Это было видно и со стороны. Старожилы-литературоведы помнят, как нам завидовали в этом отношении сотрудники ИМЛИ. Внимательно прочтя недавно книгу воспоминаний о нашем институте «Как это было...», написанную к его 60-летию, один известный чешский славист пришел к такому выводу: « В статьях авторов книги речь идет [...] о живом воссоздании личных и профессиональных судеб интеллектуалов, которые в тяжелых политических и экономических условиях находили выход из экзистенциального кризиса и моральную поддержку в своей научной деятельности [...] Разные по жанру и уровню тексты объединяет сквозной мотив восхищения и уважения, чувство искренней гордости за свой Институт [...], который на протяжении всей своей истории, пользуясь моральным авторитетом, давал не только скромные средства к существованию, но в первую очередь – поддержку и радость творческих открытий в поисках нового и неизведанного» (Miloš Zelenka. Memoáry jako příspěvek k dějinám slavistiky v Rusku // Slavica litteraria X 12, 2009, № 1. Masarykova Univerzita, Brno. S. 167–169).

Надо ли говорить, какую огромную роль играет и играло в этом руководство Института, к которому более двадцати сложнейших лет его истории принадлежал и Юрий Васильевич Богданов. Широта взглядов и большой научно-организационный опыт Ю.В. Богданова сказывался и в его деятельности заместителя президента Национального российского комитета МАИРСК, и (с 1995 г.) руководителя Центра информации и документации МАИРСК при нашем Институте. На протяжении последних двух десятилетий Ю.В. Богданов был членом Ученого совета Института. Свойственное ему чувство справедливости и непредвзятый подход к людям ярко проявлялись и в его работе в Аттестационной комиссии. Толерантность Юрия Васильевича сказывалась не только в его научно-организационной деятельности, но и в манере поведения, в быту.

Участники одного из съезда славистов, состоявшегося еще в советскую эпоху, вероятно, могут вспомнить радостную встречу Юрия Васильевича в кулуарах форума со своим другом, эмигрантом, членом делегации Израиля. Горячие аплодисменты, которыми Юрий Васильевич позже наградил его доклад на заседании конгресса, сильно отличались от равнодушия, граничившего с презрением, которое отдельные

члены советской делегации сочи своим долгом публично проявить (выражением лица, неподвижностью рук) по отношению к представителю «презренной касты» эмигрантов. Однако Юрий Васильевич был всегда выше политических предрассудков.

И еще одно – неизгладимое. Он всегда искренне радовался успехам своих коллег, щедро хвалил других, но никогда – себя!

Сын генерала, Юрий Васильевич и в иных проявлениях не был генеральским сыночком. Жил со своей женой Ириной Александровной – одноклассницей, ставшей известной словакисткой, и сыном Ярославом (будущим профессором Сорбонны) просто и скромно. Сначала в коммуналке на Проспекте Мира, потом в академическом кооперативе хоть и на Рублевском шоссе, но ничего общего с олигархической Рублевкой не имеющего. В последние годы часто подвозил оттуда до института на своем стареньком жигуленке соседку по дому, пожилую сотрудницу с большими ногами. Всего того немногого, чем располагали, супруги Богдановы добывались своим трудом. На досуге Юрий Васильевич любил играть в шахматы и преферанс, встречаться с друзьями, собирать грибы, ходить в походы на лодках и байдарках по русским рекам, оберегая ржавые баночки со свеж выкопанной наживкой для рыбешки пуще другого походного скарба. Последний поход состоялся в апреле 2010 г. В этом же году, 9 декабря, Юрия Васильевича Богданова не стало.

Словацкая литература в его лице получила (и потеряла!) своего самого крупного российского исследователя, коллектив Института – ценнейшего научного сотрудника, человека ответственного, мудрого и доброжелательного – из тех, что составляли и составляют его основу, определяют его облик и лучшие традиции. Дай Бог не растерять их со временем. Залогом сохранения этих традиций пусть будет добрая память о людях, которые их создавали и развивали.

Л. Будагова

Словацкая литература на рубеже XIX–XX веков (1890–1918) *

Начало 90-х гг. XIX в. трудно отнести к отчетливо выраженным вехам в истории словацкой литературы: ни общественно-политическая, ни собственно литературная жизнь не отмечены на этом рубеже значительными событиями. Однако именно на протяжении 90-х гг. XIX в. – первого десятилетия XX в. в литературе исподволь, без программных манифестов и деклараций, происходят столь существенные перемены, что отдельные исследователи даже склонны говорить о «негромкой эстетической революции» (О. Чепан, 1972). Реализм в этот период, оставаясь ведущим литературным направлением, обогащается новыми средствами художественного отображения усложняющейся социальной действительности. В творчестве таких писателей, как Б. Тимрава, Й. Тайовский, Я. Есенский и др., он достигает фазы собственной зрелости. Этот внутренний стадийный сдвиг принято называть в современном литературоведении вторым этапом, или «второй волной», в развитии словацкого реализма ¹. К началу XX в. складываются условия и для возникновения иных, отличных от реализма, художественных тенденций, наиболее отчетливо проявившихся в поэзии (И. Краско, И. Галл, В. Рой и др.) и вошедших в историю литературы под именем Словацкой модерны.

Динамизация литературного процесса особенно на первых порах носила, однако, далеко не очевидный характер. Становлению реализма в Словакии изначально была присуща относительная замедленность, постепенность накопления новых качественных признаков в ткани произведения. С конца 1870-х гг. он пробивал себе дорогу сквозь сложное переплетение различных художественных тенденций, уже утратив-

* История литератур западных и южных славян. Том третий. Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год). Москва, 2001. С. 130–172.

ших или утрачивающих жизнеспособность, но еще продолжающих по инерции окрашивать творчество многих, если не большинства писателей. Затянувшийся эпилог романтической эпохи с неизжитыми блоками сентиментализма и просветительского дидактизма совпал – на излете – с прологом новой эстетической системы, утверждавшейся в 1880-е гг. прежде всего в ранних произведениях Светозара Гурбана-Ваянского (1847–1916), Павла Орсача-Гвездослава (1849–1921) и Мартина Кукучина (1860–1928). Совокупный вклад этих писателей в обновление облика национальной литературы сопоставим с идейно-эстетической активностью шуторовского поколения. С одним необходимым уточнением: реализм, идя на смену романтизму, в словацких условиях продолжает осознанно рассматривать себя прямым наследником его высшей, «священной», по слову Ваянского, миссии – представителя, защитника, духовного руководителя нации. «Давление общественной реальности, – замечает по этому поводу С. Шматлак, – могло пробиваться в этой фазе нашего реализма лишь сквозь фильтр обязывающего “национального” подхода»².

Такое приоритетное внимание к национальной проблематике диктовалось общей ситуацией, в которой оказалось словацкое национально-освободительное движение в последней четверти XIX в. Соглашение о разделе полномочий между Веной и Будапештом (система «дуализма», 1867) и принятие в 1868 г. относительно либерального закона о «равноправии национальностей», впрочем без всяких гарантий его исполнения, породили определенную надежду на создание более благоприятных условий для развития национальной культуры у словаков и других невенгерских народов, входивших в состав королевства Венгрии, составной части Австро-Венгерской империи. Но вскоре венгерскими правящими кругами был взят курс на ужесточение национальной политики, повлекший за собой бесцеремонное закрытие Матицы словацкой (1875), ликвидацию словацких гимназий, включение в уголовный кодекс специального параграфа о преследовании за «национальное подстрекательство» (1879) в качестве «правовой» основы для прямого административного произвола – многочисленных ограничений свободы печати, запрещения собраний и т. п. В целом это был курс на принудительную

ассимиляцию, особенно наглядно проявившийся в ряде законов о школьном образовании с повсеместным внедрением обучения на венгерском языке и гонениями на патриотически настроенных преподавателей. В целях мадьяризации была создана целая сеть учреждений, призванных пропагандировать венгерский язык и культуру среди невенгерского населения, но на практике занимавшихся прежде всего слежкой и доносами на «неблагонадежных» представителей национальной интеллигенции. В Словакии этим отличалось Северовенгерское мадьярское просветительское общество (ФМКЕ), снискавшее у словаков презрительное наименование «фемки».

Ассимиляторский напор со стороны венгерских властей породил волну массового ренегатства (прежде всего по карьерным и экономическим мотивам) и во многом обусловил политическую стагнацию словацкого национально-освободительного движения. Словацкая национальная партия, основанная в 1870 г. и игравшая определяющую роль в идеологической жизни Словакии почти до конца XIX в., даже была вынуждена с 1884 г. до 1901 г. отказаться ввиду полной бесперспективности от участия в парламентских выборах. Неоднократно со стороны притесняемых национальностей, составлявших более половины населения Венгрии, предпринимались попытки налаживания совместных действий. В 1895 г. в Будапеште даже состоялся Конгресс невенгерских народов страны, в котором приняли участие представительные делегации от словаков (руководство Словацкой национальной партии, включая Ваянского), трансильванских и банатских румын, сербов Воеводины. Конгресс проходил под знаком борьбы за национально-территориальную автономию, введение всеобщего избирательного права, предоставление других буржуазно-демократических свобод. Все эти требования были с негодованием отвергнуты властями.

Литература в подобных условиях не переставала служить традиционным прибежищем национального духа, и чуть ли не единственной легальной формой публичного выражения патриотической идеи. В 1907 г., предворяя издание своих «Избранных сочинений», Ваянский в присущей ему манере высокой публицистической патетики писал: «Нам, вытесненным из общественной жизни, не осталось почти ни-

чего, кроме языка и храма литературы... Сюда, под эгиду Музы, устремилась идея словацкая. Наша святая обязанность отстоять эту благородную обитель нашей попираемой недругами жизни, не дать обратить ее в руины»³. Ваянский ретроспективно обобщал здесь горький исторический опыт целого поколения, вступавшего в литературу в пору глухого безвременья. Но, пожалуй, наиболее развернутое и принципиальное выражение такой взгляд на миссию отечественной словесности получил в многообразном творчестве самого писателя. Его поэзия – сборники «Татры и море» (1879), «Из-под ярма» (1884), «Стихи» (1850), его проза – повесть «Летящие тени» (1883), роман «Сухая ветвь» (1884) и др., его литературно-публицистические статьи – все было проникнуто духом протеста против национального бесправия, являлось страстным призывом к служению «высшим» интересам нации. Однако надежды, возлагавшиеся поначалу писателем на патриотическую активизацию дворянства и других образованных слоев общества обернулись иллюзиями.

На рубеже 1880–1890-х гг. Ваянский вступает в полосу затяжного творческого кризиса. Роман «На переломе», над которым он трудился пять лет, так и остался незавершенным. Несколько начальных, опубликованных в «Словенских поглядах» (1889) глав и рассказ «Странные люди» (1890), представляющий, по всей вероятности, один из фрагментов несостоявшегося романа, свидетельствуют о глубоком разочаровании писателя в перспективах и возможностях национально-патриотического движения. Странные люди в одноименном рассказе – это представители молодого поколения словацкой интеллигенции, убивающие время в рассуждениях о нравственном долге перед бедствующим народом, но чувствующие себя со своими возвышенными порывами лишними и неприкаянными в заштатном провинциальном городишке. Лучшие из них, не поддаваясь искушению омадьяривания, готовы, несмотря ни на что, самоотверженно «прозябать со своим собственным народом», иные в поисках выхода отправляются на чужбину, в Америку, подальше от «проклятого, мелочного, убогого обывательского и торгашеского болота».

Столь же пессимистичен в общей оценке национальной ситуации роман Ваянского с симптоматичным названием

«Пустоцвет» (1893). Он был написан в сегедской тюрьме, в которой по приговору суда Ваянский отбывал годичный срок за публикацию в газете «Народне новины» «оскорбительной» статьи «Гиенизм в Венгрии». В «Пустоцвете», после неудачи с романом «На переломе», Ваянский возвратился к сюжетно-композиционной схеме, использованной им еще в повести «Летящие тени»: тот же любовный треугольник, тот же набор основных персонажей. Однако в отличие от повести роман не оставляет даже мнимой надежды на благоприятное переустройство жизни: разоряется «соблазненный» аморальным окружением, меценатствующий помещик-предприниматель Кунович, его дочь Корнелия «лежит с простреленной грудью», «научно-литературная работа Радовского осталась незавершенной», художник Каменец «исчез из Бурина», повсюду торжествуют ренегатские, эгоистические нравы. Сюжетно-композиционный самоповтор подталкивал автора на путь декоративной эстетизации текста, нагнетания мелодраматизма и морализаторской риторики.

В двухтомном романе «Корень и побеги» (1895–1896) Ваянский попытался разорвать бесперспективный замкнутый круг, в котором до сих пор вращались его излюбленные персонажи. Впервые в своей творческой практике он обратился к изображению наиболее многочисленного сословия страны, крестьянства. Этот новый для себя художественный объект он рассматривает, однако, прежде всего с точки зрения его «высшей» миссии – незыблемого оплота нации. Город – в данном случае провинциальный Рогов – безнадежен в своей «суетной, глупо-ренегатской и подлой» сущности, это источник всяческой нравственной скверны и разложения, «исцеление может прийти только снизу». Разветвленная, представленная тремя поколениями, патриархальная крестьянская семья Древанских и выполняет в романе функцию желанной для писателя точки опоры. Не столь важно, что некоторые из отпрысков этой фамилии занялись ремеслом или торговлей, а иные даже отправились в город для получения образования. В праздничные дни, когда все оказываются в сборе, «различия в возрасте, интересах, степенях родства – все сглаживается», и семья, повинувшись инстинкту кровной близости, предстает «как единое целое, образуя свой, ни в

ком не нуждающийся, самодостаточный мир». Патриархальное сообщество Древанских, свято соблюдающее заветы старины, и является, по замыслу писателя, идеальной моделью национального общежития, тем здоровым «корнем», который только и способен дать достойные, жизнеспособные молодые «побеги». И хотя роман населен множеством персонажей, представителями разных социальных слоев, обитающими и в деревне, и в уездном Рогове, и даже в Вене, основные сюжетные нити переплетаются в главном композиционном и критериально нравственном центре – в родовом патриархальном гнезде Древанских. Отщепенцев, соблазненных эгоистичным и по существу порочным стилем жизни в инонациональной среде, неизбежно ожидает суровая расплата – духовное оскудение, материальный упадок, преждевременная смерть. И только те, кто, даже оказавшись в городе, продолжает осознанно поддерживать связь с землей и обычаями предков, заслуживают лучшей участи. Образцовым примером такой благополучной судьбы является в романе женитьба одного из молодых представителей рода Древанских, преуспевающего инженера-строителя из Вены, на простой крестьянской девушке, своей дальней родственнице, воплощающей в данном случае здоровое, «корневое» начало.

«Сизифом словацкого романа» назвал Ваянского один из исследователей его творчества Я. Штевчек. Ваянский действительно утвердил и онтологизировал форму современного романа в словацкой литературе, но так и не сумел поднять его до того уровня и глубины исследования жизни, которые были уже достигнуты в более дифференцированных литературах мира: «Если общественные отношения не вызрели, то не может быть зрелой и их романная рефлексия»⁴. Европейски образованный, превосходно ориентировавшийся в классической и новейшей литературе, Ваянский и сам признавал всю трудновыполнимость взятой им на себя художественной задачи. «Пегас в ярме» (1890) – так выразительно называлась его статья, посвященная анализу хронически бедственной ситуации, в которой вынуждены были существовать литературы национально ущемленных народов: «Мы с нашими страданиями лишь в редкие минуты можем позволить себе войти в праздничные пропилеи поэзии»⁵.

Ваянский преклонялся перед подвигом русской реалистической литературы с ее «великой свободой мысли и творчества», с ее «бесстрашной решимостью говорить народу своему самые горькие вещи, правда, во имя бесконечно высоких и безупречно нравственных, душу очищающих целей». И со вздохом признавался: «Нам, малым, подобная свобода и не снится, а если говорить начистоту, то мы еще не настолько зрелы, чтобы переварить ее без вредных для себя последствий» («Лев Толстой и Иван Тургенев», 1888) ⁶.

В 1890-е гг., окончательно разуверившись во внутренних возможностях национально-освободительного движения, Ваянский всецело перенес свои упования на вмешательство извне (Россия!) и свыше (Божий промысел). Идея самосохранения, своего рода консервации «здорового ядра» словацкого народа вплоть до прихода лучших времен получила последовательное воплощение уже в романе «Корень и побег». Ею в дальнейшем окрашена политическая публицистика Ваянского, а также многие, возникавшие – «по случаю», к юбилейным датам и т. п. – стихотворения (в 1909 г. включены автором наряду с предшествующими сборниками в «Книгу стихов I», составившую шестой том его «Избранных сочинений»). Та же идея оберегания «корней» от загнивания была положена в основу и последнего романа Ваянского «Котлин» (1901), не добавившего ничего существенно нового, кроме использования элементов политического памфлета, к его облику прозаика-реалиста. Оставшись в своем патриотическом горении неисправимым утопистом, Ваянский до конца жизни не смог и в художественном творчестве избавиться от романтических реликтов, характерных именно для первого этапа словацкого реализма.

Качественно иной при всей близости исходных позиций была художественная эволюция многолетнего сподвижника и друга Ваянского – П.О. Гвездослава. На протяжении свыше двух десятилетий – от «Летних побегов I» (1885) и поэмы «Жена лесника» (1884–1886) до выхода на литературную арену поколения Словацкой модерна в начале XX в. – Гвездослав практически в одиночку прокладывал наиболее продуктивные для своего времени пути развития словацкой поэзии. На его долю – функционально – выпало то, что в других литера-

турах, в частности в чешской, реализовывалось усилиями многих поэтов. В лирике, опираясь прежде всего на Сладковича, он продолжил начатый романтиками процесс эмансипации личности, придав ему отчетливо реалистический, психологически достоверный характер. В отличие от Ваянского, подвизавшегося на многочисленных поприщах, Гвездослав был абсолютно и безраздельно предан поэзии. Она была для него естественной формой духовного и душевного существования, «единственным проявлением жизненной активности» (А. Матушка, 1950). Его стихотворные циклы «Летние побеги III» (1893–1895), «Псалмы и гимны» (1885–1895), «Прогулки весной» и «Прогулки летом» (1898), «Печали» (1903–1906), «Отзвуки» (1909–1911), «Кровавые сонеты» (1914) – это бесконечно многообразная и драматическая, растянувшаяся на несколько десятилетий исповедь лирического героя, вобравшая в себя сложную диалектику переживаний конкретной личности и – в отраженно-преображенном виде – основное содержание и движение окружающей действительности.

Всю свою жизнь Гвездослав провел в словацкой глубинке (Наместов, Дольны Кубин), вдали от крупных культурных центров, но в то же время и в стороне от суетной общественно-политической повседневности. Частная адвокатская практика предоставляла поэту средства существования и в определенной степени позволяла сохранять личную независимость, что придавало стойкости и бескомпромиссности его убеждениям, укрепляло решимость противостоять политической конъюнктуре и идеологическому априоризму. «Лишь правды чту лицо простое», – говорилось в программном стихотворении, открывавшем первый цикл «Летних побегов». Поискам правды в себе, окрест себя и «выше» по сути посвящено все творчество Гвездослава, но в первую очередь этими поисками окрашен многолетний, циклически организованный лирический дневник поэта.

При всем тематическом полифонизме лирике Гвездослава присуще внутреннее единство, покоящееся на его убежденности в гражданском предназначении поэтического слова. Отвергнув выпретенную риторiku и туманные аллегории романтизма, Гвездослав остался верен исконным идеалам эпохи национального возрождения: желанная нацио-

нальная свобода всегда сопряжена в его сознании с мечтой о социальной справедливости и духовном распрямлении личности и народа. С этой высоты он вглядывался в окружающую действительность, с горечью обнаруживая торжествующие повсюду «злобу, подлость, униженную правду и насилие»: «Чем я могу помочь? В бессильном гневе, / сжав кулаки и голову повесив, / я стон души слезами изливаю...» («О, почему не вихрь я...», перевод Л. Ладинского).

В период написания «Летних побегов III», откуда взято процитированное стихотворение, окончательно определяются общий облик и центральная проблематика поэзии Гвездослава. Он осознанно принимает на себя тяжкий крест ответственности за свой народ («Мой род, увы, без пастыря блуждает стадом...») и, сострадая его наиболее обездоленным, безгласным трудовым слоям, стремится говорить от их лица, их именем. Такие стихотворения, как «Знаю я, стяжатели, корыстолюбцы...», «Вас грозная постигнет кара...» и, в особенности, «К вам, родовитым и всесильным...» Й. Шкультеты не рискнул опубликовать его в «Словенских поглядах», и до 1951 г. оно оставалось в рукописи), по накалу обличения мира имущих – не только национальных угнетателей, но и «своего» дворянства, «своей» буржуазии – представляют собой вершину гражданской лирики Гвездослава. Стремлением изменить несправедливый порядок вещей, выражено ли это открытым текстом или возникает почти произвольно в качестве нравственного императива, отмечено все творчество поэта. Даже в навеянных глубоко личными переживаниями «Псалмах и гимнах», в минуты интимного общения с Богом, воплощающим высшую справедливость, он нередко выступает пылким ходатаем за свой бедствующий народ. Характерны в этом смысле и его циклы пейзажной лирики «Прогулки весной» и «Прогулки летом», в которых прочувственно реалистические картины закономерных и предсказуемых метаморфоз в природе постепенно перерастают в натурфилософские размышления о естественной гармонии бытия как взыскомом идеале человеческого общежития.

Чем дальше, тем отчетливее, однако, в лирике Гвездослава начинают звучать и мотивы уныния, разочарования, даже отчаяния от сознания тщеты, бездейственности поэти-

ческого слова: «Я сирый глас зывающего глухо в пустыне...» – сетовал он на свой удел еще в «Молодых побегах». В «Печалях» и «Отзвуках» эта тема становится едва ли не основной, достигая драматической кульминации в монументальной рефлексии «Словацкий Прометей – ужель возможен он?..». Идеалы, свято исповедуемые поэтом, вступали во все более очевидное противоречие с прозой буржуазного меркантилизма, эгоистическим приспособленчеством новых поколений. Гвездослав не был поклонником революционных потрясений, хотя и внимательно, даже с надеждой приглядывался к событиям, происходившим в начале века в России («Ах, бродит что-то, закипает в славянстве...», 1905), – разойдясь в своей осторожно оптимистической оценке этих событий с Ваянским и его консервативным окружением. В поэзии он все же больше уповал на просветляющую силу добра, на моральное очищение личности, на внутренний голос совести и чести. В «Словацком Прометее» на высокой трагической ноте выражена нестерпимая боль утраты живого контакта с современным ему обществом, не столько ушедшим вперед, сколько, по его убеждению, погрязшим в своекорыстных интересах, отклонившимся от верного пути: «О, муки! О, судьба... призыва ждаты: свети! И некому светить...» «Один, всегда один...» – рефреном проходит эта строка в написанном тогда же одноименном стихотворении.

В драматизме сложившейся ситуации давали о себе знать общие признаки предельности того типа поэзии, которая в словацких условиях на рубеже XX в. была представлена творчеством Гвездослава. Углубляющееся взаимное отчуждение поэзии и общества, породившее феномен «проклятых поэтов», уже переставало быть новостью в европейской литературе. Мучительный анализ творческого самочувствия в поздней лирике Гвездослава объективно подготавливал смену доминант и в словацкой поэзии. Но сам Гвездослав не видел и не искал для себя иной альтернативы, кроме стоического апостольского служения своему обездоленному «роду». В «Отзвуках» он не раз возвращался к наболевшей теме: « Где проповедь, там сладкозвучья нет. / Но что же может, не терзая совесть, / поделаты он, Словакии поэт? ... / Он меж певцов отрезанный ломоть» («Напрасно от словацкого поэта...», перевод Ю. Вронского).

Мощным взлетом лирического гения Гвездослава стал цикл из 32 стихотворений «Кровавые сонеты». Написанные в августе–сентябре 1914 г., они явились спонтанным негодующим откликом поэта на спровоцированное «корыстью» и «спесивым властолюбием» вселенское кровопролитие: «Людей на бойню гонят как ягнят...». Классически строгая форма сонета способствовала систематизации масштабной рефлексии, вобравшей в себя и горечь разочарования поэта в разумности цивилизации, и гуманистическую философию веры и сострадания к человеку. В заключительных стихотворениях цикла возникает пророческое видение грядущего мира, который после трагических военных лет должен стать для славян и для словацкого народа, в частности, временем реализации мечты о национальном и социальном освобождении. Именно в этом духе было воспринято Гвездославом образование в октябре 1918 г. Чехословацкой республики, воспетое им в ряде последних «напутственных» стихотворений («Сретение», «Молодая Словакия» и др.).

Почти на всем протяжении творческой биографии собственно лирическое «интровертное» начало неизменно сочеталось в поэзии Гвездослава с тяготением к эпически-описательному повествованию. Совершенствование лирики личного переживания, обогащаемой реалистической образностью, как бы подкреплялось и дополнялось все более детализированными картинками реальной жизни, окружавшей поэта. Причем в отличие от Ваянского, питавшего слабость к проблеме реабилитации «дворянских гнезд», Гвездослава прежде всего привлекало объективное исследование трудовых будней словацкого крестьянства, колорита национальных традиций, сложившихся норм деревенского общежития. Характерен его отход на рубеже 1880–1890-х гг. от развернутых постромантических композиций («Жена лесника») с одновременным обращением к малым сюжетным поэтическим формам – «Бутора и Чутора» (1888), «В ночном» (1889), «В жатву» (1890), «Обед» (1891), «Ужин» (1892) и т. д. «Художественная разведка народного быта» (С. Шматлак, 1968), производимая Гвездославом, была сродни аналогичным тенденциям в творчестве Кукучина: скромные бессюжетные зарисовки повседневных занятий простых людей, часто сдобренные

теплым юмором и отличающиеся этнографически-документальной, «очерковой» точностью. Цикл подобных произведений послужил подготовительным этапом для создания Гвездославом двух крупных эпических полотен, своего рода поэтической диалогии о Влаколине – «Эжо Влаколинский» (1890) и «Габор Влаколинский» (1901).

Под Влаколином подразумевался Вышний Кубин, родное село поэта, в котором прошли его детские годы; Влаколинские – разветвленная фамилия мелкопоместных дворян, «земанов», житейские перипетии которых на общем фоне деревенского микробытия составили содержание обеих поэм. Впрочем, такое жанровое определение лишь с большими оговорками приложимо к этим произведениям. Если в «Эжо Влаколинском» при всех многочисленных отступлениях действие формально все-таки организовано вокруг главного героя, который наперекор заносчивой матери-земанке женится «по любви» на девушке из крестьянской семьи, то в «Габоре Влаколинском» традиционный для поэмы центростремительный принцип вытесняется центробежным: автор описывает типичный календарный год деревенского сообщества, жестко подчиненный сезонному природному ритму, и в калейдоскопе частных событий и происшествий запечатлевает с добросовестностью летописца характерные национально-специфические особенности жизни словацкой глубинки середины XIX в. «Я должен был успеть их записать», – говорит поэт в послесловии к «Габору Влаколинскому», уподобляя себя «хронисту», честно исполняющему свой долг перед безвозвратно уходящими в прошлое реалиями и поколениями: «Крик-стон, а, может, смех, и занавес упал...».

Этот опыт конкретно-исторического эпического синтеза не был по достоинству оценен современниками. «Влаколину», – по замечанию С. Шматлака, – не повезло в том отношении, что он – в стихах – создавался как раз тогда, когда крупные стихотворные эпические формы становились исключением. Но с точки зрения движения словацкой литературы к (реалистическому. – Ю.Б.) роману... это произведение имеет большое значение»⁷. Сам Гвездослав, обескураженный более чем прохладным приемом «Габора Влаколинского», отказался от замысла довести свое повествование о Влаколине до

современности. В его дальнейшем творчестве преобладали более привычные модификации «краткой эпики»: унаследованная от романтизма баллада, обогащенная социальным контекстом («Зузанка Грашковье»), циклы стихотворений на библейские («Рахиль», «Каин», «Рождество» и др.) и исторические («Растислав», «Прибина» и др.) сюжеты. В том же ключе пристального исследования извечного противостояния добра и зла было выдержано единственное крупное драматургическое творение Гвездослава – пятиактная трагедия «Ирод и Иродиада» (1909), созданию которой предшествовали его переводы из Шекспира («Гамлет», «Сон в летнюю ночь»), Гёте («Фауст»), Мадача («Трагедия человека»).

Творчество Гвездослава составило целую эпоху в словацкой литературе, став необходимым звеном в цепи ее развития и национальной самоидентификации на протяжении XIX в. Благодаря созданной его универсальным гением художественной вселенной словацкая поэзия обрела то чувство внутренней уверенности в себе, которое позволило ей в лице поколения Словацкой модерна вступить в содержательный диалог с принципиально новыми художественными тенденциями, заявившими о себе в европейской литературе на пороге XX в.

Вклад Мартина Кукучина в развитие словацкой прозы во многом сходен с миссией Гвездослава в поэзии. И тот и другой в своих произведениях практически одновременно обратились к детальному художественному исследованию словацкого крестьянства, составлявшего тогда – в численном отношении до 80% населения – основу нации. Непритязательные очерки, «зарисовки с натуры» (излюбленный подзаголовок у раннего Кукучина), рассказы, пронизанные юмором и освобожденные от романтизированной фабулы, от сентиментальной, «облагораживающей» тенденции: внешне однообразная жизнь крестьянина у Кукучина оказывается интересна и сложна сама по себе, а вроде бы примитивный эмоциональный мир деревни по-своему богат и заслуживает всяческого уважения. Прежде всего потому, что это мир, покоящийся на реальном труде, с простыми и ясными заботами о хлебе насущном и не менее ясными моральными обязательствами перед окружающими – родными, соседями, односель-

чанами. Народная жизнь у Кукучина, шесть лет проучительствовавшего в начальной школе в родной деревне Ясенова, представляла на первом этапе творчества в ее наиболее здоровых, очищенных от посторонних и, как ему казалось тогда, необязательных примесей основах.

Второй этап, совпавший с его пребыванием в Праге в пору учебы на медицинском факультете (1885–1893), отмечен активным приобщением молодого писателя к культурной атмосфере чешской метрополии, качественным расширением его общественно-литературного кругозора. Он становится непременным участником заседаний литературно-художественной секции земляческого общества «Детван», объединявшего студентов пражских высших учебных заведений, выходцев из Словакии. Одним из его ближайших друзей стал студент-медик Д. Маковицкий, будущий личный врач Л. Толстого. Сохранившиеся протоколы заседаний свидетельствуют о широком диапазоне обсуждавшихся проблем и, в частности, о пристальном интересе к новейшим тенденциям в отечественной и мировой литературе (Толстой, Тургенев, Золя, Ибсен и др.). Кукучин и сам выступал с рефератами о произведениях Толстого («Война и мир», «Крейцерова соната»), Тургенева («Дым»), Достоевского («Идиот») и др. Динамизируется и его собственное творчество. Продолжая линию рассказов, основанных на столь характерном для него доброжелательном ситуационном и языковом комизме, Кукучин все чаще выступает и как автор, непосредственно озабоченный коренными — социальными и моральными — проблемами человеческого общежития: под оболочкой анекдота из сельского быта остроумно высмеивается сословный паразитизм дворянства («Вот умрет дядюшка из Хохолёва», 1890), а традиционный мотив уловления богатого жениха становится поводом для иронического описания нравов провинциального «светского» общества («На подконицком балу», 1891). С нарастающей тревогой он всматривается и в ближайшее будущее родной деревни, где патриархальная добросердечность все очевиднее вытесняется эгоистическим расчетом («Два пути», 1892; «Мишо», 1892; «Dies irae», 1893, и др.).

Отчетливо понимая необратимость происходящих социальных перемен, писатель не может, однако, примириться

с тем, что новые формы жизни возникают в антагонистическом разладе с прежними. В духе христианской (и толстовской) проповеди самосовершенствования Кукучин стремится всюду, где только возможно, уравновесить критическое начало надеждой на моральное просветление и покаяние заблудших или оступившихся героев. Тем самым впервые в словацкой прозе конфликт добра и зла последовательно перемещается из сферы внешнего действия в область потаенных движений души, обретая развернутое психологическое измерение. Соответственно эволюционируют и формы повествования: рассказ, претендуя на все более широкий и глубокий охват действительности, разрастается до повести («Конец и начало», 1892; «Dies irae»), которая в свою очередь сигнализирует о вызревании еще более масштабного замысла – социально-психологического романа.

Естественная логика творческого развития писателя была, однако, нарушена житейскими обстоятельствами: после получения диплома Кукучину-медику не удалось найти места в Словакии, и в 1893 г. он уехал работать земским врачом в Далмацию, на остров Брач. Кукучин надеялся через некоторое время, расплатившись с долгами, накопившимися за время учебы, перебраться на родину, но судьба распорядилась иначе: постепенно он сросся с новым окружением, женился, а в 1907 г. отправился в качестве врача в Южную Америку, в Чили, в колонию хорватских эмигрантов, осевших в городе Пунта-Аренас. Лишь в 1922 г. он вернулся в Европу и последние годы жизни провел в Югославии, изредка навещаясь в Словакию.

Оказавшись за пределами родины, Кукучин до конца своих дней продолжал ощущать себя словацким писателем. На Браче он закончил свою единственную чисто «городскую» полудокументальную повесть «Записки из грустного дома» (1894), явно навеянную чтением Достоевского и как бы суммировавшую его личные безрадостные впечатления о нелегком повседневном существовании рядовых обитателей пражских предместий. К этому времени относятся и рукописные наброски романа с широким охватом словацкой действительности, с большим количеством действующих лиц, прежде всего представителей образованных слоев общества. В дан-

ном случае замышлялось посягательство на территорию, занимаемую романистом Ваянским и его последователями – Т. Вансовой, Э. Шолтесовой. Кукучин скептически относился к их усилиям по реанимации в литературе «дворянских гнезд», к патриотической риторике их высокородных героев, не слишком подкрепленной реальными земными делами. «Ныне образованность земанская далеко не поспевает за плейбейской, – писал он в критическом отклике на роман Шолтесовой “Против течения” (1894), представлявший собой очередную версию “Сухой ветви” Ваянского. – Жезл образованности давно уже выпал из рук земанства, в особенности у нас. Национальная идея не является аристократической, напротив, она глубоко демократична... Центр тяжести всей проблемы: народ»⁸. Судя по сохранившимся фрагментам, роман, под условным названием «Сын знаменитости», и должен был быть посвящен проблеме формирования новой интеллигенции, на деле озабоченной социальной ситуацией в стране. Этот полемический замысел остался, однако, неосуществленным. Опубликованный в «Словенских поглядах» роман «Дом на склоне» (1903–1904) был написан Кукучином на далматинском материале.

К тому времени писатель вполне освоился с новым окружением (цикл очерков «В Далмации и Черногории», «Риска-Рогич-Загреб» и др.), почувствовав себя более раскрепощенным при выборе фабулы, сюжета, «идеологии» произведения. Характерно, что при всей конкретной погруженности в специфику жизни и быта местного населения – крестьян-виноградарей («тежаков»), обитателей дворянских («патрицианских») усадеб, предпринимателей, занимающихся сбытом вина и морской торговлей, и т. д. – в романе моделировалась проблематика, волновавшая Кукучина прежде всего как словацкого писателя: взаимоотношения людей, представителей единой и в то же время социально неоднородной национальной общности. Его выводы оказываются неутешительными: былой патриархальный уклад, когда каждый из социальных партнеров, будь то крестьянин (в романе это по-каратаевски мудрый старец Мате Берац) или помещик (благородная и умная «шора» Анзела Дубчич), знает свою роль и сознает свою ответственность, – этот уклад уходит в прошлое. А вместе с

ним обесценивается и традиционный нравственный потенциал, накопленный народным общежитием на протяжении многих поколений. Основу сюжета в романе составляют перипетии любви сына помещицы Нико Дубчича и дочери Бераца Катицы. Именно эта детально психологически разработанная история высветила непреодолимость социальных перегородок, разделяющих оба сословия. Свадьба молодых людей не состоялась. И не столько внешние обстоятельства, сколько внутренняя социально-психологическая несовместимость обусловила их постепенное взаимное отчуждение: «Распалось то, что было противно разуму и правде. Ибо не может быть прочным то, что неестественно».

В произведениях Кукучина новаторское художественное начало парадоксальным образом переплелось с традиционалистским. На всем протяжении творческой биографии, включая пятитомную эмигрантскую эпопею-хронику «Мать зовет» (1926–1927) и посмертно опубликованные в 1929 г. исторические романы «Лукаш Благосей Красонь» и «Богумил Вализлость Забор», писатель остался верен идеалу естественного, органичного тока жизни, исходно связанного у него с человеком, истово трудящимся на земле – в согласии с природой, ближайшим окружением и воспринятой от предков традицией. И хотя Кукучин в отличие от Ваянского не навязывал своих предпочтений неумолимо усложняющейся действительности, подобная обращенность в уходящее прошлое со временем все сильнее отзывалась в его произведениях непроизвольной щемящей ностальгией. За идеалом в этой художественной системе сохранялось значение стабильного ценностного фактора, консолидирующего, но одновременно и консервирующего мировоззрение писателя.

В творчестве первого поколения словацких писателей-реалистов противоречиво отразился процесс мучительного отмирания многовековой традиции патриархального общежития, отступающего под напором новых, гораздо более агрессивных и «бессердечных», но экономически более перспективных форм социальных отношений. Как и все угнетенные, крестьянские по преимуществу страны, Словакия испытывала на себе прежде всего отрицательные последствия начавшихся капиталистических преобразований. Доста-

точно сказать, что катастрофическое разорение крестьянских хозяйств на протяжении последней четверти XIX – начала XX в. сопровождалось нарастающим потоком массовой эмиграции. К 1914 г. из Словакии эмигрировало, в основном в США, около полумиллиона человек (при общей численности 1,9 млн словаков по переписи 1910 г.). Крайне замедленные на первых порах темпы проникновения капитала в словацкую деревню позволяли первым писателям-реалистам сохранять еще какие-то надежды на возможность избежать наиболее, с их точки зрения, пагубных в нравственном отношении тенденций, чреватых «размыванием» и внутренним ослаблением нации. Не случайно поэтому их творчество было окрашено гуманистическим неприятием обозначившегося вектора социально-экономического развития.

В 1890-е гг. стала, однако, вполне очевидной вся утопичность подобных надежд: промышленная революция, преобразившая Западную Европу, захватившая соседнюю Чехию, докатилась и до полуфеодальной Венгрии. Железнодорожно-строительный бум, формирование крупных промышленных центров, рост городского населения, в том числе рабочего класса, обезземеливание и обнищание деревни – все это создавало предпосылки для активизации новых политических сил.

В 1890 г. была основана Венгерская социал-демократическая партия, объединившая рабочих всех национальностей Венгрии; постепенно обретают регулярность ее органы печати на словацком языке: месячники «Нова доба» («Новая эпоха», 1897–1899), «Словенске работнице новины» («Словацкая рабочая газета», 1904–1909), еженедельник «Роботнице новины» (с 1909 г.), издаваемый при финансовой поддержке чешских социал-демократов. В 1897 г. заявляет о себе политическая группировка, сформировавшаяся вокруг католической газеты «Людове новины» («Народная газета», 1897–1903). Поначалу она действовала в фарватере венгерской Народной партии (Неппарт, основана в 1894 г.), выступавшей в предвыборной кампании за строгое соблюдение закона о национальных правах от 1868 г., но вскоре, убедившись в неискренности руководства Неппарт, оформилась в самостоятельную фракцию, опиравшуюся на крестьянство,

во главе с энергичным лидером, священником Андреем Глинкой (1864–1938), уроженцем деревни Чернова в Средней Словакии. В 1907 г. название этой деревни и имя Глинки стали известны всей Европе.

27 октября 1907 г. в Чернове должно было состояться освящение построенного на средства прихожан костела. Для участия в этой церемонии земляками был приглашен Глинка, которому, однако, по политическим мотивам запретили отправление священнослужительских функций. Вместо него в сопровождении жандармов в Чернову прибыл угодный властям ксендз. Когда жители деревни попытались не допустить его к костелу, жандармы открыли огонь по безоружной толпе: 14 человек было убито, 70 ранено. Черновское кровопролитие развеяло миф о либеральных порядках в Венгрии, распространяемый венгерскими политиками в Европе. Особый резонанс получили опубликованные одновременно в Германии, Франции и Италии статьи Нобелевского лауреата (1903), норвежского писателя и общественного деятеля Б. Бьёрнсона, в которых он подверг уничтожающей критике политику принудительной мадьяризации, насаждаемую «книгой и кнутом, законом и оружием» венгерскими властями. В защиту Глинки, брошенного за «подстрекательство» в тюрьму, ходатайствовал перед папой римским наследник габсбургского престола эрцгерцог Фердинанд. В начале XX в. словацкий национальный вопрос оказался, таким образом, предметом широкого международного обсуждения.

Конец XIX – начало XX в. отмечены активизацией и чешско-словацких взаимоотношений. В 1896 г. в Праге была создана организация «Чехословацкое единство», призванная содействовать распространению чешской культуры в Словакии и словацкой в Чехии, оказывать материальную поддержку словацким студентам, обучающимся в чешских учебных заведениях, и т. п. Постепенно сотрудничество расширялось, охватывая экономические и политические вопросы, которые с 1908 г. стало принято обсуждать на ежегодных представительных двусторонних встречах в курортном местечке Лугачовице («лугачовицкие совещания»). В кругах, связанных с этим движением, и в особенности среди молодых словацких интеллектуалов, обучавшихся в Праге, возрастающим влия-

нием пользовались идеи профессора Карлова университета, философа и общественно-политического деятеля Т.Г. Масарика, лидера так называемого движения реалистов.

Тактика глухой обороны и пассивного выжидания лучших времен к этому времени перестала устраивать наиболее предприимчивую часть молодой словацкой интеллигенции, мировоззрение которой формировалось за отеческими пределами – в Вене, Будапеште и прежде всего в Праге. Из рядов пражского словацкого студенческого землячества (общество «Детван») вышли деятели нового склада – приверженцы безотлагательных «позитивных» действий, осуществления пусть малых, но конкретных дел и всемерного чешско-словацкого сближения в духе масариковской теории единой чехословацкой нации («чехословакизм»). Организовавшись вокруг журнала «Глас» (1898–1904), «ежемесячника для литературы, политики и социальных проблем», они развернули широкую публицистическую кампанию с требованиями решительного отказа от сентиментально-идеалистического и «этнографического» взгляда на национальную действительность, призывали к сосредоточению внимания прежде всего на социальных бедах бесправного, пребывающего в нищете и невежестве трудового люда: «Национальная идея слишком возвышенна, вернее слишком абстрактна для тех, кого мучит голод и кто изо дня в день изнывает под бременем 16 и более часовой работы»⁹. Апология «малых дел» сочеталась у многих гласистов с проповедью нравственного самосовершенствования личности, навеянной неокантианской этикой Т.Г. Масарика и непосредственно вероучением Л. Толстого (А. Шкарван, Д. Маковицкий).

Своей критикой «восточной» неподвижности, «азиатского» фатализма и обломовщины гласисты внесли оздоровляющую струю в политико-идеологическую атмосферу Словакии. Но тот же дух суховатой рассудочности и прагматизма, будучи обращен непосредственно на литературу, быстро обнаружил свою недостаточность. Позитивистская альтернатива, предложенная гласистами словацким писателям, оказалась отягощена социологизмом, утилитарно-просветительским подходом к художественному произведению и поэтому «не могла с точки зрения существующего состояния словацкого литера-

турного сознания быть особенно продуктивной: конкретные гласистские постулаты вели к обновлению народновоспитательной тенденциозности и дидактизму в художественной литературе»¹⁰. Вот почему литература в лице молодого поколения писателей, освобождаясь не без помощи гласизма от национально-утопических иллюзий и прямой национально-оборонительной ангажированности, не торопилась надевать на себя хомут хотя и иной, но по-своему узкой идеологической доктрины. В их творчестве переплетались различные – реалистические и модернистские – тенденции. Первые преобладали в прозе, вторые доминировали в поэзии. Острая, хотя нередко и доктринерская критика гласистами консервативной идеологии предшественников косвенно помогала литературе освободиться от шаблонов, стимулировала интерес к художественным поискам, ведущимся за отечественными пределами.

Окрепшие связи с чешской демократической общественностью и соответственно с чешской литературой, накопившей к этому времени благодаря активной переводческой работе богатый опыт общения с развитыми литературами мира, способствовали расширению художественных горизонтов и в Словакии. В ряде новых журналов постгласистской ориентации – «Словенски тыжденик» (с 1903 г.), «Словенски обзор» (1907–1908), «Пруды» («Течения», 1909–1914), а также в женском общественно-литературном журнале «Денница» (1898–1914) – наряду с произведениями молодых словацких писателей появляются многочисленные переводы из русской (Чехов, Горький, Андреев и др.), французской (Мопассан, Золя и др.), польской (Конопницкая, Реймонт, Тетмайер, Жеромский), скандинавских литератур (Бьёрнсон, Ибсен, Гамсун) и т. д.

Идейно-эстетическая дифференциация, исподволь с 1890-х гг. происходившая в художественном творчестве, сравнительно долго не получала адекватного освещения в критике. Представители старшего поколения (Ваянский, Шкультеты) продолжали придерживаться взглядов, сформулированных ими еще в 1880 г. в «Критических письмах», и достаточно настойчиво относились к новациям молодых, пренебрегавших, как им казалось, заботой о «высшей», национальной миссии

литературы. В свою очередь гласисты, справедливо подчеркивая первостепенную значимость социальных факторов жизни народа, в назидательных рекомендациях писателям зачастую демонстрировали эстетическую глухоту при оценке конкретных произведений. «Нет строчки, фразы, мысли, – запальчиво утверждал, например, В. Шробар в 1900 г., – которые свидетельствовали бы о том, что современный словацкий литератор всерьез размышляет о жизни своего народа и даже о собственной жизни»¹¹.

Среди продолжателей и последователей гласистской идеологии вскоре нашлись, однако, деятели, в большей степени предрасположенные к восприятию художественного творчества. Показателем отхода от примитивно-социологических воззрений стала программная статья Богдана Павлу (1883–1938), названная «по Белинскому» «Литературные мечтания» (1907). Обращение к наследию русской революционно-демократической критики – в статье цитируются Добролюбов и Писарев («Реалисты»), поминаются Чернышевский, Салтыков-Щедрин, Некрасов – свидетельствовало о стремлении к выработке основательной концепции литературы – «более жизненной, более современной, более революционной в мыслительном отношении, более социальной»¹². Павлу, чех по происхождению, был постоянным сотрудником масариковского «Часа», неоднократно бывал в России, хорошо знал русскую литературу (для «Словенского тыжденника» перевел, например, «Красный смех» Л. Андреева). В качестве ориентира для словацких писателей он выдвигал в своей статье творчество Горького в противовес «оранжерейной, искусственно культивируемой, эстетской тенденции», которая «доигрывает свою роль в мировой литературе».

Инерция упрощенного, внеэстетического подхода, все-таки проявившаяся в статье Павлу, преодолевается прежде всего в литературно-критической деятельности Франтишека Вотрубы (1880–1953). Как и Павлу, Вотруба сформировался в чешской славянофильской культурной среде, испытав в дальнейшем влияние «реалистической» школы Масарика. Сблизившись с молодыми словацкими интеллектуалами из окружения «Гласа», Вотруба с 1902 г. начинает активно участвовать в различных журнальных и книгоиздательских про-

ектах в Словакии. Одной из таких наиболее значительных акций стало издание «Сборника словацкой молодежи» (1909) под редакцией Павлу и Вотрубы, поместившего в «Сборнике» проблемно-обзорную литературно-критическую статью «Из новейшей литературы. Ситуация. Есенский. Тайовский. Краско». Разделив общий пафос «Литературных мечтаний» Павлу о необходимости теснейшего сближения литературы с реальными проблемами жизни, Вотруба вместе с тем не согласился с прогнозами об отмирании «эстетства». Впервые на конкретном художественном материале он убедительно продемонстрировал закономерную оправданность сосуществования в «новейшей» словацкой литературе как объективированной, социально-реалистической, так и субъективированной, модернистско-символистской тенденций. «Верность себе» для художника столь же важна, по убеждению Вотрубы, как и «верность жизни», «судьба сердца» незримыми этическими узами связана с судьбами народа и нации. В этой и ряде других статей – «Из новой литературы», 1912; «Современная поэзия словацкая», 1914, и т. д. – Вотруба выступил, таким образом, в качестве долгожданного конгениального интерпретатора идейно-художественных поисков нового поколения писателей, получившего впоследствии, в 1930-е гг., историко-литературное наименование Словацкой модерна. Возглавив в 1907–1908 гг. редакцию журнала «Денница», Вотруба превратил его в трибуну молодых, закрепив в общественном сознании факт их выхода на литературную арену. С 1909 г. основную организующую функцию стал выполнять новый «поколенческий» журнал «Пруды», от названия которого ведет происхождение термин «прудисты», иногда применяющийся для обозначения большинства представителей постгласистского общественно-литературного движения.

В литературно-критической практике Вотрубы, хорошо знакомого с русской революционно-демократической эстетикой, существенное место занимала популяризация принципов критического реализма на примере таких писателей, как М. Конопницкая, И. Франко, М. Коцюбинский, В. Стефаник и др. В отличие от ортодоксальных гласистов, Вотруба высоко оценивал и творчество основоположников словацкого реализма Кукучина и Гвездослава (но не прозаика Ваянского),

видя в них естественных предшественников следующего поколения писателей-реалистов, представленного Тайовским, Есенским и др. Характерный для Вотрубы, идеологизирующий – «от действительности» – подход к литературе, как правило, сочетался у него с анализом художественных достоинств произведений, что несомненно было связано и с его поэтической одаренностью. Цикл стихотворений, опубликованных Вотрубой в 1902–1904 гг. под псевдонимом Андрей Клас («Тихие аккорды» и др.), пронизанных чувством безотчетной тоски и одиночества, озаменовал собой первое явление поэзии Словацкой модерны.

Вотрубе принадлежат наибольшие заслуги в осмыслении литературного процесса в Словакии в рассматриваемый период. Вместе с тем необходимо отметить общее оживление литературно-критической мысли в Словакии к концу первого десятилетия XX в. В журналах постгласистской ориентации активно выступали, нередко полемизируя друг с другом, П. Буйнак, Ю. Славик-Нересницкий, Я. Лайчак и др. Молодая критика как бы компенсировала недостаток внимания, который до этого испытывала литература, вступившая уже с начала 1890-х гг. на путь художественного обновления.

Разнообразные признаки нового подхода к действительности были различимы уже в некоторых новеллах А. Бьлека, Г. Маршалла-Петровского, у «детванца» Ладислава Надаши (1866–1940), выступавшего под псевдонимом Ян Гроб. Его ироническая, на грани сарказма, «вненациональная» фиксация нравов и пустопорожного времяпрепровождения провинциальной элиты («Преимущества светской жизни», 1889) во многом предвосхитила назревающий поворот прозы к критическому реализму и переосмыслению ценностных ориентиров.

Чертами переходности отмечено творчество Людмилы Подъяворинской (подлинная фамилия – Ризнерова, 1872–1951), обратившей на себя внимание сборником не слишком совершенных, но искренних интимных стихотворений «Из весны жизни» (1895). В ее прозаических произведениях – зарисовках, очерках, рассказах, публиковавшихся с начала 1890-х гг., ощутимы как влияние национальной патетики Ваянского, так и склонность к детальному описанию дере-

венского быта в доброжелательно-кукучиновской манере. Тема любви и душевных переживаний, осложненных материальными заботами, приобрела у Подъяворинской дополнительное измерение: в наиболее сильных в художественном отношении рассказах писательницы («Постепенно», 1900; «Женщина», 1909, и др.) впервые в словацкой литературе прозвучал негромкий, но внятный голос в защиту женского равноправия.

В середине 1890-х гг. в словацкой литературе появилось еще одно новое женское имя – Тимрава (псевдоним Божены Сланчиковой, 1867–1951). Впервые после Ваянского в ее рассказах и повестях столь широко была представлена жизнь относительно привилегированных слоев общества. Правда, в отличие от Ваянского, по существу в ненавязчивой художественной полемике с ним, речь ведется о вполне земных, лишенных возвышенного ореола, житейских буднях, представителей этой среды: мелких чиновников, адвокатов, учителей, предпринимателей, лесничих.

Дочь сельского священника, бесприданница из многодетной семьи, Божена Сланчикова, подобно Подъяворинской, прошла через собственные надежды и ожидания, так и не устроив свою личную жизнь. Деревня Полихно в Южной Словакии, затем, после смерти отца, соседнее село Абелова, в котором ее брат-священник получил приход, – в этом захолустье даже по словацким меркам угау прожила она с детства до глубокой старости. Но, может быть, как раз отсутствие ярких внешних впечатлений и побуждало Тимраву с первых шагов в литературе к погружению в мир внутренний, к исследованию скрытых мотивов поведения личности. Именно Тимраве, с ее обостренным чувством фальши, с почти болезненным ощущением противоречия между кажущимся и сущим, принадлежит заслуга прочного внедрения внутреннего монолога в художественный арсенал словацкой прозы.

Главные герои (и особенно героини) ее повестей и рассказов («Значит, все напрасно», 1897; «Поздно», 1898; «Бал», 1899; «Уроки жизни», 1902, и др.), молодые люди, не утратившие свежести чувств и чистоты помыслов, проходят школу приобщения к реальной жизни, в которой последовательно разбиваются их иллюзии и сердца. Бездуховность бытия, ос-

вященного лишь интересами личной выгоды, способна породить и в самом деле порождает лишь пустую и лицемерную болтовню об идеалах, беспросветное душевное оцепенение или агрессивную мстительную мелочность. Эти проявления замкнутой на себе мещанской среды впервые с такой беспощадной реалистической трезвостью были исследованы в словацкой литературе. Тимрава не щадит даже внутренне близких ей героинь, не оставляя без иронического – самоаналитического по существу – комментария их инстинктивные попытки как-то уберечься, избежать очередного разочарования, болезненного столкновения с неприглядной реальностью.

Со временем критицизм Тимравы распространяется на все слои словацкого общества. С 1907 г., с выходом в свет рассказа «Тот край, что манит», посвященного проблеме массовой эмиграции на чужбину, в ее творчестве ведущей становится крестьянская тема. Представители простого народа и раньше нередко встречались в ее произведениях, отражая интерес писательницы к колоритным характерам, незаурядным натурам, наперекор неблагоприятным обстоятельствам добывающимся своего («Катка-Катера», 1894). В такой трактовке еще сказывалась некая остаточная, кукучиновская надежда на здоровые начала крестьянского общежития. В новом цикле рассказов и повестей («Все тлен», 1908; «Без радости», 1912; «Семья Канатки», 1913; «Деспот» и др.) деревня предстает как сложный противоречивый мир, переживающий мучительную ломку вековых патриархальных устоев. «Наш народ прозябает, влачит жалкое существование, не живет, а погибает», – с горечью сетовала главная – автобиографическая – героиня повести «Уроки жизни», скромная начинающая писательница Марина Майтанева. Особой остротой социального и психологического видения проблем прозябающей деревни выделяется повесть «Тяпаки» (1914).

Определения «жестокий», «бескомпромиссный», «пессимистический» реализм, которые применяются в словацком литературоведении при характеристике творческой манеры Тимравы, прежде всего относятся к этому предельно конкретному, но чрезвычайно емкому по обобщающей силе произведению. Вопиющим анахронизмом предстает перед читателем беспросветно однообразное бытие многолюдной кре-

стьянской семьи, ни к чему не стремящейся, ничем не интересующейся, довольствующейся тем малым, что досталось от предков. Сонные, туповатые мужики, ленивые, нечистоплотные бабы, хилые, задыхающиеся в спертом воздухе тесной избы, болезненные дети. «Тяпаковщина» стала для словаков нарицательным понятием бездумного, бездеятельного, растительного существования.

Полностью отказавшись от идеализации деревенской жизни, обнажив ее косность, ее внутреннее духовное бессилие, Тимрава придала словацкому реализму качественно новое, острокритическое измерение. При всем том в ее позиции по отношению к крестьянству нет и намек на пренебрежение. Крестьянин для Тимравы является таким же равноправным объектом художественного исследования, как адвокат или учитель, – открытым для понимания, сочувствия, но и для юмора, иронии или осуждения. Для крестьянского цикла рассказов как раз характерна гораздо большая эпическая уравновешенность по сравнению с рассказами из жизни привилегированной части общества, в которых Тимраве бывает труднее освободиться от личных пристрастий, приглушить, объективизировать автобиографическое начало. Не случайно «крестьянский» и «господский» миры разведены у нее, как правило, по разным произведениям и крайне редко пересекаются. Исключений немного, и прежде всего это повесть «Герои» (1918).

Она вообще стоит особняком в творчестве Тимравы, отразившей в ней реакцию всех основных слоев словацкой провинции на такое глобальное – «внешнее» – событие, как Первая мировая война. Участие в войне под опостылевшими императорско-королевскими знаменами, конечно же, не могло быть популярно в народе. Ощущение неотвратимой иррациональной беды, обрушившейся на далеких от хитросплетений «панской» политики простых людей, – таким предстает в повести восприятие крестьянами объявленной властями мобилизации. С этой естественной реакцией крестьян резко контрастирует поведение представителей местной верхушки, казенных ура-патриотов, состязующихся в воинственной похвальбе, в театральной страстности призывов к защите «отечества». Лишь горький трагический опыт – поток «похоро-

нок», калеки, прибывающие с нолей сражений, да страх перед собственной отправкой на фронт – слегка отрезвляет этих «героев». Открытое отвращение к ним Тимрава, вопреки своему обыкновению, саркастически зафиксировала уже в самом названии понести, изрядно обстриженной при первом издании цензурой и в полном виде напечатанной лишь в 1926 г.

Творчество Тимравы справедливо рассматривается современными словацкими исследователями в контексте второго этапа словацкого реализма, характеризующегося усилением внимания писателей к социальным основам жизни, к конкретным условиям, предопределяющим наполнение и направленность деятельности человека. Мышление сугубо национальными категориями, сопряженное с неизбежной отфильтровкой жизненного материала и добровольными тематическими ограничениями во имя служения высшей цели, – все это переставало соответствовать потребностям времени и внутренней логике развития реализма. Художники все больше опираются на собственный выстраданный опыт, отдавая предпочтение точному анализу перед приблизительным синтезом. Национальная проблематика не исчезает из литературы, она лишь растворяется в социальной; на смену возвышенной риторике приходит стремление к реальной оценке места и значимости национального фактора в жизни тех или иных слоев общества и конкретного человека. Своеобразно преломившись в творчестве Тимравы, эти тенденции получили подчеркнuto последовательное выражение у Йозефа Грегора-Тайовского (1874–1940).

Прозаик и драматург Тайовский (псевдоним образован от названия деревни, в которой родился писатель – Тайов) вошел в историю словацкой литературы прежде всего как бескомпромиссный исследователь положения социальных низов – обездоленного, разоряющегося крестьянства, неимущих батраков, бродячих кустарей-ремесленников, полупролетарского люда вообще, вытесняемого нуждой и голодом из деревни и пока не умеющего приспособиться к городу. Годы с конца XIX в. до Первой мировой войны были периодом наибольшей творческой активности писателя. Именно в это время вышли все сборники его прозаических произведений –

«Рассказы» (1900), «Рассказы для народа» (1904), «Печальные ноты» (1907), «Из-под косы» (1910) и др., основанные, как правило, на реальных фактах, почерпнутых из жизни, на личном опыте или свидетельствах современников. Во имя скрупулезной передачи правды, достоверности повествования Тайовский словно приглушал в себе художника: граница между документом и вымыслом, между очерком и рассказом часто оказывается у него намеренно размытой, о чем сигнализируют подзаголовки многих его произведений – «быль», «случай из жизни», «подлинное происшествие» и т. п.

В большинстве рассказов нет развитой фабулы и почти отсутствует действие; усилия писателя сосредоточены на максимально адекватном описании конкретного случая или характерного персонажа, представленного в трагически обыденной ситуации. Безответный батрак, сорок лет отработавший на хозяина и не накопивший денег на похороны («Мацо Млеч», 1903); тщедушная старушка, с регулярной обязательностью прибредаяющая из дальней деревни в город, чтобы в срок внести грошовые проценты по мизерной сумме, когда-то одолженной в банке («Матушка Пуосткова», 1909); несчастная мать троих малышей, оставшаяся без мужа-кормильца, погибшего на лесоповале, и выбивающаяся из сил, чтобы как-то заработать детям на пропитание («Горький хлеб», 1909), – в этих и подобных непридуманных историях Тайовский не претендует на создание автономной художественной реальности, фигура рассказчика открыто присутствует у него в тексте в качестве заинтересованного участника или сочувствующего свидетеля описываемой жизненной коллизии. Сочетание документальной основы и публицистического авторского начала, проясняющего смысл и укрупняющего масштаб повествования, сближает прозу Тайовского с аналогичными явлениями в русской (писатели-шестидесятники, Г. Успенский, В. Короленко) и украинской (И. Франко, В. Стефаник) литературах.

Идеологически Тайовский тяготел к гласизму, со многими ведущими деятелями которого – В. Шробаром, П. Благо, Б. Павлу и др. – он сблизился в Праге в 1900–1902 гг., во время учебы в Коммерческой академии. В журнале «Глас» публиковались многие рассказы Тайовского. В некоторых

своих произведениях писатель отдал дань утилитарно трактуемой, воспитательной функции литературы, активно пропагандируемой гласистами (дидактические «рассказы для народа» о пагубности алкоголизма и т. п.). Его творчество, однако, несводимо ни к бездумному бытописательству, ни к плоской нравоучительности. Тайовского, выходца из крестьянской семьи, угнетало сознание все расширяющейся пропасти между тонким слоем национальной интеллигенции и обездоленным людом, пребывающим в состоянии крайней отсталости. И если Кукучин, в середине 1890-х гг. покинувший Словакию, еще мог позволить себе питать надежду на гармонизацию общественных отношений, то его младший современник Тайовский в начале XX в. бесповоротно расстается с подобными иллюзиями.

В 1904 г. в раздраженном отклике на очерк «Из Чадцы в город» Ваянский упрекнул Тайовского в неправомерном нагнетании черных красок, граничащем с «уничижением» собственного народа. Как бы в ответ на критику Тайовский предложил для публикации в «Словенских ноглядах» переведенную им на словацкий язык повесть А.П. Чехова «Мужики», которая, однако, так и не появилась на страницах этого журнала, – эпизод достаточно показательный для характеристики различий, обозначившихся к тому моменту в понимании миссии национальной литературы и возможностей реалистического творчества в условиях Словакии. В «безнадежно-обнадеживающем фатализме» Тайовского (определение О. Чепана) в общей форме проявилось ощущение некой исторической безысходности, тяготевшей в конце XIX – начале XX в. над Словакией. В предельно обыденных, стоических судьбах забитых и униженных людей писатель даже «в минимальных проявлениях человечности обнаружил „горький хлеб“ трагического гуманизма своего времени»¹³.

Творческие поиски Тимравы и Тайовского дают представление об особенностях художественной дифференциации, происходившей на рубеже XIX–XX вв. в Словакии. Двуполюсная (Ваянский – Кукучин) модель словацкой прозы, в основном сформировавшаяся в предшествующий период, сохраняла в сознании современников непреходящую значимость общей несущей конструкции литературного здания.

Поколение Ваянского, Гвездослава и Кукучина доказало на практике художественную жизнеспособность национального феномена словацкой литературы и тем самым как бы освободило реалистов второго призыва от изматывающего груза ответственности за само «сбережение священного огня в национальном очаге» (Ваянский). В результате процесс самоопределения авторских индивидуальностей приобрел и в Словакии гораздо более раскованный личностный характер. Эту общую тенденцию — наряду с Тимравой и Тайовским — демонстрирует и творчество Янко Есенского (1874–1945), внесшего свой оригинальный вклад как в развитие прозы, так и, в особенности, национальной поэзии.

Собственно прозаическое наследие Есенского относительно невелико: всего около полусотни коротких рассказов, созданных преимущественно на рубеже XIX–XX вв., и двухтомный сатирический роман «Демократы» (1934, 1937), иронически обобщивший опыт участия Есенского в административно-политической практике послевоенной Чехословакии. Рассказы публиковались неравномерно. Большинство их рассеяно в периодической печати между 1897 и 1907 гг. Десять из них в 1913 г. вышли отдельной книжкой под названием «Провинциальные рассказы». Остальные были объединены в два отдельных сборника гораздо позже – в 1921 и в 1935 гг.

Хронологический разброс в книжных изданиях породил своего рода аберрацию в оценке и восприятии прозы Есенского в словацкой критике и литературоведении. Довольно долгое время Есенский предстал прежде всего как автор много раз переиздававшихся популярных «Провинциальных рассказов» – юморист, обличитель филистерства, один из немногих ярких представителей традиции комизма в пасмурновато-серьезной словацкой литературе. Вклад Есенского в смеховую культуру Словакии действительно неоспорим. В комических зарисовках с натуры, в изящно обработанных анекдотических историях Есенский развивает тему житейских мелочей, выступая ироническим летописцем провинциальных нравов. Юмор перерастает в сарказм, откровенную насмешку, когда писатель сталкивается с воплощенным лицемерием, пошлостью, агрессивным невежеством, претендующим на общественное признание, пытающимся навязать

окружению свои ханжеские нормы поведения и морали («Пани Рафикова», 1898).

Есенский родился в Мартине, с юных лет воспитывался в русофильской среде, хорошо знал и любил русскую литературу. Некоторые его юморески живо напоминают миниатюры раннего Чехова периода «Осколков», а в новелле «Грибы» на словацком материале воспроизводится ситуация классического конфликта между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем.

В сатирическом даровании Есенского находила свой выход присущая ему зоркая скептическая наблюдательность, питаемая независимым складом ума и развитым чувством собственного достоинства. В этом сказывалась и его принадлежность к одной из известных своим патриотизмом старинных земанских фамилий. Семья рано потеряла отца, и хроническая нужда отравила Есенскому гимназические и студенческие годы. Она сопровождала его и тогда, когда он в качестве помощника адвоката скитался по маленьким городкам в поисках работы. Лишь получив в 1905 г. адвокатский диплом, он осел, наконец, в «ничтожном филистерском местечке» Бановце над Бебравой, где быстро снискал у местных властей репутацию неблагоданного «панслависта». Субъективно Есенский чувствовал себя в Бановцах «заживо погребенным в склепе»¹⁴ и в своих сатирических произведениях по-своему сводил счеты с этой средой.

Но есть в его наследии и другая, относительно небольшая группа рассказов, создававшихся в 1902–1906 гг. параллельно с юмористическими («Слово любви», «Конец любви», «Рабы» и др.). Это короткие грустные истории о тех почти неизбежных разочарованиях и метаморфозах, которые подстерегают любовь в мире меркантильных расчетов и закостенелых общественных условностей. Рассказы, как правило, построены на довольно нейтральном, стереотипном диалоге партнеров, происходящим, однако, на фоне насыщенных субъективным содержанием внутренних монологов. Несколько рассказов вообще написаны в форме исповеди от первого лица, что само по себе было событием в словацкой прозе того времени. Известную аналогию к ним могли бы составить разве что отдельные произведения Тимравы, хотя о взаимовлиянии

в данном случае не приходится говорить. Для обоих «источником» стали факты их биографии.

В 1970 г., когда М. Гафриком отдельной книжкой были изданы «Письма к Ольге» из эпистолярного наследия Есенского (свыше 70 ярко написанных, подробных посланий периода 1904–1907 гг. к Ольге Крафтовой, так и не ставшей его женой), выяснилось, насколько проблематика и вся атмосфера лирико-психологических рассказов близка интимным переживаниям писателя. В «Рабах» (1905), например, чувство искренней взаимной симпатии, возникшее между студентом-медиком и барышней Эленкой, торопливо приглушается в момент решительного объяснения: героев охватывает страх перед тяготами необеспеченного существования. Через нечто подобное прошел сам Есенский. Во всяком случае, после женитьбы в 1908 г. на А. Боттовой лирико-психологическая линия в его прозе резко и бесповоротно обрывается, а итоговые размышления отдаются поэзии.

Поэтическое дарование проявилось у Есенского еще в гимназические годы, но его первый сборник под нейтральным названием «Стихи» был издан лишь в 1905 г. Рукописное же наследие, как выяснилось полвека спустя, оказалось столь внушительно, что составило в 1959 г. целый том полного собрания его сочинений. Сам Есенский не стремился к публикации своих ранних произведений, насмешливо оценивая их как ученические: «Я писал стихи, и, как молодой воробей, подражал старым. И если бы только воробьям! Я ведь имитировал и орлов». Среди «орлов», которым он подражал, Есенский называет Байрона, Гейне, Пушкина и Лермонтова: «Из словацких поэтов мне тогда больше всех нравился Ваянский, Гвездослав меня утомлял, а вот Ваянского я обкрадывал, где только мог, как бессовестнейшая сорока»¹⁵. Благодарную любовь к кумирам поэтической юности – позднее к ним добавились Есенин и Блок – Есенский сохранил до конца своих дней, оставив после себя целую библиотеку классических переводов из русской поэзии: «Двенадцать» А. Блока (1934), «Избранное из поэзии С. Есенина» (1936), «Из поэзии А.С. Пушкина» (1937), «Евгений Онегин» (1942), антология «Из современной русской поэзии» (1947).

Благодаря периоду скрытого созревания Есенский предстал перед читающей публикой вполне сформировавшимся автором с яркой индивидуальностью. Импровизаторское, «пушкинское» начало и непринужденная легкость пера были уже органично присущи стихотворениям, составившим первый сборник. Отличала его и редкая тематическая концентрированность: три основных раздела из четырех («Песни», «Открытки», «Сентиментальные стихи») представляли собой разнообразные формы и проявления любовной лирики – от изящных стилизаций под фольклорные образцы, от пылких «альбомных» мадригалов и иронических посвящений до меланхолических элегий, горьких строф разочарований и самоуничижительных прозрений. Эта книга стала свидетельством глубоких сдвигов, происходивших в словацкой поэзии. Ведь аскетический императив служения отчизне, провозглашенный на заре романтизма Штуром, все еще продолжал по инерции сковывать творчество даже такой выдающейся поэтической личности, как Гвездослав. Своими вариациями на интимной струне Есенский как бы восполнял ощутимый пробел, со времен «Марины» Сладковича образовавшийся в словацкой лирике.

Неожиданной была не только концентрация на самой теме, но и провоцирующая «заземленность» ее трактовки. Для чистого возвышенного чувства уже не находится места в обыденной действительности, оно превратилось в анахронизм; любовь покупают и продают, ее лексика износилась до дыр, поскольку меркантильный расчет с обеих сторон способен породить лишь взаимное притворство, неискренность и фальшь в отношениях между мужчиной и женщиной:

*Давнишние мечты истлели,
сокрыла Лета их во мгле.
Что златокудрой Лорелее
сегодня делать на скале?..
Завороженный рыцарь ныне
не разобьется об утес...
И дева сгинула в пучине –
вослед за тонкой струйкой слез.*

(«Лорелея», перевод Н. Горской)

Ощущение общего неблагополучия жизни, в комическо-сатирических формах преломленное Есенским в прозе, экстраполировалось в его поэзии на глубинную сферу человеческих взаимоотношений. Причем в отличие от предшественников Есенскому уже не свойственна ни позиция судии, ни поэта-пророка, гневно бичующего несправедливость и призывающего к отмщению. Лишь в двух-трех стихотворениях из четвертого раздела сборника, прежде всего в «Песне подневольных», открыто прорвалось чувство хронически ущемляемой национальной гордости, экспрессивно «уравновешенное» («Настанет день великой боли...») саркастическим обличением собственно словацкого окружения в безвольном приспособленчестве: «Беда не около, а в нас...» («Воспоминания»).

Эта первая поэтическая книга Есенского была в целом благожелательно встречена критикой. Ваянский, полностью приведя в своем приветственном отклике «Песнь подневольных», без колебаний включил ее автора в «ряд подлинных поэтов и литераторов словацких». Восхитился он и свежей обработкой фольклорных мотивов в разделе «Песни», пожурив молодого коллегу лишь за «излишнюю субъективность» да пристрастие к «часто повторяющимся флиртам». Между тем именно новой степенью самораскрытия и индивидуализированной субъективности лирического героя Есенский прежде всего и предвосхитил грядущую эволюцию поэзии в XX в., став этой частью своего поэтического творчества, хронологически первым представителем Словацкой модерны.

В последующие годы удельный вес гражданской лирики в творчестве Есенского неуклонно возрастает, отражая, помимо всего прочего, и личную ситуацию противостояния враждебному окружению, в которой он оказался в Бановцах. Его поэзия приобретает более философический характер, тяготея к некоторым обобщающим и невеселым размышлениям о жизни: «Перед картиной жизни хмурой остолбенелый я стою...» Ностальгическая нота расставания с молодостью отчетливо звучит во многих его стихотворениях: «Летят сердца наши, как ведра, в пасть колодца, сужается небес голубизна».

В этот же период возникает и единственная в творческой биографии Есенского поэма «Наш герой», печатавшаяся отдельными главами в «Словенских поглядах» на протяжении

1910–1913 гг. В самом названии заключалась некая содержательная переключка с хрестоматийными образцами, навязанными русской литературой. Онегинско-печоринская тень была привлечена Есенским в качестве некой исходной точки отсчета для иронической характеристики героя своего времени, представляющего безнадежно измельчавшим на фоне славных предшественников. В поэме доминирует лирическое начало; все ее «эпическое» содержание сводится к раздраженным переживаниям влюбленного молодого человека, вдруг, по пустячному поводу, испытавшего укол ревности. Банальный повод становится, однако, источником далеко не банальных размышлений героя (и автора) о смысле жизни и месте в ней нормальных – «чистых, прекрасных, божественных, истинных» – чувств и отношений. Итог раздумий неутешителен: безгрешная молодость проходит, а в «мутных волнах» борьбы за существование выплывают лишь те, кто, «бесплодные мечты оставив», ловчее остальных «поклонится тельцу златому»: «Цель жизни – в текстах банковских купюр».

Поэма «Наш герой», к доработке которой Есенский не раз возвращался на протяжении жизни, в основном завершила и исчерпала магистральную тему его довоенной поэзии. В начале войны Есенский был мобилизован в армию и, оказавшись в июне 1915 г. на русском фронте, при первой возможности сдался в плен. Стихотворениями, написанными во время пребывания в России (сборник «Из плена», 1917), открылась новая страница в его дальнейшей творческой биографии.

В 1905–1906 гг., почти одновременно со «Стихами» Есенского, в журнале «Денница» был опубликован цикл из девяти стихотворений под общим заголовком «Листок», подписанный совершенно незнакомым именем – Янко Цыгань. Это тоже были стихи о любви, правда, в отличие от импульсивно-ироничного Есенского, автор «Листка» не столько делился настоящим, сколько грустно вспоминал о пережитом, коря себя за то, что не сумел вовремя оценить и уберечь драгоценное чувство:

*Лишь к одной – единой
я душой тянулся,
да и ту покинул*

и не оглянулся.

Милую когда-то вспоминаю снова.

Был я недостоин сердца золотого...

(Перевод А. Ахматовой)

Мелодической музыкой стиха и щемящим тоном покаяния «Листок» заметно выделялся на фоне поэтической продукции времени. В последующие несколько лет в различных журналах было опубликовано еще около двадцати стихотворений за подписью Янко Цыгана. 27 стихотворений 1905–1909 гг. были затем изданы отдельной книжкой под названием «Nox et solitudo» («Ночь и одиночество», 1909) с напутственным словом Ваянского. К этому времени подлинное имя автора было уже расшифровано. Им оказался молодой инженер-химик Ян Ботто, работавший на сахароваренном заводе в Клобуках неподалеку от Праги. По предложению Ваянского сборник вышел под новым псевдонимом – Иван Краско, который и закрепился за этим в истории словацкой литературы.

Иван Краско (1876–1958) родился в крестьянской семье, гордившейся кровным родством со знаменитым автором «Смерти Яношика» Яном Ботто. Живое – фамильное – чувство связи с литературной традицией, несомненно, сыграло свою роль в пробуждении поэтического дарования молодого Краско, уже в гимназические годы начавшего писать и изредка публиковать (с 1896 г. под инициалами Я.Ц.) оригинальные стихи. Последние классы гимназии он заканчивал в трансильванском Брашове, откуда вынес глубокую увлеченность поэзией великого румынского романтика М. Эминеску, ряд стихотворений которого Краско позднее перевел на словацкий язык. Существенную роль в творческом самоопределении Краско сыграло пребывание в Праге, где в 1900–1905 гг. он учился в Высшем техническом училище, активно участвуя в деятельности «гласистского» студенческого кружка «Детван». В Праге Краско получил возможность для непосредственного общения со многими деятелями чешской культуры и, что особенно важно, постепенно освоился в сложном и – по сравнению со словацкими условиями – гораздо более разветвленном мире чешской литературы начала XX в. Творческие импульсы, почерпнутые из чешской поэзии,

прежде всего от А. Совы и К. Томана, но также и К. Главачека, О. Бржезины, П. Безруча, во многом ускорили художественное вызревание и самоопределение Краско¹⁶. Сборник «Nox et solitudo» стал событием в словацкой литературе. Собранные под одну обложку стихи в концентрированном виде обнажили кризисно-трагедийный характер мироощущения личности, испытывающей острое чувство неприкаянности и безнадежного одиночества:

*Обыденность мне на душу легла,
как на безмолвный дол седая мгла...*

(Перевод А. Ахматовой)

Во мгле обыденности собственная жизнь представляется поэту «безбрежной мутной лужей» («Аминке»), в которой тонут и без следа исчезают надежды молодости и светлые порывы души; остаются лишь ностальгические круги воспоминаний да горькое сознание того, что ничего в этой жизни нельзя изменить: «Приходишь с черпаком – и поздно, поздно» («Поздно»). Тенденция к субъективизации, ярко окрасившая любовно-эротическую лирику Есенского, приобрела у Краско доминирующий, если не всеобъемлющий характер. Его внутреннее «я» становится не только универсальной призмой, но и главным содержательным объектом художественного выражения и исследования.

В одном из ключевых стихотворений сборника «Познание» (1906), снабженном обязывающим подзаголовком «К Богу», поэт обрушивает на себя целый каскад гипертрофированных обвинений в тягчайших преступлениях: «Я был, быть может, тем огнем, спалившим / святого мученика высохшее тело / ...а может быть, слюной, которой в зверском гнев / плюют в родное материнское лицо» и т. п. На высочайшем душевном накале ведется это неистовое покаяние в грехах, совершаемых по слепоте душевной, «плащом неведения прикрывшись». Как избежать соучастия, пусть даже невольного, в умножении вселенского зла? В концовке стихотворения этически максималистское самовыражение – как самоочищение – поэт возводит в высший принцип своего творчества:

«Отныне путник я другой дороги, / и не гляди, о Боже, на меня, / по ней идти я должен наг и бос».

Императив абсолютной искренности повлек за собой и беспрецедентное вторжение Краско в деликатнейшую сферу национальной самокритики. Речь идет о стихотворении «Иегова», помещенном в сборнике сразу же после «Познания». Бесконечные прегрешения и этическая бездеятельность личности здесь заведомо ставятся в связь с «родовым» проклятием рабства, тяготеющим над Словакией. Народу, «опоздавшему на клич неистовых колоколов набатных», «робко вымаливающему, как милостыню, заработок свой», – «пусть реки станут горькими ему / и хлеб насущный как булыжник черный»:

*О беспощадный, грозный Иегова,
воздешь десницу! ныне месть твою
на собственное племя призываю!*

(Перевод А. Штейнберга)

Находясь в более благополучной Чехии, Краско с тем большей остротой переживал безысходную трагедийность национальной ситуации своего народа. В стихотворении в прозе «Ночь» (1910), которым должен был по замыслу поэта открываться сборник и которое было исключено (Ваянским?) из состава книги при подготовке издания, Краско заглядывал в самую пропасть личного интеллектуального отчаяния и грозящего национального небытия: «Близится страшная, черная ночь! ...Она подступает тихо, бесшумно, сверху, снизу, отовсюду, неотвратимо, как закон природы. И никуда не уйти от нее, не деться... Дух жаждет света, ищет на что опереться... мозг же подламывает ему крылья вечными сомнениями. И сердце будет плакать, будет».

«Крестный отец» сборника Ваянский, поддержавший со свойственной ему эстетической чуткостью талантливого поэта, все-таки пожелал молодому автору поскорее освободиться от черной меланхолии и пессимизма, «навешанного отнюдь не татранскими ветрами». Сходной была и реакция Гвездослава, к которому Краско с первых шагов в литературе отно-

сился с особым трепетным пиететом. «Если бы Ты знал, / сколько бессонных ночей я провел / наедине с Твоей золотой книгой», – говорилось в его поэтическом послании «Гвездославу» (1906), написанном еще в 1896 г. Отозвавшись на выход сборника приветственным стихотворением «Новые я слышу звуки...» (1909), Гвездослав не скрыл своего несогласия с доминирующей «пасмурной» тональностью книги. «Я признаю права молодости... Каждый век молится по-своему», – писал Гвездослав, но служение «высоким идеалам», стремление «к лучшему, к более прекрасному миру» – удел и обязанность всех поколений.

Когда в 1912 г. вышел второй сборник стихотворений Краско «Стихи», оба патриарха словацкой литературы уже безоговорочно и от души поздравили «проясненного, готового поэта» (Ваянский) с выдающимся достижением. «Только не останавливайтесь, пожалуйста, в своем благословенном творчестве, – заклинал Гвездослав, – продолжайте двигаться все дальше и дальше, выше и выше на благо рода своего и к великой радости нас всех... С Вами мы связываем лучшие надежды нашей словесности»¹⁷. «Стихи» между тем стали последней книгой в творческой биографии Краско.

Состав сборника дает представление о том, насколько нелегким для поэта оказалось взыскуемое «прояснение». Примерно треть из 27 стихотворений свидетельствует о глубочайшем кризисе духа и, казалось бы, о полной утрате всякой надежды выбраться из «хаоса» бытия, лабиринта «навязчивых мыслей», из «серой безбрежной рассеянной мглы» («Я»). Молодость с ее благи-ми порывами «в белом саване на пажити лежит» («Тоска»), и некуда укрыться от сумеречных теней неумолимо надвигающейся ночи («Ночь»). Ледяным холодом безразличия к жизни веет от мрачных «Аскетов»: «Ныне нас уже ничто не тревожит, в одиночестве нет печали. / Прошлое мертво, грядущее пусто и немо». Свое будущее прозревает поэт в уделе библейского отшельника-пустычника («Иеремия»). Аллегоризм, органически присущий многим стихотворениям уже первого сборника, эволюционирует здесь в сторону многозначной символики, размывающей границу между реальным и ирреальным, вносящей в то или иное произведение характерную атмосферу семантической «недоопределенности», недосказанности, образной тайнописи.

Этот эстетический сдвиг, отвечавший мироощущению автора, был, несомненно, ускорен тем устойчивым интересом, который испытывал Краско к поэтике символизма, в различных художественных модификациях представленного в чешской поэзии. К тому же есть все основания полагать, что в годы учебы в Праге Краско, благодаря многочисленным чешским переводам, познакомился и с творчеством таких родоначальников символизма, как Бодлер, Верлен, Малларме, Метерлинк¹⁸. В этом убеждает, в частности, сравнительный анализ знаменитого стихотворения Верлена «Поэтическое искусство» (1882) и эстетически программного стихотворения Краско «Поэтика старой лирики», первый вариант которого ориентировочно восходит к 1900 г., а окончательный датируется 1911 г. (впервые опубликовано в 1954 г.). Основные верленовские постулаты – симбиоз мысли и музыки стиха, вытравливание пустопорожних слов, максимум искренности, соединение «точного» с «неточным», игра оттенками – все это нашло адекватное поэтическое преломление у Краско в его систематизированных советах «молодому лирику» (таким был первоначально подзаголовок к «Поэтике...»). И если по каким-то причинам эти «советы», адресованные, по всей вероятности, самому себе, не были в свое время обнародованы, то другой, аналогичный по целевой установке текст – собственноручно выполненный перевод поэтологического эссе немецкого писателя-символиста Рихарда Демеля (1863–1920) «Природа, искусство, символ» – Краско опубликовал в том же 1911 г. в «Словенских поглядах».

Движение в сторону символизма, особенно характерное для сборника «Стихи», явилось, таким образом, у Краско вполне осознанным актом. Иное дело, что принципиальная, «декадентская» отрешенность от мира, продемонстрированная в «Аскетах» и «Иеремии», оказалась лишь эпизодом в его творческой биографии. Словно ужаснувшись открывшейся бездне солипсизма, Краско вновь начинает надвизывать нити, соединяющие его с действительностью. Можно сказать, что сама жизнь пошла ему в этом навстречу.

Свою книгу Краско снабдил знаменательным «покаянным» посвящением: «Душа? / Читай здесь, дорогая, в моей душе... / Как грешный христианин иду к тебе на исповедь».

«Дорогой» для Краско стала к тому времени И. Князовичова, девушка из Дольного Кубина, с которой он счастливо обвенчался в 1913 г., причем роль одного из свидетелей на церемонии бракосочетания исполнил Гвездослав. Любовь, как «свет в кромешной тьме» («Только тебе...»), уже с 1911 г. начала озарять интимную лирику Краско – «Горные цветы увядают...», «Так нетерпеливо...», «Сегодня» и др. Она вдохновила его на создание целого ряда проникновенных миниатюр, подлинных поэтических шедевров, символически отображающих борьбу теней и света, решимости и сомнений в мятущейся душе поэта, его волю к желанному «прояснению». Так, как это, например, запечатлено в стилизованно бесхитростной «Песне», блистательно переведенной на русский язык Ахматовой:

*Польхала роза ало, хорошела.
Все, чем, бедная, владела, –
все любви вручила смело
и об этом не скорбела, не скорбела...
Кто не верит, – все пытается, все считает,
на кусочки сердце разбивает.
А ведь жить на свете надо ради друга.
Гуси тянутся за тучей к югу.*

Получила продолжение и «общенациональная» тема в ряде стихотворений, сконцентрированных в заключительном разделе книги: «Раб», «Отцова пашня», «Рудокопы» и др. Характерный для Краско драматический мотив самоосуждения и «родового» проклятия, столь отчаянно прозвучавший в «Иегове», обретает теперь более спокойное (и более традиционное) развитие. Острота ощущения субъективной вины остается, но не распространяется, как прежде, на собственное горемычное «племя»: «Во мне звучат и боль, и каждый стон / с землею связанных, трудолюбивых предков» («Дома», 1910). В «Рудокопах» это чувство обретенной связи с отчизной обогащается верой в ее грядущее освобождение:

*Утренний воздух дрожит от их поступи.
То рудокопы. Дай счастья им, Господи!*

(Перевод В. Корчагина)

Этим напутственно-пророческим аккордом, по существу, завершается мучительное восхождение Краско из «серой мглы» одиночества к осознанию себя одним из «подданных земли, обильно орошенной потом» («Дома»). Своеобразной последней данью возвращения поэта к «корням» стали три стихотворения, обращенных в далекое прошлое Словакии, к эпохе ее кратковременного взлета, который, по мысли автора, должен стать залогом будущего Воскресения: «История»; «Прибина», «Сватоплук» (все 1913 г.). Затем наступила пауза – война, мобилизация, фронт, – которая в конечном счете обернулась добровольным обетом молчания. Лишь однажды, в год своего шестидесятилетия, Краско в ответ на раздававшиеся со всех сторон призывы к продолжению творчества нарушил этот обет. В притчеобразной форме в стихотворении «Критика» (1936) он приоткрыл мотивы своего неожиданного – в расцвете сил – и бесповоротного ухода из поэзии: «Благословенны те, кто говорил / и не сказал больше / чем мог сказать в дни избранные. / Спасены будут те, кто не сказал всего, / что мнили от него услышать».

В творчестве Краско, как, впрочем, и в самом факте его резкого обрыва, нашла свое индивидуальное преломление отмеченная ранее тенденция ко все более тесному сращиванию поэзии с внутренним субъективным миром художника. Функция мессии, поводыря, учителя жизни, так или иначе сковывавшая поэта в полноте самовыражения, была подвергнута у Краско первой – в словацких условиях – фундаментальной художественной ревизии. Лирическое «я» поэта выступает в его творчестве не интерпретатором, а скорее медиумом действительности, чутко отзывающимся на живую, пусть даже еще невнятную и «темную» вибрацию души. В определенном смысле это было возвращение к традиции романтической поэзии (Я. Краль, Я. Ботто), обнаружившей себя на новом витке художественной спирали в трансформированном символистском облики.

Творческий путь Краско при всей относительно небольшой протяженности отличает внутренняя собранность, последовательность и своего рода логическая завершенность. Творческие судьбы других представителей Словацкой модерна не столь однозначно определены. Скромным эпизодом в

биографии Вотрубы остались полтора десятка стихотворений, сигнализовавших о начале нового этапа в развитии словацкой поэзии. Всего около тридцати стихотворений, написанных в основном в 1904–1908 гг., дают представление и о поэтическом даровании Ивана Галла (псевдоним Яна Галлы, 1885–1955), как бы соединившего в своем мироощущении ироническую манеру Есенского с беспокойно-интуитивной неудовлетворенностью жизнью и состоянием собственной души, типичной для Краско: «Жизнь — это маскарад, и все мы на нем маски... / Мы счастливы во лжи, ведь правда больно колет» («Маски»). Поэтическим опытам Галла была присуща высокая культура формы; его стилистический, сесссионистский артистизм, отточенный на мировой классике, скрупулезное внимание к мелодической структуре стиха – все это способствовало повышению общих критериев, предъявляемых творцами Словацкой модерна к собственным произведениям. Этой требовательностью к себе не в последнюю очередь объясняется то кратковременное присутствие в поэзии, которое столь характерно для большинства молодых авторов (кроме Вотрубы и Галла, можно упомянуть в этой связи Ш. Косоркина, Ю. Славика-Нересницкого, сына Ваянского – В. Гурбана). Фрагментарность «как будто отвечала основной художественной интенции этого поколения: залпом выплеснуть рвущуюся наружу сложную гамму внутренних переживаний и укрыться затем пусть даже пеленой молчания. Они, по всей видимости, больше всего опасались возможных самоповторов и растрачивания себя в литературном позерстве»¹⁹.

Исключение из этого правила представляет лишь поэтическая активность Владимира Роя (1885–1936), не затухавшая на протяжении почти тридцати лет. Теолог по образованию и семейной традиции, но не по призванию, Рой еще в годы учебы сблизился с молодыми литераторами из круга «Денницы», был одним из соредакторов «Прудов», «Сборника словацкой молодежи»; став евангелическим священником в провинции, он продолжал поддерживать тесные дружеские отношения с Вотрубой; Галлом и Краско, перед поэтическим даром которого поистине преклонялся. Рой начал публиковаться с 1908 г., но его полноценным литературным, дебютом

стал напечатанный в «Словенских поглядах» обширный – 48 стихотворений – элегический цикл под навеянным Овидием названием «Tristia» («Скорбные песни», 1911): «Иду я по-лем; одиночество / сестрой мне, ветер братом... / Несу в горстях я сумрак ночи, / придавленный пятой тоски». В этом цикле и во многих других стихотворениях, составивших впоследствии два поэтических сборника, «Росой и терниями» и «Когда тают туманы» (оба 1921 г.), Рой движется вслед за Краско, подхватывает и развивает его мотивы, образы, ритмы, как бы дополнительно проясняя и закрепляя их в качестве устойчивых признаков течения, «школы». Если у Краско тернистый путь из «серой мглы обыденности» был исполнен подлинного драматизма, то у Роя «роса» и «тернии» так и существовали в механическом симбиозе на протяжении всего творчества. Его субъективная лирика («кладбище сердца») окрашена хмуроватой символистской образностью, гражданская – по-гвездославски однозначна и патетична: «Что род несет мой, то и я несу, / его крест – и мой тоже, / я роду моему хочу остаться верен, / пока хоть искра духа во мне тлеет» («Крест рода моего»). Хроническая раздвоенность болезненно переживалась Роем как проявление слабоволия и душевной бесприютности, но именно она продиктовала ему ряд незаметных, ставших по-своему классическими стихов – «Во мне как будто две души...», «Песня противоречащих душ» и т. п. Рой с молодых лет владел основными европейскими языками, прекрасно ориентировался в мировой литературе. Органическая способность откликаться на внешние художественные импульсы продуктивно преломилась в его богатейшей переводческой практике (Байрон, Гейне, Бодлер, По, Ади и др. – в поэзии; Шекспир, Диккенс, Голсуорси, Гауптман, Бьёрнсон, Уэллс – в прозе).

Прозе Словацкой модерны до самого последнего времени почти не уделялось внимания в истории литературы. Полубытая, она пребывала рассеянной в труднодоступных периодических изданиях, прежде всего в комплектах вотрубовской «Денницы» за 1907–1908 гг. Заслугами М. Гафрика, издавшего в 1993 г. монографию «Проза Словацкой модерны», разрозненное прозаическое наследие И. Краско, И. Галла, Ш. Косоркина, В. Гурбана, А. Грѣбловой было впервые све-

дено воедино и вместе с лирико-психологической новеллистикой Я. Есенского предстало как пропущенное по историко-литературному недосмотру естественное звено в эволюции словацкой прозы в XX в.

Для большинства прозаических произведений, созданных в русле модерны, характерна атмосфера мучительной рефлексии. Они, как правило, автобиографичны, привнося дополнительную информацию, психологический комментарий к поэтическому творчеству авторов. В новеллах Есенского («Как я путешествовал в Сочельник», «Рабы» и др.), Краско («Наши», «Свадьба», «Милостыня»), Галла («Пробуждение», «Рождество Аурела», «Из Володиного дневника»), Грёбловой («Он») нет развернутого сюжета, действие сведено к минимуму, повествование ведется нередко от первого лица и представляет собой исследование сложного клубка переживаний в критический, поворотный момент в жизни героя или героини. Часто это минута решительного объяснения, которая, однако, так и не вносит ясности в отношения партнеров. Бесконечные сомнения, колебания, неловко сказанные и превратно истолкованные слова, и в результате фатального стечения микрообстоятельств влюбленные молодые люди расстаются, пережив в душе – каждый наедине с самим собой – и мгновение надежды, и тревоги за нее, и, наконец, драму безотчетного взаимного отчуждения, которому ни один из них не смог противостоять (Краско, «Наши»).

Особенностью такого типа субъективно-импрессионистской прозы был и ее стиль, приемы образности, во многом родственные поэзии. Некоторые из микроновелл, например «Свадьба» Краско, тяготели по жанровым признакам к стихотворениям в прозе, популярным у поэтов модерны. Доминанта судьбы, фатальной предопределенности сближает эту прозу и с романтическим мироощущением. Гаффрик безоговорочно причисляет ее к неоромантизму: «Их духовными родичами, с коими они соглашались или вступали в полемический диалог, были не только Ибсен и Бьёрнсон, Мопассан и Уайльд, но и Гамсун и Стриндберг, Йенсен и Банг, Д'Аннунцио и Демель, Гауптман и Музиль и т. п.»²⁰.

Трудно, разумеется, говорить о «чистоте» стиля применительно к представителям Словацкой модерны. Импрессио-

низм одних сочетался с экспрессионизмом (Косоркин) других, с натуралистическими тенденциями у третьих. К тому же все это оборвалось, едва начавшись. Психологически тонкий рассказ Грёбловой «Он» так, например, и остался единственным свидетельством ее художественного дарования. Многие, что нащупывалось и угадывалось молодыми творцами Словацкой модерна, не получило непосредственного продолжения и как бы заново открывалось в литературе 1920–1930-х гг. В этом сказался и резкий обрыв в естественном литературном развитии, произошедший в военные годы.

Первая мировая война, принеся нечислимые бедствия народу, отодвинула в сторону собственно литературную проблематику. Большинство активно действующих в литературе писателей – Есенский, Тайовский, Краско, Рой и т. д. – были мобилизованы в армию. Один за другим закрывались общественно-литературные органы печати – «Пруды» (1914), «Словенски денник» (1915), «Словенске погляды» (1916). Политическая обстановка в стране резко ухудшилась, ужесточилась цензура, любое отклонение в печати от официальной «патриотической» позиции каралось по законам военного времени.

Словацкая литература с самого начала не питала никаких иллюзий по отношению к разразившейся войне. За исключением группки малозначительных литераторов, подвизавшихся в проправительственных изданиях, никто из словацких писателей не поддавался шовинистической волне, прокатившейся по Австро-Венгрии после объявления войны. Однозначно антимилитаристская позиция словацкой литературы нашла наиболее яркое и исчерпывающее выражение в «Кровавых сонетах» (1914) Гвездослава, которые в силу цензурных ограничений смогли быть опубликованы лишь в 1919 г. Психологически глубоко мотивированная картина восприятия войны разными слоями словацкого общества предстала в повести Тимравы «Герои» (1918).

Из немногих представителей младшего поколения, публиковавшихся в эти годы, выделяется творчество Мартина Разуса (1888–1937). Его имя получило известность в литературе незадолго до начала войны. В своих ранних стихотворениях Разус, подобно Рою, предстал в двух ипостасях: его

субъективная лирика тяготела к поэтике модерны, в гражданской он следовал Гвездославу. Выходец из деревенской, ремесленно-крестьянской среды, Разус с немальными материальными трудностями окончил гимназию. Получив затем теологическое образование, с годичной стажировкой в Шотландии, он стал евангелическим священником в провинциальной глубинке. Военные невзгоды, обрушившиеся на простых людей, придали поэзии Разуса универсальное гуманистическое звучание. Его стихотворения полны боли, сочувствия и утешения. Они стали, по словам Вотрубцы, «мужественным проявлением национальной и человеческой веры и надежды, которая вопреки всему, что ей пришлось и приходится переживать во время этой войны... не потеряла из виду ясной цели... быть достойными лучших дней»²¹.

На протяжении всей войны Разус публиковал свои стихи в немногих еще выходивших газетах – «Народне новины», «Роботницке новины», «Циркевне листы», в женском журнале «Живена». В 1918 г. свыше 200 стихотворений составили его первый сборник «Из тихих и бурных минут». «Я хотел бы быть вашим...» – этим стихотворением-признанием открывалась книга, автор которой видит себя «послом соломенных крыш», «бардом жертв несправедливости». Как бы расставаясь с модернистскими увлечениями молодости, Разус однозначно формулирует назначение своей лирики: «Сегодня служить красоте, / значит вытесывать из мрамора простую, / скорбящую женщину-мать» («Эстетическое»).

В сравнении с поэзией и прозой словацкая драматургия на переломе столетий по-прежнему оставалась отстающим родом литературы. Ее развитие хронически тормозилось отсутствием постоянной театральной сцены, профессиональных актеров и режиссеров. Традиция любительских спектаклей, довольно глубоко укоренившаяся в Мартине, Липтовском Микулаше, Тисовце, Скалице и др., ориентировала драматургов на создание технически несложных для представления одноактных по преимуществу комедий и водевилей или так называемых картинок из жизни с ясно заявленным дидактическим содержанием. В этих условиях в литературе все еще продолжал сохраняться, хотя и в менее острой форме, чем в предшествующий период, неизбежный разрыв ме-

жду «высокой», книжной драмой, ориентирующейся на мировую классику (примером может служить трагедия Гвездослава «Ирод и Иродиада»), и произведениями, предназначенными для постановки.

Наиболее популярным драматургом любительского театра зарекомендовал себя Ферко Урбанек (1875–1934), написавший более 50 пьес. Его комедии из мещанской («Расплата за грех», «Все вместе в одном тесте», «О, эти женщины» и др.) и сельской («Домовой», «Розмарин», «Жена браконьера» и др.) жизни, основанные на легко узнаваемых житейских стереотипах, отличались доходчивостью для зрителей, были оснащены вставными песенными номерами, насыщены бытовым юмором, пословицами и поговорками. Урбанек успешно эксплуатировал традицию «фольклорной» драмы, в идеализированной форме воспроизводящей внешние приметы национального общежития и не претендующей на вторжение в глубинную проблематику действительности. Добро в его произведениях неизменно побеждало зло, а пороки и слабости – пристрастие к алкоголю, суеверия, глупость, скупость и т. п. – высмеивались и наказывались на глазах у зрителей. При всей наивности, схематизме и художественной невзыскательности театр Урбанека выполнял в системе национальной культуры немаловажную общественно-воспитательную функцию, «прославляя добрые, – по определению А. Мраза, – качества своего народа, превращая в праздничное зрелище его радости и печали»²².

Заслуга внедрения принципов реализма в словацкую драматургию принадлежит Й. Грегору-Тайовскому. Он начинал с подражания популярному в те годы Урбанеку («Свадьба», 1898), но по мере все более основательного проникновения в социальные невзгоды деревни Тайовский настойчиво ищет новые драматургические формы. После комедии «Женский закон» (1900), выдержанной еще в духе «фольклорной» традиции, но с живыми, полнокровными характерами и конфликтами, он создает затем ряд социальных («Новая жизнь», 1901; «Кутерьма», 1909; «В услужении», 1911) и психологических («Мать», 1905; «Грех», 1911; «Тьма», 1912) пьес, заложивших фундамент национального реалистического репертуара. Тайовский ввел в словацкую драматургию живого, а не стилизованного под фольклорный персонаж современ-

ника с его заботами о хлебе насущном, с реальными представлениями о добре и зле, коренящимися не столько в природе человека, сколько в социально-имущественных факторах человеческих взаимоотношений. Большинство пьес Тайковского до 1918 г. не получило сценического воплощения, но серьезная критика уже тогда сумела оценить новаторство писателя. «Он отринул предшествующую практику наших драматургов, – писал П. Буйнак, – отошел от романтической сказки, отказался от внешних драматических эффектов, от праздной театральной болтовни, презрел и навыки любительских групп, вознамерившись создать действительно правдивую драму, которая... проистекает из глубины души и потрясает души. Словом, с ним пришла к нам реалистическая драма»²³.

Определенные надежды связывались с рано скончавшимся драматургом Йозефом Голлым (1879–1912). Его фарсовая комедия «Гело Себехлебский» (1912), продолжавшая традиции Халупки и Паларика в сатирическом обличении мещанства («коцурковщины»), прочно закрепилась в словацком театральном репертуаре.

Обзор основных литературных явлений конца XIX – начала XX в. позволяет констатировать отчетливо проявившуюся динамизацию литературного процесса, связанную с общим движением действительности, ускорением темпов исторического процесса. Увеличившаяся прозрачность социальных отношений обусловила изживание патриархальных иллюзий, способствовала социальному и психологическому углублению реалистических принципов, прежде всего в прозе. В то же время происходит закономерное внедрение в литературу новых субъективированных форм выражения внутреннего мира индивидуума, широко представленных в произведениях Словацкой модерны. В дифференциации художественного творчества, в определенном подъеме эстетического мышления явственно проявилась возросшая степень включенности словацкой литературы в общеевропейский литературный контекст.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См.: *Kusý I., Šmatlák S. Literatúra na rozhraní 19. a 20. storočia. Dejiny slovenskej literatúry. IV.* Bratislava, 1975; *Богданова И.А. Литература с 80-х гг. XIX в. до 1918 г. // История словацкой литературы. М., 1970. С. 168–206; Богданова И.А. Путь словацкой литературы к реалистическому методу // Литература славянских и балканских народов конца XIX – начала XX веков. М., 1976. С. 123–131.*
- ² *Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť.* Bratislava, 1988. S. 397.
- ³ Цит. по: *Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť.* S. 397.
- ⁴ *Števček J. Dejiny slovenského románu.* Bratislava, 1989. S. 181.
- ⁵ Цит. по: *Kusý I. Zrelý Vajanský.* Bratislava, 1992. S. 196.
- ⁶ *Vajanský S.H. Spisy. VI.* Bratislava, 1990. S. 213.
- ⁷ *Šmatlák S., Števček J. Literárne rozhovory.* Bratislava, 1981. S. 73.
- ⁸ *Slovenská literárna kritika. II.* Bratislava, 1979. S. 314, 315.
- ⁹ *Hlas. R. I.* 1898. S. 23.
- ¹⁰ *Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť.* S. 444.
- ¹¹ *Šrobár V. Zábavné a poučné knižky // Slovenská literárna kritika. III.* Bratislava, 1981. S. 43.
- ¹² *Pavľu B. Literárne túžby // Slovenská literárna kritika. III.* Bratislava, 1981. S. 43.
- ¹³ *Čepan O. Tajovský-prozaik // Slovenská literatúra. 1981. Č. 3.* S. 252.
- ¹⁴ *Janko Jesenský v kritike a spomienkach.* Bratislava, 1955. S. 651.
- ¹⁵ *Janko Jesenský v kritike a spomienkach...* S. 667.
- ¹⁶ *Zambor J. Ivan Krasko a poézia českej moderny.* Bratislava, 1976. S. 134
- ¹⁷ Цит. по: *Šmatlák S. Vývin a tvar Kraskovej lyriky.* Bratislava, 1976. S. 134.
- ¹⁸ См.: *Felix J. Ivan Krasko na pozadí francúzskeho symbolizmu // Felix J. Literárne križovatky.* Bratislava, 1991. S. 219–256.

- ¹⁹ Šmatlák S. Dve storočia slovenskej lyriky. Bratislava, 1979. S. 267.
- ²⁰ Gafrík M. Próza Slovenskej moderny. Bratislava, 1993. S. 220.
- ²¹ Slovenská literárna kritika. III. S. 296.
- ²² Mráz A. Dejiny slovenskej literatúry // Slovenska vlastiveda. D. V. Sv. 1. Bratislava, 1948. S. 254.
- ²³ Slovenská literárna kritika. III. S. 175.

Словацкая литература межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.) *

Объединение с чешским народом в самостоятельном демократическом государстве практически устранило проблему общенационального выживания в той обостренно болезненной форме, в какой она представляла перед словацкими писателями в конце XIX – начале XX в. «Словакия, – писал Штефан Крчмеры в первом номере возобновленных в 1922 г. “Словенских взглядов”, – подошла к своему освобождению буквально при последнем издыхании... Наше поколение уже не знало словацкой школы, мы не смели собраться, чтобы спеть словацкую песню, не имели права держать в парте словацкую книгу, а потом даже букварь. Мы уже в самом деле „на ладан дышали” и слабели год от года»¹. После 1918 г. словацкий язык получил права гражданства на всех ступенях образования. В Братиславе был открыт университет (1919), основан Национальный театр (1920). Вновь развернула свою деятельность Матица словацкая, находившаяся под запретом с 1875 г. В Словакии стали наконец складываться необходимые предпосылки для развития на профессиональной основе главных сегментов художественной культуры – изобразительного искусства, вскоре заявившего о себе такими именами, как М. Бенка, Л. Фулла, К. Сокол, М. Базовский и др., театра, музыки, архитектуры.

За годы существования Чехословацкой республики по сравнению с предшествующим состоянием безнадежности, ощущением исторического тупика изменились не только ориентиры, но сам тонус общественного сознания. «Важно подчеркнуть, – констатируется в опубликованном в 1990-е гг. коллективном труде “История Словакии”, – что в отличие от ситуации до 1918 г. желание стать предпринимателем, адво-

* История литератур западных и южных славян. В трех томах. Том третий. Литература конца XIX –первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год) Москва, 2001. С. 479–524.

катом, врачом, инженером, учителем уже не влекло за собой мучительного выбора между отказом от собственной национальности, омадьяриванием, и неблагоприятным, чреватым преследованиями уделом “панслависта” и “национального подстрекателя”. Словаки становились министрами, жупанами, офицерами и т. п., не будучи вынужденными отречься от своей национальной принадлежности. Да и рабочий словак уже не должен был столь униженно пресмыкаться перед всемогущим чиновником, жандармом, “паном”... Жители Словакии все очевиднее становились гражданами... Межвоенная короткая, двадцатилетняя, но достаточно эффективная демократическая школа по-своему отметила словацкое развитие вплоть до современности»².

Впрочем, подобную, в целом позитивную оценку двадцатилетия разделяли и разделяют в Словакии далеко не все. Оговорки и в самом деле необходимы. Дело в том, что стремительный скачок из полуфеодалного состояния в политическую систему демократической республики сопровождался крутой и болезненной ломкой привычного образа жизни, нарастанием общественных противоречий и, как это ни парадоксально, разочарованием в романтических идеалах чешско-словацкой взаимности. Унаследованная от Австро-Венгрии разительная экономическая диспропорция между чешскими и словацкими землями обрекала Словакию, особенно на первых порах, на роль полуколониальной аграрной периферии, источника дешевой рабочей силы и сырья. Переориентация словацкой экономики с Будапешта на Прагу оборачивалась закрытием многих предприятий, не выдерживавших конкуренции с чешской индустрией, пережившей еще в конце XIX в. промышленную революцию. Соответственно возрастала безработица, усиливалась вынужденная экономическая эмиграция, возникали стихийные бунты, демонстрации голодающих; власти отвечали арестами и даже расстрелами. Словакия испытывала на себе все многообразные тяготы и императивы «догоняющего» типа развития, при том, что социально-политические конфликты нередко приобретали здесь окраску межнационального – теперь уже и межславянского – противостояния.

Во вновь образованном, этнически пестром государстве чехи – согласно переписи 1921 г. – составляли лишь половину населения – 6,5 миллиона человек, и только вместе со словаками (2,25 млн) они достигали устойчивого большинства в две трети по отношению к немецкому (свыше 3 млн) и другим национальным меньшинствам (венгры – 0,75 млн, русины и украинцы – 0,45 млн, поляки – 75 тысяч человек и др.). Именно этой математической логикой и руководствовался Т.Г. Масарик, прибегнувший в ходе сложных переговоров с руководителями стран Антанты о создании республики к тактической формуле о единой чехословацкой нации. «В данном случае, – по ироническому замечанию чешского политолога П. Питгарта, – преследовалась чисто прагматическая, самоспасительная цель: чтобы нас, чехов (чехословаков), было заведомо больше, чем немцев. А раз уж возникали чехословаки, то и словаков соответственно прибывало – опять-таки в противовес венграм»³.

С внешнеполитической точки зрения подобная логика имела определенный интегрирующий смысл, но, привнесенная во внутривластную сферу, она породила хроническую напряженность во взаимоотношениях между чехами и словаками, обусловила тот нарастающий дефицит взаимопонимания, который в конечном счете, на исходе XX в., стал одной из причин распада совместной государственности. Концепция единой чехословацкой нации, апеллирующая к традиционной идее чешско-словацкой взаимности, по сути дискредитировала саму идею, пренебрегая историческим опытом формирования и развития словацкого национального самосознания на протяжении XIX начала XX в. Термин «чехословацкая нация» был введен в текст конституции 1920 г., а «чехословацкий язык» был объявлен официальным языком республики с оговоркой о двух вариантах «звучания» – чешском и словацком.

Вся эта конструкция, получившая наименование доктрины чехословакизма, не вызывала реакции отторжения с чешской стороны, поскольку здесь представлялось естественным, что «во всех отношениях слабейшая и, как было принято считать, отсталая словацкая часть рано или поздно сама по себе сольется с чешской, ни в коем случае не наоборот, и

тем более не так, что оба народа в результате слияния составили бы какую-то совершенно новую нацию. Чехословацкий, следовательно, воспринимался как чешский»⁴.

Доктрина чехословакизма была призвана обслуживать идею централизованного, унитарного государства. Стоит заметить, что после 1918 г. официальное название республики писалось через дефис и обе части составного слова с прописной, «равноправной» буквы: Чехо-Словакия. Однако с принятием конституции дефис был изъят, чем по сути была подчеркнута доминирующая роль Праги, не пожелавшей на практике делиться с Братиславой какими-либо властными полномочиями. Но тем самым – при отсутствии элементов реального самоуправления – вся ответственность за послевоенные тяготы, экономическую разруху, общую неустроенность жизни перекладывалась в глазах большинства словаков на Прагу. В результате национальная политическая (а вслед за ней и культурная) элита оказалась расколота. Одна часть, представленная бывшими радикалами-гласистами, последователями Масарика, поддержала концепцию унитарного государства, разделив, таким образом, идеологию более или менее ортодоксального чехословакизма. Многие из них занимали высокие административные посты, становились министрами, что не добавляло им популярности у себя на родине. Другая часть – Народная партия (людаки) с бессменным лидером А. Глинкой, тесно связанная с католической церковью, и – с определенными оговорками – традиционная Национальная партия (мартинцы) – уже с начала двадцатых годов выступили с лозунгом территориальной автономии, постепенно получавшим все более массовую поддержку. Экстремистское крыло людаков не стеснялось при этом прибегать к низкопробным приемам агрессивной чехофобии. Принципиальными противниками как чехословакизма, так и буржуазного национализма (автономизма) зарекомендовали себя коммунисты. Однако догматизм классового подхода приводил их самих к хронической недооценке национального вопроса, в какой-то мере скорректированной лишь в середине 1930-х гг. тактикой единого антифашистского фронта.

В демократически дифференцированном обществе, при наличии многочисленных политических партий и разветв-

ленной системы средств массовой информации, словацкая литература получает, наконец, возможность отойти от традиционно-оборонительной направленности, от постоянной сосредоточенности на проблемах национального выживания. Политика, разумеется, оказывала влияние на литературу, стремясь развести писателей по разным лагерям, но независимо от тех или иных идейно-политических предпочтений в литературной и – шире – культурной среде преобладающим оставался дух корпоративной заинтересованности в общем подъеме национального художественного творчества. Примером солидарности писателей, представителей всех поколений и самых разных ориентаций, могут служить, например, активные выступления в защиту словацкого языка как единственно легитимной формы национальной словесности. Эти выступления были ответом на культивируемый в чешской среде тезис о неизбежном слиянии словацкого языка с чешским, о заманчивых перспективах, которые якобы открылись бы для словацких писателей в случае их перехода на «чехословацкий» (читай: чешский) язык. О словацком языке как диалекте чешского рассуждали политики, историки, литературоведы (А. Пражак) и даже некоторые видные чешские лингвисты (Ф. Пастернек, Ф. Травничек и др.).

В 1929 г. дискуссия о языке выплеснулась и на страницы массовой печати, когда влиятельная, близкая к правительственным кругам пражская газета «Пшитомност» опубликовала рецензию на книжку молодого словацкого критика Я.И. Гамальяра «Голоса нашего востока», написанную им по-чешски. Автор рецензии, приветствуя такой шаг словацкого литератора, призывал «исправить, наконец, ошибку отцов» и заменить словацкий язык письменным чешским. Эту позицию разделил позднее и сам главный редактор, авторитетный либеральный публицист Ф. Пероутка, который посоветовал молодым словацким авторам переходить на чешский язык, поскольку «только принадлежность к чешской литературе способна обещать пишущим словакам более достойную и полнокровную жизнь»⁵. На страницах газеты и в других органах печати выступили тогда многие словацкие литераторы, единодушно отвергнувшие советы Пероутки.

Важно подчеркнуть, что в перманентной, то затухающей, то вновь вспыхивающей дискуссии о самодостаточности словацкого языка словацкая сторона была поддержана целым рядом выдающихся деятелей чешской культуры. Особенно весомо в 1929 г. прозвучал голос Ф.Кс. Шальды, выразившего убеждение в том, что «то слово, в котором Словакия художественно обретет себя, будет произнесено не по-чешски, а по-словацки... Лишь литературный централизм может желать, чтобы словаки перешли на чешский язык, а предположение, что это принесло бы некую пользу как им, так и чешской литературе, является чистой иллюзией подобного подхода»⁶. Шальда наметил и перспективу взаимодействия двух братских литератур, видя ее в ускоренном «догоняющем» движении словацкой литературы для достижения ею уровня развитости чешской и последующей – на равных – творческой конкуренции этих литератур как естественного залога их художественного совершенствования.

На фоне затухающей творческой активности писателей-реалистов старшего поколения и представителей Словацкой модерна задача многослойного обновления литературы выпадала на долю молодых авторов, заявивших о себе в первое послевоенное десятилетие. Прежде всего с их творчеством связано приобщение словацкой литературы к идейным и художественным новациям времени, через них – при активном посредническом участии чешской литературы – осуществлялось восприятие импульсов, исходящих из широкого международного окружения, доходили отзвуки новейших европейских литературных школ и направлений – футуризма, экспрессионизма, дадаизма, конструктивизма, чешского поэтизма, пролетарской поэзии. Эта беспримерная в условиях Словакии, раскованная и безоглядная поисковая активность молодых под флагом «абсолютной свободы внутреннего выражения» (Я. Смерек, 1924) хотя и оставила после себя цепочку скороспелых эклектических произведений, тем не менее способствовала внедрению новых тематических пластов и новых принципов отображения внутреннего мира личности, в целом активизировала процесс художественной дифференциации национальной литературы. Правда, полноценная отдача дала о себе знать несколько позже, в 1930-е гг. К тому

времени улеглась эйфория первооткрытий и наступила пора аналитического освоения взятых уроков на основе синхронной самоидентификации словацкой литературы в ряду других европейских литератур.

Именно в 1930-е гг. по мере естественной дифференциации литературного творчества, а также неуклонного расширения журнальных и книгоиздательских возможностей происходит «окончательная эмансипация литературной критики» (Р. Хмель, 1989) как относительно самостоятельной сферы национального эстетического самосознания. Литературно-критическая деятельность, которая до сих пор чаще всего представляла как попутное и далеко не обязательное занятие самих творцов литературы, обретает полноправный профессиональный статус. Это было связано прежде всего с активизацией в литературной критике представителей молодого поколения, прошедших, по образному выражению Л. Новомеского, «через мастерскую Шальды» и получивших в университетах Праги и Братиславы широкое филологическое образование. Андрей Мраз (1904–1964), Милан Пишут (1908–1984), Михал Хорват (1910–1982), Александер Матушка (1910–1975), Йозеф Феликс (1913–1977) и др. – все они, хотя и каждый по-своему, исходя из собственной специализации и личных представлений о миссии национальной литературы, внесли весомый вклад в общий подъем литературно-критического мышления в Словакии, принципиально повысив планку идейно-эстетической требовательности в подходе к художественным произведениям.

В литературной критике 1930-х гг. была, наконец, преодолена психологическая инерция осажденной крепости – природный инстинкт самосохранения литературы, постоянно озабоченной проблемой выживания и соответственно вовлечения в свою орбиту любых, подающих хоть какие-либо надежды авторов. В глазах молодого поколения литераторов подобная снисходительность, пусть даже продиктованная патристическими чувствами, представляла как одно из наиболее очевидных реликтовых проявлений локальной замкнутости словацкой литературы на доморощенных критериях, не выдерживающих сравнения с мировой художественной практикой. Острой критикой вторичной, эпигонской, плагиаторской про-

дукции (особой непримиримостью к ней прославился молодой Матушка) отмечена вся общественно-литературная атмосфера 1930-х гг.

Говоря о закономерной динамизации литературного процесса в Словакии, нельзя тем не менее упускать из виду начальную точку отсчета. Словацкая литература в целом все-таки значительно медленнее, чем чешская, осваивалась в кардинально изменившемся общественно-политическом и культурном климате страны. Если в чешском самосознании образование республики (28 октября 1918 г.) воспринималось как законное возвращение к некогда утраченной, но сохраненной в генетической памяти норме национальной суверенности, то октябрьский переворот – именно этим термином оперирует чехословацкая историография – застал подавляющее большинство словаков врасплох. «Свобода ковалась почти что втайне от нас, путем потаенных акций наших людей за границей, и на нас, сидевших дома, она свалилась, как созревшее яблоко, угодив прямо в руки»⁷, делился своими впечатлениями молодой поэт Я. Смрек, выражая вместе с тем наиболее характерную для Словакии реакцию на исторические события октября 1918 г. Эффект неожиданности по своему отозвался в литературе.

Деятели культуры, творческий облик которых формировался в конце XIX – начале XX в., усматривали в этом благодетельном повороте национальной судьбы перст Божий. В них всколыхнулась надежда на осуществление стародавней мечты о приходе «царства братства и любви», «триумфе свободы и добра святого». Подобные настроения питали литературное творчество первых послевоенных лет и наиболее отчетливо проявились в поэзии.

Центральной ее фигурой в 1918–1921 гг. остается Гвездослав. Свыше ста стихотворений, написанных в последние три года жизни, свидетельствуют о подлинном духовном подъеме семидесятилетнего писателя. То была своего рода передача поэтической эстафеты, заключительный аккорд литературы того типа, национально-патриотический фундамент которой закладывался еще в эпоху возрождения. Большинство произведений поэта носит характер патетических посланий, в них осмыслиется «усыпанный терниями» путь,

пройденный отчизной, и воспевается ее «чудесное воскрешение» («Молодая Словакия», «Чехословацким легионам», «Матиче словацкой» – все 1919 г.).

Образование Чехословацкой республики ассоциировалось у Гвездослава с наступлением давно предсказанного им «золотого века» свободы, когда наконец дойдет черед до выполнения его заветной этической программы: бескорыстная любовь к ближнему, единство «рода» и т. п. Впрочем, он еще успеваеет убедиться, что действительность не спешит оправдывать его ожидания. Предчувствие новой драмы прорывается в последних стихах поэта («О, противоречья! Где отыскать гармонию, как примирить их...? – К столетию со дня рождения Андрея Сладковича», 1920), предвосхитившего в этом смысле эволюцию многих своих младших современников, прежде всего писателей-реалистов и поэтов, вышедших из лона Словацкой модерна. При всех индивидуальных различиях в идейно-эстетической ориентации для этой большой группы художников характерна общность реакции на события, связанные с образованием республики.

Для уяснения особенностей движения литературы в 1920-е гг. особенно много дает анализ многоплановой деятельности Штефана Крчмеры (1892–1955) – поэта, тонкого литературного критика, активного организатора культурной жизни Словакии в первое послевоенное десятилетие. Его художественное творчество генетически было связано с поэзией Словацкой модерна. В то же время Крчмеры, происшедший из потомственно патриотической семьи, преклонялся перед наследием штуровцев, в котором его бесконечно подкупала идея беззаветного служения родине, пробуждения и духовного воспитания народа средствами литературы. В нем, избравшем типичное для словацких интеллигентов той поры священнослужительское поприще, противоречиво сочетались две тенденции отношения к миру: одна брала начало в просветительских идеалах национального возрождения, вторая, навеянная безысходностью словацкой действительности начала XX в., стимулировала его интерес к иррационализму, к философии Бергсона, Шопенгауэра, Ницше.

Крчмеры восторженно встречает образование Чехословацкой республики: «Сегодня кулаки рабов добиваются

прав, / мир рабства умер, новый мир родился...» («Долой!», сб. «Когда рождалась свобода», 1920). В нем решительно берет верх просветительское начало, побуждая оставить евангелический приход и целиком посвятить себя организационно-культурной деятельности. В 1919 г. он становится секретарем Матицы словацкой, а с 1922 г. – главным редактором возобновленного Матицей журнала «Словенске погляды», в первом номере которого помещает программную статью «Словакия и ее литературная жизнь». «Я не вижу для себя более достойной миссии, – писал Крчмеры, – чем сохранять преемственность между вчерашним и сегодняшним днем и развиваться дальше вместе с развитием Словакии и ее литературной жизни»⁸.

Позицию Крчмеры в 1920-е гг. разделяло большинство словацких писателей и деятелей культуры старшего поколения. Но у многих молодых, дебютирующих авторов такая, чисто эволюционная трактовка преемственности не встретила понимания. Одних завораживала идея свободного художественного самовыражения, не отягощенного грузом гражданских обязательств. Других, разбуженных революционными событиями в России, в соседней Венгрии, напротив, не устраивала сама перспектива реформирования общественного строя вместо смены его основ и то, по их мнению, заведомо консервативное толкование традиции, которое давалось журналом «Словенске погляды» и его редактором. Эти споры вокруг традиции объективно свидетельствовали о вступлении литературы в новую фазу развития.

Крчмеры выступал против эпигонства, захлестывавшего, как ему представлялось, молодую литературу, против субъективизма и декаданса, взращенных на скудной, оторванной от природы, искусственной почве индустриальной цивилизации. «Нация дряхлеет в городах и вымирает, – писал он в 1924 г. в статье «Литературные стремления словацкие». – Наше природное местоположение обязывает нас песням городов противопоставить песни деревень, полей и земли, дыму фабрик – шум лесов»⁹. Но в собственном поэтическом творчестве он сам был далеко не так однозначен. И если в сборнике гражданской лирики «Когда рождалась свобода» он упоенно воспевал «приход свободы», то в сборнике «Гербарий»

(1929), составленном в основном из ранних стихотворений, предстал человеком, полным сомнений и мучительных комплексов. В начале 1930-х гг. Крчмеры тяжело заболел и перестал участвовать в литературной жизни.

Перманентной раздвоенностью отмечено и послевоенное творчество Владимира Роя (1885–1936). Конец войны застал его на итальянском фронте, где он принял активное участие в организации чехословацких легионов. На волне патристического воодушевления Рой в первые годы существования республики отдал щедрую дань воспеванию «чуда освобождения», опубликовав в сборниках «Сквозь завесу» и «Судьба крылом машет» (оба 1927) множество стихов декларативно-патетического характера («Поздравление президенту», «Наш Икар», «Братьям легионерам», «Освободившись от оков» и т. п.): «Со священным именем нации на устах | и с горячей верой в груди / мы шагаем вперед к нашей цели...» («Со священным именем нации»). Однако со временем душевный подъем уступает место разочарованию: «Мое сердце все время сжимается от боли, / словно приемник чужих несчастий» («Знаю, где-то вдали...»). В его интимной лирике вновь ожидают прежние мотивы фатального расщепления личности. Многие стихотворения, написанные в конце 1920-х – начале 1930-х гг. (они составили подготовленный, но так и не вышедший тогда из печати сборник «Бьющий родник»), по форме и глубине выражения душевного страдания, по искренности ожидания смерти как избавления принадлежат к классическим образцам в словацкой поэзии: «Меня сегодняшней день мучит, мне нечего в нем любить, / а душа все еще готовится к каким-то переменам, / пока я сижу, как одинокий ворон, / где-то на скалистой круче... / и буду рад, если однажды не нужно будет думать... / когда для всех я стану навсегда немым» («Судьба поэта»).

Глубоким разладом между взыскуемым этическим идеалом и невозможностью воплощения его в действительности сопровождается и все послевоенное творчество Мартина Разуса (1888–1937). В сборниках «Вот она – война» и «Гей, земля родная!» (оба 1919) он поделился своими переживаниями военных лет и бурной радостью освобождения. Но очень скоро одним из первых Разус ощутил горькое разоча-

рование. «Дни святого восторга сменились буднями своекорыстной грызни», – писал он в статье, посвященной первой годовщине республики¹⁰. Разус остро, с нравственной болью воспринимал ситуацию фактического неравноправия, в которой оказалась Словакия в новом государстве: «Там пот течет, и снова давит кривда / почти совсем как раньше, / фальшь, преступления и обман терзают род мой» («Фрагмент»).

Его политическая лирика (сб. «Камень на меже», 1925; «Тернии души», 1929), четырехтомная хроника словацкой деревни «Миры» (1929), цикл исторических повестей и романов, драматизированная поэма «Агасфер» (1936), многочисленные публицистические выступления и эссе – все это пронизано размышлениями о судьбах нации и народа, о нравственной ответственности литературы. Особую популярность приобрели у читателей две автобиографические повести, посвященные детству и юности писателя, – «Марошко» (1932) и «Марошко учится» (1933). Они подкупают светлой атмосферой свободного, живого рассказа, воссоздающего типичную обстановку формирования мятежного характера мальчика из бедной полупролетарской семьи.

Явственные признаки утраченного творческого равновесия проступают в прозе писателей старшего поколения. В 1920-х гг. в ней заметно преобладают исторический и мемуарно-биографический жанры. Мартин Кукучин публикует пятитомный роман-хронику «Мать зовет» (1926–1927) из жизни эмигрантов-славян на чужбине. Два его следующих романа, изданных после смерти писателя, посвящены проблеме чешско-словацких отношений в канун революции 1848 г. Историческим романом «Проклятие» (1926) напоминает о себе Терезия Вансова. К исторической тематике обращается Йозеф Грегор-Тайовский в драматизированной хронике «Смерть Дюрко Лангсфельда» (1923). В анализ сложных путей развития словацкой интеллигенции на рубеже XIX–XX вв. погружается и Тимрава в полуавтобиографическом романе «Все для народа» (1926). Все эти опытные авторы словно не чувствуют себя достаточно подготовленными для истолкования процессов, происходящих в послевоенной Словакии. Одни замолкают совсем (Краско) или на время (Есенский), другие, как бы не желая идти на риск прямого

соприкосновения с действительностью, подступают к ней кружным путем – стараются восстановить надорванную связь времен, отыскать в недавнем или далеком прошлом поучительные аналогии для потомков.

Интерес к национальной истории диктовался, однако, обстоятельствами и более широкого порядка. В отличие от чешских и моравских земель, которые даже в официальных документах именовались «историческими», Словакия, не располагавшая аналогичными традициями национальной государственности, молчаливо считалась менее зрелым, заведомо неравноправным партнером в вопросах определения будущего новой республики. Болезненно ощущая пробелы в «историческом образовании» своего народа, литература стремится заполнить досадный вакуум в национальном самосознании. Подобными мотивами вдохновляется большинство писателей, по существу заново (вспомним, что традиция исторического жанра практически оборвалась вместе со штуровцами) закладывающих основы исторической повести и романа.

Несколько особое место в этом ряду занимает Ладислав Надаши-Еге (1866–1940). Крутой поворот в жизни страны активизировал этого свыше двадцати лет молчавшего автора. С начала 1920-х гг. он написал пять романов, несколько повестей, более сотни рассказов и очерков, продемонстрировав поразительный запас творческой энергии. Далеко не всё художественно равноценно в этом обширном наследии. Писателю, в частности, явно не удавались экскурсии в послевоенную действительность (романы «Алина Орсагова», 1934; «С духом времен», 1937 и др.). Гораздо более успешным было его обращение к сюжетам, отнесенным в более или менее отдаленное прошлое, отнюдь не обязательно словацкое. Врач по профессии, Еге был разносторонне образованным человеком, свободно владел основными европейскими языками, превосходно ориентировался в мировой литературе, отдавая предпочтение античности и итальянскому Возрождению. Ему принадлежит целый цикл новелл, повестей, романов, написанных «по мотивам» словацкой, венгерской, чешской, польской, итальянской истории («Венявского легенда», 1922; «Адам Шангала», 1923; «Куруцы», 1925; «Магистр рыцарь Донч», 1926; «Из давних времен», 1927; «Сватоплук», 1928;

«Италия», 1931, и др.), причем независимо от смены декорации всем произведениям присуще устойчивое единство авторского подхода к описываемым событиям и героям.

Еще в 1880-е гг., в пору учебы на медицинском факультете в Праге, Еге глубоко воспринял философию позитивизма, дарвинскую теорию эволюции, и усвоенный им сугобо детерминистский взгляд на общественно-историческое развитие обусловил его абсолютно нехарактерный для тогдашних словацких условий интерес к проблематике литературного натурализма, прежде всего к творчеству Золя. Теоретические симпатии молодости, составив основу мировоззрения, получили развернутое художественное воплощение при повторном вступлении Еге в литературу в 1920-е гг.

Писатель ввел в словацкую прозу совершенно новую для нее трактовку человека как органической части живой природы, специфического продукта биологической эволюции. В этом смысле глубинная сущность человека остается неизменной, обнаруживая себя из поколения в поколение в эгоистическом инстинкте самосохранения и эротическом инстинкте продолжения рода. Неистребимая подсознательная тяга к удовлетворению собственного «я» служит, в трактовке Еге, главным источником человеческой активности — агрессивной и всеразрушающей стихии, жертвой которой в конечном счете оказывается и сам человек. Свой пессимистический взгляд на исконно биологическую, «звериную» природу человека Еге стремится скорректировать надеждой на неуклонное улучшение материальных условий жизни, связанное с научно-техническим прогрессом, на постепенное расширение круга образованных, культурных индивидов, сумевших с помощью жесткой самодисциплины обуздать в себе стихийное, животное начало. Правда, высоконравственная личность у Еге, по справедливому наблюдению современного исследователя его творчества В. Петрика, предстает «скорее идеалом, чем конкретным типом»: она «не является естественным результатом исторического процесса. Это продукт внутренней индивидуальной борьбы и упорной работы над самим собой»¹¹.

Будучи приложенной к истории, эта концепция позволила писателю отойти от романтической традиции демони-

зации или, напротив, возвеличивания – с долей национально-го мифотворчества – реальных исторических личностей. В центре его внимания – проблема гуманизации исторического процесса, сложнейшего перехода от состояния общественной дикости к нравственным формам бытия, проблема «окультуривания» человека. В адекватном художественном ключе она была представлена уже в первом романе Еге «Адам Шангала», выдержавшем впоследствии 15 изданий и вошедшем в золотой фонд словацкой исторической прозы.

Адам Шангала – простой крестьянский парень, всецело сын XVII в., ничем не выдающийся представитель своей среды. Голод выгнал его из родной деревни, и в поисках хлеба насущного он идет от замка к замку, становясь невольным участником феодальных интриг, религиозных распрей, очевидцем беззастенчивого насилия и притеснения панами трудового люда. В конечном счете он сам оказывается жертвой произвола, приговоренный к повешению только за то, что решился на благородный поступок – спас от смерти своего друга и учителя, священника Конопку.

Трагическое завершение романа логически вытекало из общей концепции писателя: люди с превеликим трудом высвобождаются из-под власти темных инстинктов, и каждый шаг к очеловечиванию собственной природы сопряжен с непониманием, а часто и оголтелой ненавистью со стороны враждебной среды. Счастливый случай свел Адама Шангалу с евангелическим священником Конопкой, побывавшим в Италии и приобщившимся к нравственным идеалам Возрождения. Конопка не только вызволил Адама из темницы, куда тот безвинно угодил по нелепой прихоти господ, но и пробудил в нем тягу к неким высшим целям, заставив впервые задуматься о смысле собственного существования. Как бы вопреки своему тотальному скепсису Еге в этом романе отдал должное «человеку из народа», усмотрев в нем здоровые задатки трудовой натуры, способной откликаться на глас просвещения и добра. И в этом смысле, несмотря на всю специфику авторской позиции, творчество Еге, прежде всего историческая проза и полуавтобиографический роман «Дорогой жизни» (1930), острокритически оценивающий пустое и суетное времяпрепровождение привилегированных слоев сло-

вацкой провинции в конце XIX – начале XX в., в целом укладывается в общую парадигму развития реализма в словацкой литературе.

В отличие от представителей старшего поколения молодые словацкие писатели связывали «воскрешение Словакии» с пересмотром традиционного отношения литературы к действительности. В среде молодых литераторов не было, однако, да и не могло быть единства мнений относительно конкретных путей обновления словацкой литературы. Большинство начинающих авторов объединяла не общая идейно-эстетическая программа, а эмоциональное ощущение необратимости перемен, произошедших после 1918 г. Этот начальный этап развития новых художественных тенденций наглядно отразился в «Сборнике молодой словацкой литературы», составленном Я. Смреком в 1924 г. В «Литературных заметках», помещенных в качестве послесловия к «Сборнику», Смрек призывал «вырваться из зачарованного, узкого круга традиций, будь то национальных или религиозных и протекающих из них ограничителей. Речь идет, собственно, не о традициях, а о том, как мы их воспринимаем. Традиции следует почитать и основываться на них, но с учетом духа прогресса»¹².

Сам Ян Смрек (1898–1982, настоящее имя Ян Чиетек) выступил в своей поэзии как талантливый выразитель мотивов радостного, эмпирически безоблачного упоения жизнью. Его поэтические сборники «Галопом скачущие дни» (1925), «Божественные узлы» (1929), «Только глаза» (1933), «Поэт и женщина» (1934) – это праздник эмоций, «пир молодости»: «Смирение – не наша добродетель, / монах – не образец для нас!» («В портовой корчме»). Смреку удалось ярко и темпераментно передать чувства своего поколения, только что вырвавшегося из смертельных объятий войны (самому Смреку в составе экспедиционного корпуса довелось побывать в Малой Азии и Палестине), заново открывающего для себя мирную жизнь и ее радости, простые, но необходимые и дорогие для человека, исполненного решимости «оседлать галопом скачущие дни». Стихи Смрека о любви, его эротическая лирика стали после Краско новым словом в литературе, завоевали широкую и заслуженную популярность у читателей. Несмот-

ря на известную импрессионистическую поверхность, присущую произведениям Смрека этого периода, его жизне-радостная гуманистическая поэзия сыграла существенную роль в преодолении условных символистских штампов, затруднявших сближение литературы с жизнью. В поэзии Смрека, в известной степени родственной чешскому витализму, ощутима близость к национальной песенной форме, его стихи мелодичны, предметно образны, что особенно рельефно проявилось в сборнике «Зерно» (1935), посвященном по преимуществу природе Словакии. «Городской» поэт Смрек обратился здесь к своим корням, воспел мир традиционной словацкой деревни.

Иная линия развития молодой словацкой поэзии связана с творчеством Эмиля Болеслава Лукача (1900–1979). Если в стихотворениях Смрека нашла выход стихия радостных «послевоенных» эмоций, то Лукач с самого начала (сб. «Исповедь», 1922) пасмурной символикой и неустроенностью внутреннего мира дал почувствовать всю сложность приобщения к жизни, полной явных и скрытых противоречий. В попытке пробиться к «вечным источникам света» Лукач, теолог по образованию, ищет гармонию в заоблачных высях религиозного экстаза (сб. «Гимны во славу Господню», 1926), в обращении из парижской Сорбонны к родным пенатам (сб. «Дунай и Сена», 1925), в притягательно-отталкивающей стихии любви (сб. «О любви неласковой», 1928). Иллюзорность подобной гармонизации Лукач драматически переживает в философской лирике «Перепутий» (1929), одном из самых пессимистических сборников в словацкой поэзии: «В тюрьме с самим собой, нет тяжелее пут... / Куда пойти? И кто придет ко мне? Будешь ли, Боже, ты?» Пафосом монументализации отчаяния и скорби «Перепутья» близки в чешской поэзии стихотворениям Ф. Галаса.

Два полюса субъективного отношения к миру, в концентрированном виде представленные поэзией Смрека и Лукача, в сложных сочетаниях выступают и в прозе, нередко причудливо совмещаясь в творчестве одного и того же писателя. Общим знаменателем молодой словацкой прозы 1920-х гг. является экспрессионизм. Будучи выкриком боли и отчаяния человека, почувствовавшего свое трагическое одино-

чество и беспомощность в водовороте войны, экспрессионизм стремился противопоставить озверевшей цивилизации свой идеал человеческого общежития, основанного на абстрактно-утопической мечте о «прозрении» людей, которые, пройдя через катарсис ужаса и смерти, должны вспомнить о своей исконной нравственной природе. Апелляция к здоровым корням человеческой натуры вкупе с разоблачительными картинами морального опустошения человека составляет основу творчества таких прозаиков, как Ян Грушовский (1892–1975) и Тидо Й. Гашпар (1893–1972).

Грушовский заявил о себе еще перед войной, опубликовав несколько реалистических рассказов из быта городской интеллигенции. Его последующий творческий путь всецело, однако, проходит под знаком трагических впечатлений, почерпнутых во время скитаний по фронтам мировой войны. В 1918 г. он выпускает книгу репортажей-воспоминаний о войне, в дальнейшем, став профессиональным журналистом, создает на итальянском и далматинском военном материале несколько десятков рассказов – сборники «Мадонна» (1923), «Долороса» (1925), «Дракон» (1925); два романа – «Человек с протезом» (1925), записки морально надломленного, ожесточившегося на весь мир офицера-фронтовика с «протезом» вместо сердца, и «Петер Павел на пороге нового мира» (1930), в котором воссоздана картина разложения и распада итальянского фронта в канун окончания войны. Грушовский ввел в словацкую литературу представление о войне как о торжестве разнузданной слепой стихии, пробуждающей в своих жертвах самые темные инстинкты. Победителей не было, были лишь побежденные. Кровавая купель войны отметила всех клеймом нравственного падения. Исчерпав впоследствии запас военных впечатлений, Грушовский отошел от актуальной проблематики, найдя себя в качестве автора авантюрно-приключенческих романов на сюжеты, почерпнутые из далекого прошлого («Яношик», 1934; «Верный герой», 1936, и др.).

В отличие от фронтовика-окопника Грушовского, Гашпар служил на флоте, избежав мясорубки затяжных позиционных сражений. Собственно военная тематика не нашла развернутого воплощения в его творчестве. Зато своеобразное преломление получила обострившаяся у людей, послево-

енная тяга к земным радостям бытия. В центре новеллистики Гашпара (сб. «Гана», 1920; «Депутация мертвых», 1922; «Бувибуви», 1925; «У королевского колодца», 1927, и др.) – проблематика любви, доверительных, интимных отношений между мужчиной и женщиной. В рассказах перебираются и прочувствованно смакуются всевозможные варианты этих взаимоотношений: «Любовь во всей сложности, разнообразии, в градациях. Приход и угасание любви... Вулканические взрывы и эхо давних увлечений. Небесная любовь и адские страсти. Святые чувства и лживые поцелуи... Непорочные девы, ангелы и демонические женщины, переменчивые обманщицы, продажные кокетки, глупые зловредные бабы; и неверные мужья, залетные донжуаны, пираты и гурманы любви, и ее жертвы...»¹³. Это написано в 1942 г. критиком, комплиментарно восхищавшимся произведениями Гашпара, который в ту пору занимал высокий административный пост (шеф ведомства пропаганды) в Словацкой республике. Тем не менее перечислительная характеристика адекватно передает основной состав и особенности поведения действующих лиц в произведениях писателя.

Творческая манера Гашпара представляет собой некое переходное явление. В ней причудливо сочетаются экзальтированный пафос, обязанный своим происхождением влиянию прозы Ваянского, и тяготение к новой экспрессивной стилистике, к «лиризму», к конструированию исключительных ситуаций, в которых герои и особенно героини произведений наглядно проявляют свои земные и неземные чувства. Наибольшего художественного эффекта писателю удастся добиться тогда, когда он исходит из реальных событий, участником или свидетелем которых он был. Таковы, например, рассказы из сборника «Красный корабль» (1931), посвященные восстанию моряков на Адриатике в конце войны, или оформленные в рассказы воспоминания, почерпнутые из детства (сб. «На чужбине», 1935). В этих последних художественных произведениях Гашпара любовную тему вытесняет патриотическая тематика здесь появляются новые герои, причем их лучшие человеческие качества неизменно связываются писателем с исконно здоровой природой словацкого национального характера, трактовка которого приобретает в

некоторых новеллах мессианистский смысл («На чужбине»). В 1939 г. в объемистой публицистической книге «Великий год» Гашпар горячо приветствовал создание суверенного словацкого государства.

Заметный след в словацкой прозе 1920–1930-х гг. оставило творчество Гейзы Вамоша (1901–1956), врача по профессии. Он вошел в литературу как глашатай радикального пересмотра предшествующей традиции. Вамош создал свой стиль, в котором элементы фактографического описания включены в систему эпатирующего экспрессионистского гротеска. Объектом его иронии и сарказма являются ханжество и лицемерие буржуа, сытое благополучие мещанина, нежелающего ничего знать о страданиях обездоленных (сб. рассказов «Эдитин глазок», 1925; роман «Атомы бога», 1928). В процессе творчества Вамош постепенно преодолевает известный эклектизм и запальчивую натуралистичность, свойственные его почерку. В романе «Сломанная ветвь» (1934) писатель, еврей по национальности, возвращается к поре своего довоенного детства, напоминая об атмосфере шовинистической нетерпимости, которая культивировалась венгерскими правящими кругами. Вамош резко осуждает и религиозный фанатизм, кастовую обособленность, присущую еврейской общине, выступая за равноправие всех национальностей, за устранение из человеческого общежития религиозных и расовых барьеров. В 1939 г., в предвидении расовых преследований, Вамош эмигрировал из Словакии сначала в Китай, затем в Бразилию, закончив свой жизненный путь вдали от родины.

Существенный вклад в расширение творческого диапазона словацкой прозы внес Иван Горват (1904–1960). В его рассказах 1920-х гг. (сб. «Мозаика жизни и мечты», 1923; «Человек на улице», 1928) активно используется техника ассоциативного письма, позволяющая рациональное восприятие мира обогатить элементами сновидения, фантазии, иронического лиризма. Пристальным интересом к скрытым от посторонних глаз порывам души человеческой Горват продолжил на новом витке литературного развития линию Словацкой модерны. Он был одним из первых в Словакии активных пропагандистов новейших художественных тече-

ний – французского сюрреализма, немецкого экспрессионизма, скандинавского натурализма (К. Гамсун). Пять рассказов, включенных в сборник «Виза в Европу» (1930), ввели в словацкую литературу реальное представление о стиле жизни больших европейских центров – Парижа, Амстердама, Дрездена и т. д. Горват учился в Сорбонне, увлекался французской культурой, много путешествовал по Европе. В своих художественных произведениях он выполнял насущно необходимую функцию посредника, аккумулирующего духовные ценности, созданные за пределами Словакии, и активно внедряющего их в национальную культуру («Возвращение в Париж», 1937; издано в 1946 г.).

К числу наиболее одаренных прозаиков, вступивших в словацкую литературу в начале 1920-х гг. и во многом определивших ее художественный облик, принадлежит Мило Урбан (1904–1982). Он родился в деревеньке Рабчице, расположенной в живописной гористой местности на севере Словакии – на Ораве.

В его рассказах (сб. «Выкрики без отклика», 1927) и повести «За Верхней мельницей» (1926) оравская деревня предстает со своим вековечным укладом жизни, с кажущимися неизблемыми обычаями и нравами. Этот локальный, устойчивый, замкнутый на себе мир служит Урбану не столько для исследования социальных и национальных проблем крестьянского общежития, сколько для художественного освоения универсальных начал, органических основ жизни. От локального, национально-специфического Урбан пробивается к общезначимым категориям, определяющим бытие человека: жизнь – смерть, любовь – ненависть, свобода выбора и воля рока, вина и раскаяние – от оравского орнамента к общечеловеческой сущности. Драматизм внешнего действия есть лишь частичное, поверхностное отражение драматизма внутреннего, сложный результат борьбы страстей, противоречивого взаимодействия нравственной и подсознательной природы человека. Таким направлением таланта молодой писатель был во многом обязан, по его собственному признанию, внимательному чтению Ф. Достоевского и Л. Андреева. Новеллистика Урбана стала красноречивым свидетельством обновления психологического языка словацкой прозы.

Но поистине поворотным событием в словацкой прозе XX в. стал роман Урбана «Живой бич» (1927), в котором впервые в словацкой литературе процесс трансформации национальной действительности был органично включен в общий контекст движения мировой истории. В «Живом биче» перед читателем предстала тыловая изнанка войны, картина насильственного втягивания неприметной словацкой деревни Растоки в глобальную орбиту страданий и смерти. Война постепенно наступает каждого — «похоронки», калеки, реквизиции, голод. И хотя Растоки были «лишь частицей распавшегося мира, все типичные явления общественного разложения сказывались здесь в полной мере и со всей остротой». Безрукий, онемевший после контузии Ондрей Корень является живым олицетворением придавленных горем, беспомощных Расток в этой части романа, носящей символическое название «Потерянные руки». Во второй части книги общий знаменатель войны из центробежного фактора превращается в центростремительный, побуждая обездоленных людей к протесту. Меняется и характер повествования: события, ограниченные короткими главками-новеллами, посвященными судьбам конкретных персонажей романа, уступает место последовательно развивающемуся действию, организованному вокруг главного героя, солдата-дезертира Адама Главая.

И когда через четыре года войны «народ понял, что его жизнями защищают чужие интересы», когда затрещали фронты и крестьяне в шинелях хлынули с позиций домой, «Судный день наступил». Обитатели Расток преобразились: «Этот мягкий, покладистый люд, столько лет мирившийся с гнетом обид, обратился вдруг в живой бич, который взвился в воздухе, просвистел, колебнулся на миг, затрепетал и ударил изо всей силы» — по венгерским жандармам, по ненавистному пауку еврею-трактирщику, по воплощению несправедного закона и враждебных властей чиновнику-нотару. Нравственный протест выливается в стихийное социальное действие. Народ-страстотерпец преобразается в народ-мститель: метаморфоза, впервые столь убедительно отображенная в словацкой литературе.

С историко-литературной точки зрения «Живой бич» может рассматриваться как художественный эпилог к эпохе

существования словацкого народа в многонациональной Австро-Венгерской империи — это книга жесткого расчета с прошлым. Но это и своего рода пролог, «перчатка, брошенная в лицо будущему», книга, побуждавшая сверить ожидания и надежды 1918 г. с реалиями «нового мира», с чехословацкой действительностью. «Живой бич», переведенный уже в 1930-е гг. на многие европейские языки, дал мощный толчок развитию актуализированного социального романа в словацкой прозе XX в.

При всей композиционной законченности «Живой бич» в своей исторической и гуманистической сути оставался открытым, он как бы требовал продолжения. Вышедший в 1930 г. «Туман на рассвете», снабженный подзаголовком «Вторая часть романного цикла о Словакии», стал заявкой Урбана на создание цикла взаимосвязанных эпических полотен, призванных отобразить основное содержание и движение национальной действительности после 1918 г. Подобного рода монументальных проектов не знала до Урбана словацкая проза. В 1940 г., когда был опубликован следующий том — «В тенетах», «романный цикл» приобрел окончательную форму трилогии.

Развитие замысла привело к существенной эволюции творческой манеры писателя. Если в «Живом биче» описывались события уже отстоявшиеся, отошедшие в историю, то в «Тумане на рассвете» Урбан с головой погружается в современность со всеми неурядицами послевоенного бытия: коррупцией властей, безработицей, эмиграцией, корыстной грызнёй политических партий за голоса избирателей, и делает вывод: «Больной, заблудившийся, лживый век...». Это социально-политический роман прежде всего. И как таковой он предельно полемичен, насыщен новыми для Урбана элементами злободневного репортажа, политической публицистики и сатиры. Растоки, провинциальный город, Братислава, Прага — писатель пытался проследить всю причинно-следственную цепочку, связывающую крестьянские избы и пролетарские бараки с кабинетами министров и лидеров политических партий. «Кому верить?» — этот вопрос красной нитью пронизывает все повествование.

Сам Урбан избегает прямых политических рекоменда-

ций, хотя и не скрывает своего восхищения человеческими и организаторскими качествами А. Глинки. В романе прежде всего развивается идея воспитания «нового человека», сформулированная – на вырост – еще в «Живом биче». Безнравственности политики может быть противопоставлена лишь высокая личностная этика. Адам Главай, символизирующий честный труд на земле, и молодой католический священник Илечко, истово несущий людям Слово Божье, пахарь и пастырь – таким видится Урбану благодатный союз материи и духа, призванный обеспечить приход «здоровых поколений с обновленными душами... с новым сознанием и чистыми глазами, поколений, которые узрят и поймут».

В заключительном томе трилогии, отступая от принципа социально-политической панорамы, Урбан сосредоточивается всецело на этом «поколенческом» аспекте. В центре романа оказывается извечная проблема отцов и детей. Писатель словно задался целью проверить на этическую прочность новое поколение словацкой интеллигенции, бурно формирующееся в условиях республики. К своим героям – а это в основном представители студенческой молодежи в Братиславе – он и подходит с критериями, обращенными в будущее, с точки зрения своей любимой теории о необходимости органичного сочетания в человеке чисто индивидуальных и высших, духовных целей. Увы, по вине отцов, предавших былые идеалы и погрязших в карьерно-денежных интригах, молодое поколение утратило надежных поводырей. В романе много метких наблюдений, идущих от жизни, но немало и художественных просчетов, несомненно связанных с очевидной политической ангажированностью автора, с его настойчивыми поисками и довольно искусственным сюжетным развенчанием «предателей» интересов нации.

В бурные послевоенные годы в Словакии появляется и группа молодых авторов, подчинивших лозунг художественного новаторства задаче создания революционного искусства. Ее формирование и развитие было ускорено контактами с мощной плеядой революционно настроенных чешских писателей и деятелей культуры, выступавших за коренные преобразования в обществе на социалистических началах. Волнующая атмосфера поисков нового искусства, царившая в

Праге, захватила и словацких студентов, прибывших из Словакии для продолжения образования в высших учебных заведениях. В 1922 г. в Праге возникает «Вольное содружество студентов-социалистов из Словакии», членами которого становятся Я. Поничан, В. Клементис, Д. Окали, Й. Томашик, чуть позже Э. Уркс и др. О своей солидарности с «Вольным содружеством» вскоре заявили новые энтузиасты пролетарской литературы, студенты и учителя, работающие в Словакии, – П. Илемницкий, А. Новомеский, А. Санто и др. С конца 1924 г. начинает выходить и собственный орган группы – общественно-литературный кварталник (с 1929 г. месячник) «Дав» («Толпа»), С этим журналом связана история формирования и развития словацкой революционно-пролетарской литературы, за представителями которой прочно закрепилось наименование «дависты».

Вступление давистов на арену словацкой общественно-культурной жизни выходило далеко за рамки обычного поколенческого бунта в литературе «детей» против «отцов». Связанные с практикой революционного движения, активно выступая в коммунистической печати, дависты третировали предшествующую литературную традицию как продукт отживающей буржуазной эпохи. Их критика локальной замкнутости и консервативной ограниченности, сковывавших развитие словацкой литературы, шла в общем русле устремлений молодого писательского поколения. Вместе с тем в этой критике содержались элементы явно несправедливого, близорукого подхода к традиции, сказывалось влияние пролеткультовского нигилизма, лишь к началу 1930-х гг. преодолеваемого давистами.

В споре, развернувшемся в чешской литературе между сторонниками поэтизма и последователями концепции пролетарской литературы, дависты приняли сторону И. Волькера. Но, отвергая гносеологические послышки поэтизма, они высоко оценивали новаторское творчество В. Незвала, К. Библа, Я. Сейферта. Художественная практика больших чешских поэтов служила для них источником мощных импульсов, становилась неотъемлемым фактором, участвующим в формировании их собственных эстетических критериев. Отсутствие заведомых априорных ограничений, столь характерных для программ-

ных манифестов чисто литературных школ, оставляло необходимый простор для индивидуальных творческих поисков давистов.

Первым творческим актом формирующейся пролетарской литературы Словакии был поэтический дебют Яна Пониичана (1902–1978) – сборник «Я существую...» (1923). Своим общим мажорным тоном, вызывающим «языческим» эротизмом стихотворения сборника близки поэзии Смрека. Однако истоки оптимизма у Пониичана не только в буйной энергии молодости. В ораторско-публицистических строфах молодого поэта нашел выход заряд ненависти к буржуазному строю, прозвучал призыв к пролетарской революции.

Нетерпеливое ожидание революционного взрыва, призванного смести с лица земли царство социальной несправедливости, вера в пролетариат, в его миссию преобразователя мира – все эти черты были характерны для первых шагов пролетарской поэзии в Словакии, отвечая идее «баррикадности», непосредственного служения задачам классовой борьбы. Правда, к середине 1920-х все очевиднее становился отрыв подобной поэзии от реальной ситуации в стране, преодолевшей послевоенный хаос и вступившей на путь консолидации демократического строя. Абстрактно-риторическая призывность оборачивалась бессодержательной лозунговостью. В следующем сборнике «Демонтаж» (1929) Пониичан более сдержан и доказателен в обличении социальной несправедливости, здесь намечается, в частности, и одна из перспективных тенденций, которая впоследствии получит развитие в его творчестве, – обращение к ритмам и образности словацкого фольклора. Правда, вполне освободиться от риторической заданности ему не удастся. Декларативно-иллюстративное начало преобладает в его сборнике «Ангара» (1934), написанном по следам поездки в Советский Союз.

Чертами яркой поэтической индивидуальности были отмечены уже многие из первых стихотворения Ладислава Новомеского (1904–1976). Но полноценным дебютом поэта стал сборник «Воскресенье» (1927).

*Время тает,
как стая на горизонте.
1904 –
Этот год позабыт, как сон,
позабыт, как мой черный зонтик
в кафе «Унион».*

(«Стихотворение», перевод Ю. Мориц)

Задумчивые, чуть насмешливые строчки, которыми открывалась книга, задавали особый, без дистанции, доверительный тон общению автора с читателем: «19 раз цветы облетают, / покуда поэты речь обретают...». В 19 лет он начал писать стихи, но «эта мальчишья песня ничегошеньки в мире не изменила». Так стоило ли вообще появляться на свет, «если нечего дать взамен?». Еще только начиная свой творческий путь, Новомеский уже стремится отдать себе отчет о месте, назначении и возможностях поэтического слова.

Не случайно за пределами «Воскресенья» осталась ранняя лирика, в том числе призывно-патетические строфы торжественных обетов на верность революционным идеалам. Новомеский как раз в это время работает в Остраве, редактирует засучив рукава словацкую коммунистическую «Правду», а после переезда в Прагу в 1929 г. «Руде право» и другие коммунистические издания, для него проблема соотношения политики и поэзии, вокруг чего велись жаркие споры в лагере левой чешской литературы и соответственно в среде давилов в Словакии, приобретала, таким образом, сугубо личный, жизненно важный смысл. В «Воскресенье» очевидна ориентация на Волькера, «человека с большим, отзывчивым сердцем». «Он не говорил о революции, но говорил революционно»¹⁴, – писал Новомеский в 1926 г., с душевной болью откликаясь на безвременную кончину поэта. Отбирая стихи для своего первого сборника, он стремился воплотить этот принцип в собственной поэтической практике.

Ядро «Воскресенья» составили сюжетные произведения с заведомо приглушенной субъективной окраской, своего рода социальные баллады, проникнутые пронзительным сочувствием к людям, которых за естественное стремление к

скромному человеческому счастью «холодный закон так жестоко, жестоко карает» («Прислуга»). Но есть в сборнике и другой пласт стихотворений, непосредственно передающих состояние духа и души самого поэта. Они продолжают тему шутивно-облегченного, а по сути стратегического самоанализа, заданную вступительным «Стихотворением»; тему грустного расставания с юношескими иллюзиями о гармонии мира («Не больно знает белый свет / веселый парень в 20 лет. / По киноплёнке снов и грез / он судит обо всем всерьёз» – «Молодость», перевод Ю. Мориц); в них предчувствие долгой и трудной дороги, которую в любом случае предстоит пройти до конца: «Ответом на любую участь – мой горький смех, мой горький жест» («Эпилог»).

«Воскресенье» не только расширило творческий спектр словацкой пролетарской поэзии, но и углубило представления о самой специфике проявления «пролетарскости», а лучше сказать – социальности в художественной литературе, придав ей гораздо более универсальный и в то же время личностный характер: «Каждое стихотворение здесь социально: легкий смех Новомеского не позволяет забыть и о “глубокой сердца печали”» (А. Матушка, 1934)¹⁵. С Новомеским в словацкую поэзию органично вошла грустновато-меланхоличная есенинская интонация, произошло первое творческое соприкосновение с «Зоной» Г. Аполлинера (титульное стихотворение – «Воскресенье»).

В следующем сборнике «Ромбоид» (1932), симптоматично посвященном «запорошенной памяти Янко Краля, который представил поэзию словацкой литературе», Новомеский продолжает стремиться ко все более разнообразной и в то же время емкой форме художественной передачи человеческого переживания. Оставаясь поэтом глубокого социального подтекста, он творчески использует открытия поэтизма в области образно-ассоциативной структуры стиха, концентрирует и одновременно растворяет мысль в стихотворении-метафоре. Фабула выполняет теперь лишь функцию смысловой опоры, зато первостепенное значение приобретает общее настроение, интонация, «музыка стиха», втягивающая читателя в стихию сопереживания, соразмышления, эвристического освоения текста. Некоторые лирические миниатюры из сбор-

ника перешли в хрестоматии в качестве ярчайших примеров словесной живописи («Черное и белое», «Черное и красное», «Танец смерти») и звукописи («Солнце на водах», «Над дактилем Отокара Бржезины» и др.):

*И слышатся шорохи, шумы, шурианье, шипенье потоков,
дребезжанье железного джаза, безжалостный рев
и легкой гондолы движенье, скользенье в тени тополей,
и в ритме баллады выводят рулады вольные воды Дуная:
ай-я-я в море, в море ай-я-я.*

(«Солнце на водах», перевод Ю. Левитанского)

По сравнению с «Воскресеньем» «Ромбоид», подготовленный к изданию еще в 1929 г., отличается более сложная, экспериментальная форма. Вместе с тем оба сборника по-своему дополняют друг друга, составляя по существу единую стадию в творческом самоопределении поэта, в достижении им чувства уверенности в себе, в возможностях своего таланта.

Развитие словацкой пролетарской прозы связано прежде всего с именем Петера Илемницкого (1901–1949). Чех по национальности, он с 1923 г. прочно связал свою судьбу со Словакией, работая учителем в самых отдаленных ее уголках. Первые его произведения были написаны по-чешски, но затем, сроднившись с новым окружением, он как писатель перешел на словацкий язык. Большинство рассказов Илемницкого 1924–1926 гг. отмечены поисками формы для адекватного выражения социально-революционного содержания. Это и темповые, «кинематографические» сцены, и социальный детектив, и лирические миниатюры, и своеобразные, «классово» заостренные обработки библейских сюжетов. Этапным в его творчестве стал роман «Победное падение» (написан в 1926 г., издан в 1929 г.), по своей художественной структуре во многом типичный для молодой словацкой прозы 1920-х гг. В нем свободно сосуществуют и перекрещиваются различные тенденции художественного отображения жизни – лирикопатетическая, экспрессионистская, реалистическая. Это взволнованная исповедь автора, потрясенного кричащим противоречием темных и светлых сторон жизни в глухой сло-

вацкой деревушке в одном из самых бедных районов Словакии – на Кисуцах. Но это и драматическая история любви двух молодых людей, «кисуцкая баллада» с трагическим финалом. «Победное падение» предопределило центральную проблему дальнейшего творчества писателя – проблему высвобождения человека из паутины предрассудков и осознанных поисков пути к лучшей, счастливой жизни.

С течением времени группа «Дав» расширяется за счет новых членов. В конце 1920-х гг. к давистам примкнул Франьо Краль (1903–1955), школьный учитель по профессии, дебютировавший сборником пролетарских стихов «Черная краска на палитре» (1930). В начале 1930-х гг. на страницах журнала появляются имена А. Матушки, М. Хорвата, К. Безека, Я. Костры и др. – так называемая группа «P-10» («1910 года рождения»), вышедшая из пражского студенческого кружка социалистической ориентации. Многие представители этого «второго поколения» давистов, как их иногда называют в словацком литературоведении, вскоре приобретают широкую известность, прежде всего в области литературной критики (Матушка, Хорват).

Сознавая себя органической частью национальной культуры, дависты в то же время стремились укреплять контакты с родственными им по духу писателями и организациями за пределами Словакии. Их представители принимали участие в Харьковской конференции революционных и пролетарских писателей в 1930 г. (Клементис), в работе Первого съезда советских писателей в 1934 г. (Новомеский, Илемницкий). Многие из них были склонны к принятию концепции социалистического реализма, сформулированной на съезде. И когда в 1935 г. Б. Вацлавек взял на себя инициативу по организации в Чехословакии объединения чешских и словацких писателей, разделяющих эту концепцию («Блок»), в его состав вошли Илемницкий, Поничан, Краль.

Эта тенденция к консолидации писателей, близких по идейно-художественным симпатиям, на общей творческой платформе наиболее явственно проступила в словацкой литературе именно в 1930-е годы. Она сигнализировала о качественных изменениях в литературном процессе. Вспомним, что 1920-е годы в Словакии проходили под знаком бурной

дифференциации и модернизации художественного творчества, принципиально обновившей облик не только литературы, но и всей национальной культуры. Об этом, в частности, красноречиво свидетельствовал вышедший в 1931 г. репрезентативный том «Словацкая современность литературная и художественная», подготовленный по инициативе Я. Смерка. Это был сборник добротных информационно-критических статей, посвященных развитию литературы, театра, музыки, архитектуры в Словакии после 1918 г. Во всех областях отмечался существенный прогресс по сравнению с предшествующим этапом. И в то же время в ряде статей выражалась тревога по поводу недостаточной осмысленности, бессистемности художественных поисков. «Идейное и эстетическое брожение, – писал, например, А. Мраз, – характерное для молодого писательского поколения, не выкристаллизовалось в единую поколенческую программу и даже не привело к групповой дифференциации. Все застряло на полпути... Разброд и одиночество, когда каждый на свой страх и риск с невероятными усилиями пробивался к своей вере и своим убеждениям либо увязал в половинчатости без признаков культурной и художественной ориентации. Все мы слегка потерянное поколение. Лишь небольшая горстка пролетарских писателей и интеллектуалов программно подкрепляла свои художественные устремления, включая их в более широкую мировоззренческую систему»¹⁶.

Объективно назревшая творческая потребность во взаимной «сверке часов» совпала в начале 1930-х гг. с необходимостью для писателей выработки собственного отношения к той катастрофической ситуации, в которой оказалась республика в результате затяжного (1930–1933) экономического кризиса. В городах свирепствовала безработица, в деревнях судебные исполнители – экзекуторы описывали имущество крестьян за долги. По стране прокатывались волны стачек, демонстраций, стихийных выступлений голодающих. Власти прибегали к массовым репрессиям, к расстрелам. Лозунг защиты демократических свобод объединяет в это время мастеров культуры самых разных поколений, политических и эстетических ориентаций. Под гневным заявлением, осуждающим расстрел демонстрации безработных в Кошутах в

1931 г. (инициаторами воззвания были дависты), ставят свои подписи Грегор-Тайовский, Урбан, Смрек, Лукач и многие другие писатели-некоммунисты. Не менее мощным стимулом к объединению стала и нарастающая в середине 1930-х гг. угроза немецко-фашистской агрессии, нависшая над республикой.

Вся эта группа факторов эстетического и внеэстетического порядка форсировала процессы как внутреннего структурирования литературы, так и в особенности ее осознанного самоопределения в широком идейно-художественном контексте XX в. Устойчивая традиция подобного – общенационального – самоопределения, заложенная еще штуровцами и подхваченная поколением Ваянского и Гвездослава, не получила внятного продолжения после 1918 г. Впрочем, в прежних «обязывающих» формах и не могла получить с учетом радикально изменившейся ситуации. Однако в латентном виде она все еще присутствовала в литературном сознании, подпитывая, в частности, тот дух корпоративной солидарности, о котором говорилось в начале главы. Ее скрытым воздействием во многом объясняется и смутное недовольство «разбродом» в литературной среде как оборотной, нежелательной и подлежащей преодолению стороне прогрессивного в целом процесса дифференциации.

Курс, заданный в глубинах XIX в., нуждался, разумеется, в корректировке. Но сам принцип соотнесения себя с другими остался прежним. В словацких условиях его реализация вылилась в традиционное сопоставление двух культурных миров – славянского Востока, отождествляемого прежде всего с Россией, и европейского Запада. Конечно, в начале 1930-х гг. оба эти понятия представляли перед Словакией в сугубо модернизированном виде. В частности, лишь глубокая славяно-русофильская традиция, искони присущая словацкой литературе, в какой-то мере примиряла большинство писателей с драматическими социально-политическими переменами, происходившими в Советском Союзе. Открытыми сторонниками революционных преобразований в России, пропагандистами советской литературы зарекомендовали себя лишь дависты, которые в словацком контексте нередко рассматривались сквозь толерантные русофильские очки.

Существование этой группы, отмечал, например, в 1931 г. молодой либеральный критик М. Пишут, «совершенно очевидно обуславливается также с давних пор укоренившимся у нас чувством славянской взаимности и любви к России. Ориентация на нее, таким образом, не прекратилась, и трудно себе представить, чтобы она когда-нибудь вообще иссякла»¹⁷. Что же касается Запада, то здесь дело обстояло значительно проще, чем во времена штуровцев или Ваянского. Былые селективные барьеры уже перестали существовать для подавляющего большинства представителей новых поколений. «Меккой» (Ш. Крчмеры) словацкой молодой литературы стал Париж со всей притягательной палитрой художественных исканий. «С приходом молодых, – доброжелательно констатировал в 1931 г. Крчмеры, – зазвучало сразу несколько новых тонов, которых не было раньше в нашем оркестре. Любопытно, что наряду с художественным воздействием Праги, Парижа и Москвы только теперь обнаруживается и аналогичное влияние Будапешта (Ади, Мольнар), от которого Словакия, находясь под политическим прессом венгерским, ранее инстинктивно заслонялась. Сегодня можно сказать, что в молодой словацкой литературе находят свое художественное отражение все наиболее значительные течения современной Европы»¹⁸. Примечательна эта эволюция от настороженного скепсиса к признанию позитивной значимости поисков молодых, которую претерпел на протяжении десятилетия такой убежденный сторонник сохранения национального своеобразия и преемственности в развитии словацкой культуры, каким по праву считался Крчмеры.

На смену избирательности, продиктованной в прошлом отчаянной национальной ситуацией, пришел, таким образом, принцип художественной открытости словацкой литературы, внедрения в ее организм и литературно-критическое сознание качественно новых ориентиров и критериев. Именно такое понимание значимости международного контекста продемонстрировал Конгресс словацких писателей, проведенный в Тренчанских Теплицах в 1936 г. Его организатором выступило созданное в 1923 г. «Общество словацких писателей» (председатель Я. Есенский, секретарь Э.Б. Лукач). В нем приняло участие большинство активно действующих литер-

торов, «невзирая, – как подчеркивалось в итоговой резолюции, – на разнородность творческих и идеологических ориентаций».

В качестве гостей на Конгрессе присутствовала представительная делегация чешских писателей – Й. Гора, М. Майерова, Я. Сейферт, С.К. Нейман, Б. Вацлавек, В. Завада и др. От имени советских писателей и Международного объединения писателей в защиту культуры Конгресс приветствовал И. Эренбург. Конгресс был поистине незаурядным событием, не имевшим аналогов ни в словацкой, ни в чешской культуре. Уже сам факт его созыва, а тем более успешного проведения поразил чехословацкую общественность. «Трудно было даже предполагать, – писал по горячим следам М. Урбан, – что такое разномастное в возрастном, мировоззренческом и творческом отношении собрание, какое представляют собой словацкие писатели, могло о чем-нибудь договориться. Но они договорились о многих вещах»¹⁹.

В дискуссии на Конгрессе была решительно отвергнута как доктрина чехословакизма, заведомо принижавшая творческие возможности словацкой культуры, так и экстремистски противоположная, шовинистическая программа национальной самодостаточности, обрекавшая словацкую литературу на глухое провинциальное прозябание. Однозначную поддержку участников Конгресса получила концепция «открытых окон», в блестящей эссеистской манере развернутая в докладе Л. Новомеского «Современное состояние и развитие словацкой культуры». Исходя из геополитического положения Словакии в самом сердце Европы, Новомеский предложил рассматривать ее как естественный перекресток, на котором сходятся разнообразие импульсы, исходящие из культурных комплексов Востока и Запада. Словацкая литература никогда по-настоящему не использовала выгод своего местоположения, замыкаясь в рамки собственных локальных проблем. Между тем ее истинное предназначение, – полагал Новомеский, – «стать моделью складывающегося синтеза новых идей так называемого Востока, выражающих важнейшие устремления человечества, с образованностью Запада... Надо хорошенько проветрить Словакию мощными, мировыми, общечеловеческими идейными веяниями, приобщить к

самым разнообразным культурным исканиям. В таком общении к интернациональному культурному творчеству – залог будущего словацкой нации»²⁰.

В обстановке надвигающейся войны, перед нарастающей угрозой фашизма словацкие писатели продемонстрировали свою преданность идеалам гуманизма и демократии. В единодушно принятой резолюции Конгресса подчеркивалась «решимость защищать добытые ценности свободы от варварских нападков, исходят ли они от внутренних недругов или от врагов из-за рубежа. Мы будем это делать в дружеском взаимопонимании с самыми близкими для нас – чешскими писателями как равные с равными. Мы чувствуем общую ответственность за судьбы нашего чехословацкого государства и словацкого народа»²¹.

Тенденции к консолидации всех здоровых сил национальной культуры отразились в линии таких созданных в 1930-е гг. журналов, как ежемесячник «Элан» («Порыв», 1930–1947), редактируемый Смреком, и «Словенске смеры литерарне и умелецке» («Словацкие течения литературные и художественные», 1933–1938), орган «Общества словацких писателей», редактируемый Лукачем. Характерной приметой 1930-х гг. становится творческая активизация представителей старшего поколения словацких писателей. Убежденные сторонники нового государства, они по прошествии времени не могут скрыть своего разочарования сложившейся политической практикой, оторванной от реальных нужд народа, отказываются примириться с дискредитацией идеалов народовластия, которые всегда ассоциировались у них с понятием демократии. В их творчестве усиливается критическое начало, в него снова входит современность. В этом смысле особенно характерен рассказ Тимравы «Рабы» (1934), давно не публиковавшей новых произведений. Сравнивая положение простых людей до и после мировой войны, писательница приходит к удручающему выводу об изменении одних лишь вывесок на фасаде.

В период нового творческого подъема вступает Янко Есенский. Его книга стихов «Из плена», представлявшая собой своеобразный лирический дневник, который вел поэт в 1915–1917 гг., в России, была издана в 1918 г. в Питсбурге и

в Екатеринбурге, а затем – в дополненном виде – вскоре после провозглашения Чехословацкой республики на родине, в Мартине. Для России то было время тектонических потрясений, и сердце поэта-русофила сжималось от глубокой тревоги за судьбу великой славянской державы, которая на протяжении многих десятилетий была единственным светочем для мартинских «панславистов». Есенский пережил в России Февральскую и Октябрьскую революции, работал в редакции легионерской газеты «Словенске гласы» («Словацкие голоса»), вместе с корпусом легионеров совершил анабасис по Сибири. В Омске, постояв перед развалинами каторжной тюрьмы, в которой некогда томился Достоевский, он написал одно из самых горьких своих стихотворений: «Достоевский! Я перед воротами твоей тюрьмы. / Стою, вспоминаю, клянусь мертвых твоих палачей... / И проклиная палачей живых, / возводящих мертвый дом на месте России («Мертвый дом»).

На родине его ждала блестящая административная карьера: жупан в Гемере, затем в Нитре и, наконец, вице-президент краевого управления в Братиславе. Стихи он теперь публикует изредка, «по случаю»: памяти Гвездослава, М.Р. Штефаника (1880–1919), словацкого ученого-астронома, ближайшего соратника Масарика в годы Первой мировой войны, генерала французской армии и организатора чехословацких легионов, военного министра в первом правительстве Чехословацкой республики, погибшего в авиационной катастрофе; к столетию со дня рождения поэта шуруповской дружины Яна Франциски (1822–1905) легендарного капитана отряда словацких добровольцев в 1848 г., и т. п. Лишь в 1932 г. сборник «После бурь» даст представление о состоянии души поэта, испытывающего сложное чувство недовольства собой («Поэзии»: «...ты не приходишь, как бывало, благословить меня») и временем: «Вместо пламени былых надежд, стремлений... печаль в нас поселилась» (к десятилетию республики – «28.10.1928»). Есенского удручает ситуация глубокого разлада в обществе, торжествующий повсюду культ наживы, он все острее ощущает духовное одиночество, свою неприкаянность в скрипучем бюрократическом механизме государственной машины:

*Я кругом зверями окружен...
Кого ты ни возьмешь, готов из них любой,
как бабочку, схватить слова добра и света...
Пришпилена к стволу булавкой золотой,
отчаянье познав, дрожит душа поэта.*

(«Пришпиленная бабочка», перевод Е. Городневой)

Есенский остается убежденным приверженцем демократии, республики, Масарика, которого он хорошо знал еще по России, но для него, словацкого писателя, были оскорбительны химеры официального чехословакизма, так же, как, впрочем, была абсолютно неприемлема и чехофобия оголтелых «самостийников»; в нем вызывала брезгливость грызня политических партий, нимало не задумывающихся о реальных нуждах и интересах своих сограждан. Горечь и раздражение, накапливавшиеся годами, прорвались в саркастическом романе «Демократы» (т. 1 – 1935, т. 2 – 1937).

В этом произведении сатирическое острие направлено на коррупцию, разъедающую бюрократический аппарат республики, на людей, меняющих свои «демократические» привязанности в зависимости от направления политического ветра и перспектив получения своего куска государственного пирога, на карьеристов-демагогов, рядящихся в тогу народных трибунов. Это одно из самых остроумных, пародийных, наконец, веселых произведений в словацкой литературе. Но, подтрунивая над наивными усилиями своего положительного героя, молодого интеллигентного чиновника Ландика, женившегося на служанке, воплотить на практике присущее ему (и Есенскому) идеальное представление о равенстве и братстве людей, писатель с грустью констатирует тщетность надежд на последовательное воплощение этих принципов в реально существующей действительности.

В 1930-е гг. Есенский как председатель (1930–1939) Общества словацких писателей сыграл важную роль в организации литературной жизни в Словакии. Именно он кратким приветственным словом открывал писательский конгресс в Тренчанских Теплицах. До конца своей жизни писатель не переставал интересоваться Россией, оставшись пре-

данным поклонником ее литературы, в особенности поэтической классики. К столетию гибели Пушкина в 1937 г. вышла, в частности, объемистая книга его переводов «Из поэзии Пушкина», а в 1942 г. – «Евгений Онегин». Есенский восхищался лирикой Есенина («Избранное из поэзии Сергея Есенина», 1936). Событием стал его перевод поэмы А. Блока «Двенадцать», опубликованный в 1934 г. с предисловием Новомеского.

Недовольство существующим положением вещей, стремление отыскать источники противоречий приводят к активизации жанра социально-аналитического романа, не слишком характерного в прошлом для словацкой литературы. К нему обращаются в 1930-е гг. писатели различных идейно-художественных ориентации, но особую популярность он приобрел у давистов. Наиболее заметный след в развитии словацкой прозы оставили произведения П. Илемницкого в этом жанре.

Автор «кисуцкой баллады», романа «Победное падение», Илемницкий после двухлетнего пребывания в Советском Союзе, куда он отправился с группой чехословацких рабочих-интернационалистов «помогать строить социализм», внезапно опубликовал новый роман «Звенящий шаг» (1930), целиком основанный на советском материале. Правда, это был материал с чешско-словацкой спецификой: Илемницкий около года проработал школьным учителем в деревне под Анапой, где жили потомки колонистов, чехов и словаков, перебравшихся в середине XIX в. в Россию. Там он и стал свидетелем и участником постепенного втягивания жителей деревни в общий процесс переустройства жизни, развернувшийся в СССР. При всем стихийном тяготении к описательному лиризму (экзотика Причерноморья!), этот роман ознаменовал поворот Илемницкого к прямому отображению общественно-политических процессов и классовых конфликтов. Впервые была апробирована и новая форма: контаминация факта и художественного вымысла, социальный роман, перетекающий в репортаж и наоборот, – таким, не без влияния рапповских и лефовских теорий («литература факта») виделось Илемницкому в начале 1930-х гг. наиболее перспективное направление развития прозы. Именно эта концепция легла в

основу его следующих романов – «Поле невспаханное» (1932) и «Кусок сахара» (1934).

В «Поле невспаханном» Илемницкий возвращается к материалу Кисуц, но смотрит на них уже без лирической пелены сквозь призму одних только «голых» фактов, вопиющих о бедственном положении деревни: массовое разорение под ударами кризиса крестьянских хозяйств, эмиграция, повальный алкоголизм отчаявшихся мужиков, провоцируемый контрабандным спиртом, циничный популизм буржуазных партий и т. п. Достоверны и узнаваемы не только социально-политические реалии, но и основные персонажи романа: целая галерея крестьянских типов, староста, трактирщик, прекраснодушный адвокат Гавлас, тщетно пытающийся остановить эпидемию пьянства.

За этими и многими другими действующими лицами стоят реальные прототипы. Таков и образ главного героя романа – молодого парня Павла Гуцавы, ушедшего из деревни на заработки в промышленную Оставу и там приобщившегося к идеологии революционного пролетариата. В конце Павел становится инициатором демонстрации протеста своих бедствующих односельчан. «На свете нет предела несправедливости одних и страданиям и отчаянию других», – голос автора неизменно сопровождает в романе регулируемое полководье фактов, не оставляя без оценки или обобщающего комментария ни поступки героев, ни каждый существенный поворот действия.

Роман вызвал шквал откликов, как восторженных, так и негодующих. В момент выхода в свет он никого не оставил равнодушным. Но уже следующая книга Илемницкого «Кусок сахару», написанная в том же фактографическо-репортажном ключе, а затем романы Ф. Краля «Тернистый путь» (1934) и Я. Поницана «Машины заработали» (1935) обнажили исходную ущербность жанрового кентавра – механического соединения тенденциозного репортажа с объективной романной формой. Оказалось к тому же, что сведение многослойной проблематики человеческого общежития к глобальному социальному контрасту – «на одном полюсе сверкало золото в банковских сейфах, на другом блестели слезы голодных детей» («Тернистый путь») – неизбежно обрекало литературу на по-

втор, на плоский, одномерный схематизм. Художественный анализ действительности заглушался идеологическим априоризмом.

О наметившемся тупике заговорила серьезная критика (М. Хорват, «Небезопасные пути словацкого социального романа» – «Дав», 1935; Ф.Кс. Шальда, «Кусок сахара», или Опыт социального монтажа», 1936); тупиковость движения постепенно осознавалась и самими писателями. «Моя единственная вина, изрядная вина, – делился в 1935 г. своими размышлениями Илемницкий, – что я слишком упростил характер литературного творчества, сведя его к одному общему знаменателю: борьба. А это слишком узко». Он мечтает «холодное видение гнусностей мира и бунт против них... согреть настоящим теплом и ликующим пением, которое когда-то во мне звучало»²². В своей следующей книге «Компас в нас» (1937) Илемницкий выстраивает свободную композицию из шести новелл, объединенных общей идеей многотрудных поисков человеком своей толики счастья. Основное, что отличает здесь рассказанные истории от предшествующих произведений писателя, – взгляд на события глазами самих героев. Илемницкий отказывается от черно-белого морализаторства и, описывая препятствия, громоздящиеся на пути героев, будь то слепой собственнический инстинкт или агрессивная косность отживших обычаев и нравов, он скорее скорбит о несовершенстве социально-общественных отношений, чем непримиримо судит их: «Если бы каждый, кто трудится, чувствовал уверенность в себе и не испытывал страха за свое будущее, все было бы иначе. Люди... узнали бы, что такое радость». Свой авторский комментарий к шести историям он выносит в промежуточный, соединительный текст, который Б. Вацлавек в восторженном отклике на книгу назвал «теоретической перспективой»: «Чтобы найти дорогу к счастью, мы должны обрести компас в себе, в голове, в сердце... компас со стрелкой, которая одним концом укажет, что ненавидеть, а другим – куда нужно идти».

Социально-аналитическая и в первую очередь пролетарская (социалистическая) проза носила характер лобовой атаки на действительность, была попыткой прямого, фактографического отображения сложной и противоречивой про-

блематики современности. Ее скромные первоначальные достижения, сопровождавшиеся в ходе дальнейшего тиражирования очевидными потерями в художественности, стали общим достоянием национального литературного сознания, обогатив его и соответствующим предостерегающим опытом. Деликатно, но твердо сказал об этом Л. Новомеский в своем докладе в Тренчанских Теплицах: «Даже лучшие наши авторы, составляющие редкое исключение на фоне рядовых словацких беллетристов, сказали с помощью социалистического реализма не более, чем он сам в ту пору, когда еще учился говорить. Социалистический реализм растекался у нас вширь, преимущественно за счет тематики, но не становился глубже. Напротив, он нередко терял уже достигнутую глубину, словно бы в целом вся эта теория – всего лишь ограниченное водное пространство, которое оказывается тем мельче, чем большая территория под него отведена»²³.

В 1930-е гг. художественное освоение действительности происходило, впрочем, уже по многим направлениям, свидетельствуя о возросшей зрелости и степени развитости литературного организма. Потери на одном участке могли компенсироваться приобретениями на другом. К числу таких долговременных приобретений в словацкой литературе относится творческое наследие Йозефа Цигера-Гронского (1896–1961), одной из ключевых фигур в словацкой прозе XX в.

Учитель по профессии, Гронский почти двадцать лет проработал в школе в различных уголках Словакии, пока в 1933 г. не перебрался в Мартин, став преемником Крчмеры на почетном и хлопотном посту секретаря Матицы словацкой. В 1940 г. Гронский возглавил Матицу, а в 1945 г., накануне прихода советских войск, эмигрировал через Австрию и Италию в далекую Аргентину. В результате его книги надолго оказались под запретом в социалистической Чехословакии и лишь после смерти писателя постепенно были «реабилитированы». Последний роман Гронского «Свет на Трясине» (1960), посвященный Словацкому национальному восстанию, был впервые опубликован в Словакии в 1991 г.

Художественная эволюция Гронского дает адекватное представление о наиболее характерных процессах, происходивших в словацкой прозе на протяжении 1920–1930-х гг. В

первых сборниках рассказов он выступает еще певцом старой патриархальной деревни («У нас», 1924; «Отчий край», 1925; «Медовое сердце», 1929). Легкие тени недоразумений без труда преодолеваются в духе согласия и взаимной уступчивости в улыбочивом, бесконфликтном мире, живущем по законам «медового сердца». Крчмеры с великим удовлетворением видел в Гронском даровитого наследника национальной литературной традиции, преемника М. Кукучина. Полоса поисков в его творчестве открывается романом из жизни городской художественной богемы («Пророчество доктора Станковского», 1930). И хотя атмосфера интеллектуальных салонов была в сущности чужда Гронскому как писателю (но не как человеку – в свободное от других занятий время он увлекался живописью), это городское интермеццо оказалось важным потому, что помогло выработать новые критерии в подходе к его главной теме – теме деревни.

В романе «Хлеб» (1931), в сборнике «Подполянские рассказы» (1932) и особенно в романе «Йозеф Мак» (1933) писатель по-своему осмысляет перемены, произошедшие в послевоенные годы в крестьянском общежитии. Война, перевернувшая весь уклад жизни, сумрачная и фатально непонятная действительность перманентного кризиса, невзгоды и лишения неведомо почему страдающих людей, бессмысленно растраченные жизни и поломанные судьбы – все это врывается в творчество Гронского, разрушая предшествующую идиллию. Твердо признав отныне принцип изменяемости мира, писатель не может тем не менее согласиться с разумностью его метаморфоз. Тоска по утраченной гармонии побуждает его искать новую точку опоры за пределами «данной» реальности. Он находит ее в скрытой от постороннего глаза душе «обыкновенного человека».

В «Йозефе Маке» Гронский создает монументальный образ-символ словацкого крестьянства. Время действия в романе намеренно размыто, ясно лишь, что события, описанные в нем, происходят до Первой мировой войны. Писатель сознательно стремится придать образу главного героя вневременную, обобщающую значимость. Йозеф Мак – «человек-миллион» – стойчески проходит уготованный ему свыше путь и, несмотря на все выпавшие на его долю испытания, оста-

ется несломленным в своей воле жить. Гронский не идеализирует своего героя, в подсознании которого как проекция суровых условий существования находится место темным инстинктам. Но в нем, человеке трудовой закваски, живет и интуитивная тяга к добру, к свету. Йозеф Мак, долготерпеливый объект враждебного ему исторического процесса, вместе с тем является и единственной надеждой очеловечивания этого процесса, своеобразным фильтром, исподволь накапливающим то, на чем в будущем предстоит возводить гармоническое здание мира. «Крепись, Йозеф Мак, – напутствует автор своего героя на последней странице романа. – Ты человек-миллион... неправда, что нет ничего тверже камня и прочнее стали, – больше всего на свете может выдержать простой Йозеф Мак» (перевод И. Богдановой).

В дальнейшем в творчестве Гронского – сборники рассказов «Томчиковцы» (1933), «Семь сердец» (1934), гротесковый роман «Писарь Грач» (1940) и др. – по-прежнему чередуются, оригинально переплетаются традиционное и экспериментальное начала. Блестящий знаток живой народной речи, выдающийся мастер внутреннего монолога, Гронский способствовал общему подъему психологической и языковой культуры межвоенной словацкой прозы, а его «Йозеф Мак», основанный на поэтизации исконного менталитета словацкой деревни, на модернизированной концепции «естественного человека», дал толчок для развития целому течению, получившему в словацком литературоведении условное наименование лиризованной прозы.

Проникновение лиризма в сферу эпических жанров не было новостью в 1920-е гг. Общий процесс эстетизации литературы, почувствовавшей себя после 1918 г. освобожденной от неперемногого выполнения национально-оборонительной миссии, отозвался в прозе тенденцией к субъективно-лирической стилизации повествования, что нашло индивидуально-специфическое выражение в творчестве целого ряда прозаиков – у Гащпара, Горвата, Илемницкого и др. Но лишь в произведениях Гронского начала 1930-х гг. происходит явственный сдвиг от «вкусового» к «мировоззренческому» лиризму, к концептуальному использованию поэтического арсенала для создания особой, отличной от повседневной реальности картины мира.

Поисковая стихия 1920-х гг. приобретает в лиризованной прозе 1930-х гг. все более отчетливые программные очертания. Правда, большинство молодых авторов, вступающих в это время в литературу (Ш. Граф, Ф. Габай, Й. Горак и др.), чаще всего довольствуются импрессионистской поэтизацией и внешней орнаментализацией стиля.

Постепенно, однако, из этой среды выделяется группа писателей, прежде всего Людо Ондрейов (1901–1962), Доброслав Хробак (1907–1951), Маргита Фигули (1909–1995), Франтишек Швантнер (1912–1950), в творчестве которых проступают контуры целостной, системной поэтики, названной впоследствии исследователями (О. Чепан, Я. Штевчек и др.) «натуризмом».

Несмотря на очевидное влияние известных литературных образцов (Ж. Жионо, Ш.-Ф. Рамю, Д. Конрад, скандинавская проза), не подлежит сомнению, что писатели, составившие эту группу, формировались на национальной почве, в известном смысле продолжая традиционную для словацкой литературы тему деревни. Правда, как правило, они помещали своих героев в особую среду, максимально очищенную от примет современной цивилизации. Сильные и страстные натуры, эти герои живут лишь по законам природы и подсознательно сформированного, нравственного императива. Добро и зло, любовь и ненависть, благородство и подлость, корыстолюбие и щедрость, мужество и трусость – все эти морально-этические категории обретают в прозе натурализма устойчивый, кристаллизованный смысл.

В том распространении, которое получила в словацкой литературе эта неоромантическая в своей основе проза, нельзя не видеть отражения и определенной региональной специфики Словакии, по преимуществу крестьянской страны, сохранившей кое-где в затерянных среди диких гор деревушках и хуторах экзотику первобытности и «растительной» жизни. Обращение к героям, не вкусившим горьких плодов цивилизации, не выглядело здесь абсолютным анахронизмом. Причем в отличие от рурализма, агрессивно навязывавшего свою «философию почвы» в качестве единственного лекарства от всех болезней века (в словацкой литературе он нашел лишь окраинное проявление), ведущие представители натурализма не пытались выдать собственную интерпретацию ре-

альности за ее адекватное отражение. Напротив, чем дальше, тем очевиднее в их произведениях наблюдается тяготение к подчеркнутой условности, поэтика натурализма все теснее сближается с поэтикой народных баллад, легенд, сказок.

У каждого из писателей есть своя главная тема, последовательно развиваемая в творчестве. Но всех объединяет поиск и утверждение неких абсолютных, не поддающихся девальвации ценностей. В романе Л. Ондрейова «Юность разбойника» (1937) в центре внимания – процесс формирования свободолюбивой личности. Главным наставником Ергуша, мальчика, живущего на хуторе с символическим названием Разбойничий Танец, является природа. Прежде всего она учит его справедливости, воспитывает в нем чувство доброты, прививает любовь и милосердие ко всему живому. Чистота и открытость детского взгляда на мир, в высшей степени поэтически переданные Ондрейовым в книге, сочетаются с общей сказовой атмосферой повествования, с таинственностью легенды о предательском убийстве отца Ергуша, промышленявшего разбоем в горах. Духом мятежной вольности, постоянно наталкивающейся на всевозможные препятствия и ограничения, пронизан и следующий роман Ондрейова «Ергуш Лапин» (1939), рассказывающий о взрослой, полной неожиданных поворотов жизни героя.

Аналогичными тенденциями отмечено и творческое движение Д. Хробака, в повести которого «Мой приятель Яшек» из одноименного сборника рассказов (1937) получила художественную реализацию идеальная система этических принципов, выработанная на протяжении веков народным крестьянским общежитием и наиболее выразительно, в отточенной форме представленная в фольклоре. «Есть вещи, которым нельзя друг без друга, ибо так им на роду написано. Отщутся, соединятся, и их уже водой не разольешь, они повязаны, как топор с деревом, мужчина с женщиной, зерно с землей. Тут и толковать не о чем, и так все ясно», – рассуждает старый лесоруб-горал, от лица которого ведется повествование. Он сам был свидетелем и активным участником истории соединения двух сердец, как бы изначально предназначенных друг для друга, но едва не заблудившихся в коварных лабиринтах зла. Бездельник-бродяга, заявившийся из

города и затесавшийся в среду честных лесорубов, соблазнил порядочную девушку, увлек с собой на городское дно. С великим трудом отыскал ее в городской клоаке рассказчик, высвободил из сетей негодяя-сутенера и передал в родном Липтове «приятелю Яшеку», с которым ей от рождения суждено было соединиться. Тема чести и совести, противостоящих низменным инстинктам, получит обстоятельное развитие в романе Хробака «Дракон возвращается» (1943).

Экспансия лиризма в словацкой прозе 1930-х гг. сопровождалась усилением внимания к форме, к способу выражения содержания, как бы утрачивающего прежнее, определяющее для произведения значение. Лирическая метафорическая плазма, щедро разлитая в произведениях ведущих представителей течения, предоставляла вместе с тем широкий простор для «домысливания» содержания. Ведь в самом обращении прозы к первичным, фундаментальным, не поддающимся конъюнктурной девальвации нравственным ценностям, освященным многовековым опытом народного общежития, получила косвенный выход и нашла своеобразное художественное воплощение объективная потребность в глубинной национальной самоидентификации, в исследовании корневых, архетипических свойств словацкого национально-го характера.

Процесс внутреннего структурирования литературы, выдвижения и кристаллизации коллективных творческих программ особенно наглядно проявляется на материале словацкой поэзии 1930-х гг. Именно в это время амплитуда и ритмы ее движения в основном синхронизируются с поэтическими ритмами в других, более развитых европейских литературах. Ознакомление с международным литературным опытом уже не носит «столь случайного и хаотического характера, как непосредственно в послевоенный период. Оно становится более целеустремленным и систематическим... Критерии отбора свидетельствуют о повысившемся уровне самосознания. Поэтому импульсы, исходящие из отечественных источников, и импульсы из мировой литературы воспринимаются уже не спонтанно, а более целенаправленно»²⁴.

Чрезвычайно характерной именно для 1930-х гг. представляется история формирования в Словакии группы поэ-

тов-сюрреалистов. В отличие от чешской литературы, где сюрреализм был провозглашен законным и естественным наследником поэтизма («нынешний этап поэтизма есть современный этап сюрреализма», К. Тейге²⁵), в словацкой литературе он не имел непосредственных предшественников. Сюрреализм здесь объявился внезапно, без каких-либо предварительных уведомлений в виде вызывающе дерзкого сборника стихов «Отрубленные руки» (1935) молодого поэта Рудольфа Фабры (1915–1982). Пять стихотворений, которыми открывалась книга, были выдержаны в духе привычной неосимволистской манеры, с четкой рифмой и строгой пунктуацией в не лишенных изящества четверостишиях. Автор назвал эту часть сборника «прологом» и, выразительно перечеркнув заголовки жирным косым крестом, заявил тем самым об отказе от подобного типа поэзии.

Остальные три цикла – «Стихи», «Прорыв», «Fair play» – были задуманы как полемическая демонстрация новых возможностей, которые предоставлял переход к свободному, не зажатому пунктуацией, безразмерному стиху, призванному предельно непосредственно передать спонтанный поток образов, возникающих в процессе творчества в сознании (и подсознании) поэта. Фабры открыто причислил себя к последователям Бретона, Ристича, Незвала. В стихотворении, посвященном Бретону, он с нарочитым вызовом выстраивал знаменитую сюрреалистическую «лестницу» алогичных сравнений: «Ее плечи как револьвер / ее груди как реклама / ее походка как резня арабов / ее солнце как глаза / ее торс как корсиканский кинжал... / ее поцелуй как пароход на Замбези / ее бедра как клетка» и т. д. А посылая привет автору «Калиграмм» «дорогому Гийому», объявляя «смерть соловьям и зябликам». Свой бунт против традиции Фабры сопровождал ироническим лозунгом: «Ценой искусства мы отказываемся от искусства». Среди прочих поэтических шалостей, составивших последний цикл сборника, вкралось и коротенькое, но весьма знаменательное стихотворение с лукавым названием «Географическое возникновение мысли»: «Слезой сощипнул щеку / соленый океан / над Иерусалимом / плакал старый пан / | как ничтожны ваши слезы / перед океаном / | так бессильны ваши кулаки / перед Сталинградом».

Сборник вызвал бурю негодующих откликов, но он и был рассчитан на дискуссию, которая в конечном счете приобрела принципиальный характер: являются ли сюрреалистические опыты Фабры проявлением индивидуального эксгибиционизма либо в них прорывается объективная потребность в радикальном обновлении арсенала словацкой поэзии? Наиболее основательно точку зрения закономерности и оправданности вторжения сюрреализма в словацкую литературу отстаивал Микулаш Бакош (1914–1972), молодой филолог-структуралист, убежденный последователь русской «формальной школы». В обширной статье «Сюрреализм в Словакии и что с ним?» (1936) Бакош, отмечая очевидную для него «автоматизацию поэтического канона словацкой лирики», убежденно поддержал эволюцию Фабры в сторону сюрреализма как «одну из возможностей» динамизации словацкой поэзии: «Нельзя априори отметить первые попытки преодоления существующего канона – поэтики словацкого символистского импрессионизма – только потому, что они знаменуют новое направление – передачу эстафеты от “дяди к племяннику” – в Словакии, где до сих пор ограничивались пережевыванием “наследия отцов”»²⁶.

Позиция Бакоша была поддержана в критике другими пропагандистами сюрреализма в словацкой литературе – К. Шимончичем, М. Поважаном, а сюрреалистические опыты Фабры были вскоре подкреплены аналогичными по духу и исполнению стихотворениями Владимира Рейсела (1919–2007) и Юлиуса Ленко (1914–2000). В 1938 г. под проблематику сюрреализма был отведен строенный выпуск журнала «Словенске смери», в котором наряду со стихами молодых словацких поэтов-сюрреалистов и переводами из Бретона, Элюара, Аполлинера, Тцары была помещена целая группа статей видных ученых-филологов – Я. Мукаржовского, П. Богатырева и др., прямо или косвенно обосновывавших идею необходимости обновления художественного языка словацкой культуры. А Бакош в статье «К ситуации в словацкой литературе» уже без всяких оговорок расценивал творчество словацких сюрреалистов как «органическое продолжение развития словацкой лирики, вытекающее из движения самой литературы».

Этот выпуск журнала, вышедший из печати в июле 1938 г., распространялся в виде самостоятельного «сборника авангарда» под названием «Да и нет». Так называлось и предисловие к сборнику, написанное его составителями – Бакошем и Шимончичем. В нем фиксировалась гражданская позиция «авангарда», отметавшего «все, что есть реакционного в словацкой культурной традиции»: «Мы против культурной реакции, против фашизма, который является рабством духа, в этом наше решительное “нет”, и мы за прогресс, за все то, что было прогрессивного в словацкой традиции – в этом наше решительное “да”»²⁷. В последующие 5–6 лет, на которые придется пик творческой активности словацких сюрреалистов (с 1939 г. – надреалистов), эта позиция станет существенным фактором, внутренне скрепляющим и идейно консолидирующим художественное содружество поэтов-сюрреалистов в Словакии.

С начала 1930-х гг. формируется еще одно программное течение и словацкой поэзии, которое принято называть католической модерной. Своеобразным прологом явления католической модерны стала «Антология молодой словацкой поэзии» (1933), составленная начинающим поэтом, монахом-францисканцем Рудольфом Дилонгом (1905–1986). Вокруг Дилонга постепенно образовалась группа поэтов, католических священников и теологов, которую объединяло сходное понимание содержания и предназначения поэзии. Основным ориентиром для них служила художественная практика таких французских поэтов-католиков, как Ш. Пеги, Ф. Жамм, П. Валери. Своим главным теоретическим наставником они считали французского религиозного мыслителя аббата А. Бремона, книги которого «Чистая поэзия» (1926, чешский перевод – 1935) и «Молитва и поэзия» (1926, словацкий перевод – 1943) оказали сильное влияние на определение основных координат в творчестве большинства представителей католической модерны – Я. Гаранты, П. Глбины, Я. Силана и др.

Поэты католической модерны не были связаны ни организационными рамками, ни обязывающими декларациями, каждый из них руководствовался в творчестве индивидуальными склонностями. Но «чувство локтя» им все же было необходимо, поскольку в своей творческой практике они да-

леко отошли от дидактизма и морализаторства, традиционно составлявших сердцевину католической поэзии в Словакии. Взламывая каноны этой традиции, поэты-ксендзы рисковали навлечь на себя недовольство церковных властей. В своем творчестве они принципиально избегали проповеднического пафоса, стараясь чисто поэтическими средствами вовлечь читателя в атмосферу своих сокровенных переживаний, как бы предлагая ему осуществить совместный поиск вечных, трансцендентных, восходящих к Богу и нравственно высоких земных ценностей: природа, отчизна, любовь к людям.

Стуцающиеся над Европой тучи надвигающейся войны породили всеобщее смутное чувство опасности. Флюиды ненависти и смерти, рассеянные в воздухе, раньше всех улавливает чуткий аппарат поэзии. Особенно характерна в этом смысле стремительная эволюция, которую претерпевает творчество Э.Б. Лукача. После сборника «Перепутья», ставшего кульминационным пунктом внутренней драмы поэта, Лукач уже в «Песне волков» (1929), ощутив угрозу великовенгерского реваншизма, выходит из своей добровольной изоляции от насущной проблематики времени: «Прочь, стервятники, прочь! Здесь живет нация, / здесь не овечьи трупы...» Но «без возврата» он прощается со своим абстрактно эгоцентрическим прошлым в сборнике «Эликсир» (1934): «Сегодня уже нет возврата, / стеклянные жизни навсегда опустели... / Пой же гимн общей судьбы / и пой об общих надеждах... / или молчи («Без возврата»).

Доминантой поэзии Лукача второй половины 1930-х гг. становится предчувствие грядущей национальной катастрофы. В тревожных стихах «Молоха» (1938) слышатся приближающиеся раскаты кровавых сражений, эхо войны в Испании. Страстным выступлением в защиту республики явился составленный Лукачем коллективный сборник «Из современной словацкой поэзии», которому он дал красноречивое название «Пред огнедышащим драконом» (1939). В нем 23 поэта отозвались на события, потрясшие страну.

Своего рода тематический энциклопедизм отличает поэзию Новомеского второй половины 1930-х гг. – в сборниках «Открытые окна» (1936) и «Святой за околицей» (1939). «Окна» его творческой фантазии здесь поистине настезь распахну-

ты в мир. Поэт предстает перед читателем во всей объемности и многообразии своих связей с действительностью. «Поэзия, – говорится в “Открытых окнах”, – бесконечна, как моя ухабистая дорога» («Эпиграф к одной судьбе»). В этом сборнике широко представлены образцы гражданской, любовной, пейзажной, философско-медитативной лирики. В цикле взаимосвязанных стихотворений – поэме «Встречи», делясь, впечатлениями от общения с жителями одной реальной деревни, Новомеский поднимается до глобального поэтического обобщения истории своего народа: вечно живая, невыразимо прекрасная и извечно попираемая, бедствующая родина. Словно красота и страдания фатально скованы одной цепью. Но вопреки всему «мы идем дальше лабиринтами страданий / за всеми заклятыми красотоми мира».

Когда в конце 1939 г. вышел новый сборник стихов Новомеского «Святой за околицей», Чехословацкая республика уже не значилась на географических картах Европы. Знаменательно, что книга была издана в Праге: этим жестом Новомеский словно отказывался считаться с только что созданной границей, отделившей «протекторат Богемия и Моравия» от новоиспеченного Словацкого государства. Свою статью, опубликованную в «Элане» сразу же после насильственного расчленения республики, он вызывающе озаглавил «Непрощание». В «Святом за околицей» при всей насыщенности сборника конкретными ассоциациями, прочно привязанными к реальным событиям, которые разыгрываются в мире, при всей открытой публицистичности, которая присуща многим стихотворениям (не случайно одно из них Новомеский так и назвал «Агитка»), поэт нигде не изменяет своему принципу образного отражения мира. Этим он обязан прежде всего счастливо найденному ключу книги – образу скорбящей, потрясенной и, наконец, протестующей и обвиняющей поэзии, гневно смотрящей в лицо «веку пробитых голов и простреленных снов»:

*О, как убог – себе мы скажем
был век войны, заклятый век:
когда поэт не нужен людям,
чужд человеку человек.*

(Перевод Б. Слуцкого)

Общая тенденция динамизации и качественной трансформации литературного процесса, характерная для поэзии и прозы рассматриваемого периода, постепенно, с неизбежным отставанием проявлялась и в таком традиционно «запаздывающем» роде словацкой литературы, как драма. Хроническим тормозом, сдерживавшим в прошлом развитие драматургии, было отсутствие постоянной профессиональной сцены, которую не могли при всем желании заменить многочисленные любительские коллективы, подвизавшиеся в словацкой провинции. После открытия в 1920 г. Словацкого национального театра в Братиславе (СНТ) ситуация начала меняться.

На первых порах театральная труппа целиком состояла из чешских актеров и спектакли шли на чешском языке, что, впрочем, по-своему способствовало скорейшему приобщению словацкой публики к плодам развитой чешской театральной культуры. Лишь к 1932 г. под руководством режиссера Яна Бородача (1892–1964) сформировалась первая профессиональная труппа молодых словацких актеров, по преимуществу выпускников братиславской музыкально-драматической академии, и в дальнейшем, до 1938 г., в СНТ в творческом соревновании сосуществовали две драматические труппы – чешская и словацкая, каждая со своим репертуаром.

Бородач был поклонником реалистического театра. Он, в частности, живо интересовался сценической практикой МХАТа, стремясь использовать в своих постановках – в том числе русских (Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин) и советских (Горький, Афиногенов и др.) пьес – принципы системы Станиславского. Основу репертуара словацкой труппы составила национальная классика от Я. Халупки, Я. Паларика и Й. Заборского до Й. Голлого и П.О. Гвездослава («Ирод и Иродиада»). На подмостках СНТ получили, наконец, достойное сценическое воплощение и психологические пьесы Тайовского.

Сложнее обстояло дело с современной драматургией. Подавляющее большинство произведений, созданных в 1920-е гг., не отличалось ни новизной содержания, ни оригинальностью формы. Представители старшего поколения – Еге, Тимрава, Урбанек и др. – в своем творчестве избегали погружения в современную действительность, довольствуясь

перелицовкой прежних схем и конфликтов. Иллюстративностью и риторикой грешили новые творения Тайовского – историческая драма из «времен первых боев за национальную свободу в 1848–1849 гг. – «Смерть Дюрко Лангсфельда» (1923) и построенные на документальной основе «Мечтатели» (1934) и «Герой» (1938), действие которых происходит в годы Первой мировой войны.

Привлеченные новыми театральными возможностями, а также специальными конкурсами на лучшую отечественную драму, в драматургию устремилось множество молодых дебютантов. Но, как правило, они оставались авторами лишь одной–двух беспомощных пьес-однодневок. «Своей стряпней, – сетовал А. Мраз в 1931 г., – они наводняют Словакию, хватаясь за любую тему. Без всякой учебы, подготовки, раздумий... словно драматургия – это помойка, куда сваливают побитые горшки и прочий хлам»²⁸.

Из авторов, заявивших о себе в 1920-е гг., лишь Иван Стодола (1888–1977) внес неоспоримый вклад в развитие национальной драматургии. Живой интерес к театру зародился у него еще в юные годы в родном Липтовском Микулаше, где с давних пор существовала устойчивая традиция любительских спектаклей. А в пору учебы на медицинском факультете в Будапеште и затем в Берлине он получил возможность познакомиться с искусством мастеров профессиональной сцены. В жизни Стодолы врачебная практика, активное участие в организации системы здравоохранения в Словакии, многолетнее редактирование (1925–1950) просветительского журнала «Борьба за здоровье» сочетались с горячей преданностью театру, в котором он – в духе традиции – поначалу был склонен видеть прежде всего школу исправления нравов. В его первых комедиях «Наш господин министр» (1926) и «Чай у господина сенатора» (1929) объектом насмешки и иронии избираются представители мелкой городской буржуазии, без каких-либо серьезных оснований, бесцеремонно претендующие на недоступные им прежде выборные должности, «теплые» места, карикатурно воспроизводящие светский «аристократический» стиль жизни. От ситуационного юмора Стодола в трагикомедии «Йожко Пучик и его карьера» (1931) поднимается до едкой обобщающей сатиры на псевдогуманизм и

лицемерную филантропию состоятельных слоев общества, предвосхитив в критической оценке реального состояния демократии сатирическую прозу Есенского.

Основная, комедиографическая линия совмещалась в творчестве Стодолы с удачными (и менее удачными) опытами в иных жанрах драматургии. В классический репертуар национального театра вошла трагедия «Жена пастуха» (1928), в которой типично словацкий, «эмигрантский» сюжет – возвращение на родину бывшего пастуха-овчара Ондreja, много лет назад уехавшего на заработки в Америку и считавшегося погибшим в шахте, – приводит к неразрешимой коллизии: его жена Эва вторично вышла замуж, у нее родился еще один сын, но и первенца от Ондreja она не в силах оторвать от себя, отдав «навсегда» неуступчивому разбогатевшему отцу. Ее материнское чувство оказывается сильнее всех компромиссных расчетов, и Эва, не видя для себя выхода, кончает жизнь самоубийством. Вечный, «античный» мотив неотвратимости судьбы трагически прозвучал на этот раз на фоне словацких гор, в интерьере сурового, тесно связанного с природой бытия людей с сильными характерами и страстями.

Среди прочих произведений Стодолы стоит выделить также историческую драму «Король Сватошлук» (1931), на примере падения Велико-Моравской державы напоминавшую современникам об опасности внутреннего разлада для государства, окруженного потенциальными противниками. Эта драма позднее послужила основой для либретто одноименной оперы, созданной композитором Э. Сухонем в 1959 г.

Творчество Стодолы способствовало общей «театрализации» словацкой драматургии, преодолению разрыва, издавна существовавшего между высокой, «книжной» драмой и заведомо облегченными, развлекательными текстами, предназначенными для любительской сцены. Оно сыграло ключевую роль на этапе становления профессионального реалистического театра в Словакии, приблизив его к современности. Вместе с тем, в 1930-е гг., по мере вызревания национальной театральной культуры, становилась все более очевидной необходимость модернизации театрального языка в духе продуктивных новаторских поисков, ведущихся в Праге и других европейских центрах. Соответствующие сдвиги начали

происходить и в словацкой драматургии, лидирующее положение в которой постепенно переходит к Юлиусу Барч-Ивану (1909–1953). Уже в своих первых пьесах – «3000 людей» (1934), «Человек, которого избили» (1934), «Диктатор» (1938) – он вступает на путь создания условных обстоятельств, внедряя в словацкую драматургию новую для нее форму – экспрессионистскую в своей основе «драму идей». Его лучшие произведения будут написаны в начале 1940-х гг.

Период межвоенного двадцатилетия – один из наиболее ярких в истории словацкой литературы. В демократическом государстве с конституционно гарантированными гражданскими правами она уже могла себе позволить немислимую прежде роскошь освобождения от повседневной изматывающей заботы об элементарных условиях национального выживания, обретя тем самым дополнительные возможности для внутреннего самообновления. Непрерывный процесс позитивной идейно-эстетической дифференциации, стимулируемый упрочившимися связями с международным литературным контекстом, способствовал накоплению и качественному обогащению ее творческого потенциала. Художественное наследие 1920–1930-х гг. – при всех последующих зигзагах истории – послужило фундаментом для дальнейшего движения словацкой литературы на протяжении всего XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Slovenská literárna kritika. Zv. IV. Bratislava, 1984. S. 6.
- ² Marsina R., Čučaj V., Kováč D., Lipták L. Slovenské dejiny. Matica slovenská, 1992. S. 232.
- ³ Pithart P. Po deväťosemdesatom: Kdo jsme? Bratislava; Brno, 1998. S. 206.
- ⁴ Pithart P. Po deväťosemdesatom... S. 206.
- ⁵ Rosenbaum K. Vzt'ahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Bratislava, 1989. S. 251.
- ⁶ Šalda F.X. Umenie a život. Bratislava, 1987. S. 371.
- ⁷ Sborník mladej slovenskej literatúry. Bratislava, 1924. S. 302.
- ⁸ Slovenské pohľady. 1922. Č. 1. S. 22.
- ⁹ Slovenská literárna kritika. Zv. IV. Bratislava, 1984. S. 21.
- ¹⁰ Gáfrik M. Razusovské návraty. Bratislava, 1995. S. 81.
- ¹¹ Petrik V. Človek v Jégého diele. Bratislava, 1978. S. 69.

- 12 Sborník mladej slovenskej literatúry. S. 302.
- 13 *Bor J.E.* Lyrický novelist Tido J. Gašpar. Bratislava, 1942. S. 19–20.
- 14 *Novomeský L.* Manifesty a protesty. Bratislava, 1970. S. 28
- 15 *Matuška A.* Za a proti. Vybrané spisy. Bratislava, 1975. Sv. 1. S. 92.
- 16 Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Praha, 1931. S. 98–99.
- 17 Slovenská literárna kritika. Zv. IV. S. 157.
- 18 Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 24.
- 19 Kongres slovenských spisovateľov. Bratislava, 1986. S. 111.
- 20 Kongres slovenských spisovateľov... S. 184.
- 21 Ibid. S. 111.
- 22 *Jilemnický P.* Spisy X. Bratislava, 1957. S. 62.
- 23 *Новомеский Л.* Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976. С. 312–313.
- 24 Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984. S. 472.
- 25 *Teige K.* Deset let surrealizmu // Surrealizmus v diskusi. Praha, 1934. S. 31.
- 26 *Bakoš M.* Problémy literárnej vedy včera a dnes. Bratislava. 1964. S. 225.
- 27 *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava, 1969. S. 181.
- 28 Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 112.

Словацкая литература периода Второй мировой войны (1939–1945)*

14 марта 1939 г., накануне оккупации Чехии немецкими войсками, произошло официальное провозглашение самостоятельного словацкого государства. К власти в Словакии пришла клерикально-националистическая Глинковская словацкая народная партия (ГСНП) во главе с католическим священником Йозефом Тисо (1887–1947), ставшим президентом Словацкой республики. Связанная союзническими, а по существу вассальными отношениями с гитлеровской Германией, Словацкая республика должна была в соответствии с договором выстраивать свою внешнюю политику «в тесном взаимодействии с германским правительством»; за внутривластную ситуацию в стране отвечали словацкие власти, находившиеся, однако, под неусыпным надзором немецких «советников» и германского посольства в Братиславе. Мечта многих поколений словацких патриотов о национальной свободе по иронии истории обернулась сомнительной государственной самостоятельностью, основанной на очевидном и, с точки зрения большинства, вынужденном компромиссе с агрессивной тоталитарно-расистской доктриной. Внутренние разногласия по поводу «допустимых границ» такого компромисса изначально подтачивали основу установившегося режима.

В то же время идея благодетельной, даже национально-спасительной для словаков миссии созданного государства находила для себя благоприятную почву, поскольку в марте 1939 г. Словакия действительно стояла перед прямой угрозой раздела территории между тремя соседними странами. Подобный поворот событий был тем более вероятен, что в ноябре 1938 г. Словакия в результате мюнхенского соглашения и так называемого Венского арбитража (8.11.1938) уже лишилась 20% территории на юге, отошедших к хортистской

* История литератур западных и южных славян. Том 1–3. Том третий. Литература конца XIX–первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год) Москва, 2001. С. 801–826.

Венгрии вместе со вторым по величине городом Кошице, и целого ряда населенных пунктов на севере, в Татрах, присоединенных к Польше. Немецкие войска, после аншлюсса стоявшие в Австрии, заняли Петржалку, предместье Братиславы на правом берегу Дуная. «Нас обвиняют в том, что мы несправедливо обошлись с чехами и что мы предали славянство, – рассуждал Т. Гашпар в публицистической книге “Великий год” (1939), восторженно приветствуя образование словацкого государства. – Не стройте из себя фарисеев! Все славянские народы заключали такие пакты и проводили такую политику, которые прежде всего были выгодны им. Что же вы хотите от нас, наименьших? <...> Закон самосохранения и нас обязывает заботиться о собственной шкуре как можно лучше»¹. Словацкая республика получила признание 27 государств, в том числе Советского Союза, установившего дипломатические отношения с Братиславой в конце 1939 г. после подписания советско-германского пакта о сотрудничестве.

И неслучайно большинство творческой интеллигенции воспринимало, особенно на первых порах, провозглашение и образование «своего» государства сквозь призму теории меньшего зла: при отсутствии парламентской демократии (созданный сейм выполнял лишь совещательные функции) и плюрализма политических партий – социал-демократическая и коммунистическая партии были запрещены, а все прочие влились в ГСНП, которая стала называться Партией словацкого национального единства, – при полном запрете политической оппозиции, идеологической цензуре и постыдной практике расовой дискриминации (изымаение на основе специально принятого закона собственности у еврейского населения) Словакия все-таки избежала оккупации, здесь – в отличие от чешских земель – не свирепствовало гестапо, поддерживался декорум патерналистского «христианского солидаризма».

«Единство во всем... Мы слишком маленькая и бедная нация, чтобы позволить себе роскошь плюрализма больших и богатых западных демократий. Мы хотим быть все вместе, объединенные одной идеологией и одной целью. Любые центробежные уклоны и проявления разобщенности следует рассматривать как антинациональную и антигосударственную

практику»², – рассуждал ведущий идеолог режима Ш. Полакович в своей книге «К основам словацкой государственности» (1939), осторожно отделяя словацкий «христианский национализм» и местной выделки, корпоративный «христианский социализм» от великогерманского национал-социализма как специфического продукта немецкой духовной культуры, в полном объеме «не предназначенного на вывоз». Но уже подобные, робкие попытки самоопределения, а также постоянная оглядка Тисо на Ватикан и ссылки на папские энциклики крайне раздражали Гитлера, потребовавшего летом 1940 г. удаления от рычагов власти одних фигур, якобы демонстрирующих чрезмерную самостоятельность, и наделения решающими полномочиями других (премьер-министр и министр иностранных дел В. Тука, министр внутренних дел и глава полувоенной массовой организации Глинковской гвардии А. Мах), готовых безоговорочно внедрять нацистскую идеологию и соответствующую практику в Словакии. Одним из наиболее пагубных последствий насаждения и усугубления расистских методов в Словакии стали депортации еврейского населения, происходившие на протяжении марта – октября 1942 г. Около 60 000 человек было отправлено в концлагерь, расположенные на территории оккупированной Польши, и практически все нашли свой конец в печах Майданека и Освенцима.

Образ мирной, процветающей Словакии, растиражированный официальной пропагандой, стал неумолимо меркнуть после нападения Германии на Советский Союз и вынужденной отправки на Восточный фронт двух словацких дивизий. В традиционно русофильской стране участие в войне против славянских братьев было осуждено народом. Словаки на фронте при каждом удобном случае переходили на сторону Красной армии. После 1942 г. все активнее давало о себе знать движение Сопротивления, вылившееся в конечном итоге в вооруженное выступление против правящего режима и его берлинских покровителей, известное как Словацкое национальное восстание (29 августа – конец октября 1944 г.).

Клерикально-националистический режим в Словакии до момента вступления на ее территорию немецких войск осенью 1944 г. был все же более «умеренным», чем, например, в Венг-

рии, Румынии или хорватском государстве Анте Павелича. В Словакии сохранялся определенный уровень толерантности, оставлявший пространство для культурного строительства и общенационального художественного творчества.

При всей кратковременности рассматриваемого периода в нем прослеживаются две основные фазы настроений, доминировавших в общественном самосознании и нашедших последовательное отражение в литературе, прежде всего в поэзии. В качестве точки отсчета и своеобразной знаковой вехи первой фазы необходимо выделить коллективный поэтический сборник «Пред огнедышащим драконом» (1939), составленный Э.Б. Лукачем и снабженный подзаголовком «Поэзия тревожных времен». Название сборника пришло из глубин XIX в.: оно заимствовано из знаменитого стихотворения Карола Кузмани (1806–1866) «Кто горит за правду», положенного на музыку и ставшего неофициальным гимном словацкого национально-освободительного движения. Две строки из этого стихотворения открывали книгу: «Пред огнедышащим драконом кто отчизну заслонит, / тому моя песня славой зазвонит». В сборнике представлены стихи, написанные в драматические месяцы 1938 г. и в начале 1939 г. Это не хроника событий, а коллективный негодующий протест против «катаклизма ценностей, банкротства международной этики, измены присягам и договоренностям, торговли судьбами народов»: «Потрясенный до глубины души, каждый всматривался в судьбу Словакии... с гневом следя за вороньем, кружащимся на севере и юге над живым телом. Кто пережил весь этот ужас, – писал Лукач в послесловии к сборнику, – тот сполна поймет этих поэтов»³.

Характерной особенностью книги, ставшей примечательным литературным памятником времени, было участие в ней авторов самых разных поколений, идейных и художественных ориентации. Охваченные общей тревогой за отчизну, под одной обложкой предстали перед читателем демократы и националисты, коммунисты и спиритуалисты из католической модерна, пожилые (Я. Есенский) и молодые (Я. Костра). 66 стихотворений, вошедших в сборник, составили уникальную антологию словацкой гражданской лирики конца 30-х гг. Конечно, подобная поэтическая солидарность, продиктованная

чрезвычайными обстоятельствами, была достаточно условной. В самом сборнике легко обнаруживается существенная разница в подходах: одни поэты – и их подавляющее большинство – целиком сосредоточиваются на собственно национальной проблематике, для других (Л. Новомеский) драма Словакии и пролитая кровь на южных границах предстают в глобальном контексте «мира кровотокающего» («Ожерелье»). Тем не менее всех пока еще объединяет оскорбленное национальное чувство. Дифференциация наступит позже, когда каждому постепенно придется решать для себя нелегкую дилемму: насколько связана судьба нации и соответственно характер художественного творчества с судьбой политического режима своего, «национального» государства. Это и станет основным содержанием следующей фазы – принципиальной поляризации литературного процесса.

Впрочем, для многих деятелей литературы подобной дилеммы изначально не существовало. Правда, каждый выбирал собственную форму выражения внутреннего неприятия режима. Наиболее открыто свою непримиримость демонстрировал Я. Есенский. Его гордая, независимая натура убежденного демократа не допускала конъюнктурного приспособленчества. В своих стихотворениях, создававшихся сразу же по следам событий, поэт с душевной болью, горечью и сарказмом прослеживал драму национальной истории, отмеченную лицемерием, трусостью и предательством отечественных и западных политиков, отдавших Чехословацкую республику на растерзание Гитлеру. В день провозглашения независимой Словакии он отказывается ликовать вместе со всеми: «Кто топчет брата, топчет нас, / кто палачом ему, тот наш палач» («Завет словацких легионеров...»). Ему тошно от пресмыкательства словацких властей перед Гитлером, и 12 апреля 1939 г. он пишет отчаянно дерзкий стих «Пятидесятилетие», «поздравляя» фюрера с круглой датой: «Мы видим: ты жуешь. Кровь наша, тело наше / должны с тобою слиться и срастись... / тогда в твоём огромном брюхе вскричит отчизна наша: / Хайль Гитлер! И зиг-хайль чистой расе!» Поэтическо-сатирическая антифашистская публицистика Есенского насчитывает более сотни стихотворений – всегда по конкретному поводу, с датой написания. Ни одно из них,

естественно, не могло после марта 1939 г. появиться в словацкой печати, однако несколько десятков удалось переправить за границу. Они были анонимно опубликованы в Лондоне (сб. «Перед огненным драконом», 1941, и «Святой гнев», 1944), оттуда звучали по радио в передачах на Словакию. В 1940 г. Есенский демонстративно сложил с себя полномочия председателя Общества словацких писателей. Столь откровенное презрение к новым порядкам, установившимся в Словакии, мог позволить себе лишь Есенский – нестигаемый патриарх национальной литературы. Иной была ситуация у авторов, выступавших в подцензурной печати.

Основными творческими и литературно-критическими трибунами оставались и в этот период журналы, отражавшие идейно-художественную дифференциацию, которая сложилась в литературе. Наиболее воинствующую позицию, отвечавшую официальному курсу борьбы за самобытные, «чисто словацкие» ценности, занял с марта 1939 г. под редакцией С. Мечьяра журнал «Словенске погляды». Мечьяр ратовал за селекцию художественного творчества, выступая против чуждых «органической традиции» словацкой культуры «интернационального коллективизма, социального реализма, сюрреализма и других, связанных с ними стремлений»: «Ошибался бы тот, кто вознамерился обосновать и объяснить существование этих течений с точки зрения интересов дифференциации литературного процесса, ибо цели этих течений были изначально противны целям национального развития»⁴. Справедливости ради стоит сказать, что сам Мечьяр не был до конца последовательным в своих усилиях по очищению национальной литературы от «чужеродных примесей». В 1941 г. в рецензии на очередной альманах надреалистов «Сон и реальность» он допускал, что творчество надреалистов все-таки «может стать новой ступенью в развитии нашей поэзии».

Традиционно избирательным отношением к текущей литературе отличался на всем протяжении своего существования журнал «Культура» (1926–1944), придерживавшийся консервативно-католической ориентации. Однако под редакцией философа Л. Гануса (с 1940 г.) журнал приобрел более современный облик «ревью словацкой католической интеллигенции», став основным центром притяжения для молодого

поколения литераторов, выступавших в русле католической модерна.

Центральное место в литературной жизни занимали журналы «Элан» (1930–1947), бессменно редактируемый Я. Смерком, и «Творба» («Творчество», 1940–1944), издававшаяся книгоиздательским евангелическим объединением «Траносциус» и редактируемая Э.Б. Лукачем.

До 1939 г. Смерек издавал свой журнал в Праге в тесном контакте с чешской литературной средой. В этот пражский период «Элан» приобрел прочную либерально-демократическую, центристскую репутацию, превратившись по существу в общенациональную трибуну словацкой культуры: поэзии, литературной критики, изобразительного и театрального искусства. Богато иллюстрированный работами выдающихся словацких художников (М. Бенки, Л. Фуллы, К. Сокола, М. Базовского и др.), он стал гордостью словацкой журналистики. После перебазирования в Братиславу Смерек всячески стремился сохранить как внешний облик, так и прежнее общедемократическое направление журнала. Еще при Есенском «Элан» стал органом Общества словацких писателей, но и при сменившем Есенского на посту председателя Общества Валентине Беньяке (1894–1973) журнал не претерпел существенных изменений, предоставляя свои страницы литераторам из разных группировок, отсекая при этом заведомо оголтелых ревнителей нацистской идеологии. Именно в «Элане» в 1939–1943 гг. публиковал свои стихи и принципиально важные литературно-критические статьи Л. Новомеский, в том числе историческое «Непрощание» (1939) со словами благодарности и недвусмысленной клятвой на верность чешской культуре: «Чешская культурная жизнь, пока она останется чешской по духу, близка и ближе всего словацкой культурной жизни, пока и она будет стремиться оставаться словацкой по духу»⁵. Смереку, разумеется, приходилось время от времени идти на уступки, помещая материалы конформистского характера. Под напором германского посольства в Братиславе он вынужден был, например, в феврале 1944 г. выпустить номер, целиком посвященный немецкой культуре, но в нем, кроме передовой статьи Беньяка, даже не упоминалась нацистская Германия: номер был целиком основан на немецкой

классике – Гёте, Шиллер, Гёльдерлин, Ленау и т. п.

В эти сложные годы драматически усложняется и поэзия Смрека. Радостные, солнечные, жизнеутверждающие аккорды, свойственные его молодой лирике, уступают место хмуроватым тонам и нелегким раздумьям: «Хочешь остаться с самим собой? / Но нигде тебе не будет легко. / На дворе захлестнет тебя дождь, / изнутри тебя задушит отчаяние» («Ноябрь»). В его сборнике «Пиршество» (1944) стихи о Риме, Париже, в нем множество ассоциаций, навеянных мировой культурой, поэт словно призывает на помощь великих духом – Данте, Шекспира, Вийона, Гюго, Шопена, Чайковского, Бетховена... А вышедший после освобождения сборник «Кладезь» (1945) открыл «потаенного» Смрека со стихами о братской Праге, задыхающейся в тисках оккупации, о страдающей Польше и непокорном Белграде, о титаническом сражении на Волге, переломившем ход войны и истории:

*Мир плохо знал тебя... Но битва эта
все чаянья свела к твоей судьбе.
И жизнь поэтом не сочтет поэта,
который не напишет о тебе.*

(«Сталинград, 1942», перевод В. Корчагина)

В отличие от светского «Элана» журнал «Творба» в своей базовой концепции тяготел к традициям протестантизма. И хотя главный редактор, поэт и дипломированный богослов Лукач, не возводил преград для деятелей культуры иного вероисповедания, все же основной авторский актив журнала составляли литераторы с евангелической родословной. «Творба», таким образом, в словацкой литературной жизни воспринималась как некий противовес католической «Культуре», правда, с гораздо более открытой эстетической программой и с единственным требованием – художественного качества. В журнале печатались представители разных идеологических ориентации, в том числе коммунисты – Поницан, Новомеский, Окали. Широко публиковались надреалисты. И хотя сам Лукач критически относился к их творчеству, он считал необходимым поддержать эту авангардную группировку та-

лантливых поэтов. В «Творбе» начинал свой творческий путь П. Горов, первый сборник которого «Предательские воды грунтовые» (1940) был отмечен премией объединения «Траносциус». Здесь дебютировали Иван Терен, Ян Броцко, Борис Коцур, Миан Лайчак, Милош Крно – будущие участники Словацкого национального восстания. Исключительно сильным был отдел литературной критики, представленный такими именами, как А. Матушка, М. Пишут, Й. Феликс, М. Хорват, А. Мраз, Р. Бртань и др. Журнал привлекал людей четко прочерченной антимилитаристской, антивоенной линией, которую сам Лукач выводил из христианского гуманизма и пацифизма.

Антивоенная тема уже в «Молохе» стала определяющей в его собственной поэзии. В следующем сборнике «Вавилонская башня» (1944) она вообще потеснила все остальное. В библейской символике Лукача угадываются громовые раскаты «Кровавых сонетов» Гвездослава с анафемой взбесившейся цивилизации, с мольбой о помощи, устремленной в небеса. Лишь в 1940 г. поэт вздохнул с некоторым облегчением, заставив себя уверовать, что мир снизойдет по крайней мере на Словакию: «Ответ мой: нет! Покой этой земле! А буря – прочь! / Взбесившиеся идолы, терзайте друг друга... / Взойди над нами, радуга, и лиру освети. / Здесь пахарь изготовился пахать, и голуби парят» («Покой этой земле»). Но очень скоро иллюзии развеялись, и Лукач вновь настроил свою лиру на трагический лад: «Ты замер и молчишь. В твоём подполье / лишь глухо стонет эхо общей беды» («Молчишь»).

Идейно-художественная дифференциация, происходившая в словацкой литературе после марта 1939 г., носила специфический характер. Ее катализатором стала программа внедрения в словацкую культуру новых ориентиров, разработанная властями после «исторической» встречи Тисо и его ближайших соратников с Гитлером летом 1940 г. Программа, призванная «направить» культурное развитие в «истинно национальное» русло, предусматривала ужесточение запретов на всякого рода идеологическую крамолу, подрывающую единство нации. Перед деятелями культуры ставилась задача воспитания народа в духе преданности «строителям государства» и развития «традиционного» словацко-немецкого со-

трудничества. Речь по сути шла об унификации словацкой культуры по нацистскому образцу, не слишком искусно задрапированной выспренной национально-патриотической фразеологией.

Угроза унификации действительно ускорила процесс сплочения творческой интеллигенции, но на совершенно другой, противоположной платформе – широкого демократического гуманизма. «Эта новая платформа стала действенной преградой, препятствующей попыткам деформации подлинных художественных ценностей, она дала возможность отделить фашизирующую программу “управления культурой” от сферы подлинно свободного творчества»⁶. Словацкие литераторы в большинстве своем оказались невосприимчивы к открывшимся перспективам «творческого» сотрудничества с властями. И лишь немногие отдали чисто публицистическую дань популяризации идей национал-социализма в словацкой культуре: Т. Гашпар, ставший шефом управления пропаганды, М. Урбан, согласившийся в 1940 г. занять пост главного редактора пронацистской газеты «Гардиста» («Гвардеец»), органа Глинковской гвардии, редактор «Словенских поглядов» С. Мечъяр, ведущий критик «Культуры» И. Кутник-Шмалов...

Гораздо сложнее и неоднозначнее обстоит дело с творчеством таких, например, незаурядных поэтов, как Андрей Жарнов (1903–1982) и Валентин Беньяк, считавшихся надежными опорами режима в словацкой литературе.

Жарнов (настоящее имя Франтишек Шубик) еще в молодости прославился сборником яростной политической лирики «Часовые на Мораве» (1925), конфискованным цензурой; античехословакистский пафос перехлестывал у него через край, граничил с примитивно выраженной чехофобией. В следующих книгах – «Бороздой по полю» (1929), «Голос крови» (1932) и «Щит» (1940) (последняя удостоена государственной премии Словацкой республики), – дарование Жарнова получило более гармоничное раскрытие. Его поэзия приобретает характер прочувственного и горького размышления о судьбах народа в прошлом и настоящем, в ней получает продолжение классическая линия словацкой патриотической лирики, восходящая к шутовцам, Ваянскому, Краско. Воинствующе патетическими строфами откликается Жарнов на ок-

купацию словацких земель в 1938 г. Трагической символикой личных переживаний окрашен сборник «Мертвый» (1941), написанный под впечатлением безвременной смерти сына поэта: это стихи, исключительные по искренности и глубине передачи скорби, отцовской и всечеловеческой боли перед ликом неумолимой, несправедливой смерти. Врач-патофизиолог по профессии, крупный специалист в своей области, профессор Шубик в 1943 г. был включен в состав международной комиссии экспертов, исследовавших останки расстрелянных в Катыни польских военнопленных. Комиссия единодушно пришла к заключению о дате расстрела: 1940 год. В 1945 г. Жарнов был обвинен в пособничестве гитлеровцам, лишен профессорского звания и на некоторое время оказался за решеткой. После 1948 г. он эмигрировал на Запад, и его имя надолго было вычеркнуто из истории словацкой литературы. Творчество Жарнова противоречиво, несомненно окрашено политическими иллюзиями автора, но далеко не сводимо к ним; есть в его поэзии, пользуясь определением 1934 г. Шальды, «строфы напевные, чисто отчеканенные, словно старые монеты; есть и другие, привлекающие концентрированным богатством формы»⁷.

Поэтический талант Валентина Беньяка вызревал медленно, но верно. Мелкий государственный служащий, Беньяк жил вдали от культурных центров – сначала в родной деревне, затем в захолустном городке Нова Баня и лишь в 1939 г. переехал в Братиславу. Недавно обнаруженная обширная переписка Беньяка с Крчмеры по поводу состава первого сборника стихотворений «Тянемся дальше, облака» (1928) продолжалась на протяжении ряда лет, а сама книга вышла в свет лишь благодаря финансовой дотации, выделенной жупаном Я. Есенским для поддержки дебютирующего поэта. Камертоном к основной линии его творчества 30-х гг. (сб. «Эхо шагов», 1931; «Почтовый голубь», 1936; «Буковый орех», 1938) можно считать стихотворение «Прикованный к отчизне», открывавшее первый сборник: «Ни ржавчина не съест и ни крутой мороз / не разорвет те путы, что держат тебя здесь». Его поэзию питает постоянное общение с простыми людьми, она постепенно становится лирическим сейсмографом народной жизни. В то же время ее горизонты неуклонно

расширяются: в 1929 г. на остатки дотации Беньяк путешествует по Италии (цикл «Фрески» в сборнике «Эхо шагов», сборник «Королевская цепь», 1933), затем по Франции («Лунапарк», 1936). Национальное измерение дополняется, корректируется, обогащается многоцветным калейдоскопом европейской культуры, но по-прежнему остается внутренней опорой для усложняющихся размышлений о жизни, приобретающих характер тревожного ощущения повисшей в европейском воздухе, сгущающейся опасности: «Свинцом отсвечивает небо до горизонта, / сухая темень серу месит, духота, / черную совесть ночь слезою чистит / перед тем, как тебя убьет...» («Тупик»). Неосимволистский арсенал его поэзии оснащается монтажной техникой поэтизма, позволяющей гибко сочетать самые отдаленные, неожиданные смыслы и ассоциации, и эта спонтанно разветвляющаяся ассоциативность придает стихотворениям многомерность и глубину бытийно-философского и общечеловеческого контекста.

В «Буковом орехе» переживание исторического времени еще больше конкретизируется («Малый псалом по Австрии»), прозрение катастрофы, нависающей над отчизной, предельно обостряет ощущение органической связи с землей предков: «Боже, мы бури не хотим! / Паводок всегда подрубал наши берега / и уносил то кус земли, / то кус словацкой нежности» («Словацкая слеза»). Логикой постепенного сосредоточения на форсмажорных обстоятельствах времени Беньяк был подведен к исполнению не присущей ему ранее роли комментатора политической драмы, кровно заинтересованного в ее исходе. В сборнике «Всенощное бдение» (1939), носящем подзаголовок «Год смертной тревоги и противления», в 48 стихотворениях, датированных днями написания от сентября 1938 г. по 1 октября 1939 г., Беньяк с лихорадочной оперативностью откликается на фатальный ход истории, скорбя, протестуя, загораясь надеждой. Эта линия тревожного, с замиранием сердца ожидания представляет своего рода кульминацию давно нараставших опасений поэта, она отмечена пронзительными стихами; и напротив, по мере приближения к развязке событий его поэтический комментарий утрачивает художественную структуру, опускаясь до уровня шаблонной риторики: «Словно молодой дуб, Словакия растет

и крепнет, / как прекрасная липа, расцвела наша родина медом...» («Панихида»), или зарифмованного дублирования официоза: «Словакия отныне уже не сирота, / у нас есть за границей друг, / ему нравится наша бодрая поступь» («Тренчин»). Печатью раздвоенности творческого субъекта отмечен и следующий сборник «Второе всеобщее бдение» (1942), в котором, однако, «бодрая поступь» не может заглушить оживших сомнений и внутреннего недовольства поэта самим собой. Раздвоенность, таким образом, была по-своему органичной: маятник его поэзии инстинктивно отражал колебания в стихийно-массовом отечественном сознании.

Много лет спустя, возвращаясь к этой странице своей творческой биографии, Беньяк признал всю иллюзорность надежд, которые он питал в связи с образованием в 1939 г. словацкого государства, но решительно отделил себя от конъюнктурных приспешников режима: «Я служил не режиму, а нации, хотя тогдашние власти и хотели погреть на мне руки... Ни в своем творчестве, ни вообще как человек я не избежал ошибок и заблуждений... Но связан был я лишь собственной совестью... И постепенно осознавал, что является неправдой и фальшью»⁸.

Красноречивым доказательством освобождения поэта от миражей политической ангажированности стал качественный сдвиг в творчестве, произошедший в начале 40-х гг., когда вышли из печати его крупномасштабные лироэпические композиции «Жофия» (1941), «Пепел» (1942), «Трубадур» (1944). Первые две представляют своеобразный поэтический диптих, в них прослеживается – при всех многочисленных отступлениях, ответвлениях, возвращениях – развитие единого творческого замысла. В центральном образе – Жофии – воплощается текучая переменчивость жизни; Жофия – муза поэта, любимая женщина, прихотливая любовница, верная супруга, покорная служанка, гордая королева и т. д. За вариантами взаимоотношений лирического героя с Жофией постепенно вырисовывается сложнейшая картина бесконечных поисков человеком некоего идеала гармоничного бытия с неизбежным – увы! – чередованием полос света и тьмы, счастливых мгновений и горьких разочарований, душевного покоя и драматических конфликтов. За всем этим

угадываются контуры взвихренной войной европейской действительности (просторные циклы – «Галлюцинации», «Слезы»), и третий, заключительный, цикл «Жофии» состоит из двенадцати сонетов под общим заголовком «Рах» с медитациями о мире – в душе человека и шире, с мечтой о «золотом веке» согласия между людьми. В «Пепле» ассоциативно-образные ряды становятся еще насыщеннее: «темная магия», «обрядословие», «спиритуальная символика», «фантазия и видения славят здесь свои оргии»⁹. Само название представляет собой развернутую метафору, напоминая о традиционном католическом церемониале, происходящем в первую среду Великого поста («Пепельная среда»), когда верующих в специальной проповеди призывают задуматься о неизбежности смерти, о тщете мирской и очистить душу покаянием. Мотив очищения во имя верности любви, миру и поэзии красной нитью проходит сквозь всю монументальную структуру этого произведения. В «Трубадуре» автор перевоплощается в средневекового бродячего поэта-певца, оказавшегося в конце Второй мировой войны под стенами братиславского замка. И с грустью убеждается, что в мире, где смертоносное оружие правит бал и «нет на насилие управы», нет места и певцу. Братислава и в самом деле по ночам содрогалась от англо-американских бомбардировок, и трубадур в последней песне прощается с музыкой и поэзией: «К вечности глас мой обращен, / пусть он из вечности к тебе вернется». Сам Беньяк, творчество которого после окончания войны оказалось под запретом, смог вернуться к читателю с новыми песнями трубадура и другими стихами, извлеченными из письменного стола, лишь в 1964 г.

В творческом феномене Валентина Беньяка, при всей индивидуальной обусловленности, получили особенно наглядное, комплексное выражение многие существенные тенденции словацкой поэзии 20–40-х гг. XX в. «Я безумно люблю эту землю, / люблю природу, которая красит ее своим плащом, / высокий купол неба и тихую печаль ее могил...» («Жофия») – незываемое национальное начало придавало глубинную устойчивость его творческой эволюции, не замыкая при этом горизонтов его поэзии, органично включавшей в своем неспешном движении духовный и художественный опыт

большого окружающего мира. Столь же ненавязчиво, не взламывая до основ исконную символическо-реалистическую структуру его поэтики, входили в нее элементы техники поэтизма и сюрреализма, широко используемые в ассоциативной ткани «галлюцинаций», «видений», «разговоров во сне» и т. п. – неотъемлемых «жанровых» составляющих творческого профиля Беньяка.

Наиболее концентрированную оценку многоплановости Беньяка дал в 1969 г. В. Мигалик: «Валентин Беньяк после Голлого и Гвездослава является самым выдающимся представителем поэтического синтеза в нашей словесности. Национальная судьба нашла у него комплексное отображение: в ее величии, нравственной стойкости, но и в ее иллюзиях и самообмане – и в нем самом как участнике, объекте и субъекте этой судьбы. Поразителен этот сплав индивидуального и всеобщего – даже в своих заблуждениях поэт остается правдивым. Тенденцией синтеза отмечена и сфера художественной выразительности: он способен абсорбировать все новое... придавая воспринятому неизгладимую личностную печать»¹⁰.

Поиск надежной опоры для поэзии в зыбкой, чреватой катаклизмами реальности составляли основную линию творческой эволюции Яна Костры (1910–1975). Поэтическое дарование проявилось у Костры еще в студенческие годы, во время учебы в Праге в конце 20-х – начале 30-х гг. Но не поэтизм, владевший тогда умами артистической Праги, а И. Волькер и Л. Новомеский стали его крестными отцами на пути в большую поэзию. В своем книжном дебюте «Гнезда» (1937) Костра предстал, однако, чистым, без намека на социальность интимным лириком. Потом наступила пора испытаний, породившая краткий всплеск «предмюнхенской» отчаянной решимости защищать страну («Нет, не сдавать ни пяди малодушьем... / Выдержать натиск. Не покинуть челн» – «Нет») и вслед за тем горькое разочарование: «Приговор вынесен. Винтовки отняты. / Тебе но разрешают умереть за эту землю» («Демобилизация»). Оба стихотворения вошли в сборник «Моя родина» (1939), озаменованный предчувствием наступающих «сумерков поэзии» и инстинктивным порывом прильнуть к «верной родной пашне каменистой» («Моя родина»). Здесь найдет он свое убежище в годы военного лихолетья. Отныне

пульс его поэзии станет размеренным, даже подчеркнута спокойным: стихи о безоблачном детстве, отчем доме, элегическая пейзажная лирика («Оскалившееся время», 1940; «Все хорошо так», 1942), медитации о прекрасном («Треснувшая ваза», 1942), упоительный гимн во славу женщины («Аве, Ева», 1943). В такой сосредоточенности на неких исходных общечеловеческих ценностях, не подвластных «свинцовому мраку», – суть позиции этического стоицизма поэта, принявшего на себя обязанности хранителя прекрасного и сеятеля доброты. Ведь и при «говоре оружия», размышляя Костра в эссе «Поэт о поэзии» (1944), «человек остается человеком и нуждается для жизни во всем, но в первую очередь – в хлебе, воде и возвышающем слове поэзии... пусть даже будет оно тихим и скромным»¹¹.

Даже благожелательная критика была склонна видеть тогда в Костре лишь представителя «нового идиализма» (М. Пишут, 1943), не придавая значения его невзначай вырывающимся глухим стонам и признаниям: «Не упрекайте, поверженные колесом истории, / не упрекайте, безмолвные мертвые. / Бездарная жизнь продолжается, / и прокладывает морщины медленно и верно / время, скрытое в самых глубинах, / глубоко в человеке» («Железный век»). На исходе войны поэт снял с себя добровольный зарок не писать о самом болезненном и сокровенном и в стихотворениях, вошедших в первый после освобождения сборник «Неодолимость скорби» (1946), выплеснул всю накопившуюся горечь и ненависть к «взбесившемуся», «извращенному», «варварскому», «людоедскому» веку.

В родные места, в страну счастливого детства «бежит» от безысходности существования и лирический герой Андрея Плавки (1907–1982), чтобы «прорубить оконце надежды, которая сохлась» (поэма «Три прута Липтова», 1942): «Три ветви Липтова судьбу мою прорежьте, / к тебе, мой Липтов, тяжким днем прижмусь, как прежде» (перевод Ю. Мориц). Природа Липтовского края, простые и честные обитатели его деревенок и хуторов, дорожащие памятью о своих земляках-предках, кое-кто из которых по праву вошел в словацкую историю, – всем этим тепло и благодарно делится Плавка в своем незаурядном произведении, ставшем поворотным пунк-

том в его дальнейшей личной и творческой биографии: участие в Словацком национальном восстании, сборник стихов, посвященных восстанию, «Костер на горах» (1947) и т. д.

Наиболее уверенно чувствовали себя в ситуации конца 30-х – начала 40-х гг. поэты католической модерны. Их не могла не подкупать уже сама идея строительства независимого государства на христианско-католической основе во главе с президентом, священником-католиком. Однако в своем творчестве они – за редким исключением – не касались общественно-политической оболочки человеческого общежития. Определяющий смысл поэтической миссии (по аналогии со священнослужительской) поэты католической модерны усматривали в духовном посредничестве между человеком и Богом – началом всего сущего, вечного источника света и добра. Эта общая целеустановка не препятствовала представителям католической модерны в развитии индивидуальных творческих склонностей. Так, Павол Г. Глубина (1908–1977) в своих сборниках 30-х гг., в особенности «Гармоника» (1935) и «Радуга» (1937), отдал щедрую дань игровой стихии поэтизма и лишь в «Голубых облаках» (1939) целиком погрузился в конфессиональную тематику. Ян Гаранта (1909–1983), напротив, остался верен поэтике символизма, не раз откликаясь в своем творчестве на катаклизмы времени (сб. «Земля благословенная», 1940; «Клиенты», 1944).

Светом альтруизма и всепрощающей, всеохватной доброты пронизана поэзия Янко Силана (настоящее имя Ян Дюрка, 1914–1984) – сборники «Совы» (1936), «Лестница в небо» (1939), «Отметим это вместе» (1941). Особенно явственно мотивы бескорыстного участия в судьбах людей звучат в «Песнях из-под Яворины» (1943): «Ведь прожить можно на хлебе и воде / и без подушки спать на буковой скамье, / лишь бы другие были счастливы вокруг... / и наши милые не заходились плачем в родной отчизне». Силан, с молодости страдавший чудовищной – 22 диоптрии – близорукостью («И мне Бог глаза дал, но очень слабые...»), культивировал в себе и в своей поэзии дар внутреннего зрения: «Глаза такие не стоит на прогулки с собой брать / беру я только сердце и чувствую, и Вижу им...». Природа для него – Божий храм; в любом творении поэт усердно ищет след Божьей благодати. «Си-

лан создавал в прямом смысле слова модерную спиритуальную поэзию... без тематических ограничений и религиозной партикулярности»¹². Именно эту линию католической модерна продолжили в 40-е гг. молодые – К. Стрмень, М. Шпринц, В. Мигалик, В. Турчани и др.

Из поэтической плеяды католической модерна с самого начала резко выделялся своим бурным темпераментом и поразительной творческой продуктивностью Рудольф Дилонг (1905–1986). В промежутке между 1931 и 1945 годами – до отъезда в эмиграцию он издал более 20 сборников стихов, две стихотворные драмы, две книжки прозы. Дилонг первым в Словакии в понятии «католическая поэзия» перенес акцент с определения на существительное. Подобно Беньяку, но в более спонтанной, импровизационно-игровой манере он использовал в своем творчестве художественные новации поэтизма, сюрреализма, так же, как, впрочем, и традиционные формы словацкого песенного фольклора. В одних сборниках («Будущие люди», 1931; «Хорошо на горных лугах», 1932; «Дышите, хутора», 1933, и др.) его лирический герой наслаждается гармонией с окружающим миром, в других («Звезды и грусть», 1934; «Я, святой Франциск», 1938; «Гонолулу, песнь лебединая», 1939; «Сомнамбула», 1941; «Ландыш», 1943, и др.) глубоко погружается в сферу личных или трансцендентных переживаний: «Когда умру в траве в тени шелковицы, / мне в руки дайте деревянный темный крест, / под голову подушку не кладите. / К Тебе, о Боже мой, к Тебе поближе!» («За стенами монастыря» – «Гонолулу...»). Монах-францисканец, рукоположенный в священники, Дилонг в качестве военного капеллана «окормлял» духовной пищей словацких солдат на Восточном фронте – на Украине, в Крыму. За редким и, вероятно, вынужденным конъюнктурным исключением («Словацким героям») это была лирика сочувствия, соучастия обeim воюющим и страдающим сторонам (сб. «Война», 1942).

В целом словацкая католическая модерна оставила заметный след в словацкой поэзии XX в. После 1948 г. ее естественное развитие в Словакии оборвалось, традиция по преимуществу ушла в подполье, подспудно стимулируя, однако, многих поэтов. Как полноценный художественный феномен она продолжала существовать в эмиграции (Дилонг, Стрмень,

Шпринц, Г. Звоницкий и др.). Восстановление и активное освоение наследия католической модерны в Словакии происходит в 1990-е гг.

Резкие перемены, наступившие в 1939 г. в политическом и культурном климате Словакии, ускорили процесс окончательного самоопределения формирующейся группы поэтов-сюрреалистов, пополнившейся новыми именами: к Фабры, Рейседу, Ленко примкнули Штефан Жары (1918–2007), Павел Бунчак (1915–1999), Ян Брезина (1917–1992), Ян Рак (1915–1969). Развернувшаяся кампания по очищению национальной культуры от заведомо враждебных и «гнилых» элементов, зараженных духом «тлетворного либерализма», не сулила ничего хорошего адептам чужеземной доктрины сюрреализма. Все это интенсифицировало назревавший внутри группы перелом в отношении к отечественной литературе и прежде всего к национальной литературной традиции. Внешним проявлением этого перелома стало «ословачивание» самого термина: сюрреалисты в Словакии с февраля 1939 г. стали именовать себя надреалистами, а их тогда же состоявшееся первое публичное выступление в Братиславе («Вечер надреалистической поэзии») прошло под знаком обращения к революционно-романтической традиции в словацкой литературе, наиболее ярко представленной в поэзии Янко Краля. Сюрреализм в Словакии, замечает по этому поводу С. Шматлак, конституируясь «в подлинно поколенческое движение», «должен был пройти через отрицание собственного отрицания и сформулировать позитивную программу развития того литературного ряда, в котором он только и мог себя реализовать, то есть национальной поэзии»¹³. Установление достойной отечественной родословной – к Кралю позднее добавились в качестве ближайших предшественников И. Краско и Л. Новомеский – несомненно принадлежало к важнейшим опорным пунктам «позитивной» и – одновременно – оборонительной программы надреалистов.

Наиболее существенный вклад в проблемное осмысление этого, второго этапа развития надреализма внес своей кипучей литературно-критической и организаторской деятельностью Михал Поважан (1913–1952). Именно ему в цикле статей и публичных популяризаторских выступлений дове-

лось подробно обосновывать идею органичного подключения надреализма к вполне определенной линии отечественной литературной традиции. Поважану принадлежат и наиболее пронизательные сводные оценки поэтической продукции конкретных представителей группы, постепенно переходящих – каждый по-своему – от стадии «технического» экспериментирования к полноценной индивидуализированной поэзии. Поважан был «душой» и такого коллективного предприятия группы, как издание альманахов надреализма, дававших представление о «текущей» деятельности группы, о ее сотрудничестве с учеными, художниками, театроведами. В альманахах – «Сон и реальность» (1940), «Днем и ночью» (1941), «Поздравление» (1942) – широко публиковались переводы из французской поэзии – Лотреамон, Бодлер, Аполлинер, Бретон, Элюар, Тцара и др., как бы подчеркивающие верность надреалистов исходным принципам сюрреалистической поэтики.

Поэтическая активность надреалистов в годы войны была исключительно высокой. Помимо участия в альманахах и публикаций в журналах, прежде всего в «Элане» и «Творбе», они сумели издать большое количество персональных сборников: «Водяные часы часы песочные» (1938) Фабры, «Вижу все дни и ночи» (1939) и «Зеркало за зеркалом» (1945) Рейсела, «Сердца на мозаике» (1938), «Зодиак» (1941), «Печать полных амфор» и «Стигматизованный век» (оба 1944) Жары, «В нас и вне нас» (1941) Ленко, «Не засыпай, зажги солнце» (1941) Бунчака, «Никогда не встретимся» (1941), «Зов вместо сна» (1945) Брезины и «Продано» (1942) Рака.

Наиболее выдающимися творениями, оставшимися в истории литературы в качестве знаковых, вершинных произведений словацкого надреализма, являются политематические композиции, своего рода лирические поэмы Фабры «Я некто другой» (1946) и Рейсела «Нереальный город» (1943). В них по-своему суммируется, укрупняется основная проблематика, владевшая в это время умами и сердцами всего поколения. Оба поэта подолгу вынашивали замыслы своих произведений, публикуя отдельные, готовые части в журналах начиная с 1940–1941 гг.

«Я некто другой» книга, исполненная неподдельного человеческого страдания (и сострадания). Фабры писал ее, «пронизываемый сквозняком отчаянья». Оно накапливалось давно, отчетливо обнаружив себя уже в предшествующем сборнике «Водяные часы...»: «Твои дни обрастают крысиной шерстью» («Сад жестокости»), а «небо видится пеклом» («Последние»). Теперь пеклом, дантовским адом предстает уже сама Земля. Две встречи с Фенеем, «дьяволом метафоры», «гением кошмарных сновидений» и одновременно двойником поэта, составляют композиционное ядро разветвленных ассоциативных вариаций на тему жизни и смерти, «погибели Земли», не сумевшей совладать с саморазрушительным инстинктом кровопролития и смертоубийства. Поражает пророческое визионерство поэта, «угадавшего» появление абсолютного оружия, атомной бомбы, способной умертвить все живое: «все обратится в пепел» — подножье «вавилонской башни из человеческих костей / памятник мировым войнам». По степени концентрации антивоенного, антимилитаристского трагического протеста это произведение-предупреждение не имеет себе равных в словацкой литературе.

Иным, ностальгическим настроением окрашена лирическая исповедь Рейсела. «Нереальный город» – это Прага, с которой связаны у поэта светлые довоенные студенческие воспоминания и в которой теперь, в пору оккупации, он тщетно пытается восстановить былое ощущение радостной полноты жизни. В «городе поэтов и голубей», где «бродил Гийом Аполлинер», в «прекраснейшем городе мира» он чувствует себя бесконечно одиноким. Рефреном проходит через все восемнадцать частей композиции безутешное двустишие: «И все-таки нет страшной ностальгии / Долго до ночи бродить по дико опустелым местам». И даже любовь и встречи с А илией должны закончиться вынужденным расставанием. Человек «постоянно один среди тысяч людей неизвестных / как судьба».

Надреализм в годы войны не сводим к чисто поэтологической доктрине; он становится в это время и эстетической крепостью, гуманистическим убежищем для большой группы творческой интеллигенции, категорически отказывающейся от конформистского сотрудничества с властями и активно

сопротивляющейся попыткам ее идеологического «обуздания». Более того, изначально отмежевавшийся от «реализма» (что явствует из самоназвания этого поэтического течения), т. е. от какой бы то ни было связи с реальностью, он в условиях тотальной угрозы существованию культуры и даже человечества, включает реальность непосредственно в содержание, в поэтическую ткань. После 1945 г. надреализм перестает существовать как программное течение, но продолжает исподволь питать литературу своими «техническими» находками и художественными достижениями.

Своей принципиальной культурно-политической позицией и общей гуманистической направленностью творчества надреализм в годы существования Словацкой республики оказывался притягательным для многих молодых поэтов. Павел Горов (1914–1972), живший вдалеке от Братиславы, был одним из них. Его сборники стихотворений – «Предательские воды грунтовые» (1940), «Возвращения» (1944) и в особенности «Ниобея, мать наша» (1942) – возникли как лирический дневник поэта военных лет, исповедь потрясенного и негодующего сердца. Древнегреческая мифическая Ниобея, потерявшая рассудок над телами убитых на войне сыновей, – это символ родины и одновременно собирательный образ всех матерей, которые, изнывая от тягостных дум, «страшатся погасить лампу, чтоб не очутиться во тьме в доме с кошмарными привидениями». Не связанный непосредственно с группой поэтов-надреалистов, Горов некоторыми особенностями образного воспроизведения мира (монументализация трагических черт эпохи в сложных метафорических рядах) сближается с поэтикой надреализма, оставаясь, однако, Амим собой в главном – остроте личного восприятия трагических сторон реальной жизни.

В литературной жизни Словакии в этот период продолжали принимать участие поэты-коммунисты Я. Поничан и Л. Новомеский, остававшиеся членами Общества словацких писателей. Они не отказывались от своих убеждений, хотя, разумеется, и не могли открыто демонстрировать их в печати. Для Поничана с его склонностью к публицистичности и ораторской риторике подобные внешние ограничители в Акой-то мере оказались благом. Во всяком случае именно в

это время он создает одно из лучших своих поэтических произведений героико-романтическую поэму «Странный Янко» (1941), посвященную драматической судьбе Янко Краля – поэта-романтика, активного участника революции 1848 г., поднимавшего крестьян на борьбу с феодалами-помещиками и едва не повешенного венгерскими властями. В поэме, проникнутой тираноборческим, вольнолюбивым духом, нашла органическое преломление фольклорно-песенная стихия, которую не раз и, как правило, удачно использовал Поничан в своем творчестве.

Всего 10 стихотворений на протяжении 1940–1941 гг. публикует в «Элане» Новомеский. В 1948 г. он издаст их в виде тоненькой книжки под красноречивым названием «Запрещенным карандашом» (так это было переведено на русский язык; в оригинале звучит более выразительно – «Контрабандным карандашом»). Его лирика насквозь философична, хотя и принимает подчас облик невинных стилизаций под альбомные или пейзажные миниатюры. Как, например, «Береза ночью»:

*Осенний мрак в неверном свете далей
под черным небом затемненных звезд...
.....
И в этой тьме сиянием исходит
она, как черточка на грифельной доске.
С березой белую, как с посохом, в руке
слепое время до рассвета бродит.*

(Перевод Глеба Семенова)

Опубликованное в декабре 1941 г., это стихотворение несомненно навеяно ожесточенным сражением на Восточном фронте. Береза – символ России, давно известный Новомескому по творчеству любимого Есенина да и по путешествиям в Советский Союз. Слепое время, бредущее во мраке... И единственная надежда, что посох все-таки выведет на тропу к свету. В образно-метафорическом строе поэзии Новомеского ощутимо усиливается символическая составляющая.

Принципиально важными в этот период были публицистические выступления Новомеского. В 1939 г. в блестящем эссе «Что вы хотите от поэзии?» он обнажает конъюнктурную демагогию идеологов режима, упрекающих поэзию в недостаточно красноречивом изъятии патриотических чувств. «Патриотическое чувство, – дает чеканную формулировку Новомеский, – не может быть программой творчества хотя бы потому, что оно должно быть его основой»¹⁴. В 1940 г. в статье «Наш ли это тип искусства?» он защищает альманах надреалистов «Сон и реальность» от нападков официальной критики, обвинявшей надреалистов в заведомом уклонении от выполнения «высшей», гражданской миссии. И после двухлетней паузы в знаменательной статье «Об этом молчании» (1943) включается в дискуссию, подспудным камнем преткновения которой была молчаливо взыскуемая свобода слова «Клубок потрясений нашей эпохи, – размышляет “вслух” Новомеский, – просто невыносим для совести истинного творца, и следует всячески приветствовать силу такой совести, избравшей временное молчание». И дальше следует еще одна чеканная формулировка: «...не будем горевать по поводу ослабления творческой активности, коль скоро оно вызвано противоречием между тем, что искусство может, должно и хочет сказать о современном мире, и тем, что этот мир желал бы о себе услышать»¹⁵.

Статья косвенно свидетельствовала и о ситуации самого автора, состоявшего под негласным надзором полиции и не раз подвергавшегося «профилактическим» арестам. В июле 1943 г. Новомеский был введен в состав пятого нелегального центрального руководства компартии Словакии, взявшего курс на развертывание антифашистской борьбы и подготовку вооруженного выступления. С головой уйдя в конспиративную работу, Новомеский с этого времени перестает публиковаться в открытой печати.

Язык символов и аллегорий проникает во все сферы литературы, нередко становясь основным способом выражения общественно значимого содержания. Особенно широкое распространение он получил в многослойном массиве лиризованной прозы, наиболее последовательно проявляя себя в натурализме. Гибкая метафорическая форма предоставляла бога-

тые возможности для иносказательного суждения о действительности. Поэтизация естественных начал человеческой натуры, воспевание вечной, могучей природы, героизация вольнолюбивой прямодушной личности – все это воспринималось современниками как полемическая антитеза зыбкой и ханжески двусмысленной атмосфере времени.

Обращение к опорным, общечеловеческим ценностям характерно в этот период для творчества Маргиты Фигули. Ее изящно стилизованная под фольклор повесть «Тройка гнедых» (1940) заслуженно причисляется к шедеврам словацкой прозы. Вечная тема соединения двух любящих сердец наперекор всем препятствиям и кажущейся неодолимости зла получила здесь поистине поэтическое и глубоко национальное по духу и колоритной образности воплощение. В том же 1940 г. Фигули публикует пронзительный антимилитаристский рассказ «Свинцовая птица» о поседевшей от горя женщине-матери, муж которой калекой вернулся с фронтов Первой мировой войны, а единственный сын «пал смертью храбрых на поле брани» через двадцать лет, когда Словакия под нажимом Германии оказалась втянута в 1939 г. в агрессивный поход против Польши. Этот рассказ вызвал взрыв негодования властей. Писательницу уволили с работы (она была банковской служащей) и на время запретили печататься.

В последующие годы Фигули, отступив в далекое, подернутое легендарной дымкой прошлое, создает четырехтомный роман «Вавилон» (1946) о драматическом падении Вавилонской державы, увековеченном в памяти человечества благодаря библейской версии о заслуженной каре царству несправедливого. Историческому по материалу повествованию Фигули придает черты обобщающей притчи, исторической метафоры, поднимая свой голос против всяческих войн и насилия, чинимого завоевателями, против тираническим режимов, покоящихся на политическом и расовом терроре. На классическом примере Вавилона писательница стремится обнажить всю непрочность подобных диктатур, неизбежность их гибели.

Своего рода кульминацией натурализма в словацкой прозе признается сегодня творчество Франтишека Швантнера. Он родился в деревне Бистра, расположенном в самом цен-

тре Словакии, у подножья горы Дюмбер. По профессии школьный учитель, Швантнер почти всю свою недолгую жизнь провел в этих, воспетых в словацком фольклоре местах, где от века на отрогах скалистых гор привольно паслись стада овец, человек же с трудом отвоевывал у дикой природы клочки земли под скудную пашню, в нелегкой борьбе с холодными северными ветрами растил тощий ячмень и овес, рубил лес, гнал живицу из горной сосны и терпеливо выжигал предназначенный для продажи древесный уголь, чтобы как-то прокормить себя и семью. Почти все рассказы писателя из сборника «Малка» (1942) и повесть «Невеста горных лугов» (1946) уходят своими фабульными корнями в каменистую почву татранских хребтов и долин. Здесь обитают его внешне замкнутые, молчаливые герои с горячей кровью и скорым на расправу ножом – как после выхода в свет «Малки» писал А. Матушка, «герои доподлинные и неоспоримо живые»: «Автор видит человека в его глубинной стихийности, руководимого инстинктами, не стесненного в своей вольной, “збойницкой” сути никакими психическими, тем более общественными установлениями... Он дает ему возможность по-своему, дерзко и безоглядно испить чашу своей судьбы»¹⁶.

Человек и в самом деле рассматривается писателем прежде всего в своей «родовой сущности» как органическая часть живой природы: под окультуренной пленкой сознания в нем всегда угадывается темная магма подсознания, дающая о себе знать то вспышками ярости и гнева, то неясными, безотчетными движениями и порывами души. Швантнер пробивается к архетипическим пластам национального характера; образный строй его произведений густо насыщен фольклорно-пантеистской символикой, а реальное действие, неизменно окутанное пологом тайны, сопровождается неким магическим подтекстом, который далеко не всегда поддается рационально-аналитической расшифровке.

Натуризм выявил богатые возможности, но по-своему обнажил и уязвимые стороны поэтики лиризованной прозы. Художественная гармония ее лучших творений достигалась за счет избирательного отбора реалий, поддающихся специфической поэтизации. И даже небольшое нарушение зыбкого равновесия (реальное – ирреальное) грозило обрушить хруп-

кое художественное здание.

Ощущение содержательной «недоговоренности», своего рода предельности такого типа поэтики побуждало вступающих в литературу авторов к поискам иной творческой ориентации, позволяющей более непосредственно, без аллегорических ухищрений подступиться к исследованию окружающей действительности. «Манера повествования нынешних литераторов с их погоней за метафорой выглядит аффектированной, наслаиванием соподчиненных конструкций и разветвленных сравнений ... она тяготеет к вербализму», сетовал в 1940 г. молодой Доминик Татарка (1913–1989). Татарка назвал свою статью «Неизвестное лицо». Неизвестным для литературы, по его убеждению, оставалось «лицо», а точнее душевное состояние современника, у которого «после стольких социальных и политических сдвигов резко обострилось трагическое восприятие жизни»: «Человек..., снедаемый чувством сгущающегося вокруг трагизма, устремляет взор в себя»¹⁷.

Сборник рассказов Татарки «В тоске поисков» (1942) как раз и дает представление о драматической ситуации личности, испытывающей возрастающее враждебное давление извне и остро ощущающей «хроническую опасность, грозящую человеку от человека». Все попытки контакта и усилия к взаимопониманию оказываются бесплодны и тщетны – слишком глубоко в иррационально озлобленном мире зашли процессы отчуждения людей друг от друга, их губительного самоотчуждения.

В 1943 г. Татарке удалось опубликовать в «Словенских поглядах» поразительный – с учетом действовавших цензурных ограничений – рассказ «Зловоние». Внутренний распад личности в нем напрямую связывался с чудовищным по ожесточению опытом войны. Словацкого офицера, приехавшего на побывку с Восточного фронта домой, даже в свадебном путешествии с красавицей женой не оставляют мучительные воспоминания о разоренной стране, о людях, потерянно блуждающих среди руин и бормочущих одну и ту же горькую фразу: «Ничего нет» (в тексте рассказа она так и звучит по-русски). Его память терзает жуткая сцена пыток, которым подвергают русскую девушку, заподозренную в связях с партизанами, – булавки, загоняемые под ногти, го-

рящая сигарета, прижатая к обнаженной груди, и удары, удары: «Будешь говорить? Не будешь говорить?» И вконец одичавший в «мертвом городе» кот, обгрызающий губы и щеки у повешенной жертвы. Но не только неотвязные видения, его повсюду преследует и отвратительный запах разложения, трупным зловонием отдают даже купленные им свежие розы. Словно сам он насквозь пропитался запахом тлена, разнося его повсюду с собой. Замечательно начавшееся свадебное путешествие заканчивается для фронтовика поручика психолечебницей. В 1948 г. при переиздании «В тоске поисков» Татарка включил этот рассказ в состав сборника, как бы подчеркнув его принципиальную значимость для общей концепции книги.

Свой поиск человеческого взаимопонимания Татарка продолжил, но уже в совершенно другом художественном ключе в повести «Панна волшебница» (1944). Остро скептический, экзистенциальный «субъективный реализм» (А. Матушка, 1963), характерный для рассказов, уступает место фантазии, гротеску, прихотливой игре ассоциаций. Грозной обыденности воздушных тревог и бомбардировок, сотрясавших на исходе войны Братиславу, противопоставлена в этой книге мечта о гармонии и любви, во все времена одухотворявшая искусство. Собственно люди, связанные с искусством, – поэты, живописцы, скульпторы, все поклонники авангардистских новаций, и составляют тесный круг героев повести. Лишь в этой, замкнутой на себе среде, в своего рода эстетической резервации, царит свобода индивидуального самовыражения, преодолевается фатальная «звездная удаленность» человека от человека. Татарка, получивший филологическое образование в Праге и Сорбонне, расписался здесь в своих симпатиях к дружному сообществу надреалистов.

В творчестве Татарки, в аналогичных по духу художественных поисках Яна Червеня (1919–1942), исключительно одаренного молодого прозаика, безвременно умершего от туберкулеза (сборник рассказов «Лазоревый собор», 1942), отчетливо проявилась тенденция к интеллектуализации словацкой прозы, обогащения ее реальностью внутреннего человеческого переживания. В обостренном внимании литературы к скрытой от постороннего глаза интенсивной духовной

жизни индивидуума утверждалось в специфических условиях времени право на особую, независимую позицию человека в мире сомнительных, дискредитированных общественной практикой ценностей и критериев.

Атмосфера творческих исканий, столь характерная для поэзии и прозы рассматриваемого периода, захватила и словацкую драматургию. Постепенная профессионализация национального театра, происходившая в 30-е гг., предъявляла все более высокие требования к уровню и «качеству» репертуара, объективно способствуя обновлению и внутренней дифференциации словацкой драмы.

Примечательную эволюцию переживает в это время творчество Ивана Стодолы. Его сатирические пьесы «Когда юбиляр плачет» (1941) и «Муравьи и сверчки» (1943), высмеивающие карьерные и имущественные притязания нуворишей словацкого государства, были выдержаны в традиционной реалистической манере. Но свою следующую пьесу «Комедия» (1944) Стодола выстраивает, используя условный композиционный прием драматургии Л. Пиранделло «театра в театре».

Фарсовая комедия «Жирный горшок» (1941) осталась единственным опытом подобного рода в творчестве Юлиуса Барч-Ивана. Это был иронический отклик драматурга на взорвавшуюся в новообразованном государстве атмосферу завистливого карьеризма и нахрапистого приобретательства. В историю словацкой драматургии Ю. Барч-Иван вошел, однако, прежде всего как основоположник национальной «драмы идей», как автор философических пьес «Мать» (1944), «Неизвестный» (1944), «Двое» (1945). В этих произведениях центральный конфликт максимально освобождается драматургом от региональной окраски. Барч-Иван стремится придать ему общечеловеческую универсальность. В «Неизвестном», например, оригинально трактуется «Легенда о Великом инквизиторе» Достоевского, а самопожертвование матери в одноименной пьесе восходит к аналогичной проблематике античных трагедий.

Новаторским явлением в словацкой драматургии стала стихотворная «поэтическая драма», построенная, как правило, на переключке разных исторических эпох. Среди целого ряда подобных произведений высоким мастерством и про-

зрачной гуманистической патетикой выделялась романтическая в своей основе драма «Яношик» (1941) Марии Разусовой-Мартаковой (1905–1964). Фигура легендарного разбойника, который «у богатых брал, бедным раздавал», – одна из наиболее популярных как в словацком фольклоре, так и в литературе. Но Разусова-Мартакова, преодолевая устоявшиеся штампы – молодецкие пляски у костра, лихие набеги на окрестных богачей и т. п., – придает своему герою черты самородного мыслителя, глубоко озабоченного проблемой восстановления социальной справедливости. «В нашей романистике и драматической литературе о Яношике это произведение решительно является вершиной»¹⁸, – писал Й. Феликс в рецензии на постановку «Яношика» в Национальном театре.

В остроумной парадоксальной форме встреча настоящего с прошлым осуществляется в гротескной стихотворной комедии Петера Звона (псевдоним Владимира Сикоры, 1913–1942) «Танец над плачем» (1942): ожившие с живописных портретов предки не без ехидства доказывают своим фарисействующим потомкам всю суетную никчемность жизни, которую они ведут.

В годы существования Словацкой республики литература испытывала постоянное давление жесткой цензуры. Театр и драматургия находились в этом смысле под особым надзором. Сразу же после премьеры была, например, исключена из репертуара комедия Стодолы «Муравьи и сверчки», аналогичной была и судьба комедии Барч-Ивана «Жирный горшок». В литературе тем не менее исподволь, в разнообразных формах и жанрах накапливался взрывчатый материал гуманистического протеста. Он нашел свое открытое выражение в разразившемся 29 августа 1944 г. антифашистским Словацком национальном восстании.

Массовый порыв захватил своей героикой деятелей словацкой литературы, культуры. Для многих из них восстание стало важнейшим фактом личной и творческой биографии. В центре освобожденной территории, в Банской Бистрице, на протяжении сентября-октября 1944 г. издаются газеты и журналы. В них, а также на повстанческом радио в Банской Бистрице активно сотрудничают Д. Татарка, А. Плавка, П. Карваш, А. Матушка, М. Хорват, Й. Феликс,

М. Поважан и другие писатели, поэты и критики. В рядах повстанцев с оружием в руках сражались те, кто после 1945 г. займет свое место в ряду активнейших творцов словацкой литературы (В. Минач, К. Лазарова, М. Лайчак, Г. Воланская и др.).

С чисто военной точки зрения восстание потерпело неудачу. После двух месяцев ожесточенных боев с регулярными частями фашистского вермахта повстанцы были вынуждены отступить в горы. Жестокие карательные акции не только против партизан, но и мирного гражданского населения продолжались вплоть до прихода советских войск в апреле 1945 г.

Значение восстания несводимо, однако, к одним военным аспектам. По справедливому суждению Новомеского, сделанному ровно через год после начала восстания на Первом конгрессе деятелей искусства и науки Словакии, восстание нанесло мощный удар по «философии приспособленческого оппортунизма», и в решающей степени способствовало преодолению словацким народом «ощущения собственной неполноценности, незначительности», став источником его нового исторического самосознания. Словацкое национальное восстание как тема и немеркнущая духовная традиция будет сопровождать все послевоенное развитие словацкой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Gašpar T.J. Veľký rok. Matica slovenská, 1939. S. 153–154.*
- ² *Polakovič Š. K základom slovenského štátu. Filozofické eseje. Matica slovenská, 1939. S. 19.*
- ³ *Pred ohnivým drakom. Poézia pohnutých čias. Bratislava, 1939. S. 121.*
- ⁴ *Mečiar S. Organická sila vzrastu // Slovenské pohľady. 1939. Č. 3. S. 132.*
- ⁵ *Новомеский А. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976. С. 346.*
- ⁶ *Dejiny slovenskej literatúry. V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984. S. 481.*
- ⁷ *Šalda F.X. Umenie a život. Bratislava, 1987. S. 386.*
- ⁸ *Oneskorený rozhovor s Valentínom Beniakom // Slovenské pohľady. 1968. Č. 8. S. 60–61.*
- ⁹ *Gregorec J. Básnický svet Valentína Beniaka. Bratislava, 1970. S. 151.*

- ¹⁰ Romboid, 1969. Č. 1. S. 16.
- ¹¹ Myšlienka a tvar. Slovenská literárna eseje. Bratislava, 1981. S. 560.
- ¹² Hamada M. Básnik a prozaik Janko Silan // Janko Silan. Personálna bibliografia. Poprad, 1991. S. 11.
- ¹³ Šmatlák S. Vznik a vývin nadrealizmu (1935–1945) // Slovenská literatúra. 1966. Č. 2. S. 140.
- ¹⁴ Новомеский Л. Стихи. Поэмы. Статьи. С. 350.
- ¹⁵ Там же. С. 358, 359.
- ¹⁶ Matuška A. Pre a proti. Bratislava, 1956. S. 273.
- ¹⁷ Tatarka D. Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve. Bratislava, 1968. S. 24.
- ¹⁸ Felix J. Literárne križovatky. Bratislava, 1991. S. 157.

Словацкая литература после Второй мировой войны (1945–1960-е гг.)*

Четырьмя важнейшими вехами маркируется послевоенное развитие Чехословакии: 1945–1948–1968–1989. Ими же, как и в чешских землях, обуславливаются или же по меньшей мере предопределяются рубежи основных периодов литературного процесса в Словакии, при конкретном рассмотрении которого не обойтись анализом чисто литературных фактов: слишком обязывающей и всепроникающей предстает в это время функция общеполитического и идеологического контекста. При всей принципиальной – общечехословацкой – однородности он, как правило, получал в словацких условиях специфическую окраску, обусловленную – помимо всего прочего – хроническим пренебрежением центральных, пражских властей к справедливым требованиям словацкого народа, добивавшегося воплощения принципа национального равноправия не на словах, а на деле. Политическая дискуссия о государственном устройстве, а точнее, оптимальном переустройстве республики на федеративной основе не замирала на всем протяжении послевоенного периода, то вырываясь наружу, то едва теплясь под пеплом тех или иных, погромных или половинчатых официальных постановлений по национальному вопросу. Проблематика национального самосознания, естественно, постоянно привлекала внимание словацких писателей, критиков и публицистов, особым образом подсвечивая весь фон общественно-литературной жизни, по-своему резонируя в художественном творчестве.

Достижение адекватного взаимопонимания затруднялось и объективными причинами, в частности, существенными различиями в национальном историческом опыте, накопленном чехами и словаками за годы войны. Когда в марте

* История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Том первый. 1945–1960. М.: «Индрик», 1995. С. 248–316. (разделы по драматургии – Л.Ф. Широковой)

1939 г. фашистская Германия оккупировала чешские земли, на территории Словакии под патронатом Гитлера было образовано самостоятельное государство – Словацкая республика – во главе с президентом, католическим священником Й. Тисо, лидером клерикально-националистической Народной партии, давно добивавшейся от Праги политической автономии. Большинство словацкой творческой интеллигенции новоявленное государство, особенно на первых порах, рассматривалось сквозь призму теории меньшего зла: при общем запрете антиправительственной политической деятельности, идеологической цензуре и практике национальной нетерпимости – высылка чехов в Протекторат и депортация еврейского населения – словацкие земли все-таки избежали оккупации (за исключением территорий на юге, отошедших к хортистской Венгрии), здесь, в отличие от чешских земель, не свирепствовало гестапо, поддерживался декорум «патерналистской демократии». Настойчиво насаждаемый официальный миф о мирной процветающей Словакии рухнул лишь после нападения гитлеровской Германии на Советский Союз и отправки на Восточный фронт двух словацких дивизий. В традиционно русофильской, стране участие в несправедливой войне против славянских братьев было осуждено народом. После 1941 г. все активнее стало нарастать движение сопротивления, в конечном счете вылившееся в массовое вооруженное выступление, известное как Словацкое национальное восстание (29 августа – начало октября 1944 г.). В течение двух месяцев повстанцы отстаивали обширную территорию с центром в г. Банска Бистрица, мужественно сражаясь с регулярными частями вермахта, призванными на помощь Йозефом Тисо. Для многих деятелей словацкой культуры восстание стало определяющим фактом их личной и творческой биографии.

Важнейшим политическим следствием восстания стало полноправное участие Словацкого национального совета, высшего руководящего органа антифашистского сопротивления, в переговорах об устройстве новой, народно-демократической Чехословацкой республики как единого государства чехов и словаков. Принцип национальной суверенности – отношений «равного с равным» – был торжественно провозглашен в Кошицкой правительственной программе (5 апреля 1945 г.). И хо-

тя вопрос о создании федерации, на чем настаивало руководство Словацкого национального совета, был отложен на будущее, в Братиславе было создано правительство – корпус уполномоченных, сформированный на базе двух действовавших в тот момент на территории Словакии антифашистских партий – демократической и коммунистической. Уполномоченным по делам народного образования, а по существу и национальной культуры, стал Ладислав Новомеский (1904–1976), с деятельностью которого в первую очередь связано формирование общей концепции развития словацкой литературы в первые послевоенные годы.

Талантливый поэт и яркий публицист, многолетний редактор различных коммунистических газет и журналов, Новомеский к тому времени являлся одним из наиболее известных деятелей культуры Словакии. Его авторитет особенно возрос в годы войны, когда, став в 1943 г. одним из трех членов нелегального руководства компартии Словакии, он принял деятельное участие в подготовке Словацкого национального восстания. В многочисленных статьях и выступлениях 1945–1949 гг. Новомеский наметил широкую программу культурного обновления Словакии. Исходным моментом стало осмысление в новых условиях перспектив развития культуры как универсального фактора национального духовного прогресса. «Бесспорно, – писал Новомеский в июне 1945 г. в статье “По поводу нашей культурной политики”, – что наше культурное движение будет во всех отношениях словацким. О национальном характере культурной жизни в Словакии нам уже не придется ни с кем препираться»¹.

Важнейшим событием, определившим на ближайшие годы пути развития национальной культуры, явился I съезд словацких деятелей науки и искусства, состоявшийся 27–29 августа 1945 г. в Банской Бистрице в связи с годовщиной Словацкого национального восстания. Он проходил под знаком политического и нравственного расчета с двусмысленным шестилетием Словацкой республики и в духе консолидации творческой интеллигенции во имя «высших идеалов словацкой национальной революции, в решающий момент выразившей стремление народа к свободе и социальной справедливости»². Несмотря на все усилия идеологов режи-

ма, подчеркивалось в докладе Новомеского, зерна национал-социализма, перенесенные под флагом «немецко-культурного сотрудничества» на словацкую почву, не дали – за вычетом общественно-литературной периферии – никаких сколько-нибудь серьезных всходов. Словацкая культура как «целостная система» органически «противилась существующему порядку вещей, предвидя или сознательно подготавливая народный переворот»³. Даже политически скомпрометировавшие себя сотрудничеством с режимом литераторы, подписавшие, в частности, инспирированное властями «Воззвание словацких писателей» в пору восстания (В. Бениак, М. Урбан, эмигрировавшие за рубеж Й. Цигер-Гронский, Р. Дилонг и др.), были далеки в своем художественном творчестве от пропаганды официальной доктрины. Дверь для них поэтому оставалась открытой на будущее – после честного осознания былых заблуждений.

По глубокому убеждению Новомеского, в развитии словацкой литературы после 1939 г. не было, таким образом, катастрофического обрыва. Ее самовыражение оказалось затруднено, язык связан и вынужденно зашифрован, но и сквозь сложную метафорику сюрреалистической поэзии, в «пророческих видениях и апостольских предостережениях» постсимволистского творчества отчетливо угадывался «протест против попрания человеческого достоинства, против оскорбления национальной гордости»⁴. Эта гуманистическая, демократическая и патриотическая традиция, восходящая в своих истоках к национальной классике – к штуровскому романтизму, Гвездославу и Краско – и должна была, по мысли Новомеского, с учетом богатого художественного опыта межвоенного двадцатилетия составить фундамент для послевоенного движения словацкой литературы.

Для координации усилий и обсуждения насущных вопросов был создан «Совет по науке и культуре» со своим печатным органом (еженедельник «Культурны живот», 1946–1968). Итоговый «Манифест словацких деятелей науки и культуры» был исполнен доверия к происходящим переменам, призванным обеспечить «достижение такой степени национального развития, о которой словаки мечтали со времен возрождения»: словацкая культура должна была наконец «из объекта для узкого круга профессионалов сделаться достоянием всей нации»⁵.

Литература по-своему была также предрасположена к изменениям, идущим навстречу обновляющейся жизни. И споры, как правило, возникали не по поводу необходимости такого движения, а о степени подготовленности к нему представителей тех или иных литературных групп и течений. В прошлом для Словакии, рассуждал Александер Матушка (1910–1975) в статье «По какому пути, мастера культуры?», была типичной «трагедия талантов, которым не для кого было жить и писать, их творчество оставалось гласом вопиющего в пустыне... Теперь речь идет о создании условий для отклика, об организации спроса на произведения мастеров культуры»⁶. Большинство литераторов связывало перспективу обеспечения таких условий с широкомасштабными социальными преобразованиями общества, с преодолением исторически сложившегося – соотносительно с чешскими землями – экономического и культурного отставания Словакии.

Между тем политическая ситуация в Словакии после майских выборов 1946 г., ознаменовавшихся крупным успехом демократической партии (62% голосов) и относительной неудачей коммунистов (30%), становилась все более напряженной, что, естественно, сказывалось на состоянии литературной жизни, атмосфере критических дискуссий, приобретавших характер политической полемики между литературными рубриками периодических изданий коммунистической («Правда», еженедельник «Нове слово» и др.) и демократической («Час», «Нове пруды») партий, католической печатью (журналы «Вербум», «Нова праца» и др.). Творческие, профессиональные вопросы относительно спокойнее обсуждались на страницах еженедельников «Культурны живот» (главный редактор М. Хорват) и «Элан» («Воодушевление», 1930–1944; возобновленный в 1946 г. под бессменным редакторством поэта Я. Смерека), а также традиционного журнала «Словенске погляды», основанного в глубинах XIX века и издававшегося в Мартине под эгидой Матицы Словацкой. Однако дух нетерпения, углубляющегося раскола общества, проникал и сюда. «Если мы признаем, что находимся в состоянии борьбы, – писал, например, в первом номере возобновленного “Элана” Михал Хорват (1910–1982), – то и наша деятельность в области культуры должна приобрести воинствующий, бескомпро-

миссный характер... В пылу сражения культура и ее продукция являются одними из важнейших орудий борьбы»⁷.

Февральские события 1948 г. стали политическим водоразделом в развитии Чехословакии. Именно от «победоносного Февраля» стало принято затем отсчитывать историю непосредственного, фронтального перехода к «строительству социализма на научной основе». Относительно мирная форма этого перехода, казалось, подтверждала тезис о национальном пути к «социализму с чехословацкой спецификой», который деклариовался Готвальдом. «Люди приняли социализм, – размышляя много лет спустя Новомеский, – помимо всего прочего в надежде на то, что он откроет для них дорогу к такой свободе мысли и ее выражения, какую капитализм не предоставлял»⁸.

8 апреля 1948 г., накануне открытия Съезда национальной культуры в Праге, состоялось представительное заседание творческих деятелей Словакии под девизом «Искусство в новом обществе». Это была манифестация в поддержку нового правительства Готвальда и курса на социалистические преобразования. Выступали ведущие словацкие актеры, композиторы, художники, а также писатели – И. Горват, Д. Хробак, Ш. Жары, Д. Татарка, П. Карваш и др. Все были единодушны в том, что искусство и литература, вступая в новую эпоху жизни нации и народа, призваны взять на себя свою долю ответственности за настоящее и будущее страны. В то же время было ясно и то, что нельзя скоропалительно форсировать сложный и глубоко индивидуализированный процесс творческого обновления. «Да, мы все хотим, чтобы искусство в будущем было искусством широких масс, – говорил, например, Хробак. – Но не менее искренне и убежденно мы хотим и того, чтобы искусство при этом оставалось искусством»⁹. Лаконично эту мысль сформулировал и Матушка: «Поэт и писатель не могут оставаться на периферии жизни, но не могут быть и на периферии искусства»¹⁰. В настойчивом подчеркивании специфики художественного творчества, его права на эксперимент, на внутреннюю автономию угадываются не просто инстинктивное чувство самосохранения или не выветрившиеся из памяти цензурные ограничения периода Словацкой республики, но и вполне определенные опасения перед угрозой навязывания словацкой

литературе нового жесткого идеологического каркаса по советскому образцу в том виде, в каком он, например, был продемонстрирован в отпугивающем постановлении о журналах «Звезда» и «Ленинград».

Настороженным было отношение и к термину «социалистический реализм». Он получил известность в Чехословакии в середине 30-х гг., имел здесь своих преданных приверженцев, в том числе среди словацких писателей-коммунистов, группировавшихся вокруг марксистского журнала «Дав» («Толпа», 1924–1937). Тем не менее в первые послевоенные годы социалистический реализм воспринимался как изжившая себя творческая концепция, в словацких условиях отодвинутая в историю новым витком художественного развития. Иными словами, социалистический реализм трактовался как специфический метод советской литературы, проверка возможностей его применения в Словакии — наряду с другими творческими альтернативами — отводилась художественной практике.

На заседании была принята политически обязывающая и в то же время эстетически открытая декларация — «Манифест социалистического гуманизма», свидетельствующий об искреннем стремлении деятелей литературы и художественной культуры внести свой вклад в строительство нового общества. Условием выполнения «программы социалистического искусства» было признано «освоение теории и практики научного социализма», «отождествление собственных начинаний с интересами всех трудящихся». Наряду с этим подчеркивалась необходимость считаться с реальной ситуацией в искусстве, в котором «представлены на сегодня различные направления и школы»: «Прогрессивные художники, присоединяющиеся к программе социалистического гуманизма, не могут разом отказаться от своего художественного прошлого... Процесс формирования нового стиля и нового искусства... не приведет к отрицанию всего того, что было до сих пор создано; основываясь на предшествующем творчестве, он станет его органическим продолжением»¹¹.

«Манифест социалистического гуманизма» формулировался как идейно-эстетическая платформа стратегической значимости. Его текст был зачитан на Съезде национальной

культуры в Праге, но не вошел в сборник материалов, изданных в конце 1948 г. Дух творческой свободы и уважительного отношения к личности художника, к его творческой индивидуальности, характерный для этого документа, уже, очевидно, не соответствовал представлениям основных организаторов Съезда и составителей сборника о надлежащем облике социалистической литературы.

В художественном творчестве первых послевоенных лет все отмечено печатью перехода, возвращения к нормальной, мирной жизни. Радость освобождения в словацкой поэзии неизменно связана с печалью, со скорбью по погибшим – бойцам восстания, советским воинам. В 1945 г. появляются напечатанные наконец типографским способом многие стихотворения, до тех пор анонимно распространявшиеся в списках или оседавшие в ящиках письменных столов: «Из мрака к рассвету» Ф. Краля, «Кладезь» Яна Смерка (1898–1982) с широко известными в рукописных копиях стихотворениями «Мелодия, 1943», написанной, как сказано в подзаголовке, «под звуки русских напевов», и «Сталинград, 1942»:

*Мир плохо знал тебя...
Но битва эта
все чаянья свела к твоей судьбе.
И жизнь поэтом не сочтет поэта,
который не напишет о тебе...*

Перевод В. Корчагина.

Выходят из печати сборники патриарха национальной литературы Янко Есенского (1874–1945) – «Против ночи», «Черные дни», «На злобу дня» – своеобразный поэтический дневник, в котором получили саркастическое отображение мелочно провинциальные нравы и политические будни Словацкой республики. Поэтическая сатира Есенского в годы войны переправлялась за границу и звучала в передачах чехословацкой редакции лондонского радио. Стараниями антифашистской эмиграции в Лондоне вышел сборник его стихотворений «Гнев святой» (1944). Убежденный демократ и

русофил, один из лучших переводчиков Пушкина, Блока и Есенина на словацкий язык, Есенский тяжело переживал вынужденное участие своих земляков в войне против Советского Союза. Он успел разделить вместе со всеми радость освобождения, посвятив одно из последних стихотворений «На братиславских кладбищах» «павшим русским героям».

Из вышедших после окончания войны поэтических книг большинство принадлежало авторам, тяготевшим к поэтике сюрреализма, или, как предпочитали называть его в Словакии, надреализма. «Я некто другой» (1946) Р. Фабры, «Зеркало за зеркалом» (1946) В. Рейсела, «С тобой и в одиночестве» (1946) П. Бунчака, «Паук-странник» (1946), «Земля обетованная» (1947), «Добрый день, господин Вийон» (1947) Ш. Жары, «Горы безнадежности» (1946), «Звезды-мучительницы» (1947) Ю. Ленко и др. – все это, за редким исключением, стихи военных лет, запечатлевшие безысходный разлад между стремлением к добру и красоте и неумолимой реальностью насилия, смерти. Надреализм стал в пору войны не просто программным знаменем, но и своего рода эстетической крепостью, гуманистическим убежищем для целой группы оппозиционно настроенных к режиму молодых поэтов. В истории словацкой литературы, однако, он оставил после себя не только «сейсмографическую запись отчаяния» (М. Пишут, 1943). Стремясь устранить препятствия на пути спонтанного «образотворчества», надреалисты приступили к решительному обновлению «технического» арсенала национальной поэзии. Они отказались от «казарменной дисциплины рифмы» и впервые последовательно перешли на свободный стих, очистив поэтический синтаксис от искусственных инверсий, от словесного шлака, «навязываемого» метрическим размером, и т. п. Прихотливая метафорическая вязь, ставшая отличительным фирменным знаком произведений надреалистов, породила вместе с тем множество упреков в «зауми», в «эстетическом самолюбовании», которое, как еще в 1942 г. язвительно писал Йозеф Феликс (1913–1977) в анти-сюрреалистическом эссе «Арлекин, склонившийся над водой», «может представить интерес разве что для снобов да экзальтированных барышень до шестнадцати лет»¹².

Проблема читательского отклика, коммуникативности «поэзии нового видения» постоянно мучила как практиков, так и теоретиков словацкого сюрреализма. Помимо всего прочего давала о себе знать мощная национально-патриотическая – «будительская» – закваска национальной литературы, в лоне которой никогда не поощрялись откровенные тенденции «искусства для искусства». Не случайно декларирование полного разрыва с традицией очень скоро сменяется у надреалистов стремлением обзавестись собственной отечественной родословной (Я. Краль, И. Краско, Л. Новомеский). А ведущий критик группы Михал Поважан (1913–1952), основываясь на художественной практике надреалистов, приходит уже в 1942 г. к внешне парадоксальному выводу о том, что «чем дальше, тем больше надреализм будет утрачивать свое программное “острие”, превращаясь в “мост”, соединяющий его с предшествующими художественными течениями»¹³. Примерно так, однако, и протекал этот процесс в последующие годы: «групповая поэтика» по мере внутреннего самоопределения талантов постепенно дробилась на мозаику индивидуальных поисков и решений.

Мощным и по существу заключительным аккордом надреалистической поэзии стала лиро-эпическая книга Рудольфа Фабры (1915–1982) «Я некто другой» (1946). «Пронизываемый сквозняком отчаяния», он начал ее писать и публиковать отдельными частями еще в годы войны. Две встречи с Фенеем, «дьяволом метафоры», «гением кошмарных сновидений» и одновременно двойником поэта, составляют композиционное ядро разветвленных ассоциативных вариаций на тему жизни и смерти, «погибели земли», не сумевшей совладать с разрушительным инстинктом кровопролития и смертоубийства: все обратится в пепел – подножье «вавилонской башни из человеческих костей, памятника мировым войнам». В заключительной части «Пролог к эпилогу» – после воссоединения «себя с самим собою» – явственно ощущается атмосфера послевоенных надежд и вновь обретаемой веры в человека: «Стеклянный гроб воспоминаний тихо закапывает могильщик-время...».

Поэзия в целом с трудом оправлялась от невзгод и переживаний военных лет. «Неодолимость скорби» (1946) – на-

звал свой первый послевоенный сборник Ян Костра (1910–1975). При всей, казалось бы, обращенности в прошлое эта книга занимает ключевое место в его последующей творческой биографии. Поэтическое дарование проявилось у Костры еще в студенческие годы, во время учебы в Праге в конце 20-х – начале 30-х гг. Но не поэтизм, владевший тогда умами артистической Праги, а И. Волькер и Л. Новомеский стали его крестными отцами на пути в большую поэзию. В своем книжном дебюте. «Гнезда» (1938) Костра предстал, однако, чистым, почти без всякого намека на социальность, интимным лириком. Затем наступила пора испытаний, но пульс его поэзии оставался по-прежнему размеренным, даже подчеркнуто спокойным: стихи о детстве, отчем доме, о привязанности к родной земле («Моя родная», 1939), «календарная», пейзажная лирика («Оскалившееся время», 1940, «Все хорошо так», 1942), размышления о прекрасном («Треснувшая ваза», 1942), гимн женщине («Аве Ева», 1943). В такой сосредоточенности на неких абсолютных ценностях, не подвластных «свинцовому мраку», «железному веку», – суть позиции этического стоицизма поэта. Характерна «Мольба к Музе», открывавшая сборник «Оскалившееся время»: «Когда соловей срывался на крик, / ты оставалась тихой. / Будь же такой и дальше... / но будь сильной в своей тишине».

Стихотворения, составившие сборник «Неодолимость скорби», создавались на исходе войны. Миг освобождения был близок, и поэт, наконец, с чувством внутреннего облегчения словно снял с себя добровольный зарок «не кричать» о самом болезненном и сокровенном. Во весь голос, как бы вдогонку, шлет он теперь свои проклятия веку – «взбесившемуся, извращенному, варварскому, людоедскому, бесплодному», и торжественным реквиемом звучат «ненаписанные», но давно выношенные, «выверенные до миллиметра» (С. Шматлак) слова: «Мертвые не возвращаются. Кто сочтет число утрат. / Мертвые не возвращаются, лишь жертв замученных ряд / опояшет планету, и долго еще со сна будут в ужасе вскакивать люди, / заслышав в ночи раздирающий сердце плач... / Нет, не настал еще мир. Еще живы могилы...»,

Но, пожалуй, наиболее адекватно в словацкой поэзии острое неприятие войны выразил Павол Горов (1914–1972).

Сборники стихотворений – «Предательские воды грунтовые» (1940), «Возвращения» (1944) и, в особенности, «Ниобея, мать наша» (1942) возникли как лирический дневник поэта военных лет, исповедь потрясенного и негодующего сердца. Древнегреческая мифическая Ниобея, потерявшая рассудок над телами убитых на войне сыновей, – это символ родины и одновременно собирательный образ всех матерей, которые, изнывая от тягостных дум, «страшатся погасить лампу, чтоб не очутиться во тьме в доме с кошмарными привидениями». Не связанный непосредственно с группой поэтов-надреалистов, Горов некоторыми особенностями образного воспроизведения мира (монументализация трагических черт эпохи в сложных метафорических рядах) сближается с поэтикой надреализма, оставаясь, однако, самим собой в главном – остроте личного восприятия трагических сторон реальной жизни людей. Трагическое эхо продолжает звучать и в стихотворениях из сборника «Шествие» (1947), написанных «пять минут спустя после войны». Но как ни мала эта временная дистанция, она все же позволила поэту разглядеть «в бороздах смерти» пробивающуюся «зелень мечты» – о мире, свободе, «беззломном пламени родных очагов». И преклониться перед светлой памятью тех, кто остался лежать в могилах на Дукле или пал «за тебя» в огне восстания.

Для многих поэтов в это время тема восстания служит ступенью перехода от прошлого к настоящему. Она является центральной в сборнике Андрея Плавки (1907–1982) «Огни на горах» (1947), развивающего мотив народного протеста в духе традиции збоиницких песен и призывных будительских гимнов. Такое видение восстания характерно для этого поэта, в годы войны в поисках точки опоры обратившегося к источникам стойкости национальной крестьянской) характера, к природе и людям родного липтовского, «яношиковского» края («Три прута Липтова», 1942).

Непосредственнее и острее эта тема выступает у молодых начинающих авторов, для которых восстание было реальным испытанием «огнем и кровью». Разные по уровню мастерства и таланта стихотворения Ц. Штитницкого («Красный платок», 1946), Я. Броцко («Эхо», 1946), И. Терена («Расстрелянный город», 1946), М. Лайчака, М. Крно и др. вносили

в поэзию живое, личное ощущение событий, ознаменовавших крутой поворот в судьбах народа.

Инерция предшествующей фазы литературного процесса наиболее заметно проявляла себя в прозе. Основную массу книжной продукции в первые послевоенные годы составили, естественно, произведения, которые задумывались и были в основном выполнены в совершенно иной общественно-исторической ситуации. Теперь, по выходе в свет, они сталкивались с заново складывающимися оценками и критериями, так или иначе вступая в диссонанс с резко изменившейся атмосферой времени.

Практически незамеченными остались, например, романы таких опытных авторов, как Франё Краль (1903–1955) – «Встреча» (1945) и Ян Поничан (1902–1978) – «Паутина» (1945). Обе книги, написанные во второй половине тридцатых годов и тесно привязанные к исторической и социально-классовой проблематике того периода, к моменту издания утратили актуальность. Не привлек особого внимания и нашумевший в свое время роман Петера Илемницкого (1903–1949) «Поле не-вспаханное» (1932), вышедший в 1946 г. вторым изданием. Оголенная классовая схема, жестко определявшая фабульный каркас этих произведений, рассматривалась уже как нечто, преодоленное литературным развитием, не стимулирующее дальнейшее движение прозы.

Доминирующее положение в литературе продолжала занимать активно развивавшаяся в годы войны так называемая лиризованная проза с ее культом природы и «естественного человека», противопоставленного миру «рассудочной» цивилизации, с обращенностью в прошлое, часто окутанное дымкой легенды, предания, сказки. В 1946 г. выходит в свет обширный роман Маргиты Фигули (1909–1995) «Вавилон», повествующий о закате одного из могучих государств древности – Вавилонской державы. При всей опоре на документальные источники роман носит характер развернутой притчи, исторической аллегории. В нем этически развенчивается сама идея вооруженного насилия, завоевательных войн, несущих одни лишь неисчислимые бедствия простым людям. И, напротив, возвеличиваются герои, подобно легендарному витязю шумерского эпоса Гильгамешу, берущие под защиту

униженных, памятующие о милосердии и добре. Исторические аллюзии органично вплетаются в красочную, экзотически живописную ткань повествования, сюжетную основу которого составляли перипетии любви дочери халдейского крестьянина, красавицы Нанаи к главнокомандующему вавилонскими войсками, храброму Набусардару. Все это обеспечило «Вавилону» прочный и долговременный успех у массовой читательской аудитории; роман многократно переиздавался в последующие годы и наряду с более ранней, балладической повестью Фигули «Тройка гнедых» (1940) заслуженно причисляется к выдающимся творениям словацкой прозы.

Достойное место в национальной литературе принадлежит и повести Франтишека Швантнера (1912–1950) «Невеста горных лугов» (1946), оригинально сконденсировавшей в себе главные отличительные черты поэтики лиризованной прозы – с ее тяготением к фольклорно-мифологической стихии, к балансированию на грани реального и фантастического, стремлением к созданию ситуаций таинственной и фатальной предопределенности. Характерная для лиризованной прозы руссоистская идея опрощения, неприятия теневых сторон буржуазной цивилизации, замешанной на корыстном расчете и тем самым пагубно деформирующей натуру человека, обретает у Швантнера свое предельное выражение: героиня повести не просто возвращается в природу, она словно растворяется в ней, полностью принимая естественные – внеморальные – правила ее игры, противопоставленные ханжеской морали человеческого общежития. Вместе с тем богатейшую образную и многозначную материю этой «рапсодии словацких гор» нельзя свести лишь к узкому рациональному истолкованию – чересчур тесно эпическое начало переплеталось в «Невесте горных лугов» с поэтическим, а одухотворенные описания татранской природы, занимающие едва ли не половину общего объема книги, сами по себе представляют своего рода стихотворения в прозе.

В то же время продолжают появляться все новые произведения лиризованной прозы, которые, однако, демонстрируют не столько сильные, сколько проблематичные стороны и потенциальную ограниченность ее поэтики («Ангельские земли» Г. Зелиновой, 1946; «Возвращение в тумане» Й. Гора-

ка, 1946; «Дальше пути нет» Я. Подградского, 1947 и др.). Художественная целостность и гармония у талантливых зачинателей этого течения всегда достигалось за счет сугубо избирательного отбора жизненных реалий, поддающихся специфической поэтизации. И даже небольшое нарушение равновесия (реальное – ирреальное) постоянно грозило обрушить изящную, но хрупкую конструкцию. Массовое увлечение «лиризацией» со всей очевидностью выявило опасность, угрожавшую прозе: ее и без того зыбкий, аллегорический контакт с действительностью постепенно все больше ослабевал, и на первый план, подменяя сколько-нибудь значимое содержание, выступала форма – буйная, нередко самоцельная метафоризация и стилистическая декоративность.

Девальвация поэтики лиризованной прозы породила широкую дискуссию, застрельщиком которой выступил Й. Феликс. В статье «За новые пути в прозе, или проблема “ангельских земель” в нашей литературе», опубликованной в декабре 1946 г., он на примере только что вышедшего романа Г. Зелиновой убедительно продемонстрировал характерные признаки упадка лиризованной прозы, ее очевидной оторванности от насущных проблем времени: «Инстинктивной эстетизации поистине было уже достаточно. Теперь пора задуматься над жизнью, над этой нашей конкретной жизнью»¹⁴. Статьи Феликса, как и некоторым другим выступлениям в дискуссии, были присущи и полемические издержки. Поставив на одну доску подражательный, сентиментально декоративный роман Зелиновой, «Вавилон» Фигули, «Невесту горных лугов» Швантнера и т. д., критика как бы абстрагировалась от ценностных критериев; правда, раздавались и голоса, протестующие против такого огульного, недифференцированного подхода (Поважан, Татарка, Боденек), призывавшие к сохранению разумной преемственности в художественном творчестве. И хотя никакой согласованной программы на будущее принято не было, все же в качестве наиболее обнадеживающей для прозы вырисовывалась в живом обмене мнениями перспектива некоего нового реализма, базирующегося на документальной верности фактам (Поважан ратовал за репортаж), учитывающего последние художественные открытия французских (Камю), американских (Хемингуэй) писателей.

Сосредоточившись на «чистой» лиризованной прозе, участники дискуссии парадоксальным образом прошли мимо иных тенденций и явлений, исподволь накапливавшихся в литературе, и прежде всего первых попыток отображения антифашистской борьбы словацкого народа. Тема восстания, помимо всего прочего, привлекала к себе еще и потому, что острота реальных коллизий помогала преодолевать привычную тягу к созданию условных обстоятельств. Многие произведения явно отмечены печатью перехода, как бы сочетая в разных соотношениях две тенденции: одна коренится в предшествующем творческом опыте писателя (шире – в предшествующем опыте литературы), вторая возникает при освоении нового содержания, побуждая к поискам адекватных форм выражения.

Инерция прежних подходов ощутима в романе Йозефа Горака (1907–1974) «Горы молчат» (1947), где традиционно-патриархальный уклад жизни, управляемой «вечными законами гор», резко нарушается реалиями военного времени. Художественным результатом подобного совмещения стала в романе монументализация естественного протеста мудрых сердцем «детей природы» против волчьей сущности фашизма.

Преобладание инстинктивных реакций характерно и для сборника рассказов Яна Боденка (1911–1988) «Из волчьих дней» (1947), написанных по горячим следам событий. Отдельные эпизоды соответствуют различным фазам национально-освободительной борьбы, свидетельствуя не только о начальном порыве стихийного энтузиазма («Первая атака»), но и о драматических днях отступления в горы, о горечи поражения и уныния («Желчь», «Ночной допрос»). Поступки героев импульсивны, они всецело живут настоящим, борются «против», а не «за».

Гораздо последовательнее и целеустремленнее идет на сближение с действительностью Ф. Швантнер. Цикл рассказов, создававшихся в 1947–1948 гг. и тогда же частично опубликованных (полностью в сборнике «Дама», 1966), дает отчетливое представление о творческой эволюции писателя в сторону широко понимаемого реализма – с обостренным интересом к внутренней душевной жизни личности, к исторически конкретизированной проблематике борьбы добра и

зла, к детальному биопсихологическому обоснованию человеческих поступков. В рассказе «Хозяин» (1947) Швантнер подвергает своего героя – крепкого потомственного хуторянина – «экзамену на человечность». Тот не хотел иметь ничего общего ни с повстанцами, ни с карателями. Когда же партизаны оставили у него в избе обмороженного, подобранного ими в лесу врача-еврея, хозяин предпочел поскорее избавиться от нежеланного и опасного постояльца, – полуживого он закопал его в землю.

В отличие от большинства словацких литераторов Швантнер, школьный учитель по профессии, не питал иллюзий относительно ускоренного воспитания «нового» человека. Его привлекала к себе этически «возвышенная идея социализма», но он скептически относился к попыткам «взнуздать и оседлать жизнь», «сделать из нее послушного прислужника разума»¹⁵. «Жизнь без конца» – такое неслучайное название дал писатель своему последнему широкомасштабному эпическому произведению, в котором оригинально совмещены устойчивые координаты естественного существования (природное начало в человеке) с принципом социальной и исторической детерминированности личности. Биография центральной героини романа, дочери деревенского трактирщика, красивой и амбициозной Паулинки прослеживается в романе на фоне реальных изменений словацкой действительности на протяжении первой трети XX века. Автор наделяет ее честолюбивым стремлением вырваться из деревенской среды, сделаться уважаемой «дамой». Сухая расчетливость, однако, чужда Паулинке, она чаще руководствуется чувством безотчетной симпатии, любви или инстинктивной неприязни, выстраивая свою судьбу больше сердцем, чем разумом. В плотно заселенном романном мире у каждого действующего лица своя сюжетная роль и в то же время некая знаковая функция. Смена партнеров в жизни героини каждый раз соотносится, в частности, с тем или иным поворотом в истории Словакии, придавая биографии самой Паулинки обобщенно-символический смысл. Труд, семья, материнство, дети как воплощение бесконечного тока жизни – к осознанию непреходящей значимости этих опорных человеческих ценностей приводит писатель свою героиню. Роман был завершен

Швантнером незадолго до смерти, в 1949 г., но опубликован лишь в 1956 г. – в отредактированной, «причесанной» версии. Сложная, многоуровневая структура произведения – личность, история, бытие – не укладывалось в усеченное представление о реализме, господствовавшее в то время.

Активизация гражданского сознания, раскрытие тех элементов творческой индивидуальности, которые ранее проявлялись лишь пунктирно, оттеснялись в душевное подполье, – все это составляет некий отправной момент в развитии послевоенной словацкой прозы. Характерным примером может служить художественная эволюция Доминика Татарки (1913–1989). Уже за сложной и пасмурной ассоциативностью новелл из сборника «В тоске поисков» (1942), за интеллектуальной изощренностью и богемно-сюрреалистической самоизоляцией в «Панне-Волшебнице» (1945) ощущалась позиция писателя, осудившего «юдоль зла и страданий», какой ему виделась действительность периода провизорной словацкой независимости. В новом романе «Приходская республика» (1948) * молодой учитель Томаш Менкина (фигура явно автобиографическая) от брезгливого неприятия режима через попытки замкнуться в субъективно честном внутреннем мире постепенно приходит к выводу о необходимости активного противостояния окружающей его общественной низости, лицемерию и демагогии, растлевающим души людей. Четко сформулированная писателем – в интенциях французского экзистенциализма – идея выбора личностью самостоятельной позиции противопоставлена психологии приспособленчества, разоблачаемой как сюжетно, так и впервые у Татарки сатирическими средствами едкой иронии, гротеска.

Среди книг, оказавших существенное влияние на последующее развитие словацкой прозы, следует назвать посвященную событиям восстания «Хронику» (1947) П. Илемницкого. Характерно, что создавалась она не по личным впечатлениям, а по рассказам очевидцев, документам и свидетельствам, поскольку в 1939 г. словацкие власти выслали Илемницкого (чеха по национальности) в Протекторат, а там

* По-русски книга вышла под неточно переведенным названием «Республика попов» (1966).

за участие в движении Сопротивления его приговорили к семи годам «исправительных» работ в Германии. Действие «Хроники» локализовано в конкретной, реально существующей деревне Черный Балог, а повествование ведется от лица одного из жителей деревни, коммуниста с довоенным стажем, лесничего Гондаша. На фоне других эмоционально перенасыщенных произведений «Хроника» выделялась своей эпической уравновешенностью, атмосферой неторопливого рассказа, окрашенного народным юмором и хитровой крестьянской усмешкой. Концепция романа – «не те должны быть на первом месте, кто только приспособливался к событиям, а те, кто их сам творил», – включала в себя трактовку восстания как закономерного звена в общей цепи борьбы трудового народа под руководством компартии за свое освобождение. В результате эта скромная по своим художественным достоинствам последняя книга Илемницкого вскоре, после смерти писателя, будет объявлена эталонным образцом социалистического реализма.

Из произведений начинающих авторов многообещающим литературным дебютом стал роман Владимира Минача (1922–1996) «Смерть ходит по горам» (1948). Минач сам был участником восстания, и художественное начало в книге непосредственно слилось с автобиографическим. Смутные гимназические идеалы, уход в партизаны, плен, ужасы лагеря для военнопленных... В романе нет обстоятельного, связного рассказа о событиях. Действие движется скачками от одной напряженной, крайней ситуации к другой. Внимание писателя сосредоточено на внутренних вспышках, озаряющих сознание героев в момент их столкновения с очередным испытанием жизни. Юноши быстро становятся мужчинами, если им посчастливится не умереть. Исповедальная мужественная правдивость, присущая этой первой и, естественно, далеко не совершенной книге Минача, сохраняет ее в ряду нестареющих произведений о Словацком национальном восстании.

В первые годы после окончания войны возникла благоприятная обстановка для развития словацкого театра и драматургии. Была проведена национализация трех профессиональных театров (в Братиславе, Кошицах, Мартине), возникли новые труппы в Прешове и Братиславе. Началось и обнов-

ление репертуара. События недавнего прошлого, войны и восстания стали темой многих пьес как зрелых, так и начинающих драматургов. Художественное преломление темы войны было разным – в зависимости от таланта, опыта и творческих принципов писателей. Однако можно отметить нечто общее в произведениях драматургов зрелого поколения: их пьесы часто построены на аллегории, иносказании, на философском осмыслении итогов войны.

Сложная метафора губительности войны и ожесточения представлена в «Башне» (1947) Юлиуса Барча-Ивана (1909–1953). Автор переосмысливает библейский сюжет о построении потомками Ноя гигантской башни; в центре действия – столкновение между «новыми людьми» и «старыми», чудом спасшимися во время потопа и воплощающими темные, агрессивные силы. Задуманная художником-Строителем башня любви превращается в зловещую башню ненависти, которую строят «новые люди», поработанные вождем «старых» Белом. Идея всепроникающей ненависти не исчезает вместе с тираном; свергнутый Бел утверждает перед казнью ее господство: «Не умирает идея, с которой мы сражались и побеждали. Она во всех вас!...». Распри в «новом» обществе привели к его расколу, потере «общего языка» (мотив библейского «вавилонского столпотворения»). Пьеса читалась как своего рода отклик на обострившееся в словацком обществе после кровопролитной войны соперничество политических партий и идей.

Философское осмысление проблем гуманизма воплощено и в драме Штефана Кралика (1909–1983) «Пьеса о свободе» (1946), действие которой происходит на «постоянном заседании» Высшего небесного суда; перед ним предстают «подсудимые» с Земли, которых «стало особенно много во время войны». Действующие лица – Бог, председатель суда, главный заседатель Назаретский, социалистка Ла Компана, представитель темных сил Тенебро и другие высказывают по ходу заседания разные, часто противоположные взгляды на насилие, гуманизм, проблему смерти.

Более приближена к реальной действительности Словацкого национального восстания, но также построена на аллегории пьеса классика словацкой социальной драмы Ивана Стодолы (1888–1977) «Поэт и смерть» (1946), где противо-

стоят друг другу силы добра и зла (поэт-повстанец и его брат-предатель, фашисты и повстанцы).

Движение от символики к исторической реальности прослеживается в драматургическом творчестве этих лет Пете́ра Карваша (1920–1999). В первой его крупной пьесе «Метеор» (1945) мирный творческий труд (символ которого – работа ученых-астрономов в обсерватории на одиноком острове) прерывают вести о начале войны. Фантом разрушения материализуется для героев пьесы в виде огромного метеора, падающего прямо на их остров. В следующей пьесе, «Возвращение к жизни» (1946), Карваш в более конкретной и реалистичной форме воплощает тему войны, основываясь на собственном опыте узника концлагеря и участника партизанской борьбы. Врач Мартин Гора и его товарищ по концлагерю Винцко не могут преодолеть психологический барьер и вновь включиться в мирную, обыденную жизнь. Они «заражены смертью». «Вернувшись, я не чувствую себя живым, – говорит Мартин, – не могу найти вход в эту вашу жизнь!».

В следующей пьесе Карваша «Бастион» (1948) восстание 1944 г. рассматривается с долей умозрительной заданности как исторически закономерное звено народной борьбы за свободу и справедливость. Каждое из трех действий пьесы происходит в различные эпохи, но в одном и том же месте – в доме-крепости неподалеку от горняцкого города Любетова. Карваш показал три наиболее ярких революционных эпизода словацкой истории – это бунт рудокопов 1526 г. против немецких хозяев, национально-освободительная борьба 1848–1849 гг. и антифашистское восстание 1944 г. Наиболее значимым является третье действие: реалии партизанской борьбы, характеры повстанцев и их противников отличаются – по сравнению с собственно историческими персонажами – большей живостью и убедительностью. В заключительном монологе одного из центральных героев обобщается опыт революционной эстафеты поколений: «Я измеряю величие революции мощностью взорванного бастиона... Другим предстоит возвести здесь крепость попрочнее этой. Могучую, неодолимую крепость для всех, на чьей стороне правда».

Еще ближе к событиям военного прошлого подошел другой представитель нового поколения драматургов из чис-

ла недавних непосредственных участников партизанских боев Леопольд Лагола (1918–1968). Пьесы Лаголы «Четыре стороны света» (1947) и «Покушение» (1948) объединяет общий аспект – взгляд на человека в его нравственном развитии. По словам драматурга, война для него – не мотив, а повод: «Мой темой является человек – и еще раз человек... точнее превращение индивидуума в человека». Инстинкт самосохранения и опасливого приспособленчества преодолевает в себе во имя блага ближнего, справедливости и добра старый художник Йорика («Четыре стороны света»).

Столкновение нравственных принципов и позиций происходит не только между представителями воюющих сторон – фашистами и повстанцами. Словаки-партизаны в пьесе «Покушение» – далеко не монолитная масса. Героизм уживается у некоторых из них с фанатизмом, с безразличием к чужой смерти, с жестокостью; своего рода возмездием предстает личная трагедия одного из партизан: убитая им старая женщина оказалась его матерью. Символичен в пьесе и образ Христа, который является враждующим сторонам, пытаясь остановить кровопролитие. Сердцем он на стороне партизан, и в то же время отстаивает свой принцип – «я не буду помогать убивать!». Своими произведениями сороковых годов Лагола заложил основы нового психологического направления, получившего дальнейшее развитие много позже – в драматургии 60-х гг.

Курс на фронтальное строительство социалистического общества, провозглашенный после февраля 1948 г., находил применительно к Словакии свое конкретное выражение прежде всего в программе ускоренной индустриализации с задачей «подтягивания» словацких областей по степени экономического развития к чешским. Несмотря на доктринерские недостатки, присущие осуществлению этой программы, остается фактом, что на протяжении трех пятилеток, к середине шестидесятых годов, в основном состоялось превращение Словакии в развитую индустриально-аграрную область. Вместе с тем проведение этого курса руководством КПЧ заведомо предусматривало волевой диктат, жесткую унификацию общественного сознания, что не могло не вызывать внутреннего сопротивления прежде всего в среде интеллигенции, порождало сомнения и разочарование, в том числе и

в рядах самой партии. В Словакии подобные настроения приобретали, как правило, национальную окраску.

Новая конституция ЧСР, принятая 9 мая 1948 г., хотя и провозглашала принцип «равного с равным» во взаимоотношениях чехов и словаков, но в реальной его интерпретации и обеспечении не продвинулась дальше Кошицкой декларации. Идея федерализации, активно обсуждавшаяся в 1944–1945 гг. и отложенная Готвальдом до «победы над буржуазией», была в принципе, снята с повестки дня. В 1948 г. путем организационного слияния с КПЧ ликвидируется и без того номинальная самостоятельность компартии Словакии, что объяснялось необходимостью укрепления единства в условиях «нарастающего обострения классовой борьбы в период перехода от капитализма к социализму»; вскоре вслед за этим развернулась систематическая кампания за «искоренение буржуазного национализма», в ходе которой усилились гонения на католическую и греко-католическую церковь, бывших членов клерикальной народной и функционеров распущенной демократической партий. «Замаскированные» носители «буржуазного национализма» были обнаружены на IX съезде КПС, состоявшемся в 1950 г., и в рядах словацкой компартии (В. Клементис, Г. Гусак, Л. Новомеский, Д. Окали и др.). Круги беспочвенных обвинений расходились все шире, захватив и значительное число активных участников антифашистского Сопротивления, коммунистов и некоммунистов, командиров партизанских отрядов, бывших офицеров словацкой армии, в том числе перешедших в 1944 г. на сторону повстанцев, и т. д. После смерти Сталина и Готвальда в марте 1953 г. волна репрессий идет на убыль, но судилища над «буржуазными националистами» (включая «главный» процесс над Гусаком, Новомеским и др.) растягиваются до середины 1954 г., правда, уже без вынесения смертных приговоров. Кампания против «буржуазного национализма» не только драматизировала и искалечила тысячи человеческих судеб, в том числе деятелей культуры и литературы, она нанесла незаживающую рану национальному самосознанию словаков, фатально омрачила взаимоотношения двух братских народов.

Резкий переход от методов идейного убеждения к методам директивного управления и непререкаемого идеологического диктата произошел в это время и в сфере культуры. Искусству надлежало сосредоточиться прежде всего на воспитании «нового социалистического человека». Функции основных исполнителей в проведении культурной политики КПЧ возлагались на созданные творческие союзы. Характерно, что принятый на Первом съезде чехословацких писателей устав предусматривал существование в рамках единого Союза двух равноправных организационных структур – Секции чешских и Секции словацких писателей. Однако эта симметричная – по существу федеративная – модель вскоре вошла в противоречие с набиравшей силу унитарной тенденцией, и в 1954 г. чешская секция была упразднена, а словацкая преобразована в Союз словацких писателей с жестко ограниченной компетенцией (в руководящих органах «большого» Союза они, например, могли быть представлены лишь третью голосов). «Манифест социалистического гуманизма» был последней самостоятельной акцией словацких литераторов. После 1949 г. можно говорить лишь об особенностях реализации в Словакии набора общих установок, характерных для культурно-политической практики в рассматриваемый период: социализация и «огосударствление» культуры, выдвижение на передний план агитационно-воспитательной функции искусства, «возвращение» к классике и «учеба» у советской литературы, «овладение» методом социалистического реализма, борьба с проявлениями буржуазной идеологии в сфере культуры – национализмом, космополитизмом, формализмом и т. п.

С точки зрения психологии перехода стоит отметить, что на начальном этапе для писателей как бы сохранялась возможность свободного выбора. Выполнение нового социального заказа связывалось критикой с чисто «добровольным насилием над собственными склонностями» (М. Хорват, 1948 г.). Новомеский, уповая на прочную национально-будительскую закваску словацкой литературы («поэт у нас всегда был больше, чем поэт»), призывал современных художников «вернуться во всеоружии завоеванных эстетических ценностей к служебной функции, вернуться к общественным обя-

занностям, каковые у нас традиционно исполняло искусство». В этот момент Новомеский, подобно большинству представителей творческой интеллигенции, пребывал еще в твердой уверенности, что общий процесс обновления искусства и литературы может быть осуществлен «без осложнений» и «будет протекать бескризисно»¹⁷.

После IX съезда КПС с иллюзиями было покончено. В 1950 г. под девизом «Огнем критики и самокритики – к социалистическому реализму» состоялись пленарные заседания творческих союзов. А в начале 1951 г., вслед за арестом «буржуазных националистов», – актив писателей-коммунистов и пленарное заседание Словацкой секции союза писателей, знаменующие в истории послевоенной словацкой литературы предельную степень вульгаризаторского «закручивания гаек» и устрашающего нажима на творческую интеллигенцию. Вся деятельность коммунистической группы «Дав», признанными лидерами которой в тридцатые годы были Клементис и Новомеский, оказалась радикально пересмотрена под углом зрения «предательства давистами интересов рабочего класса». С особым пристрастием развенчивался Новомеский, который, как утверждалось, «всей своей поэзией и своими статьями пропагандировал буржуазный национализм и космополитизм», «подкармливал червя декаданса – сюрреализм» и, будучи «верным учеником Бухарина», питал «лютую ненависть к социалистическому реализму». «Головка отсечена, но хвост “Дава” еще содрогаются в современной словацкой литературе», – угрожающе было сказано на активе писателей-коммунистов, где помимо всего прочего подверглись непримиримому осуждению публицистические выступления В. Минача и Д. Татарки против бюрократизации общественной жизни, а также чересчур самостоятельная критическая активность М. Хорвата, А. Матушки и недостаточно перестроившегося структуралиста М. Бакоша¹⁸.

Гонения, репрессии, разоблачения «замаскировавшихся» врагов, раздувание классовой ненависти и подозрительности – все это в целом наложило тягостную печать на духовную жизнь Чехословакии. Но в особенно трудном положении оказалась словацкая литература. В результате разгрома «Дава» (исключение было сделано лишь для Илемницкого, Краля

и погибшего в 1942 г. в застенках гестапо Э. Уркса) она оказалась лишена своего естественного предполя: история литературной группы, органически связанной в 20-е – 30-е гг. с революционным движением и активно участвовавшей в формировании нового облика национальной литературы, была грубо фальсифицирована и практически перечеркнута. Удар, нанесенный тогда же по наиболее квалифицированной части критики, на некоторое время отбил всякую охоту к проблемно-концептуальному мышлению. Одни вообще умолкают (Феликс, Пишут), другие углубляются в классику (Матушка, Мраз), третьи, стремясь сохранить возможность работать в литературоведении, откупаются вымученными популяризаторскими брошюрами (Бакош «О социалистическом реализме», 1952; «Сталин и искусство», 1953). В результате образовался своего рода вакуум в критике, заполняемый лишь официальными резолюциями и скороспелыми рецензентскими опусами молодых. Декламаторские призывы к «бесстрашному вторжению в жизнь» в подобных условиях безнадежно повисали в воздухе.

Важнейшее место в культурной политике этого периода отводилось выработке нового, «классового» отношения к литературному наследию. В 1949 г. в послании Готвальда по случаю 100-летней годовщины со дня рождения П. Орсаса-Гвездослава была сформулирована задача «делать широко доступными те произведения, которые будут вдохновлять словацкий народ на строительство лучшей, прекрасной жизни»¹⁹. Тогда же была основана специальная издательская серия словацкой классики («Библиотека Гвездослава»). Книги в ней издавались невиданными для Словакии тиражами до 50000 экземпляров. Общий позитивный смысл этой акции, однако, существенно девальвировался жесткой идейно-эстетической интерпретацией и селекцией классики в духе теории «двух культур в одной национальной культуре». В результате утверждалась очищенная от посторонних примесей, по-своему стройная, но одномерная «позитивная» традиция, прямоком восходящая от просветителей к критическому реализму и далее к социалистической литературе. За ее пределами оказывались не только многие произведения или писатели (например, Ваянский), но и почти вся литература меж-

военного периода, рассматриваемая как упадочная, формалистическая, антинародная и т. п. Собственно научное систематическое изучение и издание классики началось позднее и связано прежде всего с деятельностью Института словацкой литературы, основанного в 1953 г. в рамках Словацкой Академии наук.

При всем засилье догматизма и агрессивного левачества, характерном для этого периода, в обществе тем не менее продолжала сохраняться подогреваемая победными фанфарами, экзальтированная атмосфера надежд на реальное осуществление провозглашенных социалистических идеалов. Литература не избежала этих иллюзий. Не замечая (или не отваживаясь в тот момент замечать) наивного утопизма собственных представлений, поэты, писатели, драматурги упоенно торопили время. Теория бесконфликтности, лакировочные тенденции, проникавшие вместе с Бабаевскими и Ажаевыми из советской литературы, находили для себя благодарную почву. Через полосу самогипноза прошли не только дебютанты, но и вполне сформировавшиеся художники. «Представьте себе, сколько святой (или наивной) веры требовалось для того, чтобы писатель, изрядно отмеченный скептическим прошлым, решил написать производственный роман, – вспоминал Татарка. – Его должна была нести волна эпохи, волна всеобщего эмоционального подъема»²⁰. Наиболее адекватное выражение эти настроения получили в поэзии. И именно поэтому основной массив рифмованной продукции тех лет не пережил своего времени, прочно осев на заброшенном историко-литературном кладбище.

Парадоксально, но первыми, кто с самыми благими намерениями начал поворот к декларативности в поэзии, были надреалисты. Все они, за исключением относительно долго крепившегося Р. Фабры «Букеты – этой жизни» (1953) и П. Бунчака «Перышком голубки» (1954), по доброй воле вступили на путь своей эстетической перестройки сразу же после войны. Откровенная риторика присяг и признаний в их стихотворениях могла рассматриваться как временная естественная потребность для поэтов, стремившихся поскорее преодолеть болезненный комплекс собственной изоляции и оди-

ночества. Кодификация такого типа поэзии наступила чуть позже; общепризнанным рубежом стал поэтический дебют Милана Лайчака (1926–1987) «Товарищ моя страна» (1949).

Молодой поэт посвятил свою книжку «всем, кто борется за новые дни», создавая «килограммы будущего мира». Для этого и следующих сборников и поэм – «Поздравление» (1949), написанное к 70-летию Сталина, «Песнь о великой дружбе» (1950), «Ненавижу и люблю» (1950), «Верность» (1952) – характерны прямое обращение к миру политических реалий и понятий, вошедших в повседневную жизнь людей, воинствующая гражданственность, декламационно-ораторская – «под Маяковского» – структура стиха, апеллирующего непосредственно к массовой аудитории. Лирическому герою Лайчака не пришлось терзаться упреками или сомнениями: его «прошлым» было восстание, настоящим – социалистическое строительство; для него, молодого, убежденного коммуниста-функционера, путь ясен и прям. И так же прямы и однозначны строфы поэта:

*Мы втискивали наши убежденья
в короткую и сильную, как выкрик,
в крутую лозунговую строку...*

«Надписи красноармейцев», перевод В. Слуцкого.

Своими стихотворениями, прежде всего из «партизанского» цикла в первом сборнике, Лайчак внес определенный вклад в формирование нового облика словацкой поэзии. Но когда его индивидуальная творческая манера стала в духе унифицирующих тенденций начала 50-х гг. канонизироваться в качестве эталона новой поэзии, когда темы и поэтические приемы, вводимые Лайчаком, возглавившим в 1952 г. Словацкую секцию союза писателей, объявлялись панацеей от всех творческих недугов и затруднений, тогда в короткий промежуток времени девальвировался изначально ограниченный набор приемов и столь же быстро была скомпрометирована тематика потоком произведений-близнецов.

Сводя внутренний мир личности к лозунговой риторике времени: борьба за мир против войны, энтузиазм строителей социалистического общества, любовь к преображенной отчизне, преданность партии, ее вождям и ненависть к изменникам делу рабочего класса, например, к «буржуазным националистам» — «прислужникам мирового капитала» и т. п. — поэзия безнадежно обедняла себя, становясь бездумным регистратором общеизвестного, ходульным интерпретатором газетных передовиц. «Поступь миллионов» (1949) и «Весенняя песнь кооператора» (1950) Ц. Штитницкого, сборники Ю. Паддо, М. Прохазки, А. Плавки, М. Крно, В. Рейсела, Я. Рака, Я. Брезины и многих других, изданные в этот период, содержат стихотворения, которые в большинстве своем разнятся лишь внешними орнаментальными признаками, но не глубиной и оригинальностью поэтического замысла. «Неточная, нелакони́чная, болтливая лирика, — нелицеприятно отзовется об этом малосодержательном рифмованном потоке А. Матушка в докладе на II съезде чехословацких писателей в 1956 г. — Исходя из какого-то абстрактного человека, она убеждала убежденных и страшила остальных, гоняясь за ними с криком и трещотками, словно за зайцами»²¹.

Ощущение тупика, в который заводило безмерное увлечение лозунговостью и декларативностью, не могло не вызвать защитной реакции в недрах самой поэзии. В это время в ней уже подспудно вызревали наедине с самими собой такие незаурядные творческие индивидуальности, как М. Руфус и М. Валек, «отложенные» дебюты которых придутся на вторую половину 50-х гг. Но первые, программно пока еще не оформленные, во многом интуитивные попытки отделить себя от «криков» и «трещоток» шумной литературной охоты на читателей, как-то сохранить верность поэзии и себе проявляются в ряде произведений, иногда даже в отдельных стихотворениях, вышедших в 1952–1955 гг. Наиболее заметно эта тенденция к самовыражению, к «возвращению лирического субъекта в поэзию» (Й. Бжох, 1961) преломилась в творчестве молодого Войтеха Мигалика (1926–2001), в ряде стихотворений относительно долго молчавшего Горова, у Костры и Штефана Жары (1918–2007). Каждый из них тоже отдал дань упрощенческим представлениям о «надлежащем»

характере новой поэзии. Нередко под влиянием бытовавших рецептов они сами чересчур прямолинейно судили свое предшествующее творчество, искренне поддавшись политической конъюнктуре (Костра «Сталин», 1949). Но в целом все-таки они стремились сохранить творческое равновесие наиболее естественным для себя (и поэзии) способом, отстаивая принцип лирической исповеди, органической целостности лирического субъекта.

Мигалик, дебютировавший в русле католической поэзии сборником интимной лирики «Ангелы» (1947), в 1950 г. выпустил книгу окрашенных социальным гуманизмом стихов «Плебейская блуза». В короткой поэме «Хроника», помещенной в сборнике, Мигалик в скупой, подчеркнуто реалистической манере пишет историю одной жизни, проведенной в трудах и заботах о куске хлеба, в самоотверженных хлопотах о близких и дорогих людях. Это рассказ о матери и вместе с тем рассказ о «всех несчастных матерях» Словакии, задыхавшихся в «слезах нужды», «во тьме пролетарской судьбы перед рассветом».

«Плебейская блуза» остротой личного ощущения социальной несправедливости объективно подготовила поэму «социальной сатисфакции» «Поющее сердце». (1952): «Здесь каждое слово, что рвется из глотки, сквозь сердце мое пробилось». Созданная в традициях высокой гражданской лирики, под несомненным, в частности, влиянием Гвездослава, эта поэма, запечатлевшая сложную смесь искренних порывов и иллюзий молодого талантливого автора, по-своему положила известный предел массовой вегетации чисто риторических творений, обнажив их полную художественную несостоятельность. Впрочем, и у Мигалика как в поэме, так и в стихотворениях, вошедших в последующие сборники – «Вооруженная любовь» (1953), «Не умру на соломе» (1955), – очевидны публицистические издержки и ложно патетические строфы.

Нелегким оказался процесс приобщения к стремительно меняющейся действительности у такого глубокого поэта, как П. Горов. Трагедии военного времени, пережитые в «ожесточении одиночества», оставили в его сознании гораздо более глубокий след, чем у многих других ровесников. В стихотворении «Запись» (1947) он называл себя «поэтом, насмерть из-

мученным вчерашним днем», «зализывающим раны, как собака». Незаживающие раны-воспоминания, засевшие в его поэтической памяти, образовали своего рода иммунитет против облегченного оптимизма, захлестнувшего словацкую поэзию после 1949 г. В то время, как другие беспечно отказывались от своего поэтического прошлого, Горов в вышедших после пятилетней паузы сборниках «Мой полдень» (1952) и «Солнца над нами» (1954) сводил с ним мучительные счета. «Я имею право грустить, если меня терзает боль», – писал он в стихотворении «После долгого блуждания наощупь». А в «Монологе», открывшем второй сборник, можно прочесть и такие, почти еретически прозвучавшие в то время строки:

*Жизнь – это часто драма,
как саднящая рана, как иронический обман...*

Признания, подобные этим, объективно возвращали в поэзию ощущение нетривиальной сложности человеческого бытия. Словно извиняясь за трудности своего «перерождения», сам поэт относил их на счет инерции прошлого. Суховато-декларативное счастье обретаемой связи с людьми как бы искупалось в его поэзии болью сомнений и навязчивых скорбных теней («Тихая ночь над морем»).

Из поэтов среднего поколения, пожалуй, Я. Костра быстрее и естественнее остальных сумел проникнуться атмосферой коренных перемен, происходящих в стране. «В моей душе уж изначально / сокрыт был где-то май», – такими примечательными строками открывал он свой сборник «За этот май» (1950), в котором были собраны стихотворения, написанные в конце 40-х гг. Высвобождая долго сдерживаемую потребность в прямом контакте с людьми, поэт открыто заявляет о своей готовности к участию в проекте социалистического преобразования родины. Общая мажорная окраска характерна и для следующего сборника «Кленовый лист» (1953), многие стихотворения которого на фоне однообразного в ту пору поэтического пейзажа выделяются общей культурой формы, незаёмного образного слова. Вместе с тем в этот период уходят и корни будущих трудностей Костры. Гармония человека и общества, воспетая им в стихотворениях конца 40-х – начала 50-х гг., не могла быть и не была столь незыблемой и абсолютной,

как хотелось видеть, да и виделось поэту. Развенчание этой фундаментальной иллюзии застало его врасплох, отбросив на время в кризисную, сумеречную лирику интимных переживаний («Шиповник и подсолнух», 1958).

Особый вариант удержания творческого равновесия демонстрирует в эти годы Ш. Жары. Младший представитель группы надреалистов, Жары быстро зарекомендовал себя одним из наиболее активных авторов, издав до 1947 г. шесть сборников жанрово разнообразных и далеко не канонических – с точки зрения поэтики сюрреализма – стихотворений. Поэтическим кумиром Жары с юношеских лет был Незвал не только в сюрреалистической ипостаси, а прежде всего как всемогущий алхимик метафоры, неисчерпаемый гейзер поэзии. «Добрый день, господин Вийон», например, – сборник баллад, вышедший в 1947 г., – создавался Жары в 1942–1943 гг. несомненно в интенциях земных и горьких песен вечного студента Роберта Давида (под этим псевдонимом в 1936 г. Незвал выпустил сборник стихотворений, написанных в стиле вийоновских баллад). «Стобашенный поэт» (так озаглавит Жары много лет спустя свое проникновенное эссе, посвященное памяти Незвала) «подсказал» ему и в начале 50-х гг. паллиативный, но относительно достойный выход из творчески трудной ситуации. Во всяком случае в сборниках стихотворений «Дорога» (1952), «Какой аромат» (1954) и, в особенности, в поэме «Посещение» (1955), написанной к 700-летию основания Банской Бистрицы, «малой родины» поэта, использован тот же композиционный прием, что и в известной поэме Незвала «Из родного края» (1951). Исторические реминесценции перемежаются здесь саморефлективными отступлениями, воспоминаниями о конкретных людях, рассказами о реальных человеческих судьбах. Вместе с тем в его поэзию этих лет обильно проникают и элементы поверхностной описательности, «розового» восприятия окружающей действительности. Так или иначе, но характерно, что именно Жары одним из первых, сразу же после 1956 г., откликается на происходящие в общественной атмосфере перемены стихотворениями, подкупающими доверительной человеческой интонацией (сборник «После меня другие», 1957): «Встаю я рано, / пью кофе, на работу ухожу...» («Я только человек»).

В силу большей информативности и общедоступности проза еще сильнее, чем поэзия, испытала на себе глобальный политический прессинг времени. К тому же именно ей в первую очередь надлежало воплощать в жизнь основные постулаты социалистического реализма, воспринимавшегося из советской литературы в однозначно ждановской интерпретации.

Конец 40-х гг. в словацкой прозе проходил еще под знаком обостренного интереса к проблематике национально-освободительной борьбы. В большинстве своем это были книги, написанные непосредственными участниками событий, непритязательные личные свидетельства о боях и людях, сражавшихся с фашизмом (С. Фалтян, Я. Котоулек, Я. Коренко, Е. Ковалева и др.). Даже литературно обрабатывая материал, придавая ему форму рассказа или повести, начинающие авторы как бы заранее отказывали себе в особых художественных амбициях. Катарина Лазарова (1914–1995), боевой командир в период восстания, уже в своей полудневниковой книжке «Соратники» (1949) и повести «Трое с неба» (1950) обнаружила незаурядное дарование, обеспечившее ей затем долгую творческую жизнь в литературе, но сама писательница объясняла тогда появление своих и других подобных произведений лишь внутренней необходимостью высказаться, поделиться неким общезначимым опытом: «Мы собственно на бумаге рассказывали о пережитом. О какой-то форме или композиции мы и понятия не имели... Ведь нами не преследовалось ничего иного, как только письменной точкой завершить боевые дела»²².

Стремление к честному, правдивому повествованию было еще настолько живо в литературе и настолько ценилось читателями, что путем стилизации под документ создавались и собственно художественные произведения. Этот прием был использован в «Хронике» Илемницкого. К нему удачно прибегнул и П. Карвац, в сборнике коротких рассказов «С нами и против нас» (1950), представляющем целый калейдоскоп «свидетельств» – от исповедей пассивных очевидцев и активных участников борьбы до страничек из дневников, отрывков из приказов, коротких хроникальных заметок. Из всех этих конкретных и частных деталей постепенно, но ходу по-

вестования, складывалась пестрая, хронологически последовательная и непредвзято противоречивая картина событий. В этом смысле книга Карваша стала определенным рубежом в художественной разработке темы восстания. В последующие несколько лет эта тема явно отходит на задний план, вытесняемая всеобщей, всячески поощряемой официальными премиями, тягой к современности. Свое влияние на литературу несомненно оказала и травля «буржуазных националистов», резко и надолго сузившая возможности правдивого воспроизведения истории антифашистского Сопротивления в Словакии, превратившая восстание в крайне небезопасный объект даже собственно художественного исследования.

В соответствии с утверждающейся догмой прошлое вообще начинает рассматриваться лишь сквозь избирательную призму настоящего. Литературе вменяется в обязанность на все лады расцвечивать и красочно иллюстрировать победоносное движение по пути социализма. Схематизм и лакировка действительности стали общим признаком прозы начала 50-х гг. Книг выходило в это время количественно больше, чем раньше, но подавляющая их часть стремительно и бесповоротно устаревала. Причем это было настолько очевидно, что уже в декабре 1955 г. в обширном докладе на конференции о прозе А. Матушка, возвратившийся к активной критической деятельности, саркастически назвал литературу этих лет «этапной», то есть настолько неразрывно связанной с моментом своего создания, что вместе с ним, вместе с концом «этапа», ее породившего, она оказывалась обречена на быстрое и справедливое забвение. Полгода спустя, на II съезде чехословацких писателей, в докладе, посвященном проблемам словацкой прозы, В. Минач прямо укажет и на главную причину отмеченного художественного бесплодия – «репрессивный характер критики и культурной политики», которые стремились свести миссию литературы к «роли маленькой служанки, заметающей с глаз долой сор ошибок и недостатков»²³.

Самого Минача, вне всякого сомнения, можно отнести к числу наиболее одаренных авторов, вошедших после 1948 г. в словацкую литературу. Тем показательнее идейные трудности и художественные просчеты, которыми сопровож-

дался творческий путь писателя. Всею душой убежденного коммуниста он принял «победоносный Февраль» как решающую веху в национальной истории. Второй роман Минача «Вчера и завтра» (1949), представляющий свободное продолжение предыдущей книги, вполне отразил его веру в окрыляющую стихию революции. Петер Лотар, участник восстания, вернувшийся домой после плена и концлагеря глубоко деморализованным человеком, постепенно вовлекается в поток бурлящих событий, твердо выбирая свое место в разгоревшейся политической борьбе. Во второй части романа, после вторжения в жизнь героя политической истории (выборы 1946 г., февраль 1948 г. и т. п.), психологический анализ уступает место репортажной публицистичности. Сам момент духовного возрождения личности, истоки его пробудившейся гражданской активности остаются не раскрытыми автором. Начиная с этой книги, для Минача станет характерным первоочередное внимание не столько к миру характеров, сколько к «миру» воплощаемых ими идей. Постоянная борьба с собственным скепсисом, питаемым материалом реальной действительности, будет столь же постоянно выливаться у него в борьбу за «очищение» идеи социализма от всяческих деформаций, извращений, вольных или невольных огрехов ее реализации на практике.

В духе «очищения» был написан Миначем, в частности, иронический рассказ «Торжественное собрание» (1950) – о формально проведенном мероприятии в знак протеста против агрессии США в Корею. А в повести «Синие волны» (1951) он позволил себе нарисовать достаточно неприглядную картину бездарной организации работ на ударной молодежной стройке. Именно эти произведения были подвергнуты разностной критике («зощенковские издевки и нападки на молодежь, общественный строй и партию») на активе писателей-коммунистов. Минач «исправился» в сборнике рассказов «На переломе» (1954), посвященном актуальной проблематике кооперирования деревни. Отдав известную дань литературным штампам времени («справедливый» суд над кулаком и т. п.), он не пошел, однако, на заведомое, столь характерное для других писателей, облегчение психологической задачи «перековки» крестьянина-единоличника. Крестьянин, по Ми-

начу, должен сам дозреть до идеи коллективного хозяйствования на земле как одной из форм естественной человеческой взаимопомощи – универсального принципа грядущего социалистического общежития. Писатель и здесь ратует за чистоту помыслов, за единство слова и дела (рассказ «Баламут»), за бескорыстное и убежденное служение идеалам революции. Этот нравственный максимализм (и утопизм) Минача драматической нитью пройдет через все последующее творчество, постоянно отзываясь то в ироническом скепсисе или мятежном бунтарстве, то в трагическом стоицизме или прекраснодушной сентиментальности его героев.

Попыткой показать стремительное самораскрытие человека, партизанского, «выборного» командира, ставшего затем организатором «фронта» послевоенного восстановления, был роман Д. Татарки «Первый и второй удар» (1950). Знаменательным был уже сам выбор центрального героя. Простой, полуграмотный крестьянский парень Штефан Рептиш является полной противоположностью прежним героям автора – интеллектуалам со сложным, рафинированным, «разорванным» сознанием. Втягиваясь в водоворот «большой» истории, люди, подобные Рептишу, быстро, как хочется верить Татарке, избавляются от гнетущего ощущения собственной незначительности, открывают в самих себе возможности, о которых до сих пор не подозревали. Старые, испытанные приемы, успешно применявшиеся писателем прежде при исследовании внутреннего мира других, близких ему по менталитету персонажей, теперь отбрасываются в сторону. Образ Рептиша строится от противоположного – антирефлектирующий, не ведущий внутренних монологов, не ведающий о раздирающих душу сомнениях и т. д. – цельный, монолитный, почти монументальный герой. Но эта монолитность нередко походила на примитивность, и в романе «Свадебный пирог» (1954), в котором описывается стремительное – на протяжении двух дней – создание кооператива в одной «упрямой» деревне, и в повести «Дружные годы» (1954), где рассказывается о молодежной стройке «дороги дружбы», нового рельсового пути в Советский Союз, Татарка отдал дань схематичным и лакировочным тенденциям. Возвращение писателя к самому себе, его освобождение от гипноза «упойтельного времени» (Татарка) надежд и иллюзий датиру-

ется 1956 г., когда вышел в свет его яростный, нашумевший сатирический памфлет «Демон согласия».

Наибольшие успехи словацкой прозы в этот период связывались с творчеством Франтишека Гечко (1905–1960). Сын крестьянина-виноградаря, Гечко долгое время работал ревизором сельских производственно-сбытовых кооперативов, разветвленная сеть которых со времен Австро-Венгерской империи прочно укоренилась в словацкой деревне. В литературе он дебютировал в 1931 г. сборником стихотворений «Эмигранты». Выпустив затем еще два сборника – «Ровно в полдень» (1942) и навеянные освобождением «Славянские стихи» (1946) – он приобрел устойчивую репутацию поэта-лирика несколько традиционного, национально-патриотического склада. Полной неожиданностью поэтому стало появление его трехтомного романа «Красное вино» (1948), сразу поставившего Гечко в ряд наиболее крупных и самобытных мастеров словацкой прозы.

Его «обращение» в прозаика произошло, как вспоминал писатель, чуть ли не случайно. Летом 1943 г. он собрался написать очерк, посвященный светлой памяти своей матери-труженицы, и никак не мог поставить точку: скромный рассказ-воспоминание постепенно разросся в монументальную хронику крестьянской семьи Габджей, в летопись деревни Влчин Дол, прослеженную на протяжении целого двадцатилетия (примерно 1905–1925 гг.). «Красное вино», начатое в русле лиризованной прозы как гимн природе и естественной красоте души человеческой, по мере разветвления повествования вбирало все больше социально-общественных и политических реалий времени, превращаясь в своеобразную экспрессивно-реалистическую сагу о судьбах словацкой деревни с извечным ожиданием «тяжелого воза крестьянской справедливости»: «Не скрипят еще вверх по дороге его неповоротливые колеса... А ты уже напряглась для прыжка, с затаенным дыханием прислушиваясь к скрежету ключа в древних воротах истории». Сильное взволнованно-автобиографическое начало придает этому шедевру словацкой прозы атмосферу особой доверительности и сердечности; повествование окрашено добрым, лукавым юмором, что при всем социально-нравственном драматизме судеб главных героев позволяет

автору сохранить главную гармонизирующую доминанту романа – его светлое оптимистическое звучание.

«Красное вино» не осталось незамеченным доброжелательной критикой. Но после февраля 1948 г. для многих неопитов марксизма эта книга все-таки никак не могла служить образцом громогласно взыскуемой социалистической литературы. Истинные, непреходящие достоинства этого мастерского произведения будут по справедливости оценены позже. С тем большим энтузиазмом был поднят на щит следующий роман Гечко «Деревянная деревня» (1951), написанный по горячим следам только что начавшегося процесса кооперирования словацкого крестьянства. В романе несомненно проявились многие сильные стороны, органически присущие дарованию Гечко: глубинное понимание натуры крестьянина, его трепетной связи с землей-кормилицей, со всей окружающей природой, незаемное знание сложной психологии семейно-родственных отношений, часто определяющих те или иные поступки героев, тонкие описания особенностей крестьянского быта, обычаев и т. п. Все это придавало известное жизнеподобие и убедительность жесткой классовой схеме, представленной в этом произведении. И дело не в том, что в последней части романа, где скороговоркой рассказывается об организации в деревне образцового кооператива писатель вступает на путь полного сглаживания конфликтов и рисует розовые картины стремительного преодоления «последних пережитков» в сознании крестьян. Дело в изначальной заданности, ориентированности романа на «художественное» воплощение готовых политических и эстетических формул, омертвлявших живое течение жизни, изначальное «придавливающих» автономный процесс саморазвития героев романа.

«Деревянная деревня» в последующие годы выдержала множество переизданий, в том числе пять на чешском языке. Она обсуждалась на многочисленных читательских конференциях, особенно в деревенских аудиториях, где ее часто рассматривали и как художественное пособие по организации крестьянских кооперативов. По стопам Гечко устремятся затем многие писатели, которые в целом потоке произведений эпигонски растиражируют просчеты и иллюзии талантливого художника (С. Фалтян «Весенние песни», 1952;

Я. Скалка «Случаи из сегодняшней жизни», 1953; И. Талло «Люди с равнин», 1953; Ф. Габай «Рисоводы», 1953 и др.). Но уже в 1955 г. в спонтанно возникшей дискуссии после критического выступления Татарки «Деревянная деревня» будет снята с пьедестала абсолютного почитания, схема будет названа схемой, художественные недостатки – недостатками. Гечко так и не смог оправиться от этого удара. Последнее его произведение – первый том незаконченной трилогии «Святая тьма» (1958) – лишь отдельными страницами напоминает о былой эпической мощи создателя «Красного вина».

Сведение реальных противоречий жизни к искусственной схеме соревнования хорошего с лучшим никак не соответствовало ситуации «обострения классово-борьбы», о которой постоянно напоминала официальная пропаганда. Роман К. Лазаровой «Осиное гнездо» (1953), полемически заостренный против поспешного гармонизирования действительности, был воспринят как чрезвычайно своевременная общественно-политическая и литературная акция. Действие романа приурочено к 1951 году, когда процесс создания кооперативов в деревне получил массовый характер. На примере одного сельского района писательница обнажает механизм принудительной скоропалительной коллективизации, погоню за цифрой охвата, показуху, практикуемую местным начальством, и – и духе времени – вредительство классовых врагов: бывших боевиков из глинковской гвардии, кулаков, примазывающихся к движению, прожженных карьеристов с фальшивыми свидетельствами об участии в антифашистской борьбе и т. п. Им противостоят любимые герои писательницы — люди с боевым, повстанческим прошлым, оттесненные ловкими махинаторами от рычагов власти, но бесстрашно и бескорыстно борющиеся за восстановление справедливости. Мотив «заветов» восстания, возникающий в этом романе, вскоре будет подхвачен и всесторонне развит во многих других произведениях словацкой прозы. В целом, однако, Лазарова не вышла за пределы общего схематического круга в литературе. На многое указав, она, по словам Матушки, «со многим не смогла совладать». Публицистичность, темпераментный полемический напор, желание писательницы поскорее откликнуться на все сразу сильно повредили художе-

ственной стороне произведения. Такая избыточная привязанность к политической конъюнктуре времени негативно скажется и на последующем творчестве писательницы – сборник рассказов о венгерских событиях 1956 г. «Заблуждения» (1957), роман «Дракон на цепи» (написан в 1955 г. как продолжение «Осиного гнезда», издан в 1962 г.), сатирический роман о последних могиканах кооперирования в деревне «Саламандровый лес» (1961) и т. д.

В отличие от чешской литературы в Словакии в это время почти не был представлен в чистом виде роман о рабочем классе. Единственное и не слишком удачное исключение составили «Рудники» (1953) Й. Горака – обширное фактографическое полотно, подкупающее достоверным авторским знанием условий, традиций и особенностей горняцкого труда, но безнадежно разочаровывающее буквальным воспроизведением схемы борьбы «нового со старым», косного и отсталого с передовым и т. п.

Глубокий художественный упадок прозы в первой половине 50-х гг. особенно красноречиво демонстрируют попытки создания – в ответ на категорические требования критики – крупномасштабных эпических произведений – дилогий, трилогий, эпопей и т. п., скроенных по единому шаблону с механическим воспроизведением «основных признаков» социалистического реализма. Зачинателем жанра еще до начала массового повеврия выступил П. Карваш с двумя томами незаконченной трилогии – «Это поколение» (1949), «Поколение атакует» (1952), представляющими собой многоплановый разрез жизни Словакии 1920–1930-х гг. с охватом практически всех слоев населения, основных политических партий. Это историческая хроника с великим множеством вымышленных и исторических персонажей, до отказа насыщенная приметами времени: от больших событий до конкретных деталей быта. Композиция романа – короткие главы, свободно, часто без видимой связи, следующие одна за другой, – была призвана дать представление о широком и пестром потоке жизни, однако заведомая рассудочность конструкции оказалась непреодолимым препятствием на пути создания развернутых, индивидуально-мотивированных характеров. Общий налет схематизма, присущий всей словац-

кой прозе этого периода, сказался у Карваша в узко классово-запрограммированности персонажей. Они по существу служат лишь иллюстрацией тех или иных социальных слоев и групп. Их «подключение» к системе образов явно диктовалось прежде всего заботой об энциклопедической полноте общей политической картины времени.

Увлеченность классово, социально-исторической схемой в качестве композиционной основы для эпического произведения – беззастенчивое «одадживание у истории» (А. Матушка) – еще более усугубилось у несравненно менее одаренных последователей Карваша, обратившихся к «жанру» трилогии: Т. Фиша («Сердца бились в унисон» – 1950, «Крещение огнем» – 1952, «В огне» – 1954), М. Крно («Два пути» – 1953, «Лавина» – 1954), Э.Б. Штефана («Грозовая туча» – 1955, «Безветрие» – 1961) и др. Иллюстративный подход к истории приглушил дарование и таких незаурядных писателей, как З. Згуришка (сатирическая трилогия «Соломенная столица» – 1949, «Городок продается», 1954, «Разбойничьи тропки», 1959) и М. Урбан («Потушенные огни», 1958, «Кто сеет ветер...», 1964). Рецидивы схематизма в словацкой прозе будут, таким образом, еще довольно долгое время напоминать об инерции упрощенного, вульгарно-социологического подхода к действительности, насаждавшегося в общественном сознании и литературе в первой половине 1950-х гг.

После 1948 г. в сфере драматургии происходят те же процессы ускоренной актуализации творчества, что и в остальных родах литературы. Отходит на задний план тема войны и восстания, вытесняемая злободневной современностью, проблематикой социалистического строительства, воспитания «нового человека». Даже искреннее – у многих драматургов – стремление к скорейшему освоению марксистского мировоззрения, к овладению методом социалистического реализма не привело к значительным художественным результатам. В отдельных, более удачных, пользовавшихся успехом у публики произведениях профессиональное мастерство авторов отчасти сглаживало острые углы идеологической схемы («Люди с нашей улицы» П. Карваша, «Козье молоко» Я. Скаки, «Буки подполянские» Ш. Кралика), но в конечном счете это неустойчивое равновесие неизменно нарушалось в

сторону дидактизма, идеологической заданности.

Повторяющийся из пьесы в пьесу конфликт старого и передового довольно быстро исчерпал кредит новизны. И уже в 1954 г. критик А. Носкович, например, отмечал тенденцию к левачеству, «насильственное насаждение прогрессивности, основанное на сомнительных представлениях о типичном в искусстве и литературе», «серую обезличенность художественного образа, когда уже по перечню действующих лиц зритель заранее мог получить почти полное представление о содержании пьесы»²⁴. Даже лучшие, по оценке современников (в том числе и А. Носковича), произведения, такие, как «Мосты на восток» (1953) Л. Мнячко и «Сердце, полное радости» (1953) П. Карваша, несли на себе отчетливую печать схематизма.

Комедия Карваша «Люди с нашей улицы» (1950) – одно из наиболее характерных произведений драматургии этих лет. По своей художественной структуре она как бы распадается надвое. Первая часть, меньшая по объему, представляет собой галерею портретов обитателей доходного дома на окраине Братиславы – почти не затронутом новыми ветрами прибежище мелких чиновников, частников-парикмахеров, ресторанных музыкантов, служанок. Вся эта обывательская среда показана иронично, но без резких сатирических мазков, в традициях словацкого реализма, здесь ощущается жизненность характеров и ненадуманность положений. Вторая часть, в которой драматург предпринимает попытку показать перевоспитание, «очеловечивание посредством труда», приходит в противоречие с художественной логикой: при активном воздействии нового жилья, передового рабочего, обитатели дома в считанные дни становятся сознательными строителями будущего в виде возводимого рядом завода-гиганта, а те, кто все-таки остался верен старой профессии, принялись, по выражению одного из действующих лиц, «брить и ставить печати во имя пятилетки».

Облагораживающую функцию коллективного, ударного труда стремится показать и Ладислав Мнячко в пьесе «Мосты на восток», посвященной строительству виадука на Трассе дружбы, ведущей в СССР. Пьеса представляет собой восторженный апофеоз всему новому: производственным отношениям в передовой бригаде, социалистическому соревнова-

нию, новаторским технологическим приемам, перековке крестьянской психологии. «Не может быть большей радости для человека, чем возводить этот виадук новыми методами», – восклицает молодой член бригады мостостроителей.

Популярным в первой половине 50-х гг. был жанр «народной» комедии, корни которого уходят к драматургии Й. Грегора-Тайовского и Ф. Урбанека. Однако традиционные «бытовые» персонажи обрели теперь более резкую социальную окраску, бывшие богачи-мироеды нередко выступают здесь как кулаки-саботажники, а честные бедняки – как активисты коллективизации, круг отрицательных персонажей расширился за счет нерадивых руководителей кооперативов и деклассированных подкулачников, а положительных – за счет инструкторов райкома и передовых механизаторов. Таковы герои популярных в те годы комедий «Козье молоко» (1949) Я. Скалки, «Треснувший кувшин» (1955) Л. Сморчока, «В хвосте» (1955) Р. Казика. Стремление показать новые процессы и характеры в словацкой деревне неизменно сковывается жесткими идеологическими рамками, что отразилось и на лучшей пьесе этого ряда, «Буках подполянских» (1949) Ш. Кралика.

Вторым большим жанрово-тематическим кругом можно объединить пьесы, написанные на историко-революционном материале, как правило, недавнего прошлого: «Кромпахский бунт» (1955) Я. Скалки о стачке сталелитейщиков в 1921 г. в Кромпахах, «Благодетели» (1953) Л. Сморчока о забастовке сельскохозяйственных рабочих на юге Словакии в 30-е гг., «Три урожая» (1953) Л. Петровского и др. Драматические события в горняцком поселке во время первой мировой войны показал в своей пьесе «Святая Барбара» (1951) Ш. Кралик. Здесь также ощущается жесткость конструкции, прежде всего в резком разделении действующих лиц на отрицательных – хозяев и их приспешников, носителей отрицательных качеств, алчности, жестокости, коварства, порочности и т. п., и положительных – рабочих. В то же время художественная структура пьесы неоднородна, в ней присутствует и метафора, и символика. Один из «сквозных» символов – часовня святой Барбары, покровительницы шахтеров, куда приходят помолиться в трудные минуты, где отпевают погибших в забое, – перерастает в пьесе в символ тщетности надежд на чудесное

избавление и защиту извне, необходимости активного сопротивления злу.

Для драматургии, так же как и для всей литературы конца 40-х – середины 50-х гг. характерна ломка художественных традиций, строго выборочное к ним отношение, а в целом – сильное, деформирующее давление идеологии на художественное творчество.

В отличие от соседних Польши и Венгрии 1956 год в Чехословакии не стал однозначно выраженным рубежом в общественно-политической и культурной жизни. И хотя на мартовском пленуме ЦК КПЧ, созванном вскоре после XX съезда КПСС, было публично заявлено о необходимости развивать «самокритику сверху» в борьбе с культом личности, робкая политическая оттепель вскоре сменилась затяжными идеологическими заморозками. В руководстве продолжали по-прежнему оставаться люди, до недавнего времени, вплоть до 1954 г. осуществлявшие практику массовых политических репрессий и только что, в 1955 г., санкционировавшие открытие в Праге грандиозного памятника Сталину. Взяв теперь на вооружение лукавый лозунг борьбы на два фронта – с догматизмом и ревизионизмом, растворив свою личную ответственность в массе «всех без исключения» членов КПЧ, они сумели подавить начавшееся было брожение в обществе и реформаторские голоса в партии.

Сугубо негативную политическую оценку получил у руководства КПЧ II Съезд чехословацких писателей, критический тон на котором задавали, по мнению В. Копецкого, «рenegаты, бывшие сообщники троцкистов и противники коммунизма»²⁵. Непримиимой была и реакция на инициативу правления Союза словацких писателей, возбудившего в июне 1956 г. вопрос о пересмотре «левацкой и сектантской оценки деятельности группы “Дав” и ее журнала в развитии словацкой литературы». Правление ССП (по предложению Д. Татарки), а затем и правление СЧСП (по предложению М. Кундеры) отменили решения об исключении Л. Новомеского из состава членов обоих Союзов. Эти и подобные попытки пересмотра хотя бы самых вопиющих случаев произвола 50-х гг. были, однако, заблокированы и решительно пресечены с помощью

различных административных и партийных санкций.

Полный откат назад ни в политике, ни в культуре тем не менее уже не был возможен. Процесс корректировки прежних позиций, хотя и был искусственно заторможен, но все же продолжался, в том числе и в литературе. Существенное позитивное влияние на раскрепощение литературно-критического мышления в Чехословакии оказали именно в этот момент результаты некоторых дискуссий, проходивших в Советском Союзе. Провозглашенная политическая установка на использование, а по сути копирование «советского опыта» позволяла в создавшихся конкретных условиях в легальных формах со ссылкой на советские источники настаивать на отказе от наиболее одиозных проявлений вульгарно-социологического подхода к литературе. Так развенчание надуманной дихотомии реализма – антиреализма отозвалось в Словакии новым обращением к накопленным идейно-художественным ценностям. Происходит переоценка отечественной классики: «реабилитируется» Л. Штур, а вместе с ним и вся дружина романтиков-штуровцев, числившихся до сих пор, кроме Янко Краля, по ведомству ущербного «пассивного» романтизма; заново прочитывается и интерпретируется П. Орсаг-Гвездослав (капитальная монография С. Шматлака, 1961), что влечет за собой постановку принципиальной проблемы своеобразия становления реализма в словацкой литературе; с переизданием поэзии И. Краско обостряется интерес к словацкой модерне, снимается табу с изучения символизма и других художественных течений начала XX в. Вся эта литературоведческая переориентация происходит, естественно, под флагом «возвращения» к творческой марксистской методологии.

Сложнейшим, не поддающимся пока развязыванию, запутанным узлом остается, однако, литература межвоенного двадцатилетия. Клеймо буржуазного национализма, тяготеющее над ведущими представителями группы «Дав», практически исключало возможность сколько-нибудь целостного объективного подхода к этому ключевому для понимания непосредственной предыстории современной литературы периоду. Но и здесь происходят некоторые персональные, послабления, всякий раз сопровождаемые конъюнктурными

политическими оговорками и цензурными ограничениями. Публикуется рукопись романа Ф. Швантнера «Жизнь без конца» (1956), предопределяя необходимость нового обращения к наследию и эволюции «лиризованной прозы». Получает разрешение печататься М. Урбан. И хотя его новые романы не явились событием в текущей прозе, событием сделалось возвращение автора классического «Живого бича» (1927) на почетное место в иерархии отечественной словесности. После смерти в далекой Аргентине Й. Цигера-Гронского в 1960 г. начинается переиздание лучших довоенных произведений этого талантливого, своего рода опорного для словацкой прозы писателя. Снимается запрет, наложенный после 1948 г., на публикацию стихотворений исключительно популярного в читательской аудитории еще с 20-х гг. Я. Смрека. Возвращение каждого имени давалось с большим трудом, часто и долго увязая в трясине бесконечных аппаратных согласований (Л. Новомеский был под запретом до конца 1962 г., В. Беньяк – до 1963 г., Э.Б. Лукач – до 1964 г. и т. д.).

Однако сложнее всего обстояло дело с уяснением дальнейших путей развития современной литературы. Сам по себе мучительный процесс освобождения от догм и изживания иллюзий был затруднен в критике общей межеумочностью политической ситуации, по-прежнему оказывавшей сильнейшее воздействие на всю атмосферу литературной жизни. Лозунг «борьбы на два фронта» уже с 1957 г. сказался сведенным на практике в чехословацких условиях к назойливому, зачастую мелочному отыскиванию всевозможных «проявлений ревизионизма», к усилению идеологической опеки над деятелями культуры и литературы. Кампании по повышению политической бдительности, за «монолитное сплочение фронта культуры» следовали одна за другой – конференции творческих союзов, Съезд социалистической культуры (1959), общегосударственная конференция «О современных задачах художественной критики» (1961) и т. п. Все эти «установочные» мероприятия по существу препятствовали обретению навыков самостоятельного мышления, обрекая критику на пустопорожние схоластические дискуссии либо на легковесные, ни к чему не обязывающие рецензентские «отклики». Критика оказалась не готовой по достоинству оценить ни но-

ваторства А. Беднара в сборнике рассказов «Часы и минуты» (1956) ни морально очищающего, трагического пафоса поэзии М. Руфуса (сборник «Когда созреем», 1956), предпочла не углубляться в суть сатирических прозрений «Демона согласия» (1956) Д. Татарки. К вялым упрекам по поводу недостаточно продуманной композиции, «устарелости методологии» свелось и многомесячное обсуждение принципиальной книги А. Матушки «От вчерашнего дня к сегодняшнему. Путь современной прозы» (1959), в которой остроумно и нелицеприятно анализу была подвергнута художественная продукция конца 1940-х – первой половины 1950-х гг. с общим неутешительным выводом автора: «Никогда еще столько не говорилось о познавательной роли искусства, но вряд ли когда-нибудь писатель так мало повествовал о том, чего остальные не видят и о чем они не знают... В прошлом, бывало, писатели становились властителями дум и душ. Не может не удручать, насколько они не являются ими сегодня»²⁶.

Определенные позитивные импульсы все-таки проникли в критику, прежде всего из сферы литературоведения. Известная автономия научных учреждений, профессиональная замкнутость в кругу «для посвященных» предоставляли большой простор для непредвзятых дискуссий, результаты которых, несомненно, оказывали воздействие на текущую критику. Тем более, что многие из авторов, частично печатавшихся и ранее, но особенно активно вышедших на страницы словацкой периодической печати во второй половине 50-х – начале 60-х гг., являлись сотрудниками Института словацкой литературы (И. Кусы, К. Розенбаум, С. Шматлак, В. Петрик, О. Чепан, П. Штевчек, Ш. Друг, Ю. Ноге, М. Гамада и др.) или молодыми преподавателями университета им. Коменского (Я. Штевчек). Преодоление догматической и конъюнктурной зашоренности литературоведения и критики, инерции вульгарного социологизирования со всей серьезностью рассматривалось ими как необходимое условие для утверждения подлинно научной, как всем хотелось верить, методологии «аутентичного» марксизма. В этом духе по существу впервые на академических конференциях и Братиславе (1959) и Праге (1961) предпринимаются попытки по-новому взглянуть на особенности формирования и развития социа-

листического реализма в чешской и словацкой литературах, активно обсуждается роль лево-авангардистских течений в процессе генезиса социалистического реализма и возможность их активизации в современном искусстве, говорится о преимуществах «открытой концепции социалистического реализма, позволяющей преодолеть теорию “прямого скачка”, то есть взгляды, согласно которым социалистический реализм якобы непосредственно вышел из лоно критического реализма»²⁷. И хотя сама трактовка социалистического реализма как некоего универсального метода для всей сферы художественного творчества в эпоху социализма за редким исключением еще не ставилась под сомнение, тем не менее эти конкретные историко-литературные и аналогичные искусствоведческие разработки встречают резкий отпор со стороны официальных идеологов культуры.

Полоса неустойчивого политического балансирования, половинчатой выжидательной практики «неоднократно завязываемых и развязываемых языков» (О. Чепан, 1965) подошла между тем к концу. На XII съезде КПЧ в декабре 1962 г. политический маятник качнулся в сторону проведения экономической реформы, либерализации общественной жизни, пересмотра политических процессов начала 50-х гг. Произошли изменения в составе руководящих органов, в том числе в Словакии, где первым секретарем ЦК КПС в 1963 г. был избран А. Дубчек, через пять лет ставший в глазах всего мира главным режиссером «пражской весны», живым символом «социализма с человеческим лицом».

При всем принципиальном единстве нараставшего после 1963 г. процесса демократизации общества в обеих частях республики – в Словакии он с самого начала получил особую, ярко выраженную национальную окраску. Собственно в первую очередь именно здесь – на базе ущемленного и без конца уязвляемого национального самосознания – сформировалась влиятельная и широкая оппозиция централистско-бюрократическому курсу Новотного, со слепым упорством отстаивающего принцип и букву унитарной чехословацкой государственности. В обоснование идеи федерализации активно включились реабилитированные «буржуазные националисты», прежде всего Г. Гусак, в 1964 г. издавший объем-

ную, насыщенную документальными материалами книгу своих политических мемуаров «Свидетельство о Словацком национальном восстании». Книга вызвала горячее одобрение в Братиславе и резкое недовольство в Праге, поскольку в ней достаточно прозрачно и аргументированно, помимо всего прочего, доказывался тезис о хроническом пренебрежении со стороны руководства КПЧ спецификой «словацкой национальной и демократической революции». Новотный наложил негласный запрет на дальнейшую общественную активизацию Гусака, что лишь добавило последнему авторитета и популярности в Словакии в 1968 г. по выходе из своеобразного политического карантина.

Реабилитация «буржуазных националистов», в том числе и в особенности ведущих деятелей группы «Дав» В. Клементиса (посмертно) и Л. Новомеского, естественно, стала важнейшим фактом и литературной жизни Словакии 60-х гг. Был снят, наконец, унижительный, фальсификаторский барьер, препятствовавший научному и литературному осмыслению не только разностороннего творческого наследия самих давистов, но и по сути всех важнейших узловых моментов развития словацкой литературы после 1918 г. Особое значение имело возвращение к активной художественной и публицистической деятельности Л. Новомеского. Его первое публичное выступление состоялось на III съезде чехословацких писателей в мае 1963 г., еще до окончательного снятия с него вздорных политических обвинений (декабрь 1963 г.). Большую часть своей пространной речи Новомеский посвятил защите принципа свободы художественного творчества, основываясь на опыте чехословацкого левого авангардистского искусства 20-х – 30-х гг. «Трагизм в том, – говорил Новомеский, – что мы обманывали и обманули целое поколение, которое стоит за окнами этого зала в растерянности, беспомощное, лишившееся уверенности, не чувствуя прочной опоры под ногами. Ему мы должны вернуть веру, доверие к правде, которые, однако, нам предстоит сначала найти в самих себе»²⁸.

III съезд остался в истории литературы как съезд открытых и горьких расчетов с недавним прошлым, уже не обрывааемых, как в 1956 г., начальственными окриками, и на-

ряду с этим как съезд почти единодушных надежд, не до конца обглоданных двусмысленной политической практикой. Вера в исторические возможности и потенциальные, «формационные» преимущества социализма еще сохранялась, но доверие к методам его воплощения в жизнь, а тем самым и к достигнутым результатам в значительной мере было подорвано. «Семь понапрасну потерянных лет» – фраза, оброненная Миначем в предсъездовской дискуссии, – рефреном прошла через многие выступления на съезде. Вместе с тем осознание досадной упущенности исторического шанса стало отныне важной отправной точкой отсчета на будущее, резко повысив иммунитет литературы по отношению к любым волюнтаристски навязываемым ей рекомендациям, усилив ее сопротивляемость прямому идеологическому и административному нажиму. В последующие несколько лет – до 1969 г. включительно – этот процесс внутренней эмансипации и соответственно нарастания внешней «неуправляемости» литературы развивался в чешских землях стремительнее, поскольку там он, не будучи дополнительно отягощен национальной проблематикой, и начался несколько раньше, чем в Словакии, для общего духовного распрямления которой именно рубеж 1963 г. приобрел приоритетное, поворотное значение.

Очевидным признаком качественного изменения словацкой литературной ситуации стала естественная, глубоко обозначившаяся к середине 60-х гг. дифференциация художественного творчества. В первую очередь она была связана с формированием и относительно независимым самоопределением молодого поколения поэтов, прозаиков, критиков, не столько продолжавших своих непосредственных предшественников, сколько вступавших с ними в программно не всегда проясненную, но вполне осознанную творческую полемику. Исходным для них было чувство разочарования и той обманутости, о которой говорил Новомеский на съезде. Литература, вольно или невольно участвовавшая в обмане, утрачивала в глазах молодых не только моральный, но и художественный кредит. Поэтому поиск перспективных идей, импульсов, подходящих образцов активно шел на стороне: Сартр, Камю, Кафка, мэтры театра абсурда и нового романа, молодой Маркс и теория отчуждения, модернизм и «реализм без

берегов»... Во всем этом лихорадочном приобщении к еще недавно запретным плодам европейской мысли и культуры было много от сиюминутной моды, но была в этом процессе и объективная сторона – в неофитской активности молодых преломлялись насущная необходимость восстановления национальной литературой полнокровных контактов с пестрым, противоречивым, но и динамичным многообразием остального литературного мира. «Наш индивидуальный опыт и нашу реальность можно и нужно видеть в широком мировом контексте»²⁹, не переставал повторять Милан Гамада (р. 1933), главный выразитель и интерпретатор в критике идейных и художественных поисков молодого поколения. В нашумевшей статье «Интеграция человека» (1963), носившей характер манифеста и снабженной подзаголовком «Опыт позитивного размышления», и затем в статье «Литература на переломе. Опыт программного размышления» (1964) Гамаде в острой полемической форме удалось впервые на словацкой почве сформулировать и свести воедино сумму носившихся в воздухе и широко обсуждаемых повсюду идей, так или иначе связанных с преодолением тупика догматизма, высвобождением из-под вторичных напластований «интегрирующей антропологической константы» марксизма, «обновлением человеческой, гуманистической сущности социализма».

Словацкая литература, оцениваемая Гамадой с этих позиций, выглядела поверхностным регистратором явлений действительности, не помышляющим о «сущностных пластах» человеческого бытия. Ее низкий уровень, по мнению критика, предопределялся гносеологической отсталостью писателей и в особенности их приверженностью «консервативному художественному методу». В результате создаваемые ими, злободневные произведения зачастую оказывались «мало художественными», – «позитивно их можно оценивать лишь в русле культурно-политической публицистики»³⁰.

Сам факт публичного обнаружения подобных «программных размышлений» свидетельствовал о радикальной перемене в общественно-политическом климате страны и бурном развитии процесса, который получил эвфемистическое название «нормализации отношений в культуре». Впервые после 1948 г. сложились благоприятные условия для

принципиальной дискуссии, и в 1964 г. она действительно состоялась, втянув в свою орбиту множество участников. Главным оппонентом Гамады выступил Минач, который назвал заведомо эклектичными попытки обручить марксизм с экзистенциализмом и прочими новомодными философскими течениями. В максималистской, но отнюдь не лишенной оснований позиции Гамады, отказавшего в статусе полнокровной художественности многим произведениям, в том числе созданным маститыми писателями, Минач усмотрел огульное отрицание «ангажированной» реалистической литературы – агрессивный «антиреализм», насаждение модернистского «террора в искусстве»³¹. Характерно, однако, что после 1963 г. сам писатель постепенно отошел от художественного творчества, посвятив себя эстетической («Парадоксы вокруг искусства», 1965) и историко-культурной эссеистике («Здесь живет нация», 1965; «Раздувая родные очаги», 1969; «Собрание споров Й.М. Гурбана», 1972). Написанные в яркой индивидуальной манере, сочетающей в себе солидную оснащенность историографа, пафос публициста и образный язык мастера социально-психологической прозы, эти произведения сыграли существенную роль в общем подъеме интереса к историческим корням современности («мы приходим из глубин»), в активизации национального самосознания, в «реабилитации» чувства национальной гордости словацкого народа. Развивая свою концепцию «памяти нации», широко аргументируя идею осознанной преемственности в движении национальной культуры, естественной – даже из инстинкта самосохранения – опоры на традицию, Минач попутно и как бы вдогонку обосновал свои прежние раздраженные упреки в неразборчивой погоне за модой, в безликой стадности, провинциальном снобизме, обращенные в адрес молодых. Надо научиться «быть самими собой». Для успешного выявления подтекстов, иронизировал Минач, нужны, как минимум, самостоятельные тексты.

Формально итоги дискуссии не подводились. Оппоненты, казалось бы, остались каждый при своем мнении. Но обмен острыми «программными» репликами не был бесплодным – заметно повысились критерии оценки произведений, постепенно установилась более благоприятная для развития литературы атмосфера осознанной идейно-художественной конкуренции.

Характерно, что новый журнал «Ромбоид», начавший выходить в 1966 г., основным пунктом своей программы объявил борьбу за качественный уровень литературы именно как искусства художественного слова, приступил к систематической популяризации новейших эстетических теорий.

«Поколенческая дискуссия», заострив целый ряд насущных проблем развития литературы, не привела, таким образом, к демонстративному расколу поколений. В Словакии несколько дольше, чем в Чехии, сохранялось широкое, хотя и внутренне далеко не однородное единение антидогматических сил. Оно поддерживалось практически всеобщим неприятием курса Новотного, препятствовавшего любым проявлениям самоуправления. Более ощутимыми были здесь и плоды «нормализации отношений в культуре», позволившей, наконец, восстановить исторически адекватную картину литературного процесса, вернуть из нарочитого небытия не только отдельные имена, произведения, но и целые литературные группировки, течения (дависты, «католическая модерна», лиризованная проза, надреализм). На первый план, таким образом, выдвинулись здесь проблемы внутреннего обустройства, национальной самоидентификации литературы.

На IV съезде чехословацких писателей (июнь 1967 г.) дало о себе знать несовпадение приоритетных устремлений большинства чешских и словацких литераторов. Словацкая сторона, не посвященная заранее пражскими организаторами в сугубо политический сценарий съезда, оказалась не готовой поддержать фронтальную атаку Кундеры, Когоута, Вацулика, Гавела и др. на тоталитарно-бюрократические структуры режима. Лишь в зачитанном Мигаликом выступлении Новомеского, отсутствовавшего на съезде по болезни, содержалось бескомпромиссное требование свободы слова и отмены предварительной цензуры, чего в первую очередь добивались чешские писатели. И опять-таки только в этом тексте был затронут едва ли не главный для словаков вопрос о необходимости исправления затянувшейся несправедливости, когда словацкая часть даже в писательском союзе не чувствует себя со своей квотированной третью голосов равноценным и равноправным партнером чешской. Между тем, как считал Новомеский, словацкие литераторы призваны пред-

ставлять «нацию, которая во многих отношениях лишь теперь формирует и достраивает атрибуты своей самобытности, по поводу чего чешской общественности не только не следует огорчаться, но в интересах собственной свободы воспринимать этот процесс с пониманием, оказывая ему бескорыстную помощь» . Словаков, в свою очередь, Новомеский предостерег от любых проявлений провинциального самолюбования и кичливости, которые никак не могут способствовать их движению к соответствующему, «достойному месту в мире».

Вся эта проблематика, однако, оказалась за скобками дискуссии, что, несомненно, явилось одним из побудительных мотивов коллективного заявления на съезде группы авторитетных словацких литераторов (Мигалик, Минач, Матушка, Костра, Валек и др.) и солидаризировавшихся с ними некоторых чешских писателей – с общей поддержкой дальнейшего процесса демократизации, но и с осуждением «атмосферы нервозности и напряжения», «заведомо» нагнетаемой на съезде. Незаинтересованное, в лучшем случае прохладно-доброжелательное отношение к словацкой проблематике явилось одной из главных причин возникновения и расширения той трещины, которая объективно развела демократически ангажированных чешских и многих общественно активных словацких интеллектуалов на существенно различные, позиции в 1968–1969 гг. При том что и те, и другие приветствовали приход А. Дубчека, отмену цензуры, поддерживали лозунг «социализма с человеческим лицом», введенный в оборот «Программой действий ЦК КПЧ» в марте 1968 г., и вместе со всем потрясенным народом протестовали против пиратской «интернационалистской акции» стран Варшавского договора в августе 1968 г. Однако на протяжении этого короткого и бурного периода приоритетной для Словакии оставалась все-таки наболевшая идея реформирования чехословацкого общежития, идея федерализации, достижения подлинного национального равноправия с последующим, во что хотелось верить, относительно независимым обустройством собственного дома на началах обновленного – «демократического» – социализма.

Закон о федеративном устройстве был принят Национальным собранием 27 октября 1968 г., но надежды на де-

мократизацию или хотя бы «кадаризацию» режима Г. Гусака, сменившего в апреле 1969 г. А. Дубчека на посту руководителя КПЧ, не оправдались. Гусак, воспринимавшийся поначалу, особенно в Словакии, как сторонник и гарант глубоких демократических преобразований, оказался заложником продиктованных Москвой соглашений, подходящим прикрытием для наиболее ретроградных, реваншистских сил в партийном и государственном аппарате. Включив привычный механизм «оздоровления общества» – массовые чистки и репрессии, они на целых двадцать лет погрузили страну в состояние общественно-политического анабиоза и мучительной духовной стагнации.

Чередование оттепелей с возвратными заморозками, причудливо окрасившее весь общественно-политический фон развития литературы, разнообразные зигзаги и прихоти культурной политики, оказывавшие непосредственное воздействие на литературно-критическое мышление, в меньшей степени, однако, затронули художественное творчество. Процесс освобождения художественного сознания от миражей «автоматического» прогресса при социализме получил после 1956 г. все более явственное проявление в поэзии, прозе, драматургии.

Для поэзии такой новой точкой отсчета стал сборник стихотворений Милана Руфуса (1928–2009) «Когда созреем» (1956). В самом названии сборника была подчеркнута этическая требовательность поэта к себе и современникам. Оно пришло из стихотворения «Человечество», которым открывалась книга. Судьба и долг людей здесь прозрачно уподоблены уделу и «долгу» пшеничных колосьев, вызревающих «с трудом и с болью»:

*Земная тихая строгость
пробует, крепок ли колос,
готовы ли к жатве поля.
Когда же созреем,
когда же созреем... Но ты, поэзия,
ты не прощай.
Да будет воля твоя...*

Перевод В. Британишского.

Еще в ранней гимназической молодости преодолев искус надреализма, а затем быстро и безошибочно ощутив гибельную пустопорожность лозунговой риторики, Руфус нашел для себя надежную опору в лирике нравственно бескомпромиссного И. Волькера, в мучительных медитациях глубокого Ф. Галаса, в светлой печали есенинской музыки. Ближайшим же притягательным образцом всегда оставалась для него поэзия запретного Л. Новомеского, которому негласно было посвящено опубликованное в сборнике стихотворение «Поэт в тюрьме»: «Кто свое сердце приложит плотно к камню, тот услышит голос родника». Руфус, не отвлекаясь на формальные новации, заново надвизывал надорванные нити подлинной поэтической преемственности. Итогом напряженной внутренней работы, интенсивной, избирательной поэтической учебы и явились столь поразившие всех редкостная для дебютанта целостность художественного мировосприятия и отсутствие в сборнике привычного водораздела, как правило, рассекавшего поэтические книжки 50-х гг. на слабо общающиеся между собой циклы так называемой гражданской и интимной лирики. Здесь, напротив, было продемонстрировано максималистское «тождество поэта и стиха» (С. Шматлак, 1965) – безоглядность личной самоотдачи или исключаяющий фальшивые ноты «обет молчания»: «Где пламя жгучее познания не явит миру пламя слов, там песни нет» («Письмо женщине», перевод В. Соколова).

Горячая дискуссия, завязавшаяся после выхода сборника из печати, собственно, и вращалась не столько вокруг того, что содержалось в книге – самобытный талант поэта не оспаривался никем, – сколько вокруг того, чего, по мнению некоторых, ей недоставало, о чем «промолчал» поэт. Разнообразные приметы выстраданности, слова – скорбь, печаль, грусть, горечь разочарования – придавали всему сборнику некую общую пасмурную окраску, отнюдь не «уравновешенную» бодрими, радостными тонами. И хотя в редакционной статье еженедельника «Культурны живот», подводившей итоги дискуссии, выражалось негодующее возмущение теми, «кто без зазрения совести приписывает Руфусу трагическое разочарование в нашей жизни, в строительстве социализма»³³, вопрос о благонадежности остался витать в воздухе, как и некая тень недоверия над поэтом.

Сам Руфус надолго замолчал, выпустив следующую книгу стихов «Колокола» лишь в 1968 г. Причины затяжной паузы приоткрылись в 1969 г., когда вышел в свет «Триптих» – сборник избранного, с неопубликованными раньше стихотворениями 1957–1963 гг. (цикл «На ничьей земле»). Оказалось, что цикл в основном посвящен трудным размышлениям о поэзии, мукам творчества и проблеме молчания, «на пороге которого сидит правда»:

*Болит во мне стих, мой брат. Болит во мне.
Смертельно усталое * молчание
болит в моем стихе...*

«На ничьей земле», перевод Е. Винокурова.

Творческая судьба Руфуса (он и в дальнейшем писал очень скупо – «Стол бедных», 1972; ироническая «Ода к радости», 1981; стихи для детей) красноречива не только сама по себе, – она типологически характерна для ситуации в литературе в 1950-х – 1980-х гг. Художник, не мыслящий эстетику в отрыве от этики, убежденный, подобно Руфусу, в нравственно очищающем и возвышающем человека пред назначении искусства («альянс правды и красоты», 1956), неизбежно оказывался вынужден вступать в требовательный диалог с самим собой и со временем.

Причем наиболее характерной реакцией поэзии на резко усложнившееся движение действительности стал отход, а у многих поэтов и заведомый отказ от непосредственной ангажированности в общественно-политическую злобу дня. Подобная тенденция обозначилась еще перед 1956 г., когда защитный инстинкт самосохранения побудил целый ряд авторов искать выход из тупика декларативности в обращении к истории, прошлому, земле, «корням» и т. п. Но лишь в конце 50-х – 60-е гг. инстинктивные импульсы сменились индивидуально вполне осознанными, пусть даже и не всегда программно оформленными позициями.

* В оригинале – «галерное», каторжное.

«С дистанции взгляни-ка на себя!» – этой емкой строкой из стихотворения «Земля» можно определить основную тональность творчества Костры заключительного периода (сборники «Стих – дело твое», 1960; «Каждый день», 1964; «Только раз», 1968). Мотив золотой осени – поры сбора урожая – просветленной грустью окрашивает большинство стихотворений, придавая им характер лирико-философского размышления о жизни. Она заставляет пересматривать многое, даже, казалось бы, «написанное начисто, вытесанное в камне, отлитое в бронзе»: «Все прекраснотушные правды обветшали» («Жизнь сама корректирует текст»). Вопреки господствующей в 60-е гг. тенденции к усложнению формы поэт стремится к максимальной коммуникативности, к несвойственной ему раньше разговорной интонации: «Доброе слово сказать / не опоздай. / Доброе слово посеи / еще сегодня» («Доброе слово»). На последнем витке своей творческой биографии Костра вновь возвращается к наиболее устойчивым, не подвластным времени ценностям человеческого существования: любовь, взаимное доверие, труд, мастерство, красота...

Внутренняя биография лирического субъекта выступает на первый план и в поэзии Горова. Воскрешает ли он в памяти пору своего детства в родном Земплине (лироэпический цикл «Высокое летнее небо», 1960) или вновь, в который раз сводит счеты с войной («Баллада о сне», 1960), делится ли, наконец, впечатлениями от поездок в разные страны («Корабли из Генуи», 1966), – мысль поэта постоянно устремлена к неким конечным проблемам бытия, бьется над смыслом человеческой жизни. Он как бы примеривает на себя опыт предшествующих поколений, чтобы яснее ощутить ответственность своего. Тяжелая, неизлечимая болезнь, предчувствие близящейся смерти обостряет требовательный этический пафос стихотворений, написанных на исходе 60-х – в начале 70-х гг. (сборник «Глубинная река», 1972): «Поэзия, отзовись, пора подсчитать, что останется после нас». Сознание не до конца исполненного долга перед потомками мучило его до последних дней жизни, продиктовав горькие строки «Эпитафии», извлеченной из рукописного наследия поэта (сборник «Из последних», 1977):

*А может быть, нас жестко обвинят...,
что празднословили мы больше, чем мы знали,
и дали меньше, чем мы обещали,
поскольку часто праздновали труса,
испить до дна не смея горькую чашу.*

Общечеловеческий пласт «итоговой» рефлексивной лирики существенно пополняют в это время своими произведениями, написанными в период вынужденного молчания, такие авторы, как Я. Смерек, Э.Б. Лукач, В. Беньяк, Я. Силан. На середину 60-х гг. приходится и историко-литературная «реабилитация» надреализма как естественного и эстетически продуктивного звена в развитии национальной поэзии³⁴. Поразному складывались творческие судьбы поэтов, некогда составлявших дружную когорту словацких сюрреалистов. Каждый по-своему, с большими или меньшими потерями, прошел через форсированный отказ от «декадентского» прошлого в 1950-е гг., с трудом обретая новое, нередко мнимое равновесие. Воспоследовавшая, наконец, сатисфакция, освобождение от навязанного комплекса неполноценности обусловили активизацию в творчестве многих поэтов, вышедших из лоно надреализма, своего рода возвратных, интегрирующих тенденций (Р. Фабры «Каждый однажды возвращается», 1964, «Над гнездами веет смертью», 1969; П. Бунчак «Это правда, это мечта», 1966; В. Рейсел «Грустные наслаждения», 1966 и т. п.). Атмосферу былой первооткрывательской увлеченности «поэзией нового видения» воскресил в импровизаторской поэме-воспоминании Ш. Жары («Музы окружают Трюю», 1965).

Под знаком высвобождения лирического субъекта из тисков автоцензуры, более органичной опоры произведения на изначально не усеченную гамму значимых личных переживаний эволюционирует в это время и творчество поэтов, тяготеющих к ораторско-декламационному строю стиха (М. Лайчак «Судьбы», 1964, «Нагая нега», 1965), а также таких убежденных приверженцев «будительской» традиции в поэзии, как А. Плавка. Отдав в пятидесятые годы щедрую дань облегченно оптимистическим представлениям о новых путях переустройства жизни, Плавка в дальнейшем, подобно «самоуглуб-

ляющимся» Костре и Горову, постепенно сосредотачивается на главной для себя теме отчизны, сохранения ее природы, неповторимого национального облика, все жестче напоминая об ответственности потомков перед памятью и заветами предков («Признание», 1960, «Зрелость», 1963, «Корни», 1965, «Прощайте, мои любви», 1967, «Завещание», 1972).

Полосой сомнений, расставания с прекраснодушными иллюзиями, мучительного преодоления разлада с самим собой проходит в своем творчестве В. Мигалик. Автор патетического «Поющего сердца» глубоко озабочен реальным «нравственным состоянием эпохи, приход которой мы возвещали»: «Стареют революция и ее идеалы? Или же идеалы являются прежде всего достоянием нашей физической молодости?». Он уже не склонен принимать на веру «теоремы, не опирающиеся на практику», сознавая, что «экзальтированность и волюнтаризм т. н. схематического периода имеют ничтожно мало общего с подлинным реализмом»³⁵. И если сборник его политической лирики «Крути Архимеда» (1960), поэма «Взбунтовавшийся Иов» (1960) и морализаторско-публицистические, покаянные стихотворения сборника «Горькие плоды» (1963) все-таки несут еще на себе печать априорного «волюнтаризма», то в лироэпических композициях «Апассионата» (1964), «В погоне за Орфеем» (1965), в избранных ста «Сонетах для твоего одиночества» (1966), исподволь создававшихся на всем протяжении сороковых–шестидесятых годов, Мигалик возвращается к стихии безоглядного самоанализа, к исследованию сложных и дисгармоничных порывов сердца и разума, к любовно-эротической лирике, заново осмысляя место поэзии в жизни общества и человека. Острая политическая конфликтность шестидесятых годов – «вероломное время, когда прошлое предстает смешным, а будущее неверным («Поколение»), – преломилась в субъективных рефлексиях сборника «Черная осень» (1969).

Горечь прозрения и муки самообновления, так или иначе составившие внутренний лейтмотив творчества поэтических лидеров предшествующего периода, по-своему ускорили процесс альтернативного самоопределения и художественной эмансипации молодого поколения, сгруппировавшегося вокруг журнала «Млада творба» (1956–1970) – аналога

«Кветна» в чешской литературе. Однако в отличие от «Кветна» с его лозунгом «поэзии будней» конгломерат начинающих словацких авторов не был объединен общей программой. Лишь в 1958 г. с появлением на страницах журнала проблемно-теоретического эссе Мирослава Валека (1927–1991) «Пути поэзии» и вслед за тем коллективным выступлением четырех молодых поэтов («трнавская группа») – Яна Стахо (1936–1995), Яна Ондруша (1932–2000), Любомира Фелдека (р. 1936) и Йозефа Мигалковича (р. 1935) – обозначились контуры принципиально новых творческих подходов, оказавших сильное и долговременное воздействие на развитие словацкой поэзии последующих десятилетий.

Подобно своему ровеснику Руфусу, Валек, начав публиковаться с конца сороковых годов, свой первый сборник стихотворений – «Прикосновения» – издал лишь много лет спустя, в 1959 г., вынеся за скобки книжного дебюта всю юношескую лирику предшествующего периода. Обоим было присуще острое ощущение тупика, в котором оказалась поэзия. Руфус обретал себя на путях бескомпромиссного нравственного самоочищения, прежде всего реабилитируя в поэзии попорченную идею общечеловеческих ценностей. Валек, отдавая должное этической позиции Руфуса как естественной предпосылке для подлинного творчества, предлагал двигаться дальше, добиваясь универсального обновления не только содержания («Откуда возьмется эта поэзия? Она явится с улицы и будет говорить языком улицы»), но и формы, самого языка поэзии. Особые надежды возлагались им на раскрепощение метафоры: «Иногда она будет настолько неожиданной и раскованной, что на первый взгляд покажется невразумительной. Но это не беда, лишь бы она способствовала доходчивости всего стихотворения, внятности идеи... Носителем поэтического в произведении будет идея, а единицей смысла – стихотворение как целое, и лишь от этого целого надлежит требовать художественного эффекта... Одного сияния слов для современной поэзии недостаточно»³⁶.

В «Прикосновениях» Валек еще движется наощупь, словно вбирая в себя без всякой селекции магму окружающей жизни с сонмом «непонятных вещей» и «странных слов, безо всякой связи и логики носящихся в воздухе» («Непонятные вещи»):

*Впился я жизни в горло,
напился ее крови горькой,
и теперь выхожу из себя,
точно река из берегов,
и слово несу, еще раскаленное,
еще слепое, еще нерожденное...*

«Эстетика», перевод Р. Левчина.

В последующих сборниках – «Притяжение» (1961), «Беспокойство» (1963), «Любовь в гусиной коже» (1965) импровизиционно-интуитивный, «аполлинеровский» принцип, программно заявленный Валеком, находит виртуозное воплощение прежде всего в развернутых лироэпических композициях, призванных передать вселенский драматизм экзистенциальной ситуации человека второй половины XX столетия: «Нежность, от которой земля кружится. / Любовь в гусиной коже ужаса» («Ода любви»). Утрата взаимопонимания даже между близкими, любящими людьми, зияющая пустота на месте рухнувших универсальных устоев добра («...должен же быть какой-нибудь бог, / глухой ли, / слепой ли, / ответственный бог!»), – все это составляет предмет трагического «беспокойства» поэта, с очевидным трудом, с интеллектуальным надрывом все-таки стремящегося уравновесить отчаяние надеждой на новую попытку, на неистребимое созидательное начало в человеке: «О, сказочный, прекрасный Робинзон! / Ты падаешь в ничто и начинаешь снова – / пускай на голом месте...» («Робинзон»).

При всей индивидуальной определенности лирическому герою Валека чужда позиция исключительности, эгоцентрического самолюбования: «спонтанность мышления» (Шматлак, 1962), рациональная метафизика его поэзии покоится на чувстве ответственности за произнесенное, «родившееся» слово, которое так или иначе должно было соотноситься с реалиями времени, с душевным опытом современников: «Я сам – город, / миллион бегунов / пробегают во мне свой марафон» («Отчий дом – это ладони, уткнувшись в которые можешь поплакать»). Свою богатую, изобретательную фантазию поэт словно придерживал на поводке рассудка, не давая ей

сорваться в свободный, самодостаточный полет. Отсюда, вероятно, и проистекает некоторый холодноватый, отстраненный аналитизм, несомненно присущий поэзии Валека, склонность к расчетливому «выстраиванию» стихотворения, позволившие кое-кому из критиков (Гамада, 1966) усмотреть признаки «механистичности», избыточной запрограммированности в отдельных его произведениях. Дальнейшая эволюция Валека – отчасти художественная (программно риторическая поэма «Слово», 1976), но в особенности карьерно-политическая (на посту министра культуры Словакии в 1970-е гг. он стал хотя и не самым рьяным, но все же прямым проводником репрессивной политики по отношению к творческой интеллигенции) – привела к драматическому раздвоению личности талантливого поэта.

Существенно иным оказалось творческое развитие молодых поэтов из «трнавской группы», выступивших почти одновременно с Валеком и при его активном содействии в качестве одного из ведущих редакторов «Младой творбы». Сближала их ставка на раскрепощение метафоры, на обновление и «заземление» языка, но решительно разводила, как вскоре выяснилось, различная трактовка самого «содержания» и назначения поэзии. Авангардистски динамизируя метафору, Валека остается приверженцем ее осмысленности в пределах обозримого поэтического целого. Молодые, не удовлетворяясь «полумерами», стремятся к более радикальному, если не сказать категорическому, разрыву с периодом «профанации метафоры», заявляют о необходимости ее последовательного очищения от абстрактно-семантического шлама, ратуют за «конкретизацию» и «сенсуализацию» творческого процесса (отсюда закрепившееся за ними название – «конкретисты», или «сенсуалисты»). Смысл, «идея», «правда» не могут «навязываться» читателю. Поэт – не ретранслятор идей, он – медиум действительности. Стихотворение прежде всего обращено к чувствам, эмоциям, это произвольный поток поэтических образов, напрямую – без «идейного» посредничества – извлекаемых художником из реальности. Не дело метафоры служить «правде», она сама тождественна «правде» (Фелдек, 1962).

Все это, разумеется, не является сугубо оригинальным открытием молодых словацких поэтов. Минуя непосредственных предшественников, они по сути восстанавливают насильственно оборванную связь с отечественной (поэтизм, надреализм) и – шире – мировой традицией авангардистской поэзии. Характерен в этом смысле переводческий уклон «конкретистов» – Г. Аполлинер, В. Маяковский, Ф. Лорка, С.-Ж. Перс, К. Сендберг, Д. Томас и др. Лексика и логика раннего Незвала просвечивали уже в самой первой программной статье Я. Ондруша, помещенной в четвертом номере «Младой творбы» за 1958 г. – хронологической точке отсчета словацкой «эстетической революции». «Конкретисты», – по компетентному мнению поэта и литературоведа В. Турчани, – в столь большой мере опираются на основоположника поэтизма, что скорее могли бы именоваться «неопоэтистами»³⁷.

В терминологически-оценочном разбросе, сопровождавшем программно-теоретическую активность этой группы молодых поэтов – их называли и «обзывали» также «метафористами», «абсурдистами», «бесплодными герметистами» и т. п., – находила свое выражение зыбкая поисковость общественно-литературной ситуации, одинаково характерная как для поэзии, так и для воспринимающей ее критики. В позиции, во многом интуитивно поначалу нащупываемой молодыми поэтами, в общей форме содержалась заявка на широкую творческую автономию, на реабилитацию эстетической функции искусства, выведения его из-под прямой, «служебной» зависимости от действительности. Именно эта направленность, отвечавшая поколенческому мироощущению входивших в литературу авторов, стала в широком смысле слова программой молодой словацкой поэзии шестидесятых годов.

Особую притягательность провозглашенным постулатам придавала в глазах молодых разнообразная творческая практика «конкретистов», отнюдь не копировавших и не повторявших друг друга. Ян Ондруш, например, испытывая непреодолимое отвращение к абстрактной декларативности, начинал со стихотворений, близких по житейской тематике и разговорной опрошенности лексики к чешской «поэзии будней». Метафорика его припоздавшего книжного дебюта «На небе шальной месяц» (1965) и трех последующих сборников

густо замешана на конкретном переживании человеческой боли, страдания, тревоги за будущее, неизменно сопровождающих жизнь людей.

Совершенно иное – магическое и игровое начало присутствует в лирике Любомира Фелдека, снискавшего впоследствии признание и в качестве автора многочисленных стихотворных книг для детей, драматурга и прозаика, практика и теоретика поэтического перевода (ему, в частности, принадлежат лучшие переводы Маяковского на словацкий язык). Первый сборник Фелдека «Единственный соленый отчий край» (1961) стал заметной вехой в развитии молодой словацкой поэзии. Практически одновременно с Валеком, но в более непосредственной, спонтанно-импровизационной, «игровой» манере здесь была успешно применена, прежде всего в автобиографической композиции «Северное лето», форма пространного политематического стихотворения – потока ассоциаций, генетически восходящая к «Зоне» Аполлинера.

Особый, индивидуальный почерк был изначально присущ и Йозефу Мигалковичу (сборники «Жалость», 1962; «Зимовье», 1965). Принцип «раскрепощенной метафоры» реализуется у него без подчеркнутых формотворческих усилий. Поэтическая память Мигалковича предельно – «по-незавловски» – конкретна: «Поразительно, / с какой регулярностью мы впадаем / в подробности жизни» («Паровая машина»). В естественной непроизвольности и кажущейся образной внезапности восхождения от бытовой, эмоциональной или пейзажной детали к целому, от повседневности к трансцендентальному, к вечному проявляется наиболее характерная черта его дарования. Действительность в его лучших стихотворениях словно сама диктует меру и способ художественного обобщения, с необходимостью требуя выявления своей подлинной, значимой сущности («Орнамент», «Цемент» и др.).

Наиболее радикальный разрыв с предшествующей поэтической традицией продемонстрировал в своем творчестве Ян Стахо (сборники «Свадебное путешествие», 1961; «Двуплечее чистое тело», 1964; «Лучины», 1967; «Апокрифы», 1969). В стремлении придать метафоре максимальную концентрированность он постепенно «очищал» свои тексты от необязательных, с его точки зрения, «разжевывающих» вербальных

связок, пока не пришел – в крайних проявлениях – к цепочке мерцающих, каждое по-своему, слов, автономных синтагм и конструкций – реликтовых обломков метафоры. Установка на организацию психо-визуальных впечатлений от прочитанного, апелляция к подсознанию, к эротическим ассоциациям и комплексам подталкивала Стахо и к языковым новациям – к воскрешению архаической лексики, введению неологизмов, к своего рода сдваиванию образной материи путем использования – в скобках – дополнительных, вводных слов и предложении, как это сделано, например, в короткой «пейзажной» зарисовке «Полдень» из сборника «Лучины»: «Куча раскаленных углей вверху: разламываешься / черепом / изнутри. / Меловые крылья / (колоколов?) – / ...молчат. / (Вдыхаешь ртуть: слева, под сердцем / тяжесть.)».

В данном случае автор предложил в названии ключ к относительно однозначной расшифровке «впечатления» от своего текста. Чаще, однако, возникали разночтения. Так, со следующим за «Полуднем» в сборнике стихотворением «Обряд с пламенем» редакцией журнала «Ромбоид» в № 4 за 1968 г. был проведен эксперимент: семь литературоведов и критиков, независимо друг от друга, поместили на страницах журнала свои версии восприятия стихотворения. И хотя по мнению С. Шматлака, подводившего итоги этого теста на коммуникативность, «ни одна из семи трактовок не привела к тому, что можно было бы назвать интерпретационной деструкцией эстетического объекта», тем не менее площадь интерпретационного и, в особенности, аксиологического разброса суждений оказалась чрезвычайно большой³⁸.

Экспериментальная акция «Ромбоида» подтвердила наличие реальной опасности, о которой все настойчивее сигнализировала значительная, если не большая, часть профессиональной критики, – усиливающаяся тенденция к вкусовой абсолютизации эстетической функции угрожала поэзии утратой надежного контакта с аудиторией. Вся вторая половина шестидесятых годов проходила под знаком приобщения большинства дебютирующих авторов к делу «окончательного» освобождения метафоры из тисков действительности. Некоторые из дебютантов зарекомендовали себя впоследствии как сильные творческие индивидуальности – Я. Шимонович,

М. Ковачик, Я. Бузаши, Ш. Стражай и др., но основная масса, движимая модным поветрием, лишь умножала количество невнятных, мнимоглубокомысленных текстов. Отделение зерен от плевел поначалу сдерживалось остаточными опасениями психологического характера: никому из критиков не хотелось давать повода для возобновления каких-либо новых идеологических гонений против «формалистов». Однако по мере продвижения по пути относительной демократизации общественной жизни нарастала и волна открытого неприятия «эстетического авантюризма» (П. Штевчек), «рафинированного вербализма» (В. Марчок), «мании усложнения» (Й. Бжох) и т. п., захвативших литературу: «Расплодилось эпигонство, стаховское по преимуществу, за что сам Стахо, разумеется, ответственности не несет... Мельница метафор раскрутилась... Пробыл нулевой час поэзии... Требуется специальная лупа, чтобы отличить поэзию от шарлатанства»³⁹. Описав, таким образом, полную дугу, поэтический маятник достиг новой крайней точки: бывшая пустопорожняя риторическая болтливость сменялась бессодержательной псевдоавангардистской рутинной, самоцельной «ярмаркой слов» (М. Руфус, 1966).

Функционально особое, по-своему уникальное место в поэзии и – шире – в литературе и духовном климате шестидесятых годов принадлежит Ладиславу Новомескому. Его новые, опубликованные сразу же после политической реабилитации произведения – поэмы «Вилла “Тереза”» (1963) и «До города 30 минут» (1963), сборник стихотворений «Оттуда и другие стихи» (1964) – стали крупным событием не только литературной, но и общественной жизни, оказав – наряду с публицистическими выступлениями – существенное воздействие на общее развитие культурно-политической ситуации в Словакии. «Нет сегодня в нашей культуре человека, – писал Матушка в 1964 г., – к которому мысленно устремлялось бы столько голов и сердец, прежде всего сердец, и который пользовался бы таким интеллектуальным и моральным кредитом»⁴⁰.

По основной саморефлектирующей доминанте («поэзия итогов») произведения Новомеского завершающего периода находятся в русле общей направленности, характерной для творчества многих других представителей старшего поколения, его современников. Правда, в данном случае биография

поэта настолько тесно и драматично переплетена с главным током исторических событий, настолько неразрывно сопряжена с деятельным участием в них, что любая аналитическая попытка осмысления личного жизненного опыта неизбежно должна была вылиться – и действительно вылилась у Новомеского – в принципиальное обобщающее свидетельство о целой исторической эпохе. «Жизнь до капли воплотила судьбы века», – сказано в одной из заключительных строф «автобиографической» поэмы «До города 30 минут», посвященной памяти В. Клементиса. Сказано без всякого намека на похвальбу, но и без надсадной горечи, просто как констатация объективного факта, как итоговое звено всей цепочки светлых и трагических воспоминаний, всплывающих в виде конкретных тематических и хронологических блоков в сознании пожилого поэта во время его получасовой прогулки от железнодорожной станции к городку, где прошли годы его детства и юности и куда он не раз еще потом в трудные для себя моменты возвращался, чтобы, хлебнув воздуха «малой родины», восстановить душевное равновесие. Мотив «посещения» из чисто композиционного приема превращается, таким образом, в мотив возвращения к самому себе, в способ очередной самопроверки, соотнесения «линии» собственной жизни с наступившими переменами в стране, в жизни простых людей: «Здесь прошла история большая / жизнь прошла дорогами истории». Мысленный перебор ключевых событий этой истории, сопровождаемый меткими, то шутливо-ироничными, доброжелательными, то грустными или пронзительно скорбными комментариями, в конечном счете приводит автора к главному, обобщающему выводу: через все утраты, жертвы и потери могучий поток жизни пробивает себе русло в верном направлении, в сторону гуманизации, нравственного облагораживания исторического процесса.

Если в поэме «До города 30 минут» Новомеский, склоняясь к «корням», как бы воссоединяет себя с национальным коллективом, с «историей», то в создававшейся почти одновременно другой поэме – «Вилла “Тереза”», – он заново поверяет свою концепцию художественного творчества, искусства, поэзии. «Вилла “Тереза”» посвящена памяти В.А. Антонова-Овсенко, «в семнадцатом году – секретаря Военно-революционного

комитета Петроградского совета рабочих и солдатских депутатов, а в двадцатых годах – главы дипломатического представительства СССР в Чехословакии». Но это лишь первая часть посвящения. Вторая, не менее характерная, обращена к «памяти друзей и товарищей, всех тех, с кем тогда на октябрьских праздниках мы делили на вилле „Тереза“ щедрое гостеприимство Антонова, расплачиваясь за него новыми стихами, новой музыкой и новыми песнями...» Так и проходят потом две эти темы рядом, переплетаясь и переливаясь одна в другую, на фоне вполне конкретного рассказа-воспоминания о скромном, но и возвышенно-патетическом по настроению чествовании десятой годовщины Октября в буржуазной Праге, в здании советского представительства – «на Италской улице, номер забыл», – в кругу единомышленников и соратников, грезящих визиями нового искусства. Поэма и представляет собой свободно организованный, насыщенный конкретными, аутентичными деталями, глубокими ассоциациями и афористическими обобщениями, лирический монолог о поэзии революции и революции поэзии – «близнецах одного единства». Это тоже своего рода возвращение к корням, к ничем еще не замутненным истокам юношеской веры в коммунистические идеалы, в свободный, взаимообогащающий союз поэзии и революции, когда так непривольны и органичны были «поиски новых слов и нового смысла в старых словах», когда «была несомненность сомнений и вера в уверенность»:

*Всю ночь напролет сияли истины над горизонтом,
сияли до самой зари светом противоречий...*

Перевод А. Тоома.

«Вилла „Тереза“», однако, не сводится к светлому и в то же время ностальгически окрашенному воспоминанию о миновшем. Формула, предложенная Новомеским в конце поэмы: «До чего же точны весы, на которых проверяют свой вес / революция поэзии / и поэзия революции», – эта формула обращена им по сути к современности. Новомеский утверждал принцип равноправной взаимности между идеей и

искусством. «Авангард служил искусством, – напоминал он тогда же с трибуны III съезда писателей, – но не за счет самого искусства»⁴¹.

В отличие от поэм, создававшихся в конце 50-х – начале 60-х гг., сборник «Оттуда...» имеет более сложный, драматический генезис. Часть из вошедших в него стихотворений была написана Новомеским в тюремной камере и восстанавливалась поэтом после выхода из заключения по памяти; все попытки извлечь конфискованные тюремщиками тексты (свыше полутора тысяч строк) окончились ничем – рукописи были уничтожены. Тем более поразительна внутренняя – «сюжетная» – целостность сборника: строки, все-таки дошедшие «оттуда», получают вполне логическое, естественное продолжение и развитие в строчках, написанных после, «тут». Сама реальность в ее экстремально-абсурдном облике запрограммировала и срежиссировала эту драму человеческого духа, всячески испытываемого в первом акте на прочность, жизнестойкость, а затем на способность к «самооживанию», к восстановлению подавленных и почти атрофированных за ненадобностью функций. «Мне хочется вытянуться в себе, / распрямить окоченевшие члены, чувства и мысли... Быть в себе собою, одному, без двойника», – говорится в стихотворении «Триумф», открывающем книгу и задающем не только центральную тему, но и тональность всей последующей лирической исповеди. Ибо «триумфальным» здесь как будто бы всерьез, но и явно полуиронически обозначен день выхода из тюрьмы – со сдачей казенной залатанной робы и личной ложки арестанта. Новомеский и в этом, столь необычном по «материалу» сборнике остается верен своей излюбленной манере – даже о самых важных для себя вещах – и прежде всего о них – говорить как бы между прочим, без специального трагедийного нажима и пафоса. Тем достовернее и убедительнее звучат приглушенно, «шепотом» произнесенные слова:

– Болело?
 – Боже мой, да еще как болело!
 ...Но зная наперед и став на том же месте,
 откуда начинал, я с прежнюю улыбкой

*пошел бы в прежний путь. Как врач,
что ищет, где же та бацилла,
которая его убила...*

«Шепотом», перевод Н. Горбаневской.

Такая непоколебимая верность «принципам» у человека, пострадавшего от «своих», не могла не вызывать уважения; но одновременно, по мере углубления в шестидесятые годы Новомескому все чаще приходилось сталкиваться с вопросами, на которые не так-то просто удавалось находить ответы. Категорически отвергая сталинистскую модель социализма, основанную на грубом насилии и страхе, он отстаивал историческую перспективность самой социалистической идеи, которая «далеко не реализовала свое предназначение. У нее еще осталась масса обязательств перед жизнью, и гораздо больше неоплаченных, чем выплаченных долгов»⁴². Новомеский приветствовал приход дубчековского руководства в январе 1968 г., мартовскую «Программу действий ЦК КПЧ» и решительно на апрельской конференции Союза словацких писателей отказался «быть пособником ликвидации социализма, даже если этот погребальный обряд искусно драпируется демократическим флером». Но он так и не смог оправиться от шока, пережитого 21 августа 1968 г. В одном из последних публичных выступлений, незадолго до рокового инсульта, обрекшего его на трагедию утраты речи и неподвижность, Новомеский дал почувствовать драматизм своего душевного состояния: «Была ли права пятерка? Или был прав наш одинокий бегун, утверждая, что у него хватит сил добежать до своей социалистической цели? Я не берусь судить!... Я лишь призываю вас честно порассуждать о предпосылках и последствиях этого спорного акта!»⁴³. Спустя год любые рассуждения по этому поводу будут полностью заблокированы и объявлены еретическими программным документом КПЧ «Уроки кризисного развития в Компартии Чехословакии и обществе после XIII съезда КПЧ».

Ощущение необходимости выработки самостоятельного взгляда на жизнь без посредничества скомпрометировавших

себя идеологических стереотипов стало исходной точкой для формирования и новых тенденций в прозе, отчетливо проявившихся в творчестве ряда писателей уже к 1956 г. Именно тогда появились сборник рассказов А. Беднара «Часы и минуты» и журнальный вариант памфлетно-сатирического произведения Д. Татарки «Демон согласия», обозначившие начало качественных сдвигов в прозе.

К моменту публикации книги рассказов имя Алфонса Беднара (1914–1989) уже снискало определенную известность у читателей и критики. Его литературный дебют – «Стеклянная гора» (1954), хотя и нес на себе тематическую печать «производственного романа», повествуя о строительстве гидросооружения в словацком захолустье, обнаруживал сознательное стремление автора отойти от привычных канонов этого жанра. Главную героиню романа, в недавнем прошлом участницу антифашистского сопротивления, прежде всего волнует деградация светлых идеалов, воодушевлявших повстанцев, превратившееся в норму очковтирательство, атмосфера подозрительности, неискренности между людьми, то есть все то, что действительно вошло в повседневную жизнь в начале пятидесятых годов (действие романа приурочено к репрессивно кульминационному 1951 г.). Гибридно-компромиссная, типично оттепельная структура «Стеклянной горы», вызвавшей много взаимоисключающих суждений в критике, тем не менее давала представление о склонностях Беднара к психологическому письму, о его тяге к нетривиальному освещению общественных проблем. В «Часах и минутах», написанных по преимуществу на материале восстания, получили развитие именно эти, сильные стороны дарования писателя.

Концепция действительности, представленная в рассказах, покоится на убеждении в диалектической сложности жизни и внутреннего мира человека. Беднар выступает против упрощенного деления людей по социально-классовому признаку. Принцип индивидуальной дифференциации он, в частности, распространил – впервые в послевоенной литературе – и на немцев-оккупантов. Писатель не предопределяет заранее своего отношения к героям (за исключением, пожалуй, явно гротескных фигур в новелле «Недостроенный дом»,

разоблачающей послевоенных политических проходимцев и закоренелых догматиков), а старается создать наиболее благоприятные условия для их самораскрытия. Историческая необходимость не существует для него в отрыве от «случайного фактора» конкретной личности.

В «Часах и минутах» (к четырем рассказам цикла позднее добавились еще два – «Чужие» и «Сруб из камня», вышедшие в 1960 г.) событийный узел выносится, как правило, в прошлое, но писателя в первую очередь все-таки волнует настоящее, точнее, проблемная связь времен и очевидное для него извращение этой связи, пагубно сказывающееся на судьбах и характерах людей. Восстание, будучи источником предельно напряженных ситуаций, выявляло внутреннюю суть человека. Но очень часто, с подозрительной повторяемостью, как раз те, кто не выдерживал испытания на прочность моральных устоев, начинали преуспевать в мирной жизни, беззастенчиво манипулируя свидетельствами о своем участии в антифашистской борьбе. И, напротив, люди, с достоинством прошедшие полосу тяжелейших испытаний, оказывались задвинутыми в угол или даже становились объектами фальсифицированных обвинений, судебных и административных преследований.

Беднар избегал в своей книге широких политических обобщений, но полемическая заостренность его замысла была очевидна. «Часы и минуты» вскоре подверглись массивной идеологической проработке как наглядный образец путаного ревизионистского подхода к освещению сложных проблем современности, как пример «дегероизации», «очернительского» отношения к такой светлой странице национальной истории, как антифашистское сопротивление.

После 1960 г. Беднар никогда уже не возвращался к проблематике восстания, предпочтя в своем дальнейшем творчестве напрямую, без исторических реминесценций, всматриваться в конкретную и, как правило, не вызывавшую у него доверия и симпатии физиономию своего современника, широко используя при этом арсенал сатирической прозы – насмешливую иронию, гиперболу, гротеск («Балкон оказался высоковато», 1968, «Горсть мелочи», 1974 и т. д.). Параллельно писателем на протяжении длительного времени

создавалась монументальная диалогия «Пашня» («Громовый зуб», 1964, «Дырявый дукат», 1992), задуманная как своего рода полемическая альтернатива «большой лжи» о крестьянстве, давно, по мнению Беднара, практиковавшейся в словацкой прозе, но особенно расцветшей со времен «Деревянной деревни» Гечко⁴⁴. Глубоко отступив из современности в прошлое (в первом томе действие отнесено к 1913–1925 гг.), писатель стремился освободить деревенскую тему от налета традиционной и тенденциозной политизации. Превосходный переводчик с английского, доскональный знаток творчества многих выдающихся англо-американских прозаиков, он создавал свою диалогию в духе фолкнеровской саги о роде Сарториусов (у Беднара в диалогии – Ситаров), где точность реалистической мотивировки неразрывно увязывалась с онтологической и мифообразующей обусловленностью действия. Этот масштабный эксперимент не во всем удался писателю. Диалогия, хотя и заняла достойное место в истории словацкой прозы, но в силу двадцатилетнего запрета на публикацию второго тома и определенной аморфности, «малосюжетности» первого тома, осталась, в отличие от «Часов и минут», на периферии читательского внимания.

В творческой эволюции Татарки «Демон согласия» ознаменовал резкий – на 180° – поворот писателя от простодушной веры в безоблачные горизонты обновляющейся жизни к горькому, саркастическому разочарованию. Вацлав Гавел в предисловии к французскому изданию «Демона согласия» в 1985 г образно назвал это уникальное для своего времени творение словацкого писателя «возгласом прозревшего человека, который хотел поверить, что король одет, но в один прекрасный день не мог не воскликнуть, что король – голый!»⁴⁵. При всей спонтанной непроизвольности, придавшей «Демону согласия» неподдельную искренность и почти физическое ощущение душевного страдания, книга все-таки явилась итогом накапливающихся у Татарки подспудных сомнений и внутреннего недовольства самим собой. Недаром, по его признанию, текст «Демона» был в основном готов уже в 1955 г., как раз тогда, когда Татарка вступил в яростную полемику с Ф. Гечко по поводу «ложных посылок» «Деревянной деревни».

«Фантастический трактат из времен конца одной эпохи» – таким насмешливо наукообразным подзаголовком снабдил Татарка своего «Демона согласия». Однако менее всего эта страстная самовзыскующая книга – «отчасти автобиографическая новелла, отчасти фантазия-гротеск, отчасти эссе, отчасти публицистика» (В. Гавел) – походит на суховатое философическое сочинение. Повествование – посмертный фантазмагорический монолог «бывшего писателя» Бартоломея Болераза, превратившегося в «организованно-дискутирующее и коллективномыслящее существо», – вместило так много легко узнаваемых деталей и подробностей, что само произведение может рассматриваться не только сквозь призму обобщенно-ситуационного моделирования, но и как своего рода авторская исповедь, акт публичного мужественного покаяния и нравственного самоочищения: «В тот раз я просто согласился с насилием, но во имя идеи и благородной цели. И тогда же я, как-то незаметно для себя самого, воспринял и усвоил ложную “государственную” точку зрения. Писал ли я? Писал! Рьяно приукрашивал действительность? Или, может быть, просто лгал? Да, лгал, так прямо и скажем... Лгал во имя “идеи”, понапрасну растрачивая свой талант, тужась сделать неправду неотличимой от правды или хотя бы как можно больше на нее похожей». В горьком, иногда чуть сниженном иронией самобичевании содержался одновременно и громадный заряд живого человеческого протеста против всеохватывающей тоталитарной системы, манипулирующей людьми «словно фигурками на шахматной доске», навязывающей им свои правила игры – двоемыслие, бездумное соглашательство и – просто бесстыжест. На последней странице своего «трактата» Татарка, почти уже совсем «выходя из образа» Болераза, прямым текстом буквально заклинает земляков-современников: «Люди мои дорогие, не дайте себя обмануть! Правда нашего общества не имеет ничего общего с тем, что нас убивает и душит, загоняет в сумасшедшие дома, толкает на одиночество – как бы ни трактовали эту правду любые толкователи с заданным мышлением. Правдой может быть только то, что способствует росту и развитию нашей человеческой сущности, нашего достоинства, развитию больших и малых и самых маленьких народов. Это

для меня правда эпохи. К ней я стремился всю свою жизнь».

На исходе последних, быстро затухавших в Чехословакии волн, разошедшихся после XX съезда КПСС, «Демон согласия» успел появиться на страницах еженедельника «Культурны живот», но в виде отдельной книги с добавлением памфлета «О властителе Фигуре» «трактат» был издан лишь в 1963 г. Семь лет о нем было не принято даже упоминать в печати. Тем восторженнее было встречено, прежде всего молодой критикой, второе пришествие «Демона», сохранившего, по словам М. Шутовца, «несмотря на неоднократное перетасовывание и пересдачу карт», всю свою значимость в качестве «единственного в своем роде и вполне безупречного в моральном и художественном отношении свершения словацкой литературы»⁴⁶. В широком историко-литературном контексте «Демон согласия» может рассматриваться и как первый весомый чехословацкий вклад в то мощнейшее – генетически восходящее в XX в. к Замятину, Платонову и Оруэллу – художественно-изобличительное, антитоталитарное направление, которое Гавел в своем эссе назвал «литературой прозрения».

Мировоззренческий сдвиг, столь остро пережитый Татаркой в середине пятидесятых годов, предопределил дальнейшую эволюцию его собственно художественного творчества. Два философско-психологических рассказа в книге «Беседы без конца» (1959), объединенных мыслью об этически трудном выборе жизненной позиции; автобиографически окрашенная повесть «Плетеные кресла» (1963) о «несвоевременной» взаимной любви молоденькой француженки и студента-словака, прибывшего на учебу в Сорбонну незадолго до начала второй мировой войны; киносценарий (1964) по написанной в молодости «Панне волшебнице» – все это произведения поискового характера: Татарка, как бы заново переоценивая предшествующий этап творчества, отмеченный несостоятельными иллюзиями, возвращается к собственным истокам. Нерассуждающий оптимизм сменяется напряженными раздумьями о сложных и часто трагических взаимоотношениях человека с историей, о «терроре» истории и о нравственной цене прогресса, то и дело оплачиваемого кровью и разбитыми судьбами простых людей. Это литература тревожных вопросов, предвосхищающая позицию непримиримого гумани-

стического стоицизма, занятую писателем после краха реформаторских надежд конца 60-х гг. Успев издать в 1968 г. книгу своих избранных статей о литературе и изобразительном искусстве под симптоматичным названием «Против демонов», Татарка отказался от какого-либо сотрудничества с поставгустовским режимом. Единственный из видных словацких писателей, он подписал «Хартию 77» и в опубликованных на Западе полудневниковых произведениях – «Записи с голоса» (1984), «Один против ночи» (1984) и др. – дал волю не только своему трагическому, не считающемуся ни с какими условностями сарказму, но и навеянной евангельскими заповедями, утопической мечте («Божья община») о гармоничных человеческих отношениях.

Остро критическая линия, представленная произведениями Беднара и Татарки, не нашла, однако, после 1956 г. непосредственного продолжения в словацкой прозе. Процесс радикального пересмотра отношений искусства с действительностью, на время снова загнанный внутрь, замедлился, но все же не прекратился, получив своеобразное преломление в творчестве наиболее одаренных писателей. Типологически особенно характерной была мировоззренческая и эстетическая эволюция В. Минача.

Выступая на II съезде писателей, Минач с присущей ему дозой социального утопизма объявил о конце исторической эпохи противостояния литературы властям предрержащим: писатель «из борца за прогресс против господствующего класса стал борцом за прогресс вместе с господствующим классом»⁴⁷. Через девять лет, после очередных «подмораживаний» в культуре, он публично признал иллюзорность подобных выкладок: «Мы представляли себе – вполне наивно, что социализм впервые в истории устранил антагонизм между искусством и властью... Мы провозглашали монолитное единение, хотя кое-что казалось нам странным, но эти странности мы считали частными случаями, отклонениями, ошибками... Оказалось, что и в социалистическом обществе художник не может избежать оппозиции по отношению к действительности»⁴⁸. Основные, созданные Миначем-художником произведения как раз и размещаются на этом относительно коротком отрезке перехода от состояния «прекраснодушного

заблуждения» к состоянию – пользуясь формулировками самого писателя – постепенного «отрезвления». И именно поэтому, будь то «повстанческая» трилогия «Поколение» («Время долгого ожидания», 1958; «Живые и мертвые», 1959; «Колокола возвещают день», 1961), микророман «Ты никогда не одна» (1962), сатирическая повесть «Производитель счастья» (1964) или сборники рассказов – «Медвежий угол» (1960) и «Заметки» (1963), – все это составляющие единой цепи размышлений, своего рода доводы в дискуссии, которую ведет писатель со временем и самим собой.

Говоря о мотивах повторного обращения к проблематике антифашистского Сопротивления, Минач подчеркивал прежде всего «нравственную вынужденность и неизбежность возвращения к той поре»: «Помочь своему поколению ориентироваться сегодня, понять, осознать, почему мы такие, какие мы есть... Навести порядок в нравственных ценностях, развязать запутанные узлы, накопившиеся в нашем обществе»⁴⁹. Трилогия, таким образом, изначально замышлялась писателем как развернутый аргумент в обсуждении дальнейших путей общественного развития в Чехословакии. Сама ее концепция отнюдь не была примитивно официозной: вопреки «мелочным и злоумышленным критикам восстания», то и дело, по словам А. Матушки, «награждавшим его всякими уничижительными кличками с коронным обвинением в буржуазном национализме», Минач безоговорочно утверждал величие нравственного подвига людей, взявшихся за оружие по долгу чести и совести. Писатель настаивал именно на такой чистоте помыслов, резко разделив по этому критерию многочисленных действующих лиц трилогии. Мягкий, нерешительный, постоянно терзаемый «интеллигентскими» сомнениями Марек Угрин, безрассудно лихой, но по-солдатски прямой и честный капитан Лабуда, грубоватый, не слишком образованный, но непреклонный в своей ненависти к фашистам коммунист Янко Крап и многие другие «сверстники по поколению» – все они как бы возвышаются над своими человеческими слабостями, очищаются от суетной мелочности, проникаясь сознанием или хотя бы ощущением причастности к справедливому делу. Насколько внимателен и отзывчив писатель к психологическому миру этих героев, настолько он беспощаден или безжалостно ироничен по

отношению к персонажам из другого лагеря – будь то садистствующие чернорубашечники из глинковской гвардии, корыстные прихлебатели режима или трусоватые попутчики, обеспечивающие себе на будущее выгодное политическое алиби.

В своей трилогии, таким образом, Минач далек от уравновешенного эпического полифонизма. «Правда истории», как ее понимает писатель, здесь безоговорочно торжествует над «правдой жизни». «Автор, – по справедливому замечанию (1974) В. Петрика, – крайне редко призывает на помощь действительность, он сам является единовластным демиургом той модели мира, которая сотворена не столько силой его художественного воображения, сколько энергией его идейных убеждений»⁵⁰. Подобно эпопее «Хождение по мукам» А. Толстого, с которой часто сравнивалась трилогия Минача, действительность в «Поколении» последовательно рассматривается – в духе социалистического реализма – лишь с точки зрения ее «революционного развития». Безраздельному «единоначалию» в трилогии отвечает и тот «стилистический синкретизм» (В. Петрик) повествования, в строго организованном потоке которого неразрывно сливаются внутренние монологи, голоса героев с вездесущим, напористым авторским комментарием, предвосхищающим грядущую эволюцию Минача в сторону «чистой», освобожденной от эпической фикции эссеистики.

Если в первых двух томах собственно художественное и волевое авторское начала в какой-то мере уравновешивались неординарной, изобретательной мыслью писателя, его отдельными яркими прорывами к живой, нестилизованной реальности, то третий том, доведенный до февраля 1948 г., обнажил иллюстративно-беллетристическую слабость всей построенной таким образом конструкции: действие лишь доказывалось до заранее намеченного хронологического предела и столь же послушно, не выходя из затверженных ролей, вели себя и герои – статисты, пленники и жертвы «исторической закономерности». Вынужденный, по всей видимости, тогдашним раскладом политической ситуации отказ писателя от замышлявшейся прямой полемики с фальсификаторскими измышлениями о восстании предопределил в конечном счете схематическое фиаско завершающего тома этой – идеологической по своей сути – трилогии.

Свою досадную неудачу с фронтальным вторжением в современность с позиций недавней истории Минач попытался компенсировать прямым обращением к злободневной проблематике в написанном в промежутке между вторым и третьим томами сборнике публицистических рассказов «Медвежий угол», микроромане «Ты никогда не одна», посвященном теме молодого поколения, и т. д. Эти произведения, отнюдь не лишённые литературных достоинств и даже пользовавшиеся в свое время шумным, хотя и скоропреходящим успехом у массовой читательской аудитории («Ты никогда не одна»), обнажили в то же время и компромиссную недостаточность творческой концепции писателя. Основу ее всегда составлял взгляд на действительность как на закономерно развивающийся процесс нарастания и углубления национально-демократической и – на следующей ступени – социалистической революции. Столь блистательно – восстанием – начавшийся процесс вскоре, однако, стал утрачивать свою динамику, «заузлился», забуксовал, уходя в репрессивно-командный, бюрократический песок. Идеалы меркли, жизнь затягивалась пленкой страха, ненавистного приспособленчества, рвачества и мещанства. В своей трилогии Минач искал и, как ему казалось, нашел необходимую точку опоры для «наведения порядка в нравственных ценностях». Не столько идейный, при всей его принципиальной важности для писателя, сколько нравственный критерий будет отныне заложен в основу его творческой деятельности. Как и все у Минача, этот критерий тоже, разумеется, будет увязан с революционной целесообразностью, но не в тривиальном, тактическом, а в более широком, перспективном, стратегическом смысле. «Гуманизм, но не без определения», – так он сформулировал суть своей позиции в 1964 г.: «Гуманизм, который сознательно ориентируется на будущее: гуманизм коммуниста»⁵¹.

«Мы научились бороться, нам надо учиться жить», – рассуждает теперь его обновленный положительный герой из рассказа «Прокурор» (сборник «Медвежий угол»). О человеке нельзя судить лишь с утилитарной колокольни, «по степени пригодности или непригодности к какому-то одному делу», его прежде всего «надо уметь понять». Небывчной была сама композиционная структура «Медвежьего угла»: автор, распо-

ложившись на лоне природы, ведет непринужденные разговоры с незнакомыми людьми, случайно оказавшимися неподалеку от его лагеря. Терпеливо выслушивает он своих собеседников, исповедующихся в душевных терзаниях и обидах: осуждению или поддержке отныне должно было предшествовать понимание. Эта либерализованная концепция, по своему предварявшая реформаторскую программу «социализма с человеческим лицом», не получила уже, однако, в собственно художественном творчестве Минача развернутого воплощения. Писатель предпочел в дальнейшем развивать свои идеи в публицистических и эссеистских формах.

Во многом теми же, что и у Минача, факторами – исходная левизна убеждений, активное участие в антифашистском сопротивлении, корреспондентская работа в коммунистической печати – определялась и творческая биография Ладислава Мнячко (1919–1994). Автор многих агитационно-публицистических статей, очерковых зарисовок (книжные издания – «Вторжение», 1952; «Воды Оравы», 1955 и др.), нескольких «производственных» пьес и сборников «ударных» сатирических стихов, насквозь пронизанных нетерпеливой верой в стремительное революционное переустройство послевоенной Словакии, Мнячко после 1956 г. горячо воспринял идею исправления допущенных ошибок, идейного и нравственного самоочищения. В духе самопроверки была выдержана «Улица Маркса» (1957), основанная на воспоминаниях о жизни и атмосфере «красного», пролетарского квартала в Мартине, где прошли детство и юность писателя, а его боевой партизанский опыт послужил источником неординарной для своего времени, детективно-психологической фабулы романа «Смерть зовется Энгельхен» (1959), завоевавшего признание читателей и одобрение критики, переведенного на множество европейских языков. Но поистине широчайшую известность принесла Мнячко книга художественно-публицистических очерков «Запоздалые репортажи» (1963). Изданная неслыханно высокими тиражами – сто тысяч экземпляров по-словацки, двести тысяч – по-чешски, она стала не только политическим бестселлером, но и наглядным показателем наступающих перемен в общественном климате.

Современников, еще отнюдь не избывших чувства страха перед всесилием репрессивного аппарата и привыкших за годы гнилой оттепели к жестко дозированным глоткам «свободы», поразила та степень внутренней раскованности и открытости, с которой Мнячко в своей книге заговорил о массовых преступлениях против личности, совершенных в пятидесятые годы. В каждом очерке речь шла о той или иной, так или иначе искалеченной, если не загубленной, конкретной человеческой судьбе. Расхожий лозунг о приоритетном внимании к человеку Мнячко переводил из абстрактного измерения в совершенно конкретный план. В самом названии книги подчеркивалась достоверность, репортажная опора на факты, хотя писатель, как правило, и зашифровывал подлинные имена и фамилии своих героев. Зато он никак не затушевывал собственного отношения к рассказанному. Очевидец событий или доверенное лицо пострадавших, автор выступает в книге в двух временных ипостасях: былой восторженный газетчик, энтузиаст социалистической модернизации Словакии («...то были прекрасные романтические времена, вот построим, нам казалось, сто, двести фабрик – и готово». – «Дневник») и умудренный опытом, разочарованиями, запоздало прозревший рассказчик, искупающий вину невольного соучастия в гонениях на «врагов социализма» искренним раскаянием. Вместе с переизданным тогда же «Демоном согласия», сборником рассказов Р. Калиского «Обвиняемый, встаньте!» (1963) и лирико-публицистическими новеллами Ю. Шпитцера «Принадлежу вам» (1964), с самокритичной вьедливостью исследующих проблему долга людей перед собственной совестью, «Запоздалые репортажи», посвященному, существенно пополнили национальный пласт «литературы прозрения».

При всем том расчет с мировоззренческими иллюзиями не был в книге Мнячко доведен до конца. «Я верил, – написал он в предисловии к ее, недавнему, повторному переизданию (1990), – что систему, которая превращает людей в безликую, беспомощную, трясущуюся от страха массу, можно изменить, поменяв неспособное, скоррумпированное властью, партийно-государственное руководство»⁵². Прежде всего этими, «просветительскими» мотивами и был, вероятно, продиктован

его вызывающе беспрецедентный политический роман «Вкус власти» (1968) – история постепенной человеческой деградации бывшего незаурядного молодежного вожака, партизанского командира, превратившегося в хамоватого и беспринципного политического интригана, с комфортом расположившегося где-то на самом верху иерархической лестницы. Вторжение писателя в такую абсолютно запретную зону не могло пройти безнаказанным, тем более что Мнячко по старой репортерской привычке оснастил биографию своего собирательного персонажа некоторыми вполне прозрачными, узнаваемыми деталями.

Антимнячковская кампания, развязанная накануне в 1967 г., в связи с самовольной поездкой писателя в Израиль и его «просионистскими» репортажами из этой страны («афера Мнячко»), с выходом романа еще более ужесточилась. После августовских событий и вынужденной капитуляции Дубчека в Москве Мнячко эмигрировал на Запад.

Иная линия развития прозы связана в это время с творчеством рано ушедшего из жизни Рудольфа Яшика (1919–1960). Уже первый его роман «На берегу прозрачной реки» (1956) давал представление о ключевых особенностях художественной манеры писателя. Уроженец Кисуц, Яшик по безрадостным воспоминаниям трудного детства и юности воссоздал в своей книге беспросветность существования обитателей этого бедняцкого края, покинутых Богом и обиженных властями, обреченных на нищету или экономическую эмиграцию (как отец будущего писателя, подавшийся в 1924 г. на заработки в Канаду и США). Роман Яшика, однако, далеко не сводится к разоблачительному описанию конкретных реалий социального бесправия Кисуц, кстати сказать, запечатленных с натуры еще в начале 1930-х гг. П. Илемницким в «Поле невспаханном». Главной для Яшика была тема предназначения человека, смысл жизни которого не может и не должен исчерпываться ни борьбой за существование, ни даже борьбой за социальное освобождение. Все это лишь предпосылки для реализации его высшей миссии, его духовной, собственно гуманистической природы, задатки и проявления которой Яшик стремится уловить и передать с помощью средств романтической поэтики, в лирико-балла-

дической структуре сюжетных линий, образно-поэтическим языком повествования. «Каждый человек – это мир в себе», — как бы между прочим обронил писатель в романе, но по существу он сформулировал здесь основную посылку своего творчества, утверждая принцип неповторимого содержательного богатства личности. По меткому выражению А. Матушки, издавшего в 1964 г. монографию о писателе, Яшику с первых шагов в литературе было в высшей степени присуще стремление к «возведению» конкретного случая, конкретной судьбы «из категории Часа в категорию Времени».

Сочетание конкретно-исторического и общечеловеческого подходов характерно и для следующего романа Яшика «Площадь св. Алжбеты» (1958). Тема трагической любви юноши-словака и девушки-еврейки разворачивается здесь на фоне разгула низменных страстей, захвативших обывателей провинциального городка в пору существования Словацкой республики. Невольное предательство Игорем своей возлюбленной, депортация еврейского населения в Освенцим, смерть Эвы от руки эзсовца и острое ощущение героем моральной вины за собственную бездеятельность и неспособность противостоять злу и насилию – вся эта безысходная коллизия предстает в романе как концентрированное воплощение тотального безумия «ржавого времени» (Яшик).

Художественный феномен Яшика, несмотря на большое количество исследовательских работ о нем, во многом остается неразгаданным. Внезапная смерть оборвала путь писателя в момент достижения им творческой зрелости. В вышедших посмертно произведениях – первый том задуманной трилогии о войне и восстании «Мертвые не поют» (1961), сборник балладических «кисуцких» рассказов «Белые и черные круги» (1961), обширный фрагмент лирико-балладической «Повести о белых камнях» (1961) – Яшик предстает художником, органически сочетающим в себе эпика и лирика, реалиста и романтика, человеком, озабоченным не только настоящим, но и непрерывно размышляющим о неких фундаментальных проблемах человеческого бытия. В общей форме его творчество представляет собой своеобразную альтернативу той тупиковой концепции прозы, которая сформировалась в литературе в начале пятидесятых годов.

Яшик был активным участником восстания, но еще до этого, до мобилизации, он почти два года прослужил в частях словацкой армии на советско-германском фронте. В романе «Мертвые не поют» впервые с такой психологической достоверностью был передан драматизм ситуации, в которой оказались простые словацкие парни, вынужденные идти с оружием в руках против славянских братьев. История батареи «молчунов», людей, замкнувшихся в себе, угнетенных ощущением своей фатальной причастности к «подлому, свиному делу», – эта история позволяет писателю подступиться к чрезвычайно существенной и деликатной проблеме национальной самокритики. На примере перехода батареи «молчунов» на сторону русских и, как можно предположить, в самом феномене восстания Яшик, помимо всего прочего, явно усматривал и момент искупления исторической вины, акт самоочищения и нравственного оздоровления нации.

Эта проблематика оказалась чрезвычайно близка Ладиславу Тяжкому (р. 1924), также в молодости в составе «пропащей дивизии» оказавшемуся на территории оккупированной фашистами Украины. Но если словацкие артиллеристы у Яшика сумели свести счеты с несправедливой войной, то Матуш Зраз, центральный и по существу автобиографический герой романа Тяжкого «Аменмария. Только добрые солдаты» (1964), не смог соскочить с ее колесницы, хотя искренне старался это сделать. Тем драматичнее сложилась его судьба, тем острее он прочувствовал всю трагическую абсурдность своего положения «оккупанта поневоле», понуждаемого быть «почти что немцем», а внутренне ощущающего себя «почти русским». «Аменмария» – это «роман антивоспитания» молодого человека в экстремальных обстоятельствах, история внутреннего противостояния личности окружающей стихии ожесточения и распада. Соответственно и лента повествования – нервная, эмоционально насыщенная исповедь Зраза – разворачивается рывками, клочковатыми «кинематографическими» кадрами; сохраняется лишь самая общая хронологическая канва событий, расцвечиваемая сложным узором происшествий, наплывами воспоминаний о «матери-родине», образов-знаков, обретающих то символическое, то почти мистическое наполнение. Субъективированное повествова-

ние создает атмосферу тотальной неслаженности, абсурдности человеческого бытия. Роман «Аменмария» и примыкающие к нему по проблематике сборники рассказов Тяжкого «Стая диких Адамов» (1965) и «Похоронил его голым» (1970) представляют собой некое промежуточное явление: ими как бы завершается целая полоса в развитии словацкой прозы, так или иначе претендовавшей на концептуальное объяснение мира. В то же время сосредоточенностью на самочувствии отдельно взятой личности, остротой интереса к анализу кризисных душевных состояний, формальными новациями они по-своему сигнализируют о наступлении нового этапа, он связан в первую очередь с несколько припоздавшим, но в конце концов состоявшимся выходом на литературную арену молодого поколения словацких прозаиков.

В отличие от ситуации в поэзии, где уже во второй половине пятидесятых годов началась перегруппировка творческих сил и программное самоопределение молодых авторов, аналогичный процесс в прозе растянулся практически на целое десятилетие. Сказалось не столько естественное различие в оперативных возможностях реагирования поэзии и прозы на быстро происходящие изменения в обществе, сколько характерный именно для прозы фактор вторичной активизации в конце 1950-х – начале 1960-х гг. сильной плеяды писателей военного поколения. Они-то и взяли на себя инициативу пересмотра дискредитированных временем концепций, сознательно или интуитивно стремясь сохранить при этом внутреннюю логику и преемственность собственного развития. В этих условиях группа молодых прозаиков, активно выступавших на страницах «Младой творбы», – А. Гикиш, П. Балга, Я. Блажкова, Я. Йоганидес, Й. Кот, А. Худоба, В. Гандзова и др. – несмотря на все усилия, так и не смогла выдвинуть и художественно подкрепить самостоятельную, конкурентоспособную платформу. Не стал объединяющим и заимствованный у «Кветна», расплывчатый лозунг «литературы будней». «Потерянное прозаическое поколение» (В. Петрик, 1968) не имело возможности своевременно опереться и на собственную критику, лидеры которой в 1962 г. на конференции по проблемам молодой прозы все еще с жаром пропагандировали «воинствующий социалистический идеал».

Глубокое художественное освоение реальных жизненных противоречий в тот момент в результате оказалось не под силу молодым писателям.

Псевдоконфликтность характерна, например, для таких «производственных» – с морализаторско-эротической начинкой – произведений Антона Гикиша (р. 1932), как «Мечта приходит на станцию» (1961), «Надя» (1964), «Площадь в Меринге» (1965) и др. Духом полюбовного улаживания возникающих недоразумений между отцами и детьми проникнуты изящно исполненные, но неглубокие рассказы Ярославлы Блажковой (р. 1931) из сборников «Нейлоновый месяц» (1962) и «Ягненок и гранды» (1964), пользовавшиеся большим успехом среди молодежи. Скромные экскурсы писательницы в тематическую сферу сексуальных отношений, щедро орнаментированные молодежным арго, породили, в частности, многомесячную и пустопорожнюю дискуссию в «Культурном животе» под девизом «Аморальна ли Блажкова?» Это была типичная беллетристика – «китчевая проза с благородными намерениями» (П. Заяц, 1970), идущая навстречу читательским ожиданиям и заполняющая лакуны неудовлетворенного спроса на произведения о злободневных житейских материях.

Заметным альтернативным явлением в молодой прозе «первого призыва» стал лишь сборник рассказов Яна Йоганидеса (р. 1934) «Личное» (1963). В нем по существу впервые на местной почве была предпринята попытка целеустремленного использования опыта французской экзистенциалистской школы и экспериментальных находок «нового романа». При всей очевидной зависимости от этих образцов Йоганидесу удалось, однако, в лучших рассказах сборника («Водолаза притягивают к себе глубины моря», «Личное») нащупать и в предварительной форме обозначить целый комплекс реальных проблем, действительно ожидавших своего полноценного освещения в литературе, – это и проблематика атомизации общества, утраты объединяющих ценностей, раздвоения морали и как следствие – душевной неприкаянности человека. Налет априорной, рассудочной заданности, явно присущий рассказам сборника, Йоганидес в дальнейшем стремился преодолеть на путях все более адекватного самовыражения, придя, однако, в этой фазе своего творчества к тупиковым крайностям «автома-

тического» письма – в духе сюрреалистических зондов в подсознательное («Сущность каменоломни», 1965; «Нет», 1966).

Тем временем созревали условия для появления следующей, глубоко дифференцированной, «второй волны» молодой прозы, внятно заявившей о себе с середины шестидесятых годов в произведениях П. Яроша, В. Шикеры, Р. Слободы, П. Виликовского, П. Груза, Д. Кужела, Л. Баллека, Б. Каполки, Я. Бене и др. В отличие от своих непосредственных предшественников, тщетно пытавшихся сконструировать хотя бы подобие поколенческой платформы, большинство из названных авторов входило в литературу уже без всяких программных деклараций. Их уже нисколько не волновали перипетии борьбы со схематизмом, они не питали никакого доверия к глубоко скомпрометированному в их глазах так называемому социальному заказу. Начав публиковаться в относительно благоприятной обстановке демократического подъема, они, как правило, принципиально не изменяли себе и в дальнейшем, сохранив исконно присущие им черты художественной индивидуальности, сквозную тему и интонацию. О наиболее характерных особенностях и тенденциях развития молодой прозы шестидесятых годов может дать представление творчество Петера Яроша (р. 1940), Винцента Шикеры (1936–2001) и Рудольфа Слободы (1938–1995). Прежде всего, произведения этих авторов вышли по своей общезначимости за рамки обычных литературных дебютов.

Из массы дебютантов Ярош выделяется прежде всего исключительной, если не сказать лихорадочной, активностью. Издав свой первый микророман «После полудня на террасе» в 1963 г., он затем за короткое время опубликовал с десятков книг – романов, повестей, сборников рассказов («Ужас», 1965; «Весы», 1966; «Паломничество к неподвижности», 1967; «Менуэт», 1967; «Возвращение со статуей», 1969; «Кровоподтеки», 1970; «Догони собаку», 1971 и др.) В пестром тематическом потоке всплывали все новые и новые персонажи, совершавшие по воле автора то нормальные, то диковинные, ничем не объяснимые поступки. В одном и том же романе или сборнике рассказы Ярош мог предстать то экспериментатором-реистом, то сексаналитиком или абсурдистом, то традиционалистом-примитивистом. С легкостью менялись декорации и костюмы

в этом своеобразном театре одного актера, вызывая любопытство и одобрение одних и откровенное раздражение других. При всей оправданности упреков в имитаторстве, часто предъ-являвшихся Ярошу, игровой, пародийный, мистификаторский фермент, вносимый им в организм словацкой прозы, объективно способствовал ее эстетическому раскрепощению, помогая избавляться и от избыточной тяжеловесной серьезности.

Вместе с тем творчество раннего Яроша не сводимо к чисто пересмешической или к посреднической функции. К концу шестидесятых годов в новеллистике писателя все отчетливее начинает звучать тема самосознания, противоречивой связи с «корнями», реализуемая как в добротном реалистических рассказах из автобиографического деревенского цикла (сборник – «Орехи», 1972), так и в забавном пародировании и переосмыслении национального прошлого (например, получившая необыкновенную популярность и даже экранизированная, брызжущая озорным юмором новелла «Пахо, гибский * разбойник» из сборника «Кровоподтеки»). Именно эта тенденция к самоидентификации – стремление ощутить себя моментом связи в потоке исторического времени, в цепи нравственной и культурной традиции своего народа – выступит на первый план в творчестве Яроша в семидесятые годы («Любимчик с тремя улыбками», 1973; «Моток пряжи», 1974; «Тысячелетняя пчела», 1979).

Иной тип художественного самоопределения представлен в творчестве Шикеры. За вычетом первых рассказов (сборник «Не аплодируйте на концертах», 1964) все последующие произведения молодого прозаика выстраиваются в единый, циклически развивающийся и принципиально открытый для продолжения ряд – эскизные, лирически окрашенные и как бы бессюжетные миниатюры, рассказы «ни о чем» (сборник «Может, я построю себе бунгало», 1964, «Воздух», 1968), тематически размытые, микрособытийные повести («С Розаркой», 1966; «Не на каждом пригорке трактиры стоят», 1966). Все абсолютно реально в этом шикеровском мире – природа, труд, люди, их повседневные взаимоотно-

* Гибе – большое старинное село в центральной Словакии, «малая родина» Яроша.

шения, все до малейших деталей и подробностей материально, осязаемо, зримо. Правда, по меньшей мере непривычна самодостаточная и вполне автономная обыденность этого пространства, словно и не подозревающего о существовании иных, более масштабных измерений и не ограниченных конкретным бытием горизонтов. Из его многочисленных обитателей автора-рассказчика особенно привлекают люди, находящиеся пока или уже на своеобразной периферии жестко нормированной общественными условностями жизни, – дети, старики, инвалиды, бродяги, вообще всякого рода персонажи со странностями, часто обделенные судьбой и достатком, но тем не менее не унывающие, демонстрирующие завидное жизнелюбие и неумную активность. Шикуга не приписывает им несуществующих добродетелей. Они важны и интересны для писателя в неутраченной естественной способности чутко отзываться на добро. Житейская непрактичность, незащищенность, по-детски чистая наивность этих героев, их «неутилитарное, свободное отношение к жизни» (Гамада, 1967) – своего рода лакмусовая бумажка, безошибочный определитель нравственного потенциала и душевной широты человеческого общежития. С прозрачной метафоричностью это шикугуловское мироощущение нашло выражение в повести «С Розаркой»: милой, доверчивой, поэтично простодушной девушке, остановившейся в интеллектуальном развитии на уровне ребенка, не находится места рядом даже с близкими людьми, в конце концов предательски отправляющими ее в психолечебницу.

С точки зрения основных тенденций развития молодой прозы 60-х гг. особенно характерно творчество Слободы, в 1965 г. издавшего свой первый роман «Нарцисс». Уже в основной сюжетной линии романа содержался момент аллюзии: Урбан Хромы, вполне благополучный, казалось бы, студент философского факультета, внезапно прерывает учебу и, мечтая стать «совершенным человеком», завербовывается работать в Остраве сначала на шахте, потом на металлургическом заводе. Эксперимент оборачивается полной неудачей: философ-дилетант и подсобный рабочий, Урбан не вынес из своей школы физического труда ничего, кроме нового витка отворачивания к самому себе и к тем отупляющим, бездарным

занятиям, которым он отдал два с лишним года жизни. В конце концов он берет на заводе расчет и возвращается в Братиславу с осознанием того, что «годы, проведенные им вдали от дома, были его проигрышем».

Эта выжимка из фабулы дает, однако, лишь самое приблизительное, ориентировочное представление о непреднамеренной внутренней сложности, живой непричесанности и даже, как показалось тогда некоторым критикам, «мыслительской хаотичности» (Й. Феликс) романа. Написанный в третьем лице, он был в то же время отмечен явственными чертами исповедальности. Герой, бесконечно рефлексирующий по поводу каждого совершенного и тем более несовершенного им поступка, так и оставался, однако, непредсказуемым в своих действиях для читателя. Происходящее наяву дополнились к тому же параллельными снами героя, которые провоцировали на все новые и новые интерпретации его поведения и духовного облика. Амбивалентная, разомкнутая структура романа, казалось, допускала все, жадно вбирая в себя калейдоскопически пеструю, но несомненно подлинную материю жизни.

«Нарцисс» во многом, хотя и далеко не сразу, определил главную творческую тему писателя, а Урбан Хромы стал первым в галерее «лишних людей», героев-неудачников, которые в разных модификациях будут возникать на страницах его произведений 1960–1980-х гг. (например, в романах «Бритва», 1967; «Второй человек», 1981; «Разум», 1982 и др.). Проблема «настоящего» и «не настоящего» в человеке, расщепленности его сознания, неспособности личности к самоинтеграции в условиях общей размытости позитивных, опорных ценностей – все это станет фирменным знаком писателя, создававшего, впрочем, и произведения иного, «игрового» характера (сборник остроумно стилизованных на разные лады рассказов «Бесконечный год», 1968), прозу для детей и т. д.

Ярош, испытывающий смутное ощущение неукорененности собственного поколения; Шикуга, в тихой, необъявленной полемике с официально нормированным образом жизни выстраивающий по существу альтернативную иерархию «вечных» человеческих ценностей, и, наконец, Слобода, литературный дебют которого, роман «Нарцисс», во многих отно-

шениях может рассматриваться как своего рода контрапункт исповедальной прозы 60-х гг. в варианте ее открытого, пусть даже не всегда осознанного противопоставления себя не только схематической, но и постсхематической продукции старших современников – этими индивидуально обусловленными константами не исчерпывается, разумеется, сложная и противоречивая картина общего обновления прозы. Она должна быть дополнена рассказами Павла Виликовского «Воспитание чувств в марте» (1965), повестями и рассказами Павла Груза «Документы о перспективах» (1966), «Оккультизм» (1969), Душана Кужела «Вернется некто другой» (1964), «Непересекающиеся прямые» (1967) и др. Многое, что только завязывалось, проступало, формировалось в литературном процессе тех лет, включая различные поисковые и экспериментальные тенденции, поддается объективной оценке лишь с учетом их дальнейшего развития (или отмирания) в последующий период. При всех оговорках можно, однако, констатировать, что к концу шестидесятых годов инициатива в движении прозы окончательно переходит в руки молодого поколения писателей.

Со второй половины 50-х гг. в словацкой драматургии наблюдается постепенное накопление нового качества, отмирание скомпрометированных жизнью идейных и художественных схем. Анализируя итоги развития словацкой драматургии после 1945 г. в докладе на II съезде чехословацких писателей, П. Карваш отмечал «притупление» острия и основы драматургии – конфликта, подмену «теньями людей» художественно полнокровных персонажей, тягу к актуальности любой ценой; он назвал драматургию после 1948 г. «драматургией поддакивающей»⁵³.

На новом этапе развития литературы проблематика классовой борьбы, строительства социалистического общества, ускоренного воспитания нового человека уступала место осознанию нравственной сложности и неоднозначности человеческого бытия. В драматургии этому соответствовал поворот к психологизму, к многообразию и жизненности конфликтов, к модернизации стилевых средств и художественных приемов. Богаче стала и жанрово-тематическая шкала драматургии; наряду с

«народной комедией» о жизни села (Я. Какош «Ветер в лицо», 1959, «Майская ночь», 1963; Я. Солович «У нас такой обычай», 1960), возникают пьесы с современной нравственной проблематикой (Л. Филан «Джокер», 1962, «Бабочки», 1962; Л. Спрчок «Плюшевый диван», 1960), получает дальнейшее развитие тема антифашистского сопротивления (П. Карваш «Полуночная месса», 1959; «Антигона и другие», 1962).

Наиболее значительным творческим достижением этих лет принято считать две драмы Карваша из времен войны и Словацкого национального восстания. Обе они основаны на предельно заостренном конфликте в ситуации, когда человек вынужден был делать выбор: либо активное противостояние злу в облике фашизма, либо моральное падение, потеря человеческого лица. В «Полуночной мессе» война предстает как высшее испытание, в котором раскрываются истинные качества людей. Семейство Кубишей, готовящееся к встрече Рождества, являет собой поначалу идиллию, лишь изредка нарушаемую приметами военного времени (затемнение, слухи о наступлении русских и др.). Однако понемногу, сперва в недомолвках, а потом и в прямых высказываниях, взаимных обвинениях и саморазоблачениях проясняется картина нравственного падения героев. «Ариизацией» еврейской собственности не погнушались отец семейства старый Кубиш и его дочь Ангела, ставшая владелицей кафе. Темными махинациями занимается муж Ангелы Пале. Кажущийся поначалу пустым фанфароном гардист Мариан, старший сын Кубишей, преображается в кровавого палача, расстреливающего еврейские семьи. И лишь мать семейства Вильма выглядит высоконравственной хранительницей патриархального уклада, глубоко набожной ревнительницей морали. Но в конце концов именно она становится виновницей гибели собственного сына Дюрко, юного партизана, пришедшего в родной дом за помощью и спасением. Соккрытие партизана, карающееся фашистами расстрелом, оказывается непосильной ношей для Кубишей; Вильма облегчает душу святой исповедью, и Дюрко казнят по доносу нарушившего тайну исповеди священника. Трагические переживания не поколебали, однако, устоев семейства. «Бог послал нам испытание тяжкое – лицемерно вздыхает в финале Вильма. – А мы – мы всего

лишь простые смертные, слабые люди. Претерпели свое, но совесть наша чиста».

В пьесе «Антигона и другие» Карваш, подобно многим европейским драматургам того времени, по-своему интерпретировал коллизии долга и страха, навеянную трагедией Софокла. Заключенная фашистского концлагеря Анти (в прошлом – балерина Антония, Тонка для земляков-словаков) совершает тот же поступок, что и Антигона, – пытается припорошить мерзлой землей тело казненного руководителя подполья Полли, несмотря на запрет заместителя коменданта лагеря Кроне. И так же, как у Софокла, покорна и боязлива гречанка Исмена – сестра Тонки по несчастью. «Хор» в пьесе Карваша более дифференцирован: «другие», узники лагеря, – это живые люди с разными характерами и судьбами, чьи черты по мере внутреннего самоопределения проступают из общей массы заключенных, и тогда подлинные имена вытесняют номера и клички.

Проблема нравственного выбора в критической ситуации стоит и перед героями Ивана Буковчана (1921–1975) в его драме «Пока не пропел петух» (1969). Сидящие в подвале в ожидании расстрела заложники – жители небольшого городка, принадлежащие к разным его слоям, представляют собой своего рода слепок словацкого общества времен войны и восстания: каждый держит экзамен на человечность.

Для драматургии шестидесятых годов характерно обостренное внимание к сущностным сторонам человеческой личности. В пьесах с современной тематикой нравственные болезни общества показываются на фоне семьи, личных отношений, максимально приближенно к повседневности. Так, в основе личных драм молодых героинь пьесы Л. Смирчака «Голубые кольца» (1964) лежат социальные проблемы фабричного городка. Столкновение деформированных социальными условиями характеров приводит к распаду семьи в пьесе Ю. Вага «Предместье с липами» (1964). Одна из наиболее успешных пьес этого периода, «Ужасно неприятная ситуация» (1968) Я. Соловича, в острой, тяготеющей к гротеску форме показывает кризис семейных отношений, конфликт между идеалистом-отцом и прагматиком-сыном.

Нередко в основе конфликта лежит, по выражению Карваша, «морально-политический аспект», обусловленный противоречиями, которые накапливались и обществе со времен политических репрессий начала 50-х гг. И. Буковчан в пьесе «Страусиный вечер» (1967) превращает камерное событие – встречу бывших одноклассников – в арену саморазоблачений, взаимных обвинений, яростных споров о политике и нравственности, концентрирующихся вокруг незримой фигуры репрессированного учителя. К схожей проблематике обратился и П. Карваш в своей «маленькой гражданской пьесе» «Шрам» (1963), действие которой происходит в 1952 и 1956 г. Главный герой, ученый-биолог Станислав Ондруш, преодолевая комплекс невольного соучастия и страха, проходит путем нравственного прозрения и покаяния. В пьесе, получившей большой общественный резонанс, Карваш показал назревший в обществе нравственный конфликт, связанный с политическими репрессиями. Со сцены впервые было сказано о деформации сознания человека, о страшной силе, ломавшей людей, заставлявшей их верить в «нечто, противоречащее их опыту» (слова репрессированного Шебо). Вместе с тем, у героев пьесы еще сохраняется вера в «очищение» партии, коммунистических идеалов.

Эта вера в своеобразной форме испытывается на прочность в трех следующих пьесах Карваша – «Большой парик» (1964), «Эксперимент „Дамокл“» (1966), «Абсолютный запрет» (1969). Здесь с большей или меньшей степенью абстрагирования от конкретных словацких реалий создается образ больного, деформированного общества, где возникают и воплощаются абсурдные идеи. В пьесе «Большой парик» главный вершитель судеб – самодур и солдафон Генерал назначает и свергает пешек-премьеров, ликвидирует за ненадобностью демократию: «Править при демократии – занятие для негров! Дашь кому-нибудь в рыло – и тут же тебе парламентские дискуссии! Неуправляемая ситуация, что-то нужно было с этим делать». И Генерал объявляет причиной всех трудностей в государстве происки лысых, случайно выбрав именно этот отличительный признак. То, что поначалу показалось обывателям диким, постепенно обретает «научное» и «политическое» обоснование, внедряется в массовое сознание (диало-

ги «простых людей», «первого» и «второго» стражников), и перемена образа врага (ими вдруг становятся «волосатые») ничего не меняет в озлобленном деформированном обществе, охваченном азартом стадной борьбы против личности.

Мотив вины, переходящей с диктатора на «маленького» человека, простого обывателя, дезориентированного тоталитаризмом, присутствует и в пьесе «Эксперимент “Дамокл”». Абсурдное распоряжение властей не выглядывать из окон (пьеса «Абсолютный запрет») оборачивается разгулом репрессий в отношении нарушителей. Раскрытие идеи тоталитаризма в «морально-политическом аспекте» отражает и путь осознания ее в обществе – от порицания конкретных его проявлений до философского осмысления.

Сатирическая параболa, развернутая в абсурдистской «трилогии» Карваша, дает представление и о некотором общем итоге движения словацкой литературы в рассматриваемый период. При всех потерях и заблуждениях, это был путь изживания иллюзий, постепенного высвобождения художественного сознания из-под власти навязываемых временем единообразных творческих решений и стереотипов. Противоречивый опыт самосохранения и выживания литературы в обстановке изматывающего идеологического прессинга в существенной мере предопределил особенности ее развития в 70–80 гг.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Novomeský L. Zväzky a zväzky.* Bratislava, 1972. S. 23–24.

² *Новомеский Л. Время и безвремяе.* М., 1985. С. 199.

³ Там же. С. 100.

⁴ Там же.

⁵ *Sborník z I sjazdu umelcov a vedeckých pracovníkov.* Bratislava, 1946. S. 136.

⁶ *Nové slovo.* 1946. Č. 19.

⁷ *Elán.* 1946. Č. 1–2.

⁸ *Dva dni s Novomeským.* Kultúrny život, 1966. Č. 17.

⁹ *Slovenské pohľady.* 1965. Č. 5. S. 27.

¹⁰ *Kultúrny život.* 1948. Č. 8.

¹¹ *Slovenské pohľady.* 1965. Č. 5. S. 33.

¹² *Slovenská literárna kritika.* 4. Bratislava, 1963. S. 390.

- 13 *Považan M.* Novými cestami. Bratislava, 1963. S. 390.
- 14 *Elán.* 1946. Č. 3–4.
- 15 *Švantner F.* Novely. Bratislava, 1976. S. 614.
- 16 *Lahola L.* Štyri drámy sveta. Bratislava, 1969. S. 12.
- 17 *Новомеский Л.* Время и безвременье... С. 213, 215.9
- 18 См.: *Šefránek J.* Ideologické problémy našej literatúry. Bratislava, 1951; *Špitzer J.* Proti buržoáznemu nacionalizmu a kozmopolitizmu – za vyššiu ideovosť slovenskej literatúry. Bratislava, 1951.
- 19 *Gottwald K.* O kultúře a úkolech inteligencie v budovaní socialismu. Praha, 1954. S. 109.
- 20 *Kultúrny život.* 1959. Č. 38
- 21 *Matuška A.* Od včerajška k dnešku. Vybrané spisy. Bratislava, 1978 *Zv. 2.* S. 52, 55.
- 22 In: *K problematike slovenskej prózy.* Bratislava, 1961. S. 33.
- 23 *Mináč V.* Čas a knihy. Bratislava, 1962. S. 22.
- 24 *Slovenské divadlo.* 1954. Č. 1. S. 41.
- 25 *Копецкий В.* Воспоминания. Из истории Чехословацкой республики и борьбы Коммунистической партии Чехословакии за победу социализма. М., 1962. С. 603.
- 26 *Matuška A.* Od včerajška k dnešku... S. 176.
- 27 *Konferencia o vzniku a vývine socialistického realizmu v slovenskej literatúre // Slovenská literatúra.* 1960. Č. 3. S. 279.
- 28 *III sjezd československých spisovatelů.* Protokol. Praha, 1963. S. 121.
- 29 *Hamada M.* V hľadani významu a tvaru. Bratislava, 1966. S. 207.
- 30 *Ibid.* S. 215.
- 31 *Mináč V.* Súvislosti. Bratislava. 1976. S. 475.
- 32 *IV sjezd Svazu československých spisovatelů.* Protokol. Praha, 1968. S. 58.
- 33 *Kultúrny život.* 1957. Č. 25.
- 34 См.: *Litteraria IX.* O literárnej avantgarde. Bratislava, 1965; *Bakoš M.* Avantgarda 38. Bratislava, 1969.
- 35 *Slovenské pohľady.* 1965. Č. 7. S. 33.
- 36 *Válek M.* O literatúre a kultúre. Bratislava, 1979. S. 12, 13.
- 37 *Slovenská literatúra.* 1975. Č. 6. S. 192.
- 38 *Romboid.* 1969. Č. 6. S. 8.

- 39 *Vanovič J.* Marginálie. Slovenské pohľady. 1965. Č. 6. S. 2.
- 40 *Matuška A.* Človek v slove. Bratislava, 1967. S. 274.
- 41 III sjezd československých spisovatelů..., S. 116.
- 42 Slovenské pohľady. 1968. Č. 2. S. 17.
- 43 Matičné čítanie. 1969. Č. 17.
- 44 Slovenské pohľady. 1968. Č. 12. S. 16.
- 45 *Гавел В.* Возглас прозрения // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 6.
- 46 Slovenské pohľady. 1968. Č. 12. S. 123.
- 47 *Mináč V.* Čas a knihy... S. 46.
- 48 *Mináč V.* Súvislosti... S. 20–21.
- 49 *Ibid.* S. 499.
- 50 *Petrík V.* Hodnoty a podnety. Bratislava, 1980. S. 236.
- 51 *Минач В.* Избранное. М., 1982. С. 282.
- 52 *Мňačko L.* Oneskorené reportáže. Bratislava, 1990. S. 7.
- 53 *Karvaš P.* K problematike vývoja slovenskej drámy. Bratislava, 1956. S. 19.

Словацкая литература 1970–1980-х гг.*

26 августа 1968 г. на чрезвычайном съезде компартии Словакии была принята резолюция протеста против вооруженного вмешательства пяти стран Варшавского договора во внутренние дела Чехословакии. Однако прибывшему 28 августа в Братиславу Г. Гусаку удалось убедить делегатов съезда в необходимости считаться с политической реальностью. Пострадавший в период культа личности, отлученный при А. Новотном от участия в политической жизни, Гусак олицетворял в тот момент в словацком общественном сознании идею национального обновления, выступая гарантом невозвращения в недавнее прошлое. В итоге съезд единогласно одобрил протокол московских переговоров, а Гусак был избран первым секретарем компартии Словакии. В апреле 1969 г. на пленуме ЦК КПЧ он сменил А. Дубчека, «саботировавшего» выполнение московского протокола, на посту первого секретаря ЦК КПЧ.

С 1970 года начинается период «консолидации социализма», получивший свое программное обеспечение в партийном документе «Уроки кризисного развития в Компартии Чехословакии и обществе после XIII съезда КПЧ» (декабрь 1970). Этот период характеризуется активным выявлением и внесудебными преследованиями инакомыслящих, массовыми чистками в партии, увольнениями с работы, запретами на профессии в широко понимаемой идеологической сфере, включая искусство и литературу, и т. п. Репрессивный нажим проявлялся в Братиславе все же несколько слабее, чем в Праге.

В Словакии, в частности, в отличие от Чехии, основные творческие союзы формально не были распущены; в соответствии с законом о федерализации они реорганизовывались в самостоятельные национальные институты, уже не зависящие напрямую от Праги. Этот процесс сопровождался острейшими

* История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. В двух томах. Том второй. 1970–1980-е гг. Москва, 2001. С. 232–287 (разделы по драматургии – А.Ф. Широковой).

дискуссиями о статусе творческих союзов. На I учредительном съезде Союза словацких писателей (июнь 1969 г.) в принятом уставе подчеркивалась чисто профессиональная направленность деятельности писательской организации. Требование отмены цензуры и свободы слова сочеталось с выражением доверия к тем усилиям, которые «прилагает в поисках выхода из кризиса наша нынешняя политическая репрезентация»¹.

Принцип доверия требовал от нового руководства Союза (председатель – А. Плавка, его заместитель – П. Горов, оргсекретарь – Я. Солович) дальнейших шагов в сторону не только пассивного признания политической реальности, но и прямого участия в ее утверждении и запрограммированном развитии. На шестом номере в конце июля 1969 г. прекратил свое существование еженедельник «Литерарны живот» («Литературная жизнь»), главный редактор которого М. Гамада пытался продолжать вольнолюбивые традиции еженедельника «Культурны живот», переставшего выходить после 21 августа 1968 г. В результате почти на два десятилетия Союз словацких писателей лишился своего оперативного периодического издания.

В декабре 1970 г. участь еженедельника разделил журнал молодых авторов «Млада творба». Была реорганизована и соответствующим образом «укреплена» редколлегия журнала «Словенске погляды», на долгие годы оставшегося единственным официальным периодическим органом Союза словацких писателей. Некоторое время под редакцией А. Матушки и затем Я. Бене продолжал сохранять свое творческое лицо литературно-критический «Ромбоид». В январе 1973 г. он был, однако, передан в распоряжение Министерства культуры и превратился в чисто информационный «бюллетень книжной культуры». Лишь после 1978 г. журнал, возвращенный Литературному фонду, вновь под редакцией М. Ковачика постепенно обрел статус основной трибуны литературно-критической мысли.

Из рядов Союза были исключены литераторы, эмигрировавшие на Запад, в том числе Л. Мнячко и Я. Блажкова. А в 1971 г. из него были выведены многие общественно активные деятели литературы – Д. Татарка, П. Карваш, Л. Тяжкий, А. Гикиш, М. Гамада, П. Штевчек, Й. Бжох, П. Вонгрэй, М. Гафрик и др., всего – более 30 человек. Это означало для них запрет

на публикацию своих произведений в открытой печати. К началу 1972 г. после операции очищения от «деструктивных» элементов Союз словацких писателей насчитывал 225 членов.

На Втором съезде словацких писателей в мае 1972 г. преобладали настроения политического расчета с «антисоциалистическими» силами и тенденциями. На съезде не было дискуссий, о литературе говорилось как об одной из форм идейного воспитания и идеологической борьбы. В качестве перспективы выдвигалась задача возвращения к социалистическому реализму, традиции которого были оборваны в 60-е гг. в результате «пассивного заимствования модных литературных концепции (литература “будничного дня”, литературный экзистенциализм и феноменологизм)». Этот процесс замещения социалистического реализма иными теориями предлагалось рассматривать как «антисоциалистическую идейную диверсию»². В этой связи «фронту марксистской критики» вменялось в обязанность приложить максимум усилий для «очищения термина социалистический реализм и его восстановления в наших современных условиях».

Политика «нормализации» общественных отношений строилась по существу на механическом отталкивании от 60-х гг., безнадежно пораженных «вирусом ревизионизма». Литературе это угрожало возвращением в 50-е гг., подчинением ее нуждам политической конъюнктуры. В Словакии, однако, утилитарно-идеологический пресс в какой-то мере смягчался интегрирующим национальным началом, переживающим свой ренессанс в условиях обновленной, федеративной государственности. Здесь не успели изгладиться из памяти и «самоубийственные», по слову В. Минача, процессы над словацкими буржуазными националистами, гонения на участников Словацкого национального восстания, представителей католической церкви и творческую интеллигенцию.

Характерна дискуссия, состоявшаяся в апреле 1970 г. на страницах журнала «Ромбоид» под девизом «Словацкая литература на пороге 70-х гг. XX в.». При общем признании необходимости обновления литературно-критического мышления «на пороге новой исторической эпохи» основные докладчики и участники дискуссии высказались за разумную преемственность в развитии национальной литературы: «И речи быть

не может о каком-либо возврате, будь то открытом или замаскированном, к былому волонтаристскому нормотворчеству, к постулированию так называемых единственно правильных взглядов и художественных решений..., такой возврат в любой форме в целом психологически невозможен»³.

Дискуссия в «Ромбоиде» явилась по сути первой самостоятельной попыткой литературной критики приступить к прагматическому уяснению сложившейся ситуации, преодолевая состояние поставгустовского шока, в котором пребывала большая часть творческой интеллигенции. Причем сразу же следует сказать, что «интернационалистская акция» так и не стала ни тогда, ни позднее предметом даже конъюнктурного воспевания ни в чешской, ни в словацкой литературах, пронесших через все 70–80-е гг. дух молчаливого нравственного неприятия такого рода «братской помощи».

Не снискали популярности в творческой среде и меры по кадровому «оздоровлению» Союза словацких писателей. Дистанцирование от этой кампании можно ощутить по ответам многих участников анкеты журнала «Словенске погляды», посвященной «ситуации в литературе» (первая половина 1972 г.). «Наша литературная и художественная жизнь уныла, – констатировал, например, М. Томчик. – Критика небывало обезлюдела... Современная литература – это крайне зыбкое понятие. Ее структура неполна, ибо в силу различных причин она не досчитывается многих голосов»⁴.

В подобных суждениях отражалась тревога за будущее национальной литературы, сквозило понимание опасности нагнетания шизофренической атмосферы охоты на ведьм. Инстинкт самосохранения литературы на этот раз – в отличие от 50-х гг. – оказывался сильнее политических предписаний. После II съезда кампания по разоблачению «деструктивных» элементов постепенно пошла на убыль, трансформировавшись к середине 70-х гг. в затяжную, «застойную» фазу мелочного идеологического надзора над литературой со всякого рода – гласными и негласными – ограничениями и придиорками.

Немаловажное значение в этот период имела трактовка социалистического реализма, фигурировавшего во всех официальных документах в качестве ключевого понятия культурной политики. Программное возвращение к этому термину

ну, скомпрометированному литературной продукцией 50-х гг., не могло, однако, состояться чисто механически. Процесс его реанимации неизбежно повлек за собой активизацию изучения наследия революционно-пролетарских писателей 20–30-х гг., зачинателей социалистической литературы в Словакии, так называемых давистов, большинство из которых в 50-е гг. подверглись репрессиям по вздорным обвинениям в буржуазном национализме. Многие в этом наследии не пережило своего времени, но объективно актуальным оставался дух творческого поиска, сопровождавший деятельность наиболее талантливых представителей этой группы и прежде всего Ладислава Новомеского (1904–1976). В начале 70-х гг. прикованный к больничной койке неизлечимой болезнью, он уже не принимал никакого участия в общественно-литературной жизни. Тем беззащитнее его именем и авторитетом пыталась в своих целях манипулировать официальная пропаганда. Концепция социалистической литературы у Новомеского, обусловленная, в частности, характером его поэтического творчества, всегда была, однако, далека от конъюнктурно приписываемой ему ортодоксальности. «Если у “Дава” и есть заслуги в развитии социалистического искусства, литературы и культуры, – писал Новомеский в 1964 г., – то они есть у него именно потому, что в одном букете он преподносил цветы разной окраски и разного аромата. В этом единстве различий обнаруживался принцип и одновременно предпосылка формирования и роста социалистического искусства»⁵. В 1970–1972 гг. был издан пятитомник публицистических и литературно-критических статей Новомеского, рассеянных по малодоступным периодическим изданиям (составитель – К. Розенбаум), но шестой том, вобравший в себя дискуссионную публицистику 60-х гг., так и не смог в ту пору преодолеть рогатки цензуры и вышел в свет лишь после 1989 г. Тем не менее опора на Новомеского – в начале 1972 г. журнал «Ромбويد» организовал специальный симпозиум, посвященный популяризации его «открытой» концепции социалистической литературы⁶, – позволяла в какой-то мере противостоять напору наиболее агрессивного «нормализаторства».

В это время в Словакии обостряется интерес к методологическим дискуссиям о социалистическом реализме, про-

исходящим в Советском Союзе. Широкое признание в словацкой критике получает концепция «исторической открытости» соцреализма, связанная с именами Д. Маркова и Б. Сучкова. Книга Маркова «Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западнославянских литератур» (1970) была в 1972 г. переведена на словацкий язык, а идея синтетической природы социалистического искусства, перекликающаяся с давними размышлениями Б. Вацлавека и Л. Новомеского, стала по существу методологической платформой международной конференции о социалистическом реализме, проведенной в Банской Бистрице в 1973 г.⁷ Трактовка социалистического реализма как «непрерывно обновляющейся и обогащающейся, то есть исторически открытой системы форм художественного изображения действительности» вошла затем в текст отчетного доклада правления III съезду Союза словацких писателей (1977)⁸.

Взятая на вооружение концепция открытости соцреализма объективно отвечала в тот момент задаче сохранения в организме словацкой литературы ферментов роста, способствовала в создавшихся условиях удержанию в ней реальных художественных ценностей, отстаиванию минимально необходимого для творчества идейно-эстетического пространства. Подобная тактическая линия была вместе с тем сопряжена с вынужденными, подчас унижительными компромиссами, с неизбежными уступками политической конъюнктуры. Атмосфера навязанного литературе приспособленчества не могла не сказаться на качестве художественной продукции. Позитивным, однако, остается тот факт, что большая часть поколения 60-х гг. смогла продолжить свой творческий путь в литературе. Это прослеживается на материале поэзии, но особенно очевидно при анализе прозы. На вторую половину 70-х – начало 80-х гг. приходится заметный подъем словацкого романа, связанный прежде всего с именами В. Шикеры, Л. Баллека, П. Яроша, Р. Слободы, Я. Йоганидеса. В эти же годы внятно заявила о себе целая плеяда разнообразных молодых дарований – Й. Пушкаш, Д. Митана, И. Габай, Д. Дупшек, С. Ракус, И. Гудец и т. д.

В отличие от чешской ситуации, в Словакии уже с середины 70-х гг. в литературу стали возвращаться и некото-

рые писатели и критики, отлученные от нее по политическим мотивам в 1971–1972 гг., среди них Л. Тяжкий, П. Карваш, А. Гикиш, М. Ферко, П. Штевчек, Й. Бжох и др. Они оставались, как правило, за рамками Союза писателей, их произведения проходили внутреннее рецензирование и придирчивую редактуру, но все-таки находили дорогу к читателю, хотя и далеко не все.

Из крупных художественных величин лишь Доминик Татарка (1913–1989), подписавший «Хартию-77», до конца жизни так и не получил доступа к официальному печатному станку, войдя в историю литературы как один из немногих несгибаемых словацких писателей-диссидентов. За бортом общественно-литературной жизни вплоть до конца 80-х гг. оставалась и группа литераторов, отказавшихся пойти на компромисс с властями и по сути приговоренных режимом к вынужденному молчанию (М. Гамада, М. Гафрик, П. Груз, Г. Поницка, И. Кадлечик и др.).

Достигнутая последовательность в литературном развитии оказывалась, таким образом, изъязвлена разрывами жилой литературной ткани, хронически деформирована всякого рода запретами и ограничениями.

80-е гг. не принесли поначалу никаких существенных изменений в сложившуюся картину общественно-литературной жизни. Политическое руководство страны было озабочено в первую очередь сохранением видимости стабильности, которая по советскому образцу обретала все признаки застойной неподвижности и консервативно-бюрократического охранительства. Отсутствие движения щедро камуфлировалось схоластической терминологией движения («развитой социализм» и т. п.), продуцируя ущербные формы общественного самосознания от циничного лицемерия до массового, внутренне противоречивого двоемыслия. IV съезд Союза словацких писателей (1982) в духе времени ограничился официальной фиксацией успехов «консолидированной» литературы. «В целом... на нынешней стадии общественного развития мы более или менее удовлетворены состоянием нашей литературы и культуры», – заявил руководитель делегации ЦК КПЧ на съезде П. Цолотка⁹.

Между тем уже к середине 80-х гг. во всех родах литературы обозначился явственный отход от исчерпавшей себя

проблематики 70-х гг., так или иначе связанной с оживлением национальных чаяний после принятия в 1968 г. закона о федеративном устройстве ЧССР. Широко разрекламированное «ленинское» решение национального вопроса обернулось лишь внешними атрибутами самостоятельности – «свой» парламент, «свое» правительство, относительно паритетное представительство словаков в федеральных ведомствах и т. п. Но «центр» по-прежнему сохранял за собой всю полноту директивно-распорядительных функций. Разочарование декоративными плодами федерализации накладывалось на общее недовольство режимом. 25 марта 1988 г., в предпасхальную пятницу в Братиславе впервые за много лет состоялась многотысячная демонстрация «в защиту прав человека и свободы вероисповедания («манifestация горящих свечей»)), разогнанная полицией и силами органов безопасности. Эти события стали прологом многочисленных акций протеста, волна которых нарастала в Чехословакии на протяжении 1988–1989 гг. вплоть до окончательной ноябрьской капитуляции коммунистического режима.

Словацкая литература 80-х гг. в опосредованной форме сигнализировала о внутренних сдвигах, происходящих в общественном самосознании. Из поэзии выветривается девальвированная тематика «социального заказа», в ней усиливается альтернативная поисковая активность молодых. В прозе увлеченность национально-историческими мотивами, преобладавшая в 70-е гг., уступает место критическому осмыслению современности, рассматриваемой в свете микробытия конкретного человека. Литература все острее испытывает муки недоговоренности, принципиальной неадекватности своего диалога со временем, все чаще прибегая к многослойной иронии, к тому, что после 1989 г. будет названо постмодернистской игрой с читателем.

V съезд Союза словацких писателей (март 1987), в отличие от безмятежности предшествующего, проходил уже в атмосфере предчувствия назревших перемен. Обновленное после смерти А. Плавки руководство Союза (председатель – Я. Солович, ведущий секретарь – Л. Баллек) признавало утрату литературой «некогда доминантного положения в общественном сознании». В докладе правления отсутствовала риту-

альная ссылка на соцреализм, а полемика с пессимистами велась в непривычно мягких тонах: «Мы, однако, хотим по крайней мере обратить внимание на то, что излишне категорические суждения об общей творческой стагнации и даже чуть ли не о психофизической усталости нашей литературы были бы по меньшей мере преждевременными и поспешными»¹⁰. Наиболее очевидным свидетельством происходящих изменений стало долгожданное воссоздание в начале 1988 г. еженедельника «Литерарны тыжденник» (гл. редактор – В. Шабик) и кардинальное обновление редколлегии журнала «Словенске погляды» (гл. редактор – Р. Хмель), взявших курс на активизацию общественно-литературной жизни.

В мае 1989 г. по инициативе журнала «Словенске погляды» была проведена в Будмерицах широкая дискуссия о состоянии словацкой литературы. Платформой для обсуждения послужила опубликованная ранее в журнале развернутая статья Э. Енчиковой и П. Заяца «Ситуация современной словацкой литературы». В ней была дана принципиально новая характеристика условий и основных тенденций развития словацкой литературы 70–80-х гг. Метафора Фолькера Брауна «заторможенная жизнь», приложенная в данном случае к словацкой действительности, была развернута и основательно подкреплена красноречивыми примерами подобной заторможенности – директивного насилия над литературой, произвольного изымания из ее контекста конкретных имен и произведений, насаждения атмосферы запугивания, страха и соответственно конъюнктурного приспособленчества, двоемыслия и т. п. Символично, что материалы дискуссии – «будмерицкие тексты» – пришли к читателю в ноябре 1989 г., в самый канун чехословацкой «бархатной» революции.

После 1989 г. в Словакии так же, как и в других постсоциалистических странах, проявилось понятное стремление к радикальному расчету с недавним прошлым, в том числе и с литературой этого прошлого. История, однако, не бывает двуцветной, она существует в широком спектре оттенков, и каждый по-своему заслуживает внимания. «Все мы, пережившие те годы, служили словацкой литературе, – говорил Л. Баллек, открывая конференцию в Будмерицах. – И сегодня пока еще не можем сказать, чье служение было важнее.

Тех, кто говорил? Или тех, кто молчал?.. Кому было сложнее, и кому было хуже?.. Я не знаю. Не будем же привязываться к отдельным высказываниям, ибо в этом случае мы придем лишь к инвективам и приговорам, к инквизиции и процессам. Давайте оценивать труд, в нем прежде всего наши позиции, взгляды и точки зрения. Ясно одно: Биафра духа у нас не состоялась... Наша литература продолжала существовать... она сохранила преемственность, удержала логику своего развития»¹¹.

* * *

Политический катаклизм конца 60-х гг., драматически сказавшись на биографиях и судьбах многих деятелей литературы, наложил соответствующую печать и на развитие художественного творчества. В относительно лучшей ситуации в начале 70-х гг. оказалась поэзия. Она понесла наименьшие потери в ходе кадровой селекции в Союзе словацких писателей, а процесс глубокой эстетической дифференциации, далеко зашедший на протяжении 60-х гг., создавал известный запас внутренней прочности. Настойчивые призывы к ангажированности, к прояснению гражданственного и коммуникативного начала по-разному воспринимались и преломлялись в творчестве поэтов различных поколений.

В 1973 г., к 25-й годовщине февральских событий, вышла в свет антология стихотворений «поры перелома и созидания» «Поэзия на рассвете», в которой были представлены произведения 25 авторов, восторженно приветствовавших четверть века назад «ослепительную» (Я. Рак), «упоительно прекрасную» (Я. Костра) зарю новой эры. Эта книга, наряду с другими подобными переизданиями, была призвана реанимировать идеологическую преемственность в развитии литературы, во многом поставленную под сомнение в конце 60-х гг. В то же время антология, может быть, даже вопреки намерениям составителей, стала красноречивым свидетельством невозможности возвращения поэзии в столь недавнее и уже такое далекое для нее прошлое. Волна искренней, но и поверхностно наивной патетики опала в литературе давно и бесповоротно. И это в первую очередь – не без ностальгии – сознавали в начале 70-х гг. как раз представители старших поколений, в большинстве своем авторы тех самых стихов, которые воспроизводились в «поэзии на рассвете». Даже Ми-

лан Лайчак (1926–1987), один из самых последовательных сторонников открытой политической ангажированности в поэтическом творчестве, в предисловии к антологии со вздохом признавался: «Сегодня я вижу, что фундамент нашего опыта и размышлений был слишком узок, а поспешность, с которой мы стремились приноровиться ко времени, чересчур форсированной»¹².

Еще строже судили себя поэты, которым, в отличие от дебютировавшего в те годы Лайчака, нелегко давалась перестройка на новый лад, когда, по словам Павла Горова (1914–1975), «интимная, медитативная лирика, тихое поэтическое слово о человеческих радостях и печалях – все это было объявлено сентиментальной чепухой, очутилось почти под запретом»¹³. Характерно, что политический выбор, сделанный Горовым в конце 60-х гг., не нашел ощутимого выражения в его художественном творчестве (сб. «Глубинная река», 1972). Лирика Горова, перенесшего на склоне лет три инфаркта, погружена в сферу личных переживаний, обогащенных размышлениями о предельности человеческого существования, о смысле жизни и смысле поэзии, о том, «что останется после нас»: «Наследством станет ли мелодия твоя?» («Поэзия, отзовись!»). Обращение к «геологическим пластам памяти» («Археология») питает лирику воспоминаний, уводящих поэта на «тропинки детства», воскрешающих образ матери, природы родного края или пору военного лихолетья. «Вечный огонь» – под таким названием был опубликован цикл стихов, написанных Горовым в 1974 г. к тридцатой годовщине Словацкого национального восстания. И это тоже выстраданная тема, лейтмотивом проходящая через все его творчество: «Невозможно забыть о поколении мертвых, / к которому сам принадлежишь... / их смертям обязанный жизнью». Богатое рукописное наследие поэта, частично опубликованное в сборнике «Из последних» (1977), дает представление и о тяготивших его сомнениях, о внутренней обеспокоенности состоянием и перспективами общественного развития: «Не знаю, / где начинается мертвая стоячая вода, / а где рождается ручей» («Не знаю...»).

Для Горова, как и для многих его ровесников, вступавших в заключительный этап творческой биографии, поэзия продолжала оставаться универсальной формой самовы-

ражения. Шестидесятые годы без видимой цезуры перетекали для них в семидесятые, лишь явственнее обозначалась доминанта индивидуальной итоговой рефлексии у таких поэтов, как Рудольф Фабры (1915–1982) – сборники «Скала некаменная, утес не скалистый» (1973), «Роза кровоточащая» (1977), Юлиус Ленко (1915–2000) – «Выпускной вечер» (1974), «Жди меня на лулу» (1981), Павел Бунчак (1915–1999) – «Гордое одиночество» (1971), «Спящий с цветком» (1978), «Стук в окно» (1981), Стефан Жары (1918–2007) – «Лето нашего созревания» (1974), «Изумрудное утро» (1977), Владимир Рейсел (1919–2007) – «Глаза и березы» (1972), «У нас» (1977), «Расставания» (1980) и др.

Философско-ностальгическим подтекстом расставания выделяется последний обширный цикл стихотворений Яна Костры (1910–1975). Он не успел опубликовать их отдельной книгой, и под условным названием «Гербовый знак» цикл вошел в 4-й том сочинений поэта (1977). Костра и в этих прощальных стихах не изменил принципу доверительного диалога с читателем: «Невысказанное убивает. / Свернется в тебе, как змея. / Гони же ее. Не будь гнездом змей». Для выражения самых мучительных и «темных» движений души можно, по его убеждению, отыскать адекватную форму: «Да, жизнь сложна, но не художник тот, / кто эту жизнь вдобавок усложняет. / А радость в том, и слава в том: / для сложного найти простое и земное слово» («Эпиграф»). Склонный к гармонизации личного и общественного, Костра тяжело переживал ситуацию разлада, политического «землетрясения» конца 60-х гг. Нотки разочарования и душевной горечи от сознания невостребованности поэтического слова звучат во многих его стихотворениях: «Из мук ночей бессонных ты высылаешь SOS, / что тонет груз, который ты везешь. / Никто не ждет его? Никто...» («Братся за стих или письмо?»).

К выдающимся достижениям словацкой литературы 70-х гг. было принято относить творчество Андрея Плавки (1907–1982). В его произведениях – поэтических сборниках «Завещание» (1972), «Не умер на коне» (1974), «Постскриптум» (1977), «Горечавка» (1980), двухтомнике воспоминаний «Влюбленный в жизнь» (1971) и «Полная чаша» (1976), книге очерков и эссе «Родные письма» (1979) – в наиболее развернутой форме был реализован принцип опоры писателя на собственную

биографию, столь характерный для большинства представителей старшего поколения. Эта тяга к ретроспективному анализу и систематизации личного опыта, к осмыслению пережитого стала своеобразной защитной реакцией на «кризис критериев», разразившийся в чехословацком обществе в конце 60-х гг. Но если у одних подобное углубление в себя сопровождалось нелегкими раздумьями и сомнениями, то для других оно становилось источником подтверждения изначальной правильности выбранного курса. «Судьба моя давно определилась», – говорится в стихотворении, открывающем «Завещание» Плавки и как бы задающем тон этой и всем его последующим книгам: «Дай мне собственный голос услышать – / ответ моих гор, / отзвук жизни, / которая нынче подводит / итоги» («Бобровецкая», перевод И. Иванова). Пожилой поэт сосредоточивается на главных, опорных для себя ценностях: природа, отчизна, национальные традиции и, конечно же, Словацкое национальное восстание, участником которого он был и которому посвятил множество стихов, в том числе сборник – «Не умер на коне». В отличие от мемуаров, в особенности от второго тома, в котором речь шла о послевоенном периоде, поэтические медитации Плавки, как правило, свободны от публицистического пафоса, тяготея в языково-интонационном отношении к фольклорно-песенному началу: «Орешник, ель и ясень, / и явор с буком старым / допишут за меня мой стих, / коли весной меня не станет» («Бистра»).

Традиционалистская ориентация, свойственная Плавке еще со времен «Трех прутов Липтова» (1942) и не однажды вызывавшая у молодой критики упреки в анахронизме, в новых условиях приобрела неожиданную актуальность: «Поэт не менялся, изменилась культурная ситуация. И в силу одних и тех же особенностей, по причине которых в 60-е гг. его поэзия отодвигалась как бы на периферию развития... в 70-е гг. она вдруг оказалась в самом центре литературного процесса»¹⁴. В случае с Плавкой нельзя, конечно, забывать о его многолетнем влиятельном положении в Союзе словацких писателей, бесспорно стимулировавшем комплиментарный характер откликов, но все же более существенным представляется другое: ренессанс национального сознания и общий подъем интереса к национальному духовному наследию, к

«корням». Не обремененная сложной метафорикой, доходчивая и подчеркнута патриотичная поэзия Плавки отвечала этой общественной потребности.

Ощутимый внутренний сдвиг на рубеже 60-х – 70-х гг. происходит в творчестве Милана Руфуса (1928–2009). Первый сборник его стихотворений «Когда созреем» (1956) стал событием в словацкой литературе, обозначив своего рода рубеж радикального расчета поэзии с засильем риторики и декларативности: «Лишь с чистым сердцем, на коленях / дозволено в поэзию вступать» («Письмо к женщине»). Приоритет этики перед эстетикой, принцип «тождества поэта и стиха» (С. Шматлак, 1962) не облегчили Руфусу творческого существования в литературе. Изредка выступая в журналах как эссеист (сборник статей «Человек, время и творчество». 1968), он более десяти лет не публиковал новых стихов: «Слова – лишь ступени храма, / лишь ступени. / Высоко над ними – молчание. / На его, ты знаешь, пороге сидит правда». Это, посвященное Ф. Галасу, стихотворение «Слова» – лишь одно из немногих, написанных в ту пору «в стол» и увидевших свет лишь в 1969 г. (книга «Триптих»).

Для самого Руфуса ступенями восхождения к правде стали сборники «Колокола» (1968) и «Стол бедных» (1972). Сборник «Колокола» открывался одноименным стихотворением с характерным посвящением – «отцу и матери», как бы сигнализовавшим об основной направленности размышлений автора: презрев жгучую современность, Руфус заглядывал в «колодезь-память»: «В его зеркале неспешно всматриваешься / в собственное лицо». Поэт далек от самолюбования, в зыбком «колодезном» отражении он старается угадать фамильные черты, унаследованные от поколений крестьянских предков, веками трудившихся на земле в согласии с природой и совестью. Оба сборника представляют собой калейдоскоп коротких, уплотненных синекдохой стихотворений, объединенных общим замыслом автора: напомнить современнику о его предыстории, пробудить чувство здоровой «плебейской гордости» за собственную простую, нетитулованную, но честную родословную. В человеке за поручнями плуга, стойко выдерживающем удары не очень-то расположенной к нему судьбы («стол бедных»), Руфус видит главный оплот нацио-

нального бытия, переключаясь в такой трактовке с историко-культурной эссеистикой В. Минача, с его знаменитой апологией автохтонности: «Вопреки так называемой истории... мы приходим из глубин» («Раздваяя родные очаги», 1970).

Такое обращение Руфуса к первоистокам нации было, помимо всего прочего, продиктовано его возрастающей обеспокоенностью состоянием здоровья современного общества, утрачивающего нравственные опоры, погрязающего в потребительстве, бездуховности. В величественной фигуре ратая поэт актуализировал идею взыскуемой целостности человека. В своих «Колоколах» он бьет тревогу, призывая «не забывать о том, что было до тебя», задуматься о высшем, жизнеспособном смысле человеческого существования:

*Попробуй, начни с самого начала!
Как тот, что вспахал, заборонил поле,
с каждой борозды сдул пушинку,
веруя, что все остальное придет потом.
Попробуй. Покажешься ты смешным,
но нынче только смешные нормальны.*

(Перевод Е. Винокурова)

В 1965 г. к Руфусу обратился мастер пейзажной и жанровой фотографии М. Мартинчек с предложением написать сопроводительный текст к фотоальбому, связанному с реалиями и традициями родного края поэта – Липтова. Так началось их многолетнее сотрудничество, в результате которого появилось несколько книг, воспевающих образом и словом природу и жителей центральной Словакии – «Низкий вам поклон» (1966), «Люди в горах» (1970), «Колыбель» (1972), «Лес» (1978). Аналогичным было участие Руфуса и при издании собрания произведений выдающегося словацкого художника Л. Фуллы, уроженца Липтова, – «Музыка форм» (1977). Стихотворения Руфуса, опубликованные в этих изданиях, составляют прочувствованные тематические циклы, по духу и замыслу примыкающие к сборникам «Колокола» и «Стол бедных». В них развернутое признание в любви к отчизне, дань уважения к заветам, дошедшим из глубин прошлого. «Вчитайтесь в их морщины – клинопись судьбы... Тем, кто запе-

чатлен на этих картинах, ничего не давалось даром. Это столпы жизни, люди, подвизающиеся у ее основ» («Свидетели будущего»), – в таком одухотворенном свете представляет поэт простые крестьянские лица своих земляков. «Больше всего, – признавался Руфус в одном из своих интервью, – меня поражает то, что беднота и в нечеловеческих материальных условиях жизни умела сохранить свою прекрасную человечность. Эта тайна волнует меня. Здесь ищу я поддержку, когда мне начинает казаться, что я слишком слаб для современности»¹⁵.

Ближе к современности Руфус парадоксальным образом подступает через моралистику «простонародной словацкой повести»: «Книга сказок» (1975), «Субботние вечера» (1979) и др. В концентрированных стихотворных переложениях хрестоматийных сказочных сюжетов из знаменитого собрания (1880–1883) П. Добшинского акцентируется извечно актуальный смысл историй о борьбе добра и зла, истины и лжи, благородства и коварства. Ребенку – а книги были обращены прежде всего к детской аудитории – надо помочь «научиться ориентироваться в сфере ценностей, – разъяснял свою позицию Руфус. – Есть вещи истинные, а есть поддельные, ненастоящие... Сказка посредством притчи постоянно напоминает нам об этом»¹⁶. Погружение Руфуса в нравственно устойчивый мир фольклора и собственного босоногого детства было косвенно связано и с его перманентными размышлениями о миссии поэзии и, в частности, с разочарованием в новейших тенденциях ее развития: «Красота, которая была с Богом на “ты” / говорит сегодня сама себе / странные, сумбурные вещи» («Микеланджело» – «Колокола»). Еще в середине 60-х гг. он убежденно выступал против бездумной погони за модой, подражательной формотворческой активности молодых («ярмарка слов»); в начале 70-х гг. в ряде статей – «Хвала словацкой литературе», «Литература и нация» и других, вошедших затем в сборник «О литературе» (1974), – Руфус настойчиво предостерегал от недооценки национальных традиций, пренебрежения национальной литературой, «нерасторжимо связанной с судьбами народа»: «Я далек от пустой доморощенной гордыни, но также далек от огульного преклонения перед всем, что приходит к нам от так называемых более развитых наций... Между тем, что воспринято из окружающего мира, и тем, что получено дома, не может быть разлада»¹⁷.

Свои представления о смысле жизни, о месте и функции в ней художника Руфус в образно-рефлексивной манере суммировал в своего рода философической поэме «Ода к радости» (1981): поэзия не сводима к ремеслу, к «технологии» письма, стихотворение – акт бытия, продукт душевной боли, «судьба гремит в нем именем твоим». И сам поэт, творец «полуребенок», не волен над собой. Он лишь сосуд, от века ждущий, что «небом будет налито в него», посол мечты, «возносящейся над эпохами», впередсмотрящий, «первым выкликающий имя мыса Доброй надежды». После полосы увлечения свободным «эссенциальным» стихом Руфус возвратился в «Оде» к строфически организованной форме рифмованного стиха (8–9-сложный ямб), как бы стремясь и этим подчеркнуть свою верность высокой поэтической традиции. Характерно, что именно в конце 70-х гг. – в период вызревания «Оды» – он работал над переводами из Пушкина («Маленькие трагедии») и над эссе «...веселое имя Пушкин», предисловием к словацкому трехтомнику русского поэта.

Идейно-эстетическая концепция, настойчиво развиваемая Руфусом («Строгий хлеб», 1987; «Поздний портрет», 1992; «Вчитываясь в судьбу», 1996), – явление во многом уникальное в словацкой литературе второй половины XX в. Ее этический максимализм, питаемый «возносящейся над эпохами» мечтой о гармонической человеческой личности, универсален – обращен и к человеку, и к самому художнику, обязанному «постоянно вопрошать свою судьбу, имеет ли он еще божий мандат, нужен ли еще людям»¹⁸.

Художественный синтез национального и общечеловеческого, осуществляемый Руфусом, был далек от официальной политической конъюнктуры 70-х гг. Неудивительно, что его поэзия зачастую «видалась неактуальной и более того – оторванной от действительности»¹⁹. После II съезда Союза словацких писателей от литературы требовались форсированная общественно-политическая ангажированность, «воинствующий», а не расплывчатый «абстрактный» гуманизм. Навязываемая сверху директивная ангажированность неизбежно получала специфически деформированный характер. Поэты дружно протестуют против агрессии США во Вьетнаме (сборник «К совести мира», 1972), против военного переворота в

Чили, «откликаются» на 30-ю годовщину Словацкого национального восстания, но в подавляющем большинстве избегают прямого обсуждения наиболее болезненных проблем, действительно волнующих общество. Образующийся вакуум заполняется скороспелым версификаторством.

Наибольшей оперативностью и плодovitостью выделялся Павел Койш (1932–1992), опубликовавший на протяжении 70-х гг. более десятка поэм и сборников стихов. За ним еще с конца 50-х гг. (сборник «Звезды на земле», 1959) закрепилась репутация молодежного поэта, представлявшего поколение энтузиастов ударных строек: «Любой поэт как радиоприемник. / Включен его рифмовник, / как в сеть, в его эпоху. / Он заряжен эпохи силой» («Поэт», перевод Вл. Карпеца). Но популярность снискала ему прежде всего сентиментально-интимная лирика: «Я хотел бы тебя узнать, / босоногую, загорелую» и т. д. (сборник «Размораживание солнца», 1966). В 1971 г. Койш занял пост заместителя министра культуры, и политическая тематика потеснила в его творчестве все остальное: к 50-летию основания КПЧ он пишет поэму «Спаянные воедино» («Коммунистическая партия / ясна, как весенний день, и воодушевлена делом...»), в 1972 г. пространно прославляет СССР («Есть такой человек»), в 1973 г. – социалистическое преобразование Словакии («Песнь о Словакии»), в 1974 г. – борьбу за мир («Вечное лето»), в 1975 г. клеймит фашизм («Как бы») и т. п. Это было по сути возвращение к публицистике и риторике 50-х гг.

Более органичный тип общественно-политической поэзии был представлен в творчестве Милана Лайчака: «Подводный риф» (1973), «Письма к седовласке» (1974), «Из новых писем к седовласке» (1978), «Созвучия» (1983). В отличие от Койша, Лайчак далек от патетики; для него она безвозвратно осталась в 50-х гг. И все же, по его убеждению, «было бы чудовищным насилием над правдой в нас и окрест нас, если бы мы попрали нашу радость от победы СССР над фашизмом, гениальную поэму Костры о Сталине, если бы мы предали самих себя»²⁰. Его книги структурно отличаются от обычных сборников стихов; каждая из них – это свободно организованный поток размышлений лирического героя, как бы восстанавливающего по крупицам собственную духовную биографию. В

«Подводном рифе» воссоздаются по преимуществу психологические обстоятельства конца 60-х гг., а в 40 посланиях к «седовласой» спутнице жизни в русло квазидialogических размышлений вовлекаются самые разные, волнующие автора макро- и микровоспоминания и проблемы: «О бремени человека», «О паутине на книжных полках», «О противоречиях истории», «О морщинах моего брата», «О гололедице и началах философии» и т. д.

Лайчак, как отмечалось в критике, «пробился здесь к непатетической простоте и доверительной интонации»²¹. Но даже глубоко погружаясь в собственное «я», он не перестает чувствовать себя «интровертом, обращенным к зеркалам истории» («О необходимости хлеба»). В «Подводном рифе», единственный из словацких поэтов, он предложил отнестись с пониманием и благодарностью к советским танкистам, пришедшим в августе «спасать нас от потопа».

Своего рода сенсационным событием в словацкой литературе 70-х гг. стала публикация новой развернутой политематической композиции – поэмы Мирослава Валека (1927–1991) «Слово» (1976). Талантливый поэт, четырежды новаторскими сборниками 60-х гг. бесспорно забронировавший себе место в пантеоне национальной классики XX в., после одиннадцатилетней паузы напомнил о своем даровании. Впрочем, как раз на эти годы художественного простоя пришелся пик общественно-политической активности Валека: в драматических 1967–1968 гг. он возглавлял Союз словацких писателей, а в 1969 г. стал министром культуры Словакии и тогда же был избран членом ЦК КПС, а затем и Президиума ЦК. По существу именно Валек занимался практической работой по консолидации (и «оздоровлению») творческих союзов и прочих учреждений культуры. Его статьи, выступления и интервью, связанные с этой проблематикой, составили объемистую книжку, вышедшую в 1979 г. под названием «О литературе и культуре».

Валек считал себя в художественной культуре последователем «открытой» концепции Новомеского, поэтому именно с ним связывались надежды значительной части творческой интеллигенции на формирование, пользуясь формулировкой С. Шматлака, «иной, тоже “официальной” культурно-политической линии, но, так сказать, более просвещенной...», диа-

лектически гибкой, в большей мере учитывающей внутренние пружины художественного развития, при этом политически отнюдь не нейтральной либо “по-либеральному” безбрежной»²². В какой-то мере эти надежды себя оправдали. Оттенки в реализации культурной политики постепенно приобретали характер внутренней конфронтации двух подходов к творческой сфере – более широкого и прагматичного, так или иначе связанного с именем и деятельностью Валека, и сугубо ортодоксального, «буквалистского», персонифицированного в лице секретаря ЦК КПС по идеологии Л. Пезлара. «Слово» создавалось Валеком в этом культурно-политическом контексте и несет на себе очевидный отпечаток времени.

Автор снабдил свою поэму характерным посвящением: «Коммунистической партии, которая учит меня быть человеком». В девяти частях-главках «Слова» нет последовательно развивающегося «эпического» сюжета; Валека остается верен излюбленному приему ассоциативной связи, перекрещивания нескольких тематических линий: любовь, поэзия, современная цивилизация, человек... Сквозным мотивом проходит лишь заявленный в посвящении мотив воспитания – самого себя, человека, общества. Главным инструментом выступает слово, оно, в первую очередь, должно быть очищено от шлаков, от наростов лицемерия и лжи: «Лгать в поэзии и любви постыдно!». Но еще постыднее, преступнее лживое слово в политике. Оно господствует в мире капитала, «где время-деньги пятится по-рачьи», но и отравляет жизнь людям, строящим новое общество. Как заклинание в поэме повторяется ключевое, заглавное слово – «правда»:

*Говори всегда правду, даже если уклончивое слово снова и снова
многое сгладить готово. Не добавляй его понапрасну, как сахар в кофе,
в каждую фразу. Говори правду, даже если колет глаза. Чистая правда,
будто слеза, часто бывает горькой.
Не унижайся отговоркой!*

(Перевод Р. Казаковой)

Поэма построена на контрасте, на чередовании тезиса с антитезисом. Ирония и сарказм сменяются то лирической («Это я чуть свечу в полутьме / мансарды забытой...»), то призывной интонацией: «За словом и делом Ленина иди... / Жи-

ви для других, чтобы / счастливы были они». Валеk писал свое «Слово» как программное произведение, утверждая не столько реальность, сколько идеалы социализма. Поэтому и компартия, и Советский Союз, предстающий в предпоследней главе в личных «московских» воспоминаниях автора, присутствуют в поэме, прежде всего, как гаранты продвижения к идеалу. В своем «грешном», несовершенном современнике Валеk стремится укрепить пошатнувшуюся веру в социализм. Отсекая «паникеров», «анонимщиков», «обманщиков с партбилетом», которые думают «я», а говорят «партия», он возлагает надежды просто на человека – «не ангела, но и не робота»: «Человек – проект на года».

Судя по всему, Валеk одним из первых в поставгустовском руководящем слое почувствовал нарастающую тупиковость внешне консолидированной ситуации. «Слово» стало свидетельством нелегких раздумий о пределах открытой ангажированности в «качественной» лирике, отчаянной и единственной в своем роде попыткой Валека совместить в себе поэта и политика. Подтекстом исповедальности «Слово» резко выделялось на фоне остальной, в значительной мере «дежурной» или по-дебютантски наивной общественно-политической поэзии 70-х гг. Оно было восторженно встречено критикой. «Слово, которое мы принимаем до буковки» – так, например, был озаглавлен один из откликов, опубликованный в журнале «Ромбоид» (№ 1, 1977). Однако внутренний драматизм и интеллектуальный надрыв, ощутимый в поэме, остался вне поля зрения рецензентов. Лишь С. Шматлак, наиболее чуткий интерпретатор творчества Валека, осторожно зафиксировал существование и этого измерения: «Наиболее глубинные слои индивидуального опыта, куда тончайшими корнями уходит генезис авторской исповеди о себе и переживаемой реальности, остаются недоступными любопытствующему взору, – так и лучше для поэта, для читателя и для поэзии»²³. В последующий период Валеk, издав превосходные циклы любовной лирики «Из воды» (1977) и философски горьких сонетов «Картинная галерея» (1981), замолчал и до конца жизни, кроме переводных, не публиковал новых стихов.

Симптоматичную эволюцию прodelьвает в это время и другой одаренный поэт, поколенчески и мировоззренчески

близкий к Валеку, – Войтех Мигалик (1926–2001). Автор двенадцати сборников стихов и поэм, многие из которых – «Плещейская блуза» (1950), «Поющее сердце» (1952), «Взбунтовавшийся Иов» (1960), «Апассионата» (1964) и др. – явились значительным вкладом в развитие послевоенной поэзии, Мигалик, подобно Валеку, в конце 60-х гг. на время всецело погружается в политику: в 1969–1971 гг. он даже возглавляет Палату национальностей Федерального собрания ЧССР, сменив на этом посту одного из лидеров Пражской весны Й. Смирковского. Хождение во власть неблагоприятно сказалось на его творчестве. Всеобъемлющая рефлексия, характерная еще для сборника «Черная осень» (1969), вытесняется в его гражданской поэзии черно-белым, статичным видением мира, резко контрастируя с живой и по-прежнему художественно притягательной любовно-эротической лирикой («Тринадцатая комната», 1975; «Последняя первая любовь», 1978). Вышедший в 1981 г., объемистый том любовной лирики «Эротикон», вобравший в себя избранные стихотворения 1947–1977 гг., подтвердил репутацию Мигалика как одного из блестящих мастеров этого жанра, виртуоза поэтической формы, одинаково хорошо владеющего как свободным, так и рифмованным, в том числе классически строго организованным стихом (сонет, рондель, секстина, респет, так называемая французская баллада и т. п.). Правда, при всей своей технической оснащенности Мигалик никогда, по остроумному замечанию С. Шматлака, не довольствовался простодушным «отождествлением поэзии с поэтикой», на протяжении 70-х гг. у него «назревала необходимость нового сопряжения поэзии с жизнью»²⁴. Творческим свидетельством подобного сопряжения стал сборник «Участие» (1983).

Еще в «Черной осени», размышляя о причинах общественно-политического кризиса, Мигалик задавался мучительным вопросом: «Что же мы натворили?» («Сотворение мира»). Через десяток лет этот вопрос вновь приобрел для него принципиальную остроту. Вместо торжества социальной справедливости поэт с горечью обнаруживает повсюду потребительский ажиотаж, людей, «клянувшихся партией и позорящих ее», «нахапавших вволю» и «стремящихся урвать еще больше», откровенную коррупцию: «Откуда все это взялось?» («Разговоры о бедности»). В

деформированном мире угасающих идеалов он призывает на помощь историческую («Над могилой Штура», «Старые середские коммунисты») и собственную социальную память. Кончина матери-крестьянки (так же, как в прошлом смерть отца-каменщика) послужила непосредственным импульсом для написания центрального цикла сборника «Памяти мамы». В воображаемых диалогах с матерью, вспоминая скудную, на грани нищенской, обстановку своего детства и юности, Мигалик вслед за Руфусом, но с более отчетливо выраженным, классовым акцентом, старается обрести точку опоры в «гордом» наследии честной трудовой бедности: «Боюсь, что перестали мы дорожить хлебом, / что рано мы уложили в могилу / словацкую бедноту / и вместе с ней схоронили / бывшие добродетели: / ее удовлетворение от сделанной работы, / скромность и самоотверженность, / ее взаимовыручку и совесть, / ее честь, / ее убежденность, что дорого только то, / что человеку действительно необходимо, / а все остальное – суета сует» («Разговоры о бедности»).

Не случайно в «Участии» Мигалик отказывается от гармонии рифмованного стиха. В стремлении максимально приблизиться к читателю он предельно «снижает» поэтическую речь, широко использует разговорную интонацию, насыщает ее обиходной, даже сленговой лексикой, не чурается и сухого, «газетного» языка с его затертой политической и экономической терминологией: «Правда стиха / мне дороже его красоты».

Личная скорбь спонтанно «сопряглась» в книге с социальными тревогами поэта, с его озабоченностью нравственной деградацией общества. В то же время, приняв внешние признаки болезни за ее причины, Мигалик не смог предложить иной альтернативы, кроме ностальгического вздоха о прошлом. В следующем сборнике «Бессовестность и иные огорчения» (1989) Мигалик попробовал конкретизировать объекты обличения, подбирая красноречивые примеры из жизни («О женщине, которая задавала вопрос», «О собаках» и т. д.), но его моралистика все сильнее подтачивалась горечью общего разочарования, сомнениями в действенности слова, сами же инвективы приобретали субъективно оборонительный характер: «Теперь, когда я чувствую, что усыхаю, / я свертываю свои листья в шипы / и весь обрастаю колючками: / защищаюсь, как этот кактус» («Кактус»).

Если представители старшего и «старшесреднего» поколений, пережившие войну, драматические события Словацкого национального восстания, сохранившие в памяти энтузиазм первых послевоенных лет, с трудом освобождались от иллюзий построения «коммунистического рая» на земле, то существенно иным был жизненный опыт поколений, вступавших в литературу в 60-е гг., в пору относительного общественного подъема, и ставших свидетелями самодискредитации социализма после 1968 г. Они начинали свой творческий путь с альтернативного самоопределения, не желая иметь ничего общего со схематической художественной практикой 50-х гг. В позиции, поначалу интуитивно нащупываемой молодыми поэтами, содержалась заявка на творческую автономию, на реабилитацию эстетической функции искусства, выведения его из-под служебной зависимости от действительности. Именно эта направленность, отвечавшая мироощущению большинства дебютирующих авторов, стала в широком смысле слова программой молодой словацкой поэзии 60-х гг.

В этих не слишком обязывающих рамках проходило формирование различных художественных групп и ориентации: непрерывная поисковая активность на платформе журнала «Млада творба» (1956–1970), программно-творческое возобновление авангардистской традиции в произведениях М. Валека и «трнавской группы», или «конкретистов» (Я. Стахо, Л. Фелдек, Я. Ондруш, Й. Мигалкович), выступление словацких битников – «одиноких бегунов» (И. Штрпка, И. Лаучик, П. Репка) и т. п. Этот процесс продуктивного брожения был заторможен и свернут в начале 70-х гг.; все неформальные объединения прекратили существование, дискуссионная активность сведена к минимуму.

Тем не менее прививка «нового эстетизма» успела состояться, и непреодолимое отвращение к трескучей декларативности, вкус к художественному эксперименту, стремление к полнокровной самореализации – все это стало знаковым отличием большой группы поэтов, крещеных в купели 60-х гг.: М. Ковача, Л. Вадкерти-Гаворниковой, Я. Бузаши, В. Ковальчика, Я. Шимоновича, М. Ковачика, Ш. Стражая, В. Кондрота и др. Каждый впоследствии выбирал свой путь; вынужденные считаться с постулатами и атмосферой времени, они

все-таки не позволяли себе в творчестве беспринципного компромисса с политической конъюнктурой. По сути своей это была поэзия глубоко индивидуального, личностного восприятия мира, стремящаяся уберечь себя от прямого столкновения с «текущей» общественно-политической реальностью или, на худой конец, зашифровывающая подобный контакт в сложную амбивалентно-метафорическую форму. Сочувствующей критике нередко стоило немало усилий, чтобы как-то увязать ее с идеологическим контекстом времени, подключить согласно правилам игры к руслу «социалистической» лирики. Критика не могла, не имела права признать очевидное: человек в обстановке углубляющегося кризиса общественного сознания инстинктивно сторонился официальной политики, уходил в себя, погружался в частную жизнь, и поэзия по своему сопровождала его в этом движении.

Из членов-основателей «трнавской группы» наиболее активно продолжали выступать в литературе Любомир Фелдек (р. 1936) и Йозеф Мигалкович (р. 1935). При всем различии творческих индивидуальностей их изначально объединяла убежденность в самодостаточности поэтического слова, всесили метафоры. Фелдек был одним из главных инициаторов коллективного манифеста «конкретистов», он словно заранее стремился максимально расчистить литературное пространство для реализации своей неумной творческой фантазии. Магическое, игровое, экспериментальное начало присуще не только его поэзии – сборники «Меловой круг» (1970), «Парацельс» (1973), «Двое вокруг стола» (1976), «Примечания к эпосу» (1980), «Плакать – это прекрасно» (1990), но и драматургии – «Метафора» (1977), «Яношик по Вивальди» (1979), «Искусство не уйти» (1988) и др. Отец пятерых детей, Фелдек проявил себя и как оригинальный детский писатель, автор популярных поэтических книг и пьес-сказок для кукольного театра. Ему принадлежат многочисленные переводы из русской, советской и мировой поэзии. Совершенно неожиданно для всех он однажды издал роман «Ван Стипхоут» (1980), описав с дозой самоиронии и ностальгии свой непродолжительный опыт работы в молодые годы редактором многотиражной заводской газеты. Заметным литературным событием стала книжка критических статей и эссе Фелдека «Номо scribens» (1982). В сознании читателей при всех

«отвлечениях» он остается, однако, прежде всего поэтом.

Поэзия в творчестве Фелдека действительно занимает особое место. Большинство его стихов 70–80-х гг. носит характер дневниковых замет, фиксирующих то в раздумчиво-серьезной, то в шутливо-иронической тональности сугубо личные рефлексии поэта – за письменным столом, в общении с природой, в кругу семьи, наедине с женой. Это лирика частной, интимной жизни, утверждающая гармонию брака, естественность человеческих отношений, любовь. Правда, уже в «Примечаниях к эпосу» возникают мотивы, свидетельствующие о далеко не безоблачном состоянии души поэта, всплывают горькие воспоминания об отце, репрессированному по ложному обвинению и преждевременно ушедшему из жизни. Сборник «Плакать – это прекрасно», в котором несколько стихотворений Фелдек посвятил памяти отца, был запрещен цензурой в 1987 г. и смог появиться лишь после ноября 1989 г. В дни ноябрьских событий Фелдек дал, наконец, волю своему общественному темпераменту, став одним из координаторов движения «Общественность против насилия» – словацкого аналога «Гражданского форума» В. Гавела. Тогда же им было написано ставшее широко известным стихотворение «Революция детей»: «Годы и годы мы жили, / приговорив себя к молчанию, покорности и страху / ради того, чтобы рожать и воспитывать детей. / И вот они поднялись сегодня / навстречу полицейским дубинкам, / чтобы снять с нас заклятье. / И, освобожденные, / мы пошли вслед за ними...».

Иной вариант освоения действительности демонстрирует творчество Мигалковича (сборники «Жалость», 1962; «Зимовье», 1965; «Куда торопитесь», 1974; «Приблизительное положение», 1978; «Стихи по случаю», 1988). Автору присуще стремление к максимуму содержательной образности на минимальном пространстве стиха. «Без робости мы взываем к сути вещей» («Очаг»), – этой лапидарной формуле из «Зимовья» Мигалкович оставался верен и в своей поэзии 70–80-х гг.

Родом из деревни, в своих первых книжках Мигалкович еще опирался преимущественно на воспоминания детства, его образность подпитывалась реалиями природного цикла. Став инженером-химиком, осев в большом городе, он неспешно, сосредоточенно обживает новую для себя среду. «Я,

пешеходы, с вами», – признается он в сборнике под симптоматичным названием «Куда торопитесь». А в «Приблизительном положении» (цикл «С людьми») внимательно присматривается к повседневной жизни соседей по кварталу, где «в привычном кругу окна уставились в глаза друг другу»: «Нет среди людей – незнакомых, / помолчу, чтобы вас видеть». Его волнует специфика проявления «словацкости» в жизни, в литературе. Он размышляет над опытом поэтических предшественников, создавая стихи, посвященные Я. Голлому, Гвездославу, Я. Костре, Л. Новомескому, – корифеям поэзии, «которая открывает для нас потаенные имена вещей» (цикл «Заметки о предках»). Все это придает его стихам некое бытийно-философское измерение, предоставляя широкий простор для домысливания. Пишет он мало, публикуется редко: «Не вдруг собирается / на чистую рубаху...», но его ненавязчивое присутствие постоянно ощущается в современной литературе.

Поиск простых человеческих ценностей в обыденной жизни становится едва ли не самой примечательной тенденцией в поэзии. Полоса увлечения открытиями в форме сменяется тягой к содержательной самореализации. Поэзия проникается автобиографизмом, но лирический герой не замыкается в себе, он с пристрастием анализирует свое «я», соотнося себя с ближайшим окружением.

Ярким примером подобной самореализации может служить творчество Лидии Вадкерти-Гаворниковой (1932–1999), первые книжки которой давали основания причислять ее к стану последователей «конкретизма». Однако в сборниках «Прялка» (1972), «Камень и жбан» (1974), «Песчаная песня» (1977), «Постоянство» (1979) и, особенно, в поэтической композиции «Вино» (1982) Вадкерти-Гаворникова проявила себя как мастер оригинальной поэтической притчи. Отправляясь от детализированного описания винодельческого процесса, она восходит к архетипам национального сознания и трудовой морали обитателей ее малой родины – виноградарского Загорья. «Вино» – это непатетическая ода магическому искусству потомственных виноградарей, но это и лирическое отождествление себя с микронациональным коллективом, «закливание корней», по образному выражению Й. Мигалковича, тонко проанализировавшего свободный от сентиментальных при-

дыханий, «женско-мужской» почерк поэтессы.

Скромным учеником в школе «конкретизма» виделся поначалу критике и Штефан Стражай (р. 1940), дебютировавший в середине 60-х гг. Но по мере появления все новых и новых книг – «Рассвет, но робкий» (1971), «Празднество» (1974), «Играм» (1975), «Подгораны» (1977), «Польнь» (1977), «Двор» (1981), «Улица Малиновского 96» (1985), «Сестра» (1985), «Элегия» (1989) и др. – закономерно возрастал интерес к его творчеству, постепенно как бы перемещавшемуся с периферии к центру литературного процесса. Тенденция к «разукрупнению» действительности, сосредоточения на приватной стороне жизни как раз у Стражая получила наиболее последовательное воплощение. Большинство его стихотворений представляет собой моментальную фиксацию сугубо конкретного впечатления – это своего рода «микросрезы реальности, аранжированной в виде натюрморта» (Я. Штевчек, 1987). Типична, например, зарисовка под номером 10 из цикла «Заметки» («Улица Малиновского 96»): «Время уходит, и все прекрасней / вставание, умывание, одевание, / зеленый чай на белом столе, / кусочек сахара, автобусы / и вообще». Стражай не пользуется рифмованным стихом, его язык преднамеренно, «перечислительно» прост: «То, что я пишу, / есть информация, сообщение; / конечно, организованное» («Из поэтики»). Под организацией подразумевается установка автора на «переименование» примелькавшихся вещей, его стремление подметить в обыденном нечто, ускользающее от поверхностного взгляда. Поэтические миниатюры Стражая по спрессованной в них внутренней сюжетике часто сродни микроновеллам с взрывной метафорой в конце «перечислительного» текста: «Подковывает коня / кузнец, над копытом колдует... / Горн от напряженья дрожит / шумит, вырывается пламя... / В копыта впиваются молнии-гвозди. / Увядшие листья дымятся, / и дымом играет ветер, / когда под уздцы уводят / подкованного коня. / Идет он, земли не касаясь, и свет излучают копыта» («Кузнец», перевод В. Завадского).

В русле эстетизации предметной реальности развивалось до начала 70-х гг. и творчество Яна Шимоновича (1939–1994). Его метафорика чувственна и динамична: «В комнате чисто, как в глазу», «чашечкой кофе дымятся волосы» у лю-

бимой, а ее «бедра светятся в темноте, как лампы». В своих исходных привязанностях он тяготел к «трнавской группе», но внутренняя потребность в рационально-смысловой организации стиха сближала его с Валеком (сборники «В вышине исчезают птицы», 1972; «Тихим криком», 1974). Поэмой «Дети» (1973), навеянной трагизмом войны во Вьетнаме, он резко расширил идейно-тематический диапазон своей поэзии, закрепив этот выход за пределы внутреннего мира поэмой «Город» (1976), написанной к очередной годовщине освобождения Братиславы, и развернутой композицией «Вибрация» (1980), посвященной экологическим заботам современного человека. Добротной выполненной триптих Шимоновича получил горячее одобрение критики, но не вызвал интереса у читателей: большая часть тиража была отправлена в макулатуру. В последующих книгах – «Жизнь корректирует мечту» (1981), «Насыщенное время» (1984) – Шимонович вернулся к лирике личных переживаний. Болезненно воспринятое поэтом крушение социализма нашло отражение в посмертно изданном сборнике «Скепсис» (1995).

Во второй половине 70-х гг. – начале 80-х гг. в организации поэзии отчетливо обнаружилась тяга к циклической форме, к «сюжетному» выстраиванию материала. Эта тенденция преломилась не только в итоговой лирике поэтов старшего поколения, но по-своему реализовала себя и в творчестве Валека, Руфуса («Ода к радости»), Мигалика («Разговоры о бедности»), Шимоновича, Вадкерт-Гаворниковой («Вино») и т. п. Специального упоминания в этом ряду заслуживает и оригинальная поэтическая композиция М. Ковачика «Междугородний разговор» (1983).

Поэтический дар Мариана Ковачика (р. 1940) обнаружился рано: первые лирические стихотворения он публиковал в «Младой творбе» с 1956 г., еще будучи старшеклассником. Вместе со своим поколением Ковачик, инженер-электрик по образованию, прошел через полосу увлечения «техническими» открытиями поэтического авангарда XX в., примкнув к таким его интерпретаторам в Словакии, как Новомеский и Валек. Его книжный дебют «Координаты» (1963) открывался характерным стихотворением «Окно»: «Когда строишь дом, / важнее всего не забыть про окно...». Когда-то

в 30-е гг. Новомеский дал одному из своих сборников программное название «Открытые окна». Ковачик воспользовался этой метафорой, уподобив поэзию окну в мир: «Окно нежно и хрупко / подчас в него швыряют камни / как в каждого порядочного поэта / Его затемняют, забирают решеткой / Но окно все равно должно смотреть на людей / ибо нет ничего хуже на свете / чем равнодушные окна». Незатухающий интерес к многообразию окружающей действительности, к простым человеческим судьбам Ковачик пронес через все творчество («Голубой период», 1973; «Родник», 1980), назвав впоследствии свою книгу избранных произведений «Окно» (1990).

«Междугородний разговор» – это тоже развернутая на несколько десятков страниц метафора противоречивой полифонии жизни. В телефонный разговор сына, удрученного вестью о тяжелой болезни отца и пытающегося дозвониться матери, то и дело врываются посторонние голоса, связь то прерывается, то восстанавливается, а в промежутках, на фоне обрывков всевозможных людских забот и переживаний, автор, он же лирический герой композиции, перебирает в памяти ключевые эпизоды собственной биографии, сопоставляя прошлое с настоящим, пробуя отделить иллюзии от реальности. Всю эту калейдоскопическую хаотичность жизни организует этический призыв, обращенный поэтом к современнику: подумать о том единственно стоящем, что в суете буден часто уходит в песок, о дефиците тепла и любви, о совести, чести и милосердии. Лиро-эпико-драматический синкретизм «Междугороднего разговора» был с воодушевлением воспринят критикой, поторопившейся объявить это произведение чуть ли не «началом новых путей в современной социалистической лирике»²⁵. Продолжения в том же роде, однако, не последовало: «окно» поэзии все еще оставалось зарешеченным всевозможными запретами.

Ощущение заторможенности настоящего и в определенном смысле блокированности будущего активизировало в литературе интерес к историческому измерению. В духе теистической моралистики и реконструкции национальных архетипов оно разрабатывалось Руфусом. Но не только им. Актуализации гуманистической традиции мировой и национальной культуры посвящена многообразная деятельность

профессионального литературоведа и поэта Вильяма Турчани (р. 1928), автора ряда сборников стихотворений, знатока и переводчика античной и старороманской поэзии, ренессансной лирики, осуществившего полный перевод на словацкий язык «Божественной комедии» Данте. В ряду почитателей и интерпретаторов культурной памяти человечества в словацкой поэзии особого внимания заслуживает и творчество Яна Бузаши (р. 1935). В молодости его, по собственному признанию, привлекала художественная раскованность американских битников, Т.С. Элиот (в 1966 г. Бузаши перевел на словацкий «Бесплодную землю»), философия античности. В поэзии ему хочется видеть естественную «методологию духа», и он обращается к истокам – к парадоксам древнегреческих киников («Школа киников», 1966), к Гомеру, обрабатывая и по-своему доммысливая классический эпизод встречи Одиссея с дочерью феакийского царя Навсикаей («Навсикая», 1970). Природа поэзии всегда, по его убеждению, остается неизменной, «хотя сама она и меняется, как цвет детских глаз. Но пока в ней отражаются чистота и глубина человеческой души, – она прекрасна»²⁶.

Именно «вечные» темы – любовь, смерть, природа, искусство – проходят, чередуясь и пересекаясь друг с другом, через все творчество Бузаши: «Красота правит камнем» (1972), фольклорно-мифологическая «Сказка» (1975), две книги сонетов – «Год» и «Звонкость» (обе 1976), сборники жанрово-рефлексивной лирики «Душа бузины» (1978) и «Зверобой» (1979), философско-медитативная композиция «Равнина, горы» (1982). «Золотое сечение» (1988) – такое примечательное название дал Бузаши своей одиннадцатой книге стихов, как бы подводящей промежуточный итог сделанному в литературе. Он воспользовался математическим термином, введенным Леонардо да Винчи и обозначающим определенное гармоническое соотношение частей, известное еще Эвклиду. Верный себе, Бузаши уже в названии подчеркивает связь времен, единство цивилизации, извечность человеческой мечты о гармонии жизни, об этом размышляет в одноименном стихотворении: «Арка истории, под которую входишь / оторвавшись от книг и дел, от повседневности, / означает движение вспять... / Но взглядишь в мертвые взоры: / это ведь мы. / Соотнося то, что мы есть, / с тем, чем могли бы

быть, / мы сознаем, чем должны были быть. / Остается одно: / искать надлежащее место / всем вещам». Мастер парадокса, тонкой иронии и самоиронии, Бузаши внес в словацкую поэзию фермент изящной философской игры со временем. Он как бы поставил «текущий момент» на «надлежащее место», введя его в глобальный контекст продолжающейся мировой истории.

В 70–80-е гг. художественный уровень словацкой поэзии поддерживался, таким образом, большой группой зрелых поэтов, сумевших сохранить самостоятельность индивидуального взгляда на мир. Потери, впрочем, тоже очевидны. Так почти до конца 80-х гг. не имел права публиковать оригинальные стихи – только переводы – самый младший из бывлой когорты «надреалистов» Иван Купец (1922–1997). Его горький лирический дневник из «пропущенных лет» — «Игра теней. Разговоры с Эмилией» (1988) и «Книга теней» (1990) – постфактум обогатил картину внутренней жизни поэзии этого периода.

Не смогли полностью реализовать себя и молодые бунтари, «битники» словацкой поэзии, «одинокие бегуны», не скрывавшие своего отношения к августу 1968 г.: Петер Репка («Курица в соборе», 1969) оказался в эмиграции, Иван Лаучик («Подвижное в подвижном», 1970) вынужденно замолчал, лишь Иван Штрпка (р. 1944, «Короткое детство копейщиков», 1969) в «приглушенной» форме смог продолжить в начале 80-х гг. свою творческую биографию (сборники «Теперь и другие острова», 1981; «Перед переменой», 1982; «Собщения из яблока», 1986; «Синяя гора», 1988), приобретая известность прежде всего как автор песенных текстов для рок-музыки. «Литература была институцией, – вспоминал Штрпка позже в одном из интервью. – Мы не хотели быть в институции, под ее надзором, просто не желали вставать в строй»²⁷.

Через муки вынужденного приспособленчества прошли многие литераторы. Темпераментный Штефан Моравчик (р. 1943), склонный в поэзии к языковой и эстетической провокации, к гедонистскому воспеванию «праздника плоти» («Празднества барашков», 1969; «О великой чувственности белых овецек», 1970), лишь после десятилетий паузы смог вернуться в литературу («Черешневый голод», 1979; «Крапива», 1981; «Расписное ярмо», 1984; «Великоморавская Вене-

ра», 1984). Семь лет из-за трудностей с цензурой пролежал в издательстве его вызывающе нетрадиционный роман «Крестьяне» (1988), дававший, в частности, нелицеприятное представление о былых методах кооперирования деревни.

Особые сложности с самоутверждением испытывали представители молодого поколения, вступавшие в литературу в пору глобального консолидаторского нажима в начале 70-х гг., – М. Худа, Ф. Липка, П. Штилица, Я. Швантнер, О. Чильяк и др. От них требовалась прямая ангажированность, а они, пребывая в смятении, инстинктивно искали убежища в воспоминаниях детства, идиллических картинках природы и т. п.

На II съезде писателей в целях исправления ситуации было принято решение о налаживании систематического воспитания молодой смены в духе социалистической идейности. Журнал «Млада творба» к тому времени перестал существовать, и роль трибуны для начинающих стихотворцев стало выполнять специально организованное, ежемесячное приложение к общественно-политическому еженедельнику «Нове слово» – «Нове слово младых». Главным куратором этой своеобразной школы, или, как вскоре стало принято ее называть, «инкубатора» будущих талантов стал В. Мигалик. За десять с лишним лет существования приложения на его страницах были опубликованы тысячи, в том числе небесталанных стихов. Но в целом эксперимент с «инкубатором» не оправдал ожиданий: из нескольких десятков молодых авторов, преимущественно амбициозных поэтов, сумевших издать сборники своих произведений, лишь немногие закрепились впоследствии в литературе.

Молодое поколение 70-х гг. оказалось заблокировано внешними запретами, деморализовано внутренними самоограничениями. Его творческий потенциал так и не смог раскрыться полностью. Свой скромный, но достойный вклад в поэзию удалось внести лишь тем авторам, которые не увлеклись конъюнктурными миражами политической ангажированности.

Для Михала Худы (р. 1947), например, изначально было характерно утверждение естественной гармонии жизни, вера в возможность, если не разрешения, то по крайней мере смягчения ее противоречий. В ясно очерченном и сознательно ограниченном мире его поэзии – сборники «Полевая месса»

(1970), «Отбеливать полотно» (1976), «Белые ночи» (1977), «Живая вода» (1978), «Четырехлистник» (1985), «Тихий свет» (1987) – царит этическая чистота отношений; этот мир полон любви и доверия к близким людям, к ближним вообще, и даже боль разочарований и утрат не может поколебать его устоев. Не избегая свободного стиха, Худа вопреки преобладающей тенденции отдает предпочтение рифме и классически строгим формам сонета, рондо, респетто и т. п.

Ян Замбор (р. 1947) лишь постепенно, от сборника к сборнику – «Зеленый вечер», 1977; «Неотложное», 1980; «Лошадь в городском квартале», 1983; «Полные дни», 1987 – нащупывал свою главную тему. Жителя Братиславы, его волнуют издержки современной городской цивилизации, все очевиднее отчуждающей человека от естественных источников жизни, от радостей общения с природой, тщетно умоляющей о защите: «Я маюсь с рыбами в нашей темной реке, / страдаю с обреченной на смерть незабудкой» («Взять в руки огонь»).

От первых еще гимназических опусов с безоблачно идиллической интонацией («Бабочки кружатся», 1974) к поэзии широкого тематического диапазона пришел Даниел Гевьер (р. 1955), начинавший свой творческий путь на страницах ежемесячника «Нове слово младых». В его стихотворениях – сборники «С отцом в саду» (1976), «Птица пьет из колеи» (1977), «Кино нон-стоп» (1981), «Электронный клоун» (1983), «Движущийся берег» (1984), «Человек ищет море» (1984), «В каждой двери» (1988) – бьются ритмы современной жизни со всеми приметами технической цивилизации конца XX в.: «Я могу даже немного ненавидеть этот город / потому что бесконечно его люблю» («Извещение, то есть Братислава»). Его поэзия порой избыточно – «по-конкретистски» – метафорична, но погоня за оригинальностью, необычностью одежды не является для нее самоцелью, в основе своей она питается токами душевного контакта с людьми, занята поисками в человеке мыслящем человека чувствующего. Задорно оптимистический, наделенный добрым юмором талант поэта особенно ярко проявил себя в многочисленных книжках для детей.

Поколение 70-х гг. не выдвинуло из своих рядов бесспорных поэтических лидеров масштаба Руфуса или Валека, Бузаши или Мигалковича. Даже наиболее одаренные пред-

ставители этого поколения, как правило, предпочитали ориентироваться на уже существующие тенденции в поэзии, не рискуя пуститься в одиночное плавание. В подобного рода скромности творческих амбиций, иронически определявшейся частью критики как перестраховочный алибизм, сказывалась прежде всего общая тупиковость сложившейся ситуации. Об утрате поэзией внутренней динамики развития и – как следствие – своей традиционно ведущей роли в словацкой литературе открыто заговорили уже в середине 80-х гг. К этому времени, однако, появились и первые признаки обновления, связанные с подспудным формированием очередной волны в словацкой поэзии, представленной такими именами, как М. Жъяк, Д. Подрацка, И. Коленич, В. Прокешова, М. Рейсел и др.

Наиболее явственным свидетельством накопления молодой энергии протеста против вязкой застойности существования стал поэтический дебют Йозефа Урбана (1964–1999) «Малый разгневанный Робинзон» (1985). В нем подкупала прозрачная автобиографичность, стилизованная под своего рода ироническое прощание («Мои поэтические итоги», «Мои любовные итоги» и т. д.) с «сентиментальностью первоклассника»: «Кто знает, куда она подевалась?». Заставляла задуматься тотальная разочарованность, сопровождавшая эту сбивчивую, запальчивую, но бесспорно искреннюю исповедь молодого человека: «Я дитя сленга, дитя смога... Сам к себе иду издалека».

Для Урбана («Глухонемая музыка», 1989; «Книга полумертвых», 1992; «Подснежники и библии», 1996), Ивана Коленича (р. 1965; «Принесенное бурей», 1986; «Рок-н-ролл», 1990; «Упоительные игры буржуазии», 1991; «Корешки невидимого», 1994) и других представителей этого поколения уже потеряли всякий смысл вымученные заклинания и призывы к ангажированности. Их мало волнует проблематика насквозь автоматизированной действительности. Они несут в литературу прежде всего опыт собственного одиночества. Им важнее всего разобраться в себе, в истоках своего чувства несовместимости с самодовольным и прагматичным миром «рассчитанных порций и вычисленных детей», где никто ничего не хочет менять, где все как будто бы находится в полном порядке – «и стишки, и взгляды, и катастрофы» («Малый разгневанный Робинзон»). Молодая «разгневанная» поэзия по-

своему сигнализировала о неумолимо надвигающихся тектонических сдвигах в общественном сознании и литературе.

* * *

В отличие от поэзии, не без трудностей, но все-таки сравнительно быстро оправлявшейся от шокового потрясения после августа 1968 г., аналогичные процессы в прозе растянулись надолго. Секция прозаиков сильно пострадала в ходе «оздоровления» Союза словацких писателей. За пределами Союза оказались такие известные авторы, как Д. Татарка, П. Карваш, Л. Тяжкий, А. Гикиш и др. Эмигрировали Л. Мнячко, Я. Блажкова. На более или менее длительный срок прервалось естественное развитие целого ряда молодых прозаиков, вступавших в литературу на протяжении 60-х гг. В благоприятной обстановке демократического подъема они сумели тогда отойти от устоявшихся стереотипов и сосредоточились на исследовании самочувствия отдельного человека без навязчивой фиксации его классовой либо социальной принадлежности.

Идея самоценности личности в разных художественных вариациях преломлялась в произведениях Я. Йоганидеса, П. Яроша, Р. Слободы, П. Виликовского, П. Груза, Д. Кужела, В. Шикuly, Й. Кота и др. Перенеся акцент «с построения общества на строительство человека» (П. Заяц, 1970), они придали важный импульс развитию словацкой прозы. «Почти все, что привносит в нашу литературу новые ценности, – отмечал в ту пору М. Гамада, признанный критик поколения, – можно определить как выражение, а в ряде случаев и как защиту единичной свободной самобытности»²⁸.

Наметившаяся в молодой прозе в целом перспективная тенденция стала объектом огульного осуждения после 1970 г. В ней теперь усматривались проявления «идеологической эрозии», «субъективистского деформирования социалистической действительности», «антидогматического авантюризма», «иррациональной невнятицы» и т. п. Творческая пауза, взятая в это время многими представителями поколения 60-х гг., несомненно была связана с такого рода критикой. В 1971 г. В. Минач (1922–1996) отмечал: «Вам знакома, вероятно, формула из школьного учебника: трагически умолк. И хотя само выражение не отнесешь к стилистическим шедеврам, мы хорошо

понимаем, что немота... для писателя – это подлинная трагедия. Сдается мне, что и кое-кого из нас история затолкнула в угол одиночества и молчания; в том, например, смысле, что некоторые не могут и не хотят реализовывать себя на тех условиях, которые диктует им общество»²⁹.

Сам Минач не относился к поклонникам молодой прозы; совсем недавно, в середине 60-х гг., он упрекал молодых в безликой стадности, в провинциальном снобизме, в неразборчивом заимствовании чужих образцов. Но времена изменились, отошла в прошлое атмосфера свободных дискуссий, и теперь Минач акцентирует внимание на потенциальных возможностях этого поколения, возлагая свои особые надежды на Шикуну, Слободу и др.: «Слава богу, что у нас есть несколько талантливых прозаиков, из которых, я верю, растут личности: от Яроша до Баллека»³⁰.

Надежда Минача на молодую и «самую молодую» посыл была продиктована безрадостным положением, в котором оказалась словацкая проза к началу 70-х гг. Если поэзия располагала большим отрядом сильных авторов, представлявших практически все поколения, то в прозе к этому времени, за исключением А. Беднара (1914–1989), уже не осталось никого из заведомых лидеров предшествующего периода. Появлявшиеся книги – сборники рассказов – принадлежали по преимуществу перу дебютантов. Наиболее перспективные из них, по-своему продолжавшие линию молодой прозы 60-х гг. – Д. Митана «Собачьи дни» (1970), «Патагония» (1972), Й. Пушкаш «Игра на жизнь и на смерть» (1972), Д. Душек «Крыша дома» (1972), М. Зелинка «Дыхание» (1972) и др., – получали, однако, в критике настороженную, часто отрицательную оценку. «Излишне жестко и нетактично противопоставлялись в ту пору два подхода к объекту прозы: реалистический и моделирующий, – вспоминал в 1980 г. молодой критик И. Сулик, – мы все тогда едва не стали догматиками, готовыми осудить любого автора как нереалиста даже за намек на “моделирование”»³¹. Зато явно завышались оценки произведений тех дебютирующих авторов, которые без затей повествовали о годах своего детства, делились первыми впечатлениями о жизни и т. п. (П. Андрушка, В. Швенкова, Л. Юрик и др.).

На этом фоне неожиданную значимость приобрела литература факта, точнее такое ее ответвление, как мемуарно-биографическая проза. В конце 60-х – начале 70-х гг. вышли в свет книги воспоминаний Я. Смрека, М. Урбана, З. Згуришки, П. Бунчака, Я. Поницана и др. известных писателей, активно участвовавших в общественно-литературной жизни Словакии с 20–30 х гг. Собственно тот достаточно отдаленный от современности период и освещался в большинстве изданных произведений, разнящихся как по стилю изложения, так и по глубине трактовки и охвата явлений. В гибкой форме субъективно окрашенного повествования каждый автор старался найти свой угол и способ отображения жизни. В совокупности эти свидетельства не только дополняли сложившуюся, «итоговую» картину былого, но и существенно уточняли, «утепляли» ее, восстанавливая динамику причинно-следственных связей, проясняя внутреннюю логику человеческих взаимоотношений.

В 20–30-е гг. Словакия усиленно искала свое место в политической системе Чехословацкой республики, бурно развивалась ее культура, шел процесс социально-общественной дифференциации и нового самоопределения молодой словацкой интеллигенции. То был период активизации национального самосознания, общим пафосом переключившийся с настроениями конца 60-х – начала 70-х гг. Многие коллизии общественно-политической и культурной жизни Словакии тех лет подверглись тенденциозной интерпретации после 1945 г. и особенно после 1948 г., о многом было не принято или попросту запрещено вспоминать. Документальная проза в какой-то мере восполняла пробелы в исторической памяти нации. Пределы подобного восполнения всякий раз, однако, определялись цензурой, и, например, Мило Урбан (1904–1982), классик словацкой прозы, издав в 1970 г. первый том воспоминаний «Зеленая кровь» о поре своего детства и юности, так и не смог до конца жизни опубликовать остальные три тома: они вышли из печати лишь в 1992–1995 гг.

Поистине восторженный прием в критике получил первый том беллетризованных воспоминаний А. Плавки «Влюбленный в жизнь» (1971). Как иронически замечает М. Шутовец, «все, кто только удерживал в руках перо, радостно набросились на эту книгу председателя Союза»³². Она и в са-

мом деле идеально соответствовала представлениям о взыскуемой социалистической ангажированности в литературе. Проследившая основные вехи своего жизненного пути – деревенское детство, патриотическое воспитание в семье, гимназия в Липтовском Микулаше, Карлов университет в Праге, первые шаги в литературе, многолетняя работа в качестве сотрудника молодежной благотворительной организации в разных уголках Словакии, – Плавка постепенно подводил читателя к мысли о естественной закономерности сближения молодого, патриотически настроенного словацкого интеллигента с революционной идеологией. Он сам вступил в компартию в 1944 г., в Банской Бистрице, в дни Словацкого национального восстания – факт, символически подчеркнувший основную идею книги о нерасторжимости личной и национальной судьбы: «Радость от сознания того, что живешь одной жизнью с народом, что с ним вместе зреешь и взрослеешь». При отсутствии в это время других сколько-нибудь масштабных произведений в словацкой прозе воспоминаниям Плавки была единодушно присвоена критикой «функция классического романа воспитания».

Наиболее ярким явлением в словацкой литературе факта бесспорно стал цикл эссеистских произведений В. Минача «Здесь живет нация» (1966), «Раздувая родные очаги...» (1970), «Собрание споров Й.М. Гурбана» (1974). Обратившись к ключевым драматическим событиям словацкой истории 30–60-х гг. XIX в., к противоречивому участию словаков в революции 1848 г., Минач стремится восстановить реальную атмосферу времени, заново, без предрассудков и хрестоматийного глянца, оценить вклад поколения романтиков-штурмовцев в дело национального возрождения словаков. В своих комментариях он демонстрирует тонкое понимание отчаянно трудной ситуации, в которой обречены были действовать Я. Францисци, Ш. Дакснер, Й.М. Гурбан, главные герои его эссе, – генералы без армии, сеятели без надежды увидеть будущий урожай, бессребреники-идеалисты, вынужденные во имя сохранения патриотического огня в национальном очаге поневоле садиться за ненавистную парту политического «реализма».

Своими книгами писатель не собирался дублировать научные сочинения. Привлекаемые документы и свидетель-

ства Минач прочитывал пристрастными глазами художника, мастера социально-психологической прозы. Главным для него было выявить протянувшуюся из глубин («мы приходим из глубин») основную нить национальной традиции, вызвать живых свидетелей на очную ставку с историей.

«С точки зрения расхожей историографии мы были объектом истории, а не ее субъектом, – писал Минач на первых страницах “Очагов”. – А поскольку история делалась посредством войн, грабежей, поборов и экзекуций, то и мы были объектом войн, грабежей, поборов и экзекуций... Как получилось, что мы удержались? Как случилось, что мы существуем вопреки так называемой истории?.. Никогда мы не одерживали побед, никого не поработали, мы пробилась к свободе через длинную цепь поражений». Пафос этих произведений Минача в высшей степени отвечал в начале 70-х гг. состоянию умов в словацком обществе. Его эссе из номера в номер печатались сначала в журналах, а затем выходили в виде книг громадными для подобного рода сочинений тиражами. Минач как бы «очищал заветы», расшифровывал, впрочем не без доли новой мифологизации, нравственно-генетический код нации во имя того, «чтобы знать, кто мы есть и кем хотим быть». Мы не воители, утверждал Минач, мы «нация плебеев», тружеников, от века сидящих на своем клочке земли и упорно, несмотря ни на что, облагораживающих ее для себя и своих потомков. «Я знаю, – писал Минач, – что наш вклад в историю мира скромный. Но если однажды историю цивилизации будут мерить по справедливости, что означает по вложенному труду, нам нечего будет бояться: мы свое отработали с лихвой». Ярко и заразительно сформулированная Миначем идея насущной необходимости национально-исторической самоидентификации программным эхом отзовется в целом ряде значительных художественных произведений, созданных словацкими прозаиками в конце 70-х – начале 80-х гг.

Тем временем начинала давать плоды широко развернутая кампания за социалистическую ангажированность в творчестве, за тематическое обновление и «осовременивание» прозы. Как первый признак наступающего перелома была воспринята повесть Йозефа Кота (р. 1936) «Лихорадка» (1973), отважившегося обратиться к острым перипетиям

1968 г. Не претендуя на масштабное отображение событий, Кот сосредоточивает внимание на психологии, мотивах поведения людей. Действие повести происходит в небольшой типографии, где к весне 1968 г. возник типично производственный конфликт по поводу путей и способов получения прибыли, который привел к глубокой этической дифференциации коллектива. В одном лагере оказались канцелярские служащие, карьеристы-управленцы, стремящиеся под демагогическими лозунгами о «новой экономической модели» к удовлетворению личных эгоистических интересов, в другом – бескорыстные альтруисты, по преимуществу рабочие типографии. Конфликтная ситуация, призванная, по всей видимости, отразить «лихорадочное» брожение 1968 г., сводилась, таким образом, к взаимному неприятию хороших и плохих людей.

Й. Кот не был новичком в литературе. Он начал печататься в «Младой творбе» с конца 50-х гг., тяготея к гротесково-иронической прозе (сборники рассказов «Вознесение центрального нападающего», 1965; «Весенний кросс», 1968). В этом смысле «Лихорадка» вполне вписывалась в художественный контекст его творчества. Только если раньше, стремясь заклеить обывательский стереотип мышления, он шел по пути рассудочного конструирования или «моделирования» условных обстоятельств, то в этой повести общественное зло персонифицируется в лице сатирически обрисованных адептов «чехословацкой весны». Кот и в последующих книгах – повестях «День рождения» (1978) и «Кегельбан» (1983) – остался верен своей теме – обличению собственнической психологии и коррупции, упорно не поддававшихся искоренению в условиях реального социализма.

Собственно конец 60-х – 70-е гг. оставались на всем протяжении десятилетия объектом частных аналитических зондов, сферой приложения очерка, рассказа, редко повести (Я. Бене «Братец Разум, сестрица Гармония», 1971; «Аллея любви», 1975; «Второй семестр», 1977; Й. Пушкаш «Признание», 1979; «Четвертое измерение», 1980; В. Беднар «Коза», 1979) или микроромана (сатирическая диалогия А. Беднара «Горсть мелочи», 1970, 1974; «За чашами смолы», 1978; Я. Ленчо «Воспоминание». 1979). Характерно, что большинство авторов, непосредственно подступавшихся к современно-

сти, как правило, тяготели к иронической или сатирическо-гротесковой стилистике. Арсенал этих средств оказывался наиболее подходящим для исследования основного объекта их творчества – феномена «социалистического мещанства».

Подобное «осовременивание» прозы хотя сдержанно и приветствовалось критикой, в то же время признавалось ею совершенно недостаточным. «Мы построили социалистическое общество... А в литературе его словно не существует», – сетовал, например, Б. Тругларж³³. В 1975 г. еженедельник «Нове слово» даже провел специальное анкетирование на тему «Художник и герои наших дней» с целью побудить писателей к поискам положительного героя. Такого рода заклинания уже мало, однако, воздействовали в середине 70-х гг. на литературу: в ответ на призывы к отображению современности словацкая проза тематически все очевиднее отступает в прошлое.

Этому отступлению парадоксальным образом способствовала и широко отмечавшаяся в 1974 г. «круглая» юбилейная дата – 30-летие со дня начала Словацкого национального восстания. Поток книг, появившихся к этой годовщине, был отмечен атмосферой изменившейся политической конъюнктуры: впервые столь широко и подробно освещалась в средствах массовой информации выдающаяся роль одного из руководителей восстания Г. Гусака. К проблематике войны и восстания обращаются в это время многие, в том числе и в особенности начинающие писатели: В. Швенкова «Кедровый бор» (1974), Я. Папш «Люби время, которое придет» (1974), П. Ковачик «Время перед рассветом» (1974), Ю. Бальцо «Восково-желтое яблоко» (1976), П. Андрушка «Память сердца» (1976), А. Худоба «Окружение» (1976), Э. Дзвоник «Пепелища» (1976), «Глухая пещера» (1977), Л. Тяжкий «Евангелие от взводного Матуша» (1979) и др. Для тех авторов, которым по молодости лет не довелось быть участниками самих событий, тема восстания оказывалась привлекательной не столько с исторической или беллетристической, сколько с морально-нравственной точки зрения. «Я хотела, – признавалась В. Швенкова (р. 1937), – напомнить о людях, которые... пренебрегли личным благополучием и в решающие минуты доказали свое человеческое благородство, возвысившись над самими собой»³⁴.

При всей возвышенности подобных помыслов новая волна произведений добавила мало существенного к той панораме восстания, которая была уже создана предшественниками – В. Миначем, Д. Татаркой, А. Беднаром, Л. Мнячко, Л. Тяжким и др. «Размельчая сложившиеся ранее стереотипы и модели, – резюмировал в 1979 г. И. Сулик, – проза остается на уровне частных набросков к теме... Восстание оказывается лишь исходной точкой: оно “сбоку”, “около”, “впереди” или вообще “вне” сюжетной доминанты. Оно вроде бы повсюду... Жаль только, что целостная картина восстания должна складываться в молодой прозе из мелких осколков»³⁵.

Заметный сдвиг в художественном подходе к истории произошел в словацкой прозе во второй половине 70-х гг. Свидетельством назревающих перемен стало появление романа Яна Йонаша (1919–1977) «Одиннадцатая заповедь» (1975). Журналист по профессии, Йонаш в предыдущих произведениях – «На меже» (1962) и «Под знаком Девы» (1972) – в целом традиционно повествовал о становлении новых отношений в деревне. В «Одиннадцатой заповеди», посвященной начальному этапу кооперирования словацкого крестьянства, писатель явно отходит от привычной схемы: с механизма классового конфликта, с подчеркнутой радикальности разрыва с прошлым он перемещает внимание на идею связи, преемственности в жизни людей. Йонаш отказывается и от прямолинейной социальной стратификации обитателей Дренковиц. В его романе нет, например, классической фигуры колеблющегося середняка, и владельцы наиболее крепких крестьянских хозяйств не зачисляются автоматически в кулаки: это разные, но работающие, основательные люди, привыкшие уважительно относиться к земле.

Книге Йонаша, таким образом, присуще «осознанное авторское стремление... подчеркнуть альтернативные моменты; из черепков разбитого мира собрать некое новое целое»³⁶. Издержки гармонизирующей позиции автора давали о себе знать в романе как в очевидной приглушенности реального исторического драматизма преобразований, так и в ложной экспрессивности, сентиментальности, декоративных краснотах стиля.

Роман Йонаша и впервые, после долгого перерыва развернувшуюся дискуссию о нем в журнале «Словенске погля-

ды» – в ней приняли участие почти все ведущие критики – можно рассматривать как своеобразный внутренний рубеж в развитии словацкой прозы. В самой незапланированной многочисленности откликов прорвалась назревшая потребность литературно-критического сознания в профессиональном разговоре о насущных вопросах развития литературы. С этого момента такие коллективные обсуждения наиболее заметных произведений вновь войдут в обиход общественно-литературной жизни.

Принципиально важной вехой в творческой разработке нового эпического историзма как равноправного «взаимного комментария прошлого и современности» (В. Шабик, 1981) стала трилогия Винцента Шикуды (1936–2001) «Мастера» («Мастера», 1976; «Герань», 1977; «Вильма», 1979), романное действие которой было приурочено к 40-м гг. – поре войны, восстания, освобождения от фашизма. К моменту ее появления Шикуда успел составить себе репутацию одного из самых одаренных молодых авторов в словацкой литературе. В 60-е гг. у него вышло несколько повестей и сборников рассказов, проникнутых теплым, сочувственным вниманием к ничем не примечательным, скромным людям, часто обделенным судьбой, – детям, старикам, инвалидам. Отношением именно к ним, по Шикуде, измерялась нравственная зрелость и душевная широта человеческого общежития. Длительная для писателя пауза отделила его повесть «Воздух» (1968) от первого тома трилогии – время, понадобившееся Шикуде-новеллисту для выхода на простор романа.

В книге ведется обстоятельный рассказ о семье и делах семейной плотницкой артели Гудданов – почтенного мастера и трех его сыновей, о том, как женятся и уходят в соседнюю деревню два старших сына, а потом женится и младший Имро – на Вильме, продолжая работать вместе с отцом; и как они затем, наперекор войне, громыхающей пока что за пределами Словакии, возводят стройную, устремленную ввысь колокольню и как гордятся делом рук своих. Тут же завязывается история «о муже и жене, которые любят, но как бы не понимают друг друга». Речь идет об Имро, который приглянулся кокетливой Штефке, и переживаниях верной Вильмы. Тем временем дыхание войны достигает и этой западносло-

вацкой деревни; сюда доносятся вести о вспыхнувшем восстании, и группа парней отправляется на фронт, прихватив с собой запутавшегося в своих любовных проблемах Имро...

Эта выжимка из фабулы не дает представления о многоаспектной и как бы нарочито усложненной структуре романа, переслоенного голосами сразу нескольких рассказчиков, полемизирующих между собой, подтрунивающих над «проницательным» читателем-критиком. Повествование ведется то от третьего лица, то слово берет сам Шидула, то о событиях рассказывает мальчик Рудо, Рудинко, то есть автор, смотрящий на мир глазами своего военного детства. Здесь о самых серьезных вещах может говориться в пересмешивой, балагурной манере: автор то создает иллюзию объективного эпического действия, то сам же и разрушает ее бесконечными «отступлениями» по всякому поводу.

В «Герани» эпизоды суровых будней горсточки партизан, замерзающих в заснеженных горах, чередуются с картинками нетерпеливого ожидания конца войны в деревне, здесь еще довольно широко дается картина «общественного» времени; в «Вильме» же после возвращения истощенного, едва живого Имро домой все «романное» действие сводится к трехлетним самоотверженным попыткам любящей жены поддержать, вдохнуть жизнь в безнадежно угасающего мужа.

Напомнить о «героях обыденной жизни», воспроизвести голоса «самых обыкновенных людей, имена которых незаслуженно предаются забвению» («Мастера») – этому в трилогии подчинено практически все: стилистика, непринужденно передающая типичные обороты разговорной народной речи, импровизационная манера, позволяющая автору свободно комментировать действие; сюжет, подчеркивающий, например, в «партизанской» части не лихость и сноровку героев, а их солдатскую неопытность, неумелость людей труда, отправившихся на войну как на тяжелую и неприятную, хотя и необходимую работу. Рядовые участники событий, «пехотинцы истории», они погибали, часто нелепо, не успев нанести никакого ощутимого урона врагу. Но от этого их смерть не становилась менее трагической. «Шидула, – говорил на обсуждении “Вильмы” С. Шматлак, – попытался заполнить то, что все мы ощущали как “зияние”. С макроструктуры больших

идейных историко-философских и общественно-политических концепций, сквозь призму которых рассматривался этот участок нашей истории (Восстание), он постарался перевести свой взгляд на микропространство индивидуальных судеб»³⁷.

«Пехотинцам истории» были посвящены и две повести Шикулы «Иволга» (1978) и «Солдат» (1981), «отпочковавшиеся» в ходе работы над трилогией в самостоятельные произведения. В 80-е годы он продолжал писать рассказы – сборники «Ноктюрны» (1983), «Пастушья сумка» (1990); в историческом романе «Матей» (1983) рассказал о благородной и полной мытарств жизни слепого продавца и распространителя книг Матея Гребенды (1796–1880). В конце 80-х гг. Шикула взялся за написание новой трилогии, замысел которой вызревал у него еще в середине 60-х гг. Он даже успел опубликовать тогда отрывок из подготавливаемого первого тома. Но после 1968 г. стало ясно, что роман в том виде, как он задумывался писателем, издать уже не удастся. Первые два тома новой трилогии Шикулы вышли из печати в 90-х гг. – «Орнамент» (1991), «Вертушка на шесте» (1995).

Как бесспорный успех словацкой прозы был расценен появившийся в 1979 г. роман Петера Яроша (р. 1940 г.) «Тысячелетняя пчела». Писатель подходил к этой «главной» своей книге довольно долгим и извилистым путем: к тому времени он был уже автором 13 сборников рассказов и микророманов, снискавших ему репутацию перманентного экспериментатора, виртуоза иронической стилизации, вносящего в словацкую прозу элемент неожиданной, хотя и не всегда удачной игры с текстом. Многоликость и непредсказуемость Яроша даже породили у части критики, уставшей от писательских метаморфоз, раздраженное и не во всем справедливое отношение к нему как к художнику, больше озабоченному прихотями формы, чем оригинальным содержанием. Между тем к началу 70-х гг. в творчестве Яроша – сборники рассказов «Пырей», 1971; «Орехи», 1972; «Моток пряжи», 1974 – все отчетливее обозначается тенденция к поиску опорных экзистенциальных ценностей. Наиболее заметно она проявилась в романе «Любимчик с тремя улыбками» (1973), в которой автор, отпавшая от реальности собственной биографии «мальчика из деревни», стремится к осознанному са-

моопределению в пестром потоке исторического времени.

«Тысячелетняя пчела» и возникла как результат осмысления и своеобразной контаминации личного, ретроспективно-субъективного опыта и национальной, «онтологической» памяти. В жанровом отношении она представляет собой широкое эпическое полотно, тяготеющее к семейному роману-хронике. Здесь на протяжении значительного периода – с конца XIX в. по 1918 год – обстоятельно прослеживается история трех поколений крестьянского рода Пихандов, обитателей старинного села Гибе, родины Петера Яроша. Герои романа живут так, как искони было заведено в этих, не слишком плодородных краях: с весны до осени в поле, зимой – артелью на заработках – лесорубами, каменщиками, плотниками.

Повседневный, никогда не прекращающийся труд составляет стержень их существования. «Была суббота, ну и встали в половине третьего», – этой фразой-камертоном открывается книга: Мартин Пиханда с сыновьями Само и Валентом затемно отправляется в лес на заготовку дров. С теплотой и знанием дела описывает Ярош весь ход этой немало важной – в предвидении студеной зимы – операции, а вслед за этим, явно любуясь своими героями, будет рассказывать о сенокосе, об очередном анабазисе артели каменщиков. Писатель корректирует привычный, отстоявшийся в литературе взгляд на словацкую деревню. Косная патриархальность, консерватизм, стремление к наживе одних и безропотная забитость других – все эти, казалось бы, неотъемлемые приметы былого деревенского бытия в «Тысячелетней пчеле» не акцентируются. Повседневный труд, в котором пребывают герои романа, не выглядит проклятием. В силу устойчивой преемственности он, напротив, придает им чувство внутренней уверенности в себе, в широком историческом и общегуманистическом смысле оправдывая их существование на земле.

Мысль об основополагающей, «базисной» роли в национальном историческом процессе миллионов простых безвестных тружеников, сформулированная Миначем, получила у Яроша многомерное художественное раскрытие. Само символическое название романа сигнализировало о стремлении писателя «приподнять» реалистическую конкретику повсе-

дневного существования героев, извлечь из него некую общую парадигму национального характера. Региональная аутентичность и протокольная достоверность исторической детали – вплоть до обильного цитирования подлинной деревенской хроники – сочетаются в романе с притчей, народным анекдотом, фольклорным гиперболизмом фантазии, со стихией языческой чувственности, образно «документируя» роевое мироощущение и смеховую оптимистическую культуру душевно и физически здорового народа. Этот симбиоз исторической и онтологической памяти, собственно литературного и фольклорного начал, явственно присущий книге, всецело подчинен целевой установке писателя на художественное воспроизведение и реконструкцию национально специфической модели мира.

«Тысячелетняя пчела» стала бестселлером в Словакии, на протяжении четырех лет роман вышел тремя массовыми изданиями. Двухсерийный фильм, снятый по мотивам книги режиссером Ю. Якубиско, был удостоен одного из главных призов на Международном кинофестивале в Венеции (1983). Следующий роман Яроша «Око не вместит, ухо не зрит» (1984), представляющий собой вольное продолжение «Тысячелетней пчелы» и доводящий рассказ о судьбах ее героев до 1924 г., был уже не столь успешным. Он оказался перегружен публицистическими отступлениями, политическими подробностями, «протокольной» газетной информацией, из него ушла атмосфера карнавальная непринужденности и стихийного исторического оптимизма, столь органически присущая первому тому дилогии. Не стал событием в литературе и роман «Любовь на ощупь» (1988) – экспериментальная попытка Яроша опробовать в своем творчестве и блочно-монтажную технику постмодернистской прозы.

К роману национально-исторической самоидентификации к концу 70-х гг. постепенно пришел и Ладислав Баллек (р. 1941). Подобно многим своим ровесникам, он тоже начал в 60-е гг. с веера поисковых произведений, словно примериваясь к различным тенденциям и «моделям», популярным среди представителей молодой прозы в то время: «Бегство на зеленый луг» (1967), «Путешествие, красное, как лилия» (1969), «Белый воробей» (1970). Реминисценции «лиризо-

ванной прозы» с «традиционным бегством в традиционные горы» (Я. Штевчек, 1969), экзистенциалистское разочарование в жизни, отголоски настроений молодежного бунта против лицемерия «отцов» и т. п. – все это можно встретить в повестях Баллека, носивших в целом характер поисковых литературных конструкций, стилизации под имеющиеся образцы. В этих книгах, однако, уже начали проступать и аутентичные черты дарования Баллека: склонность к психологизации и рефлексии, тяготение к метафоре, символу и в то же время к обстоятельному, детализированному описанию, поиск гармонии в природе и человеке. Однако лишь в «Южной почте» (1974), обратившись к реалиям детства, прошедшего в южной Словакии, Баллек открыл для себя неисчерпаемый кладезь оригинальных красок, образов, сюжетов. После этого цикла эскизных новелл, объединенных местом и временем действия, в 1977 г. вышел добротный социально-психологический роман «Помощник», а в 1981 г. – роман-хроника «Акации». Все три книги, дополняя одна другую, детально воссоздают атмосферу и особенности первых послевоенных лет жизни в городке баллековского детства, которому писатель дал название Паланк (от турецкого – «форпост», «крепость»).

«Южная почта» – это своего рода экспозиция: Паланк, пропущенный сквозь призму детского восприятия. В следующей книге на первый план выступают уже «взрослые» социально-психологические коллизии. В центре романа фигура предприимчивого Валента Ланчарича, приказчика в мясной лавке, искусного мастера своего дела, но крайне неразборчивого в средствах, морально нечистоплотного человека. Пользуясь пассивностью и житейской неприспособленностью своего хозяина Речана, переселившегося в Паланк после войны из горной Словакии и совершенно не ориентирующегося в местных условиях, Ланчарич вскоре прибирает к рукам лавку, вносит разлад в семью хозяина, пока, наконец, полностью не вытесняет его из дела и из собственного дома. Это полнокровный реалистический роман с ярко выписанными, психологически убедительными характерами, действующими в конкретной исторической обстановке первых послевоенных лет со всеми присущими этой поре приметами перехода от старого к новому укладу жизни.

В «Акациях» пестрая панорама жизни провинциального местечка пополняется целым рядом новых историй, рассказывающих о конкретных судьбах и перипетиях в жизни обитателей Паланка в конце 40–50-х гг. Здесь в полной мере проявился эпический талант писателя. Его Паланк живописен, конкретен, экзотичен; он предстает в книге со своими корнями, уходящими в далекое прошлое, в эпоху османских завоеваний. Как былой оживленный перекресток на старинном торговом пути, искони связывавшем юг и север Европы, как пункт пересечения различных влияний и цивилизаций, расположенный в зоне этнически пестрого, словацко-венгерского пограничья. «Сердцем мы тянемся к славянам, к старым могилам в Приднепровье, душою мы ближе к русским, – размышляет один из героев романа, – но наша история – общая с венграми и австрийцами».

Крутой поворот после 1945 г. отозвался и здесь; ветер революционных перемен, естественно, достиг и Паланка. Писателя интересует сложная перестройка человеческого общежития, неисчерпаемое своеобразие преломления исторического в человеке. Старожил города, врач Варга, архитектор Гампа и его молодая, красивая и неизлечимо больная жена Надя, учитель Орешанский, аптекарь Филадельфи, начальник таможни Юркович, почтмейстер Гаврила, трубочист Кузма, представители новой государственной власти, рабочие-коммунисты Белуш и Млынарчик, крестьянин Шушка и многие-многие другие, в том числе и персонажи из предшествующей книги, составляют красочный и драматический калейдоскоп человеческих судеб, характеров, социальных и психологических ориентации. Баллек не стремится связать все индивидуальные «случаи» сеткой последовательно выстраиваемого романического действия или сюжета. Девять историй, рассказанных писателем в двух частях своей книги, – это относительно самостоятельные новеллы, дающие представление о разных сторонах жизни Паланка, о постепенном изменении атмосферы времени, о естественном или вынужденном, а подчас и трагическом вовлечении людей в общий водоворот социально-исторического процесса.

Своеобразным эпилогом к трем книгам о Паланке стал роман «Лесной театр» (1987). Верный своему принципу внутритекстовой коммуникации, Баллек поставил в центр пове-

ствования двух закадычных друзей из «Южной почты». Правда, с тех пор прошло порядочно лет, Ян Юркович и Ян Доманицкий, получивший после трагической гибели отца фамилию отчима Мартон, стали уже взрослыми мужчинами. Первый работает в редакции, второй – офицер – служит на границе. Оба давно уехали из родных мест, но шлейф воспоминаний повсюду тянется за ними. Если Юркович, выросший в счастливой семье, вспоминает Паланк с теплой ностальгией, то Мартон, не любивший отчима и так и не простивший матери второго брака, мечтает о возвращении в Паланк только для того, чтобы раскрыть, наконец, тайну гибели отца, служившего таможенником на границе, и отомстить убийце. В трех взаимосвязанных частях-новеллах на фоне «внешнего действия» происходит все более подробное знакомство с внутренним миром обоих героев, с их жизненными позициями. Речь нигде впрямую не идет о политике, хотя время в романе указывается точно – 1964–1968 гг., да и сам роман завершается сухой констатацией появления на границе в Паланке венгерского подразделения, направленного для оказания «интернационалистской» помощи. Но Баллека в этой книге в первую очередь интересуется нечто другое: проблематика самоопределения человека не в историческом, а, так сказать, в антропологическом, «родовом» пространстве как конкретной неповторимой личности. Главные герои романа представляют собой две противоположные модели человеческого поведения: спокойный, рассудительный, внутренне стойкий интеллектual Юркович, заряженный на позитивное действие, и не менее симпатичный, но способный дать волю своим, спящим до поры, разрушительным инстинктам Ян Мартон. Первый – сторонник терпеливого диалога, второму больше по душе силовое действие по принципу «око за око, зуб за зуб». Мартон не поддается на уговоры Юрковича и все-таки осуществляет свой план мести. Но старый контрабандист Ковач, которого он подозревает в убийстве своего отца и которого он преследованиями довел до смертельного инфаркта, оказался, как выяснилось позже, ни в чем не виноват. Романом «Лесной театр» Баллек впервые приблизился к современности. И хотя он прямо не касается процесса мучительно трудного самоопределения интеллигент-

ции после августа 1968 г., тем не менее сама эта дата возникла в книге явно не случайно. Ее появление сигнализировало о непрерывной дискуссии, идущей в недрах общества. В «Лесном театре» Баллек предложил свой нестандартный вариант подхода к этой жгучей проблематике.

Современность и прошлое тесно переплетаются и в творчестве Ивана Габая (р. 1943) в том смысле, что в большинстве его рассказов и повестей – сборники «Люди с юга» (1972), «В тени шелковицы» (1973), «Мария» (1976), «Родственники с острова» (1978) – сегодняшний день заведомо не существует без вчерашнего, позавчерашнего. Писателя, наиболее ярко представляющего в Словакии явление «деревенской» прозы, прежде всего волнуют такие современные проблемы, которые ведут свое происхождение из прошлого и не могут быть правильно поняты без учета этого прошлого. Характерен его пристальный интерес как к истории родного края, так и к людям старших, уходящих поколений и связанное с этим тревожное беспокойство о будущем: «Ведь вместе с ними уходит из мира нечто важное – остается пустота, даже обычному взгляду видно это зияние... кто придет на их место, когда и как заполнится это пустое пространство...» («Все вокруг засыпало снегом»). Удержать это важное, успеть запечатлеть, не дать уйти безвозвратно – таков пафос большинства произведений писателя, с терпеливой настойчивостью стремящегося заново по возможности соединить в чем-то неоправданно надорванную, гуманистическую связь времен.

Юрист по образованию, давно уже житель столичной Братиславы, Габай постоянен в своей привязанности к родным местам. Житный остров, узкая полоска пограничной с Венгрией земли, протянувшаяся на 120 км вдоль левого берега Дуная, неоднократно на протяжении полувека переходившая из рук к руки, стала для него, как Паланк для Баллека, поистине целым материком драматических человеческих судеб. После развала Австро-Венгерской монархии эта территория была включена в состав Чехословацкой республики, но в 1938 г. передана Венгрии. После окончания Второй мировой войны Житный остров вновь оказался в составе Чехословакии. Отголоски политических катаклизмов, сопровождавшихся вынужденной массовой миграцией людей, то слова-

ков, то венгров, много раз возникали в повестях и рассказах Габая, но наиболее обстоятельно, в исторической последовательности эта проблематика рассматривается в трилогии «Колонисты» (1980, 1981, 1986), выдержанной в традициях социально-психологического романа-хроники.

Речь в трилогии идет о людях, переселившихся в заболоченную дунайскую пойму из центральных районов Словакии и Моравии в начале 20-х гг. В большинстве своем то были бывшие легионеры, которым благодарная республика в ходе земельной реформы передавала в собственность наделы на условиях долгосрочного кредита. В книге описывается многолетняя трудовая страда новопоселенцев, постепенно осваивавших и окультуривавших неприветливую болотистую низину, превращавших ее в плодородную житницу Словакии. 1938 год беспощадно обошелся с колонистами: они были вынуждены под угрозой физической расправы оставлять обжитые места, бросив хозяйства на разграбление. Во втором томе происходит возвращение и повторное обустройство в 1945–1948 гг. разоренных гнезд. И когда жизнь совсем было наладилась, на колонистов обрушивается новый удар: летом 1965 г. Дунай прорвал дамбу, и началось беспрецедентное наводнение, превратившее цветущий край в зону экологического бедствия. Описание борьбы со стихией, с последствиями наводнения составляет основное содержание третьего тома; общая беда сплачивает людей, заставляет их поступаться застарелыми обидами и национальными счетами. На этой ноте примирения и согласия Габай заканчивает свою трилогию, посвященную истории драматического освоения края. Но уходит из жизни поколение колонистов-пионеров, а их дети и внуки – теперь уже по собственной воле – предпочитают перебираться в города. В рассказах 80-х гг. – сборники «Ароматы подворья, ароматы трав» (1986), «Бессилье внезапного одиночества» (1988) – Габай, «адвокат старого доброго Юга» (И. Сулик), продолжает свою главную, тревожную тему – об утрачиваемой связи поколений: «И мы, что там еще оставались, и те, кто вот-вот собрался уезжать, все мы одинаково пронзительно почувствовали, что мы уже потеряли» («Красные крыши на фоне желтых кукурузных полей»).

Романы Шиккулы, Яроша, Баллека и Габая принято рас-

сма­три­вать в сло­вац­кой кри­ти­ке под углом зре­ния «но­вого исто­ри­зма». У этих пи­са­те­лей и в са­мом де­ле об­ра­ще­ние в про­шлое бы­ло про­дик­то­ва­но на­су­щ­ны­ми за­проса­ми на­сто­я­ще­го, трак­то­ва­лось ими как «рас­чи­стка фун­да­мен­та» (П. Ярош) со­вре­мен­но­сти. «Я смо­тру на мо­ло­дость на­ших де­дов, – го­во­рил Ярош в 1981 г., – не как на ис­то­рию, а ско­рее как на по­за­бы­тое на­сто­я­щее, поч­ти со­вре­мен­ное»³⁸. Тер­ми­ном «но­вый исто­ри­зм» груп­па «фун­да­мен­та­ли­стов» в то же вре­мя как бы от­де­ля­лась от спе­ци­фиче­ско­го по­то­ка ис­то­ри­че­ской ро­ма­ни­сти­ки, куль­ти­ви­ро­вав­шей­ся в сло­вац­кой ли­те­ра­ту­ре. Де­ло в том, что в от­ли­чие от Че­хии со­б­ствен­но ис­то­ри­че­ский ро­ман не имел в Сло­ва­кии раз­ви­той тра­ди­ции. Он пре­бы­вал, как пра­ви­ло, на пе­ри­фе­рии ли­те­ра­ту­ры, в ее раз­влекатель­но-бел­лет­ри­сти­че­ском от­се­ке, экс­п­лу­ати­руя по­лу­ле­ген­дар­ные сю­же­ты из ис­то­рии Ве­ли­ко­мо­рав­ской дер­жавы или за­ни­маясь опи­са­ния­ми не ме­нее ле­ген­дар­ных дея­ний уве­ковечен­ного в фоль­клоре «благород­ного раз­бой­ника» Ю­ро Яно­ши­ка. Дол­го­ждан­ный по­зи­тив­ный сдвиг в этой сфе­ре сло­вац­кой про­зы свя­зан с твор­че­ством Ан­то­на Ги­ки­ша (р. 1932) и Я­на Йо­га­ни­де­са (р. 1934).

До вы­хо­да в свет двух­том­но­го ис­то­ри­че­ско­го ро­ма­на «Вре­мя мас­те­ров» (1977) Ги­ки­ш был из­вестен как ав­тор ря­да за­мет­ных про­из­ве­де­ний, по­свя­щен­ных го­ря­чей со­вре­мен­но­сти («Меч­та при­хо­дит на стан­цию», 1961; «На­дя», 1964; «Пло­щадь в Мерин­ге», 1965 и др.). По­сле ав­гу­ста 1968 г. у него воз­ник­ли не­ма­лые сло­ж­но­сти в от­но­ше­ния­х с «кон­со­ли­ди­ро­ван­ным» Со­ю­зом пи­са­те­лей, и «от­сту­пле­ние в ис­то­рию» ста­ло для Ги­ки­ша наи­бо­лее про­дук­тив­ным вы­хо­дом из соз­дав­ше­го­ся по­ло­же­ния. К че­сти пи­са­те­ля, он не по­шел по из­би­то­му пу­ти – кон­стру­и­ро­ва­ния оче­ред­но­го ва­ри­ан­та аван­тю­рно-при­клю­чен­че­ско­го чти­ва, а соз­дал дей­стви­тель­но по­лно­цен­ный ис­то­ри­че­ский ро­ман из эпо­хи гу­ма­низ­ма и Ре­не­сан­са в Сло­ва­кии. Имен­но то­гда, в на­ча­ле XVI в., жил вы­да­ю­щий­ся сло­вац­кий мас­тер позд­ней го­ти­ки Па­вел из Ле­во­чи, оставив­ший для по­том­ков ше­де­в­ры де­ре­вян­ной скульп­ту­ры. В глав­ном ге­рое ро­ма­на, худож­ни­ке Се­ба­стья­не, Ги­ки­ш по­пы­тал­ся вос­соз­дать на фоне ис­то­ри­че­ски до­сто­вер­ной эпо­хи твор­че­ские ис­ка­ния ма­сте­ра, ос­ве­щен­ные иде­ями гу­ма­низ­ма. Бан­ска-Ш­тяв­ница, из­вест­ная на ру­бе­же XVI–XVII вв. сво­ими бо-

гательшими серебряными приисками, включена в его романе в широкий контекст духовной и политической жизни Европы. В основу сюжета второго тома также положено реальное историческое событие – стихийный бунт словацких рудокопов в 1525–1526 гг. против невыносимых условий труда.

В следующем масштабном полотне «Любите королеву» (1984) Гикиш еще более упрочил репутацию добросовестного исторического романиста. В центре этого разветвленного повествования императрица Мария-Терезия, занимавшая габсбургский престол в 1740–1780 гг. и прославившаяся вместе с сыном Иосифом II настойчивыми попытками реформирования феодальных порядков в империи. «Дать свет просвещения нашим народам, – записала в своем дневнике двадцатидвухлетняя Мария-Терезия, еще будучи наследницей престола, – такова великая цель нашего века, и она будет главной целью нашего правления». Эта строчка из дневника будущей императрицы, воспроизведенная писателем, живо напоминает аналогичные мечтания другой великой немки – современницы – Екатерины II. Корона, как пластично показано в романе, отрывает властителей.

Гикиш создавал свой роман на основе скрупулезного изучения источников; почти все персонажи в нем исторически достоверны – в специальном справочном приложении содержится краткая характеристика свыше 250 реальных исторических лиц, действующих или упоминаемых в романе. Среди них особое внимание уделяется Адаму Франтишкеу Коллару (1718–1783), одному из первых словацких просветителей, образованнейшему человеку своего времени, правоведа, философу и филологу, ставшему смотрителем, а затем и директором (с 1772 г.) венской дворцовой библиотеки. На примере биографии Коллара и других словацких деятелей науки и культуры – Матея Бела, Юрая Папанека, Юрая Скленера, Антона Бернолака и т. д. Гикиш раскрывает широкую панораму проникновения идей Просвещения в Словакию, зарождения и развития национального самосознания в обществе, освобождающемся от пут крепостничества и шор обскурантизма. Проблематика «реформирования сверху», активно обсуждаемая в книге, несомненно была призвана пробуждать ассоциации, имеющие отношение и к современно-

сти. По единодушной оценке словацкой критики, этими произведениями Гикиша было ознаменовано «начало нового этапа в словацкой исторической романистике»³⁹.

Достаточно неожиданным было обращение к прошлому и Яна Йоганидеса, одного из наиболее оригинальных представителей поколения «Младой творбы», еще более последовательного, чем Ярош, в своем движении «к новой, экспериментальной, формирующейся поэтике, находящейся в стадии перехода от фиктивного повествования к жанровой неопределенности, к литературе текста»⁴⁰. В молодости он испытывал влияние экзистенциализма (сборник рассказов «Личное», 1963), прошел через увлечение теориями «антиромана» – «Суть каменоломни» (1965), «Нет» (1966).

Второму этапу творчества Йоганидеса предшествовала длительная, одиннадцатилетняя пауза. В своих новых книгах – повести «Непризнанные вороны» (1978), «Баллада о сберкнижке» (1979) – он предстал, однако, прежним пытливым исследователем отчужденного человеческого сознания с той лишь немаловажной разницей, что отныне он намеревается не просто фиксировать, но и будет стремиться к установлению источников отчуждения, к прояснению фатального механизма, из рода в род воспроизводящего в человеке неумную тягу к насилию, физическому и нравственному деспотизму, эгоистическому безрассудству, своекорыстию и т. п. В «Непризнанных воронах», одной из первых в Словакии книг на экологическую тему, писатель размышляет о самоубийственности хваленого технического прогресса, когда руководители химического комбината заведомо не хотят замечать катастрофического ущерба, наносимого окружающей среде: птицы замертво падают на землю, оказавшись в выбросах ядовитого дыма. Психология накопительства и – как следствие – нравственная ущербность, тяготеющие подобно проклятию над внешне благополучным семейством, – такова основная проблематика «Баллады о сберкнижке». В романе «Слоны в Маутхаузене» (1985) Йоганидес возвращается в воспоминаниях двух бывших узников концлагеря к чудовищному эксперименту нацизма, надругавшегося над природой человека, выпустившего из душевного подполья джина разрушения, зла и насилия.

В этом же ряду оказывается и его философско-иронический роман «Конюх Марек и венгерский папа римский» (1983), действие которого отнесено к началу XVI столетия, когда к границам Венгрии подступали османские турки и тщеславный кардинал Тамаш Бакоц, мечтающий о римском папском престоле, объявил о подготовке нового крестового похода. Но 100-тысячное ополчение крестьян-крестоносцев («куруцев») под водительством Юрая (Дёрдя) Дожи повернуло оружие не против турок, а против ненавистных земельных магнатов, венгерских феодалов. После первоначальных успехов повстанцы были разбиты, а «крестьянский король» Дожа пленен и четвертован. Впрочем, все эти исторические события подробно не описываются в романе. «Историческая действительность с ее конкретными координатами была для меня тем, чем является заготовка из липы для резчика по дереву, – говорил Йоганидес. – Я хотел рассказать о людях, которые жили и умирали, как люди, не за плату..., а за то, во что они верили»⁴¹. В огне насилия и жестокости, вырвавшемся на поверхность эпохи, писатель пробует установить пределы возможностей человеческой природы в ее внутреннем, нравственном противостоянии аду.

Роман «Конюх Марек и венгерский папа римский» привнес, таким образом, в словацкую прозу новый тип исторического повествования, не чувствующего себя связанным адекватной передачей подлинной многоголосицы эпохи и озабоченного прежде всего исследованием неких основных констант, детерминирующих поведение человека. При этом писатель не склонен упрощать проблему. «Сам человек, – рассуждает один из собеседников в романе “Слоны в Маутхаузене”, – лишь очень редко догадывается о втором, третьем, четвертом человеке, которого он носит в себе... В каждом из нас – множество людей, и все дело в том, кто в нас возьмет верх в решающую минуту».

Жизнь человека, по Йоганидесу, определяется сложной системой координат. Житейский и тем более исторический опыт часто не совпадает с генетической и биологической «памятью», и эти «зазоры» придают неповторимый, «неисправимый» характер индивидуальным человеческим судьбам. В следующей книге «Самая грустная Оравская баллада» (1988)

эта убежденность в противоречивой структуре личности будет развернута в многослойном и многозначном сказании о роде Брехаров. Йоганидес воспользовался здесь условной – постмодернистской – формой исторического детектива, квази расследования цепочки преступлений, совершенных в далеком прошлом. Пролитая некогда невинная кровь напоминала о себе все новыми жертвами и грехами в последующих поколениях. Эта «балладическая» история является лишь фабульным стержнем книги, позволяющим писателю свободно перемещаться в пространстве и во времени, создавая пеструю, красочную, полную таинственных намеков и недоговорок картину жизни Оравы – сурового, гористого, «контрабандистского» края, расположенного на севере Словакии, на границе с Польшей. Орава – родина Йоганидеса, и этот его роман – тоже вариант национально-исторической самоидентификации, игровое освящение собственных корней.

Свою лепту в умножение и обогащение моделей исторического повествования внесли в этот период и другие писатели: Станислав Ракус (р. 1940), оригинально продолживший традиции лиризованной прозы в повести «Нищие» (1976) и сборнике рассказов «Песнь о родниковой воде» (1979); Ян Ленчо (р. 1933) – мастер исторической параболы и гротеска («Дидактическая хроника рода Гогенцоллернов», 1968; «Египтянка Нитокрис», 1972; «Одиссей, бронза и кровь», 1982 и др.); Милан Ферко (1929–2010), с позиций современного знания создавший монументальную трилогию из времен Великоморавской державы – «Сватоплук» (1975), «Сватоплук и Мефодий» (1985). «Наследие Сватоплука» (1989), и т. д. Весь этот массив историзирующей и собственно исторической прозы в целом несомненно способствовал внедрению в литературу более динамичных и многомерных представлений о действительности, побуждая тем самым и к преодолению сложившихся стереотипов в подходах к современной проблематике.

Художественное освоение современности, приторможенное и специфически деформированное в 70-е гг., постепенно приобретает в 80-е гг. новые измерения, перемещаясь в центр литературного процесса. Это было связано с появлением целой группы молодых прозаиков, не столь обремененных грузом стрессовых переживаний, как предшествующее

литературное поколение (И. Гудец, Я. Тужинский, П. Глоцко, М. Зимкова, А. Ферко и др.). Но все-таки главную тяжесть осознанного поворота к освещению назревших болезненных проблем общественной жизни взяли на себя в это время писатели, сформировавшиеся в основном еще в 60-е гг. Ключевое место в процессе ценностного переосмысления поставгустовской действительности в литературе принадлежит Рудольфу Слободе (1938–1995).

Уже дебют Слободы, роман «Нарцисс» (1965) стал событием литературной жизни, своего рода контрапунктом исповедальной молодой прозы 60-х гг., а его автобиографический герой Урбан Хромы, неудавшийся студент, подсобный рабочий, стал первым в галерее «лишних людей», героев-неудачников, которые в различных модификациях будут возникать во многих последующих произведениях писателя. За свою творческую жизнь Слобода издал более двадцати книг – сборников рассказов («Бесконечный год», 1968; «Глубокий мир», 1976; «Дни радости», 1982; «Господа гуляют», 1986 и др.), повестей («Музыка», 1977; «Верность», 1979; «Уршуля», 1987), романов («Бритва», 1967; «Второй человек», 1981; «Потерянный рай», 1983; «Кровь», 1991 и др.). Это разные по глубине и художественным достоинствам произведения, в каждом своя фабула, свой особый сюжет, но общий круг главных, «конечных» вопросов, волнующих автора, остается более или менее постоянным. Слобода в сущности всю жизнь создавал некий единый развивающийся текст. В центре внимания писателя, независимо от внешних обстоятельств и поворотов действия, неизменно оказывался внутренний мир личности, причем не как статичное, определившееся целое, а прежде всего как мир пульсирующий, постоянно находящийся в движении, противоречивый и сложный, густо замешанный как на здоровом смысле, так и на предрассудках, вобравший в себя конкретный житейский опыт, но вместе с ним и массу иллюзий, расхожих поведенческих стереотипов и прочих атрибутов обыденного сознания. Его книги, словно бы без всякой селекции, воспроизводят всю эту, калейдоскопически пеструю, но несомненно подлинную материю жизни, «не процеженную и не профильтрованную через сито предварительных тезисов, не деформированную никакими чужеродными вмешательства-

ми. В этом смысле его творческая субъективность является синонимом аутентичности»⁴².

Основные контуры и координаты этого зыбкого душевного пространства были намечены, эмпирически выведены и художественно апробированы писателем уже в первом крупном произведении, романе «Нарцисс». В принципиально продвинутой форме проблематика самочувствия личности внутри жестко организованной, замкнутой на себя общественной системы была развита в романе «Разум» (1982). Написанный «от первого лица», роман представляет собой развернутый внутренний монолог автора-сценариста, работающего на братиславской киностудии «Колиба» и на протяжении всего повествования – по времени около года – бьющегося над очередной своей заявкой-сюжетом иронической комедии «Дон Жуан из Жабокреков». Несколько глав книги непосредственно посвящены изложению этого сюжета, «мукам творчества», различным вариантам и поворотам фабулы комедии, обсуждению заявки на киностудии и т. п. Иными словами, «Разум» можно было бы отнести к обширному литературному массиву, в котором на разные лады анализируется состояние творческой личности, «пишущего героя». Но ироничен не только сюжет комедии, скрытая ирония сопровождает и описания творческих мук ее автора, героя романа. Он одновременно и болеет за свое детище, и глубоко презирает продукт своего труда. Он гордится своим профессионализмом и в то же время ни в грош себя не ставит как писателя.

Раздвоенность героя по ходу повествования постепенно перестает выглядеть как некая индивидуальная ущербность. Она, в сущности, сродни двойничеству Достоевского – не вина, а беда человека. «Закономерностям» раздвоения сознания, этой интуитивно самозащитной реакции «обыкновенного человека» на окружающую его жизнь, посвящено не одно рассуждение героя в романе. Никакой «разум», никакая рассудочность не может спасти человека от конформизма, который у одних приобретает форму пассивного приспособленчества, у других – откровенного меркантильного цинизма. Самое грустное состоит в том, что «большинство людей принимает это второе “я” за нормальнейшую часть своей психики... Жизнь иногда ставит их в такую ситуацию, когда они долж-

ны поступать честно, но если эта ситуация слишком сложна, то они либо поступят нечестно, либо ситуацию обйдут».

В 1989 г. Слобода издал оригинальную книгу автобиографических эссе «Опыт автопортрета». Две главки в ней непосредственно посвящены воспоминаниям периода работы над «Разумом». «В мои намерения, – рассказывает писатель, – входило описание жестких сторон жизни, но главной целью было стремление показать, что сценарист, герой “Разума”, не мог и не умел хоть что-либо использовать в своем творчестве из реальной пестроты собственной жизни. Его личный опыт практически не играл никакой роли в творческой деятельности. И это красноречивейший пример отчуждения труда. Если кто-то всю жизнь обречен делать то, что никак не согласуется с его вкусами и чаяниями, если творческая работа оказывается лишь неким порханием в клетке, которую соорудило некомпетентное общество, то есть начальство, коллеги, окружение, тогда собственные доподлинные жизненные впечатления писателя становятся для него невыносимым бременем, ночным кошмаром... Отсюда эта печать двуличия, которую герой “Разума” хотя и ощущал на себе, но ничего не мог с ней поделать»⁴³.

Трагический, экзистенциально-философский подтекст романа «Разум» был однозначно расшифрован и с негодованием воспринят в официальных инстанциях. Назревала кампания по политической дискредитации книги и ее автора. Но она так и не состоялась: времена медленно, но начинали меняться, и в защиту романа высказалось на этот раз подавляющее большинство критиков, в том числе на обсуждении в Союзе словацких писателей. В самом характере дискуссии, безусловно благоприятной для Слободы, отразилась все та же тупиковая межумочность ситуации, заставлявшая— «из лучших побуждений» – «подтягивать» роман к параметрам «социалистической литературы» и мягко упрекать писателя в отсутствии широкой социальной перспективы.

«Разум» может рассматриваться как некая точка отсчета во внутреннем движении словацкой прозы. Он появился как раз в тот момент, когда в литературе наметились признаки определенной пресыщенности, усталости от гегемонии ретроспективно-исторической парадигмы. Слобода объек-

тивно доказал, что и современность, которая до сих пор заведомо служила объектом лишь частичных, опасливых зондов, предоставляет возможность для создания глубоких аналитических проекций, не уступающих по степени и силе художественного обобщения литературе «нового историзма». Альтернатива, предложенная Слободой, была подхвачена и развита в целой цепочке произведений, среди которых выделяется роман Душана Митаны (р. 1946) «Конец игры» (1984).

Митана входил в литературу на излете 60-х гг. Его первый сборник рассказов «Собачьи дни» (1970), продолжавший гротескно-абсурдистскую линию молодой прозы, был вскоре, на начальном этапе консолидации, объявлен «наглядным примером кризисного разложения», иллюстрирующим пагубное «проникновение тлетворной буржуазной идеологии» в словацкую литературу⁴⁴. Однако и в следующем сборнике рассказов «Ночные известия» (1976) Митана, не вняв рекомендациям, сохранил свою привязанность к иронии, черному юмору, парадоксу, к балансированию на грани реального–ирреального, то есть тому способу художественного письма, который обозначался в критике тех лет уничижительным термином «моделирование действительности».

«Конец игры», вышедший после продолжительной творческой паузы, сам автор снабдил характерным подзаголовком: «Общественно-социальный роман с криминальной интригой». В романе действительно описывается преступление: преуспевающий братиславский режиссер Петер Славик в ходе семейной ссоры неловким движением толкает жену, и та падает замертво. Все последующее действие романа сводится к попыткам Славика с помощью матери отвести от себя подозрения следователя. Когда же все-таки он оказывается припертым к стене неопровержимыми доказательствами, мать берет на себя вину сына, «признаваясь» в убийстве нелюбимой невестки. И Славик, не дрогнув, принимает эту жертву.

«Криминальная интрига», придающая роману занимательную детективную окраску, является для Митаны лишь поводом для другого, гораздо более важного расследования: установления причин катастрофического морального падения человека. В иной форме, иными средствами, с использованием, в частности, приемов из арсенала пресловутой «мо-

делированной прозы», Митана – вслед за Слободой – обнажает механизм приспособленчества и двоемыслия, полной «утраты самоидентичности» (В. Шабик, 1985) ради карьеры, материального достатка, сиюминутного успеха. Роман создавался Митаной с несомненным учетом традиции Достоевского, но Петеру Славику, как выясняется, уже недоступно душевное просветление и покаяние Федора Раскольниковова, – он безнадежен.

Критическое исследование современности стало в последующие годы основным направлением словацкой прозы: Йозеф Пушкаш «Сад в пятое время года» (1984), Иван Гудец (р. 1947) «Черные дыры» (1985), «Загадочная улыбка щербатого ангела» (1987), Петер Андрушка (р. 1943) «Лучшие люди» (1985), Ян Ленчо «Годы в кинотеатре “Улыбка”» (1987), Ян Тужинский (р. 1951) «В ожидании живодера» (1987), Антон Балаж (р. 1943) «Хирургический декамерон» (1987), Эдмунд Глатки (р. 1954) «История вещей» (1988), Любош Юрик (р. 1947) «Справедливые» (1989) и др. Романы, повести, сборники рассказов – разные книги разных писателей, по-своему приходивших к убеждению в заведомой неадекватности режима ширококовачательным лозунгам, красовавшимся на его фасаде.

Проблема подмены (и утраты) ценностей, фатального раздвоения сознания, впервые принципиально заявленная и художественно запечатленная Слободой как всеобщий знак времени, получала все более многообразное раскрытие. Особой последовательностью в развенчании всяческих иллюзий и мифов выделяются произведения Павла Виликовского (р. 1941). Его сборник рассказов «Воспитание чувств в марте» (1965) был заметным явлением молодой исповедальной прозы 60-х гг. А далее последовали затяжная пауза и неожиданный творческий всплеск в 80-х – начале 90-х гг.: «Первое слово во сне» (1983), «Лошадь на лестнице, слепой во Врablyах» (1989), «Вечно зелено...» (1989), «Эскалация чувств» (1989), «Словацкий Казанова» (1991) и др. Виликовский на новом этапе раскрылся как мастер острого интеллектуального гротеска, радикальной иронии, сатиры. Активный переводчик англоязычной литературы, он широко использует в своих произведениях постмодернистскую технику соединения «высокого» с «низким», обыгрывания цитат, парадоксальных, шокирую-

щих обыденное сознание ассоциаций. В творчестве Виликовского словацкая проза со смехом и горечью прощается с прошлым.

На протяжении 70–80-х гг. все более заметным становилось присутствие в словацком литературном контексте писателей, создающих свои произведения на венгерском и украинском языках. Авторы, представлявшие соответствующие национальные меньшинства на территориях Словакии – венгры до 12%, украинцы около 1,5% от общей численности населения республики, – входили в состав Союза писателей Словакии, образуя относительно самостоятельные секции – венгерскую и украинскую со своими издательствами и периодическими органами печати. В их произведениях словацкая реальность, пропущенная через национально-региональное мироощущение, нередко предстала в особом, неожиданном свете, получала новые психологические измерения.

Стихотворения венгерских авторов, проживающих в Словакии, публиковались в переводах на словацкий язык в антологиях «Мост через Дунай» (1968) и «Мужественный век» (1980). Аналогичная антология поэтов украинской национальности – «Сердце подобно солнцу» – была издана по-словацки в 1982 г. Литературную известность за пределами Словакии получило творчество поэта и эссеиста Арпада Тёжера (р. 1935) и прозаиков Ласло Добоша (р. 1930) и Лайоша Грендела (р. 1948). Сборник избранных стихотворений Тёжера «На бумажном берегу» в переводе с венгерского на словацкий вышел в 1982 г. Заметным событием литературной жизни в Словакии стало издание по-словацки трех романов Грендела – «Стрельба боевыми» (1981), «Вертопрахи» (1982), «Производные слова» (1985), вышедших под общим названием «Оттенки обломков» (1985) и запечатлевших в манере острого психологического гротеска перипетии жизни венгерского населения на юге Словакии от эпохи турецких войн до современности. Произведения венгерских авторов существенно дополнили в художественном и содержательном отношении сложную картину истории словацко-венгерских взаимоотношений в XX в., по-своему представленную в произведениях Л. Баллека, И. Габая и других словацких писателей.

Период 1970–1980-х гг. был сложным и неоднозначным и для словацкой драматургии. На начальном этапе, в первой половине 70-х гг., несмотря на стагнацию и болезненность всего литературного организма, взятого в жесткие рамки политикой «нормализации», в драматургии дела обстояли внешне благополучно. Критики говорили о расцвете драмы, о ее ведущей роли в литературном процессе. И для этого были известные основания. Действительно, наблюдался рост прежде всего «количественного показателя», что было особенно заметно на фоне поэзии и прозы. Кадровые потери в драматургии оказались не столь велики, хотя из литературы надолго был исключен один из ведущих словацких драматургов – Петер Карваш. В начале 70-х гг. продолжали писать и публиковать свои произведения опытные драматурги, во многом определявшие лицо словацкой драматургии и театра в прежние годы – Ш. Кралик, И. Буковчан, Я. Какош. Не снижал писательской активности и Я. Солович, успевший еще в 60-е гг. зарекомендовать себя как автор ряда пьес для радио, телевидения и театра. Плодотворно развивалось и творчество О. Заградника, дебютировавшего в 1972 г. в качестве театрального драматурга после нескольких успешных пьес, поставленных на радио. Позже ряды драматургов пополнились такими уже известными в словацкой литературе именами, как П. Ковачик, автор ряда прозаических книг, М. Кочан, опубликовавший ранее три сборника лирики, Л. Фелдек – один из ведущих словацких поэтов, прозаики К. Горак, П. Штрелингер и др. В качестве авторов пьес успешно выступили и люди, связанные с театром профессионально, как, например, режиссер из провинциального Радошинского наивного театра С. Штепка или актерский дуэт М. Ласица и Ю. Сатинский.

Вместе с тем, солидное количество имен и названий пьес не было очевидным свидетельством идейно-эстетической дифференциации, художественной многослойности словацкой драматургии 70–80-х гг. С уходом со сцены П. Карваша, разрабатывавшего в последних пьесах конца 1960-х гг. принципы «театра абсурда», основной и почти единственной тенденцией стала традиционная для словацкой драматургии реалистическая драма, представленная в этот период как бы

в двух своих ипостасях. С одной стороны, это апеллирующая к гражданскому сознанию социальная драма (Я. Солович, Я. Какош, К. Горак). И с другой – обращенная к нравственному чувству зрителя психологическая драма (О. Заградник, П. Ковачик). Наряду с этим существовал и более тонкий пласт драматургии, который условно можно причислить к театру «малых форм» с такими характерными его чертами, как гротеск, буффонада, смещение традиционных границ жанра, иносказание. Наиболее ярко этот тип драмы воплотился в творчестве Л. Фелдека.

В драматургии (да и в других родах литературы, прежде всего, в прозе) рассматриваемого периода заметна определенная синхронность в выборе тематики, в выходе на первый план той или иной темы. Так, большая часть пьес первой половины 70-х гг. обращена к современности в разных ее аспектах, будь то конфликт между гражданской и мещанской жизненной позицией (пьесы Я. Соловича из «Гражданской трилогии», 1973–1976), губительные последствия научно-технической революции («Почти божественная ошибка», 1971, И. Буковчана) или поиски человеческого взаимопонимания («Соло для часов с боем», 1972, О. Заградника). В пьесах о современности конца 70-х гг. – начала 80-х гг. более резко звучит мотив экологии природы и культуры («Осторожнее с ангелами», 1978; «Право на ошибку», 1981, Я. Соловича).

Середина 70-х гг. отмечена явственно выраженным интересом к теме Второй мировой войны и, прежде всего, Словацкого национального восстания 1944 г. В известной мере этому способствовало широкое празднование его 30-летней годовщины, ставшее импульсом для осмысления обществом и литературой этого исторического события. По-разному преломляясь, тема войны отражена в пьесах «Снег под кедром» (1974) И. Буковчана, «Дом для младшего сына» (1974) Я. Какоша, «Зурабайя, или Эпитафия для живого» (1974) и «Перешагни через свою тень» (1974) О. Заградника, «Прекрасная незнакомка» (1976) Ш. Кралика. Общее для этих пьес – героический пафос, тяготение к трагедии (исключение составляет лишь комедия «Зурабайя»).

Тема национальной истории привлекала многих драматургов и в 80-е гг. Историческая драма становится в это время

весьма популярным жанром, которому отдали дань, в том числе, и О. Заградник («Ошибка хирурга Моресини», 1982), и Я. Солович («Колокол без звонницы». «Петр и Павел», 1983). Целый ряд пьес посвящен далекому прошлому славян времен Великоморавской державы, утверждения христианства, деятельности Кирилла и Мефодия, борьбе князей за власть. Это исторические полотна Милана Ферко «Смерть Горазда» (1985) и «Правда Сватоплука» (1988), драмы «Князь» (1985) и «Братья» (1988) И. Гудеца и П. Вало, «Растислав, князь Великоморавский» (1985) Б. Кухара. Конфликт большинства из названных пьес основан на нравственном выборе – сохранение верности своему народу и религии или предательство.

Ян Солович (р. 1934) развивал в своем творчестве традиции социальной драмы, направив ее в русло социалистического реализма. Коммунистическая ангажированность, активная гражданская позиция, свойственные его положительным героям, во многом были близки и самому Соловичу, долгие годы занимавшему руководящие посты в Союзе словацких писателей. В 70-е гг. его излюбленным жанром становится реалистическая семейная драма с сильным социальным акцентом. К этому периоду относятся его наиболее значительные произведения, позднее получившие общее название «Гражданская трилогия», – пьесы «Меридиан» (1973), «Серебряный ягуар» (1974) и «Золотой дождь» (1976). Они объединены не только одними и теми же действующими лицами – членами семьи железнодорожника и активного партийца Томаша Бенедика, но и общим авторским замыслом: показать на примере этого «семейного коллектива» социальные проблемы и недостатки всего общества, столкнув разные, порой непримиримые жизненные позиции и нравственные принципы, выразителями которых выступают герои. Пьесы лишены какого-либо подтекста или второго плана; авторская мысль выражается в прямых однозначных репликах действующих лиц и диалогах, часто имеющих характер полемики. Символичны лишь сами названия пьес – в них обозначен основной ценностный критерий каждого из трех главных героев. Так, скорый поезд «Меридиан» стал олицетворением надежности и ответственности для отца семейства, рабочего-

коммуниста Томаша Бенедика, положившего здоровье и жизнь на алтарь борьбы за общее благо. Напротив, тяга его старшего сына, архитектора Ильи, к материальному благополучию, пусть даже ценой приспособленчества и беспринципности, принимает реальные очертания его мечты — лимузина «Ягуар». Для младшего сына Бенедика — Мики, председателя городского совета, засыхающие от соседства с местным химическим комбинатом кусты «золотого дождя» — воплощение гибнущей природы, за спасение которой он призван бороться. Проблема экологии стала центральной и для следующих пьес Я. Соловича, написанных им в начале 80-х гг. («Право на ошибку» и «Королева ночей» в Каменном море).

На волне интереса к историческим темам появились и две пьесы Соловича. В основе конфликта драмы «Колокол без звонницы» (1983) лежит проблема особой моральной ответственности крупной личности, ученого перед другими, «обыкновенными» людьми. Ее главный герой — словацкий ученый-энциклопедист Матей Бел, 300-летию со дня рождения которого и была посвящена драма. Другая историческая пьеса, написанная Я. Соловичем в этот период, комедия «Петр и Павел» (1983), воссоздает нравы и социальные противоречия в Братиславе XVIII в., когда ее, по легенде, посетил путешествовавший инкогнито молодой русский царь Петр I.

В пьесе «Слишком смелый проект» (1987) Солович, вновь обращаясь к реалиям современности, впервые создает образ рефлексирующего, неудовлетворенного собой интеллигента, теряющегося в окружающем его мире коррупции и меркантилизма. Талантливый архитектор Земчик выбирает для себя путь «внутреннего эмигранта» и становится мойщиком окон, не желая участвовать в грязных махинациях начальства вокруг своего любимого детища — проекта дома-сада «Ворота в третье тысячелетие». Сомневаясь в собственных силах, он все же задумывается о возможности более активного протеста. «Вы думаете, уже настало время для борьбы?» — такова его последняя реплика в финале пьесы.

Иной, более многоплановый художественный мир создает в своих пьесах Освальд Заградник (р. 1932), чьи психологические драмы «Соло для часов с боем» (1972) и «Сонатина

для павлина» (1977) известны и за пределами Словакии. Этот мир населен, на первый взгляд, маргиналами – стариками, больными, людьми, потерпевшими крушение. Но при всей странности и видимой ущербности именно они являются для Заградника носителями истинных духовных ценностей, внутренне сильными и цельными личностями. Для героев Заградника самое большое несчастье – одиночество, непонимание окружающих, отсутствие теплого человеческого общения. Преодолевают они его по-разному, но всегда целеустремленно – собираясь вместе у домашнего очага и забывая на время о казенных стенах и разобщенности дома для престарелых («Соло для часов с боем») или пытаясь найти себе друга с помощью газетного объявления («Сонатина для павлина»). В пьесах Заградника мало реального действия, «программных» монологов с однозначно высказанной позицией, в размеренных репликах действующих лиц прослеживается скорее развитие чувств, состояние души. Свою особую роль играют здесь вещи-символы: старинные часы, подсвечники, мебель, одежда и т. д. как материализованная часть духовной жизни хозяина.

Герои пьесы «Соло для часов с боем» как бы несут на себе отпечаток евангельской заповеди, будучи бескорыстны и непосредственны, как дети. Игра становится способом их жизни: пани Конти самозабвенно играет в богатую светскую даму, сорящую деньгами, пан Хмелик – в услужливого носильщика и «мальчика на побегушках», пан Райнер продолжает играть роль лучшего часовщика в городе, а пан Абель, бывший гостиничный лифтер, с удовольствием примеряет на себя роль космонавта. В пьесе нет «внешнего», видимого конфликта: противоречие между стариками и молодежью (внуком Абея Павлом и Дашей) не переходит в проблему «отцов и детей» – «дети» включаются в общую игру. Различна лишь временная направленность их мечтаний: если старики возвращаются в прекрасное, хотя порой и выдуманное прошлое, то молодежь уносится в воображаемое прекрасное будущее. Истинный же конфликт пьесы коренится в столкновении «хрустальных замков» с реальной действительностью, закончившемся трагически для пани Конти.

Нравственное потрясение переживают и герои драмы О. Заградника «Имя для Михала» (1985). Только что закон-

чившаяся война поломала жизни и пожилому крестьянину, потерявшему единственного сына, и искалеченной в нацистской «лаборатории» девушке-еврейке, и забывшему собственное имя контуженному партизану, и бывшим узникам концлагеря, которых судьба свела вместе на одиноком хуторе в горах. Вспышка взаимной ненависти и насилия как кульминация действия пьесы завершается в финале очищением и просветлением душ.

Верность своим идеалам, бескорыстие – и стяжательство, конформизм – два полюса, между которыми существуют в постоянной внутренней борьбе герои-современники в пьесах О. Заградника «Прелюдия в миноре» (1984), «Post scriptum» (1985) и «Полуострова Рождества» (1986).

Театр малых форм, комедия с элементами сатиры, буффонады и водевиля получили развитие в пьесах Любомира Фелдека (р. 1936), где в полной мере реализовалась склонность автора к поэтической образности, умение «оживить», материализовать метафору («Метафора», 1977; «Аппетитная тетушка», 1978; «Яношик по Вивальди», 1979). Свою лепту в этот жанр внесли и Милан Ласица и Юлиус Сатинский — одновременно и авторы, и исполнители миниспектаклей в форме сатирических диалогов двух действующих лиц. В 1980-е гг. эту линию успешно продолжил Станислав Штепка (р. 1944), написавший целый цикл оригинальных пьес, где стилизация под «народный театр» сочетается с интеллектуальной драмой и гротеском («Словацкое танго», 1980; «Как было», 1985; «Корпус “Б”», 1986 и др.).

В конце 1980-х гг. после почти двадцатилетнего перерыва были опубликованы пьесы Петера Карваша (1920–1999), одного из ведущих драматургов 50–60-х гг., находившегося все это время в вынужденной «внутренней эмиграции». Эти произведения, написанные еще в 70-е гг., продолжают жанрово-тематическую линию, которую развивал в своем творчестве Карваш ранее: реалистическая драма о войне и восстании «Время – ноль» (написана в 1972) и «Туманное утро» (1973) соседствует с гротеском и элементами драмы абсурда в пьесе «Патриоты из города Йо» (1973).

70–80-е гг. останутся в истории словацкой литературы как один из наиболее драматических периодов в ее существ-

вовании. Находясь под сильнейшим идеологическим пресингом, литература была вынуждена в этот период отдать немалую дань политической конъюнктуре. Ее творческий потенциал оказался существенно урезанным и деформированным временем. Но даже в этих навязанных ей обстоятельствах словацкая литература в лице своих лучших представителей сумела сохранить глубинную гуманистическую преемственность, вписав достойную страницу в общую летопись национального художественного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Literárny život. 1969. Č. 2.
- ² Za socialistické umenie. Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov Bratislava, 1974. S. 105.
- ³ Romboid. 1970. Č. 3. S. 14.
- ⁴ Slovenské pohľady. 1972. Č. 1. S. 17.
- ⁵ Novomeský L. O literatúre. Bratislava, 1971. S. 122.
- ⁶ Novomeský a socialistická koncepcia literatúry // Romboid. 1972. Č. 1.
- ⁷ O socialistickom realizme. Zborník literárnovedných statí. Bratislava, 1976.
- ⁸ Slovenské pohľady. 1977. Č. 4. S. 14.
- ⁹ Slovenské pohľady. 1982. Č. 5. S. 32.
- ¹⁰ Ibid. 1987. Č. 5. S. 9.
- ¹¹ Ibid., 1989, Č. 11. S. 8.
- ¹² Báseň na úsvite. Básne z čias prelomu a výstavby. Bratislava, 1978. S. 8.
- ¹³ Horov P. Torzá. Dielo. Bratislava, 1978. Zv. 3. S. 283.
- ¹⁴ Winczer P. Poézia A. Plávku, J. Kostru a P. Horova v sedemdesiatych rokoch // Hodnoty desaťročia. Bratislava, 1989. S. 80.
- ¹⁵ Nové slovo. 1971. Č. 21.
- ¹⁶ Cit.: Marčok V. Milan Rúfus. Bratislava, 1985. S. 127.
- ¹⁷ Romboid. 1970. Č. 5. S. 3, 4.
- ¹⁸ Romboid. 1970. Č. 5. S. 3, 4.
- ¹⁹ Marčok V. Milan Rúfus. S. 89.
- ²⁰ Lajčiak M. Poézia – zbraň v ruke básnika // Jurík L. Rozhovory (o literatúre). Bratislava, 1986. S. 55.
- ²¹ Winczer P. Slovenská občianska poézia v rokoch 1956–1976 // Slovenská literatúra. 1985. Č. 3. S. 241.

- ²² Slovenské pohľady. 1989. Č. 11. S. 25.
- ²³ Šmatlák S. Integrálna báseň // Nové slovo. 1977. Č. 1.
- ²⁴ Stanislav Šmatlák číta Vojtecha Miháliku // Romboid. 1983. Č. 11. S. 21.
- ²⁵ Kritici diskutujú o Kováčikovom Medzimeste // Romboid. 1984. Č. 11. S. 11.
- ²⁶ Buzássy J. Poézia nás robí lepšími // Jurík E. Rozhovory (o literatúre). S. 25.
- ²⁷ Literika. 1996. Č. 3–4. S. 137.
- ²⁸ Hamada M. Básnická transcendencia. Bratislava, 1969. s. 196.
- ²⁹ Mináč V. Súvislosti. Bratislava, 1976. S. 552.
- ³⁰ Ibid. S. 556.
- ³¹ Sulík I. Kapitoly o súčasnej próze. Bratislava, 1985. S. 87–88.
- ³² Šutovec M. Rekapitulácia nekapitulácie. Bratislava, 1990. S. 111.
- ³³ Romboid, 1975. Č. 2. S. 14.
- ³⁴ Ibid. 1974. Č. 6. S. 40.
- ³⁵ Ibid. 1979. Č. 8. S. 16.
- ³⁶ Petřík V. Hodnoty a podnety. Bratislava, 1980. S. 319.
- ³⁷ Romboid. 1981. Č. 7. S. 16.
- ³⁸ Nové slovo. 1981, Č. 4. S. 13.
- ³⁹ Slovenské pohľady. 1986. Č. 10. S. 138.
- ⁴⁰ Krausová N. Próza nových modelov či rozpad epického tvaru? // Slovenská literatúra. 1976. Č. 4. S. 411.
- ⁴¹ Johanides J. O podstate prózy // Jurík E. Rozhovory (o literatúre). S. 103, 104.
- ⁴² Šutovec M. V službách ľudskej dôstojnosti // Slovenské pohľady. 1988. Č. 4. S. 22.
- ⁴³ Sloboda R. Pokus o autoportrét. Bratislava, 1988. S. 128.
- ⁴⁴ Okáli D. O prekonávaní krízy v našej literatúre. Bratislava, 1981. S. 60.

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 пост-социалистических странах, проходили здесь прежде всего под знаком реинтеграции литератур, одномоментно вбиравших в себя накопившееся на протяжении полувека многослойное и разноголосое 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

* Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. Москва, 2002. С. 132–143.

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 Мастер», 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 недоступен 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 И. Киришбаум, Ш. Полакочич, Ф. Внук и др., стремившиеся представить Словацкую республику как в целом успешный и незаслуженно подвергнутый политическому остракизму 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 немислимо!» 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 словцо “если бы” – типичное для словацкого мышления»¹.

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 поли-

* 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.

тики властей в подобных масштабах не знали чешские земли. Основной удар наносился по католической церкви, непосредственно связанной в лице президента Тисо, возглавлявшего правящую католическую Глинковскую 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 самиздата ².

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, создававшимся в Словакии в глубоком подполье (Я. Силан, С. Вейгл). Были изданы труды и воспоминания словацких религиозных фило-

софов (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 (1928–2009), потенциального кандидата от Словакии на Нобелевскую премию (его стихи переводились на 15 языков – уникальный случай в истории словацкой литературы). В частности, «Молитвочки» (1992, 1994) и «Новые молитвочки» (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

* 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

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 – 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 «Ромбо-

чехов волнует, как словаки будут вести себя в этой федерации»⁴.

ид», «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 отважится 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 цивилизации. 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 официозной 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, реализовав 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, А. Вадкерти-Гаворникова, М. Ковачик, Ш. Моравчик и др. в поэзии, В. Шикла, Р. Слобода, Я. Йоганидес, П. Виликовский, П. Ярош, А. 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, А. 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. Подрацка, 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 Babylon», 1991) до страстного обличения этой эпохи в книгах Я. Тужинского, избранного в 1999 г. председателем Общества словацких писа-

телей: «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. Хробакова в упомянутой выше статье) основных постулатов постмодернистских теорий («текст есть жизнь»). Шегольская 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.

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.

Словацкая литература в европейском контексте (К проблеме синхронизации национального и общеевропейского литературного развития) *

Представления о единстве европейского и мирового художественного пространства складывались постепенно, по мере формирования и интенсификации сферы междокультурного общения. Ни одна литература не жила и не живет в глухой изоляции. Процессы культурного взаимодействия не всегда очевидны, пунктирные в древности, с поступательным ходом истории становились все более регулярными и устойчивыми, пока не приобрели на исходе XX в. значение перманентно действующего, вездесущего фактора. Эта общая схема миграции и освоения художественных ценностей в разные исторические эпохи и периоды по-разному проявлялась и конкретизировалась в различных частях Европы.

Геополитическое положение Словакии в самом центре европейского континента и почти посредине этнического массива славянских народов («самые восточные из западных славян») как бы предуготовило функцию оживленного перекрестка, сферы взаимного пересечения культурных веяний с Западом и Востоком. В этом смысле поистине символическое значение получило событие, произошедшее в далеком IX в., в пору существования на территории современной Словакии одного из первых у славян крупного государственного образования – Великоморавской державы. Речь идет о религиозно-просветительской миссии первоучителей славянства Кирилла (Константина) и Мефодия, прибывших в 863 г. по приглашению великоморавского князя Ростислава из Византии и положивших начало старославянской письменности. Они попытались также ввести богослужение по византийскому

* Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. Москва, 2006. С. 81–118.

(«православному») обряду, но вскоре отказались от этого намерения и перешли на западную практику литургии, сохранив главное – славяноязычную форму проповеди, а через несколько лет получив папское благословение, византийский монах Мефодий стал архиепископом римской церковной паннонско-моравской провинции. Правда, после смерти Мефодия папа запретил дальнейшую деятельность миссии, ученики и приверженцы солунских братьев были изгнаны из страны, и старославянский заменен литургической латынью. Но этот первый опыт культурного симбиоза восточных и западных элементов стал своего рода моделью, предвосхитившей одну из характерных черт всего последующего исторического развития не только Словакии, но и региона Центральной Европы, в особенности его восточной части – взаимопереплетение и сосуществование, подчас в далеко не мирном, противоречивом контексте, различных ориентаций и ценностей.

Раннефеодальная Великоморавская держава просуществовала недолго. Раздираемая внутренними конфликтами, она распалась уже в самом начале X в. на отдельные княжества, которые вскоре были поглощены более мощными соседями. Территория, населенная словаками, вошла в состав формировавшегося в то время венгерского государства. С этого момента и далее на протяжении тысячелетия история словацкого народа оказалась теснейшим образом связана с историческими судьбами Венгерского королевства. Вместе с венграми словаки – наряду с другими этническими группами, находившимися в пределах этого полиэтничного государства – хорватами, трансильванскими румынами, колонистами-немцами, сербами Воеводины, прикарпатскими русинами, – пережили в Средневековье периоды относительного подъема и упадка экономического и культурного развития, многочисленные сословно-феодальные войны и крестьянские восстания, Реформацию и Контрреформацию.

Больше полутора столетий в XVI–XVII вв. словацкие земли представляли собой главную разграничительную линию, оборонительную полосу в кровопролитном противостоянии с Османской империей. После поражения венгерской армии при Мохаче в 1526 г. турки оккупировали центральную Венгрию, автономный статус получила Трансильвания,

и лишь западная часть, граничившая с Австрией и вошедшая в состав Габсбургской монархии, сохранила за собой атрибутику королевской Венгрии. Все правительственные учреждения переместились в Братиславу (Пожонь), здесь проходили заседания венгерского сейма, коронации венгерских правителей. «Турецкая угроза, – как отмечается в новейшем коллективном труде словацких ученых «История Словакии», – способствовала интеграционным стремлениям и тенденциям Центральной Европы. <...> Центральная Европа (в данном случае прежде всего Словакия) в этом процессе вновь сыграла свою традиционную роль межкультурного пространства, на котором не только совершались междоусобные военные действия и битвы, но где приходили в соприкосновение два мира, – Словакия выступала в этой роли особенно интенсивно по сравнению с остальными частями центральноевропейского региона. Но благодаря тому, что на ее территорию временно переместились все важнейшие венгерские институты, она одновременно сохранила преемственность политического и культурного развития»¹.

Цепочка памятников средневековой словацкой литературы прерывиста и фрагментарна. Она включает в себя старославянскую письменность великоморавского периода и после разрыва с этой традицией произведения, создававшиеся на иных языках. На этапе раннего Средневековья это была прежде всего латынь как составная часть европейского ареала латинской письменности. Во времена гуситских походов и европейской Реформации широкое распространение у словацких евангеликов (протестантов, в основном лютеран) получил чешский язык Кралицкой Библии (1579–1593) с вкраплениями словацких диалектизмов, но католическая часть населения остается верна латыни, которая в период Контрреформации в XVII в. вновь обрела господствующие позиции. Древнесловацкая литература теснейшим образом связана с венгерской, с другой стороны – с чешской. Вместе с ними – в замедленной, ослабленной форме по сравнению с Западной Европой – она проходила эпохи Ренессанса, Барокко и в конце XVIII в. вступила в эпоху Просвещения, положившую начало широкому общественно-политическому и культурному движению, которое получило у словаков и многих других на-

родов Центральной и Юго-Восточной Европы емкое, обобщающее название национального возрождения. По основной своей сути это был процесс превращения феодальных народностей в социально-этнические общности нового, национального типа.

Историческая специфика генезиса словацкой нации обусловила особую роль литературы, выдвинув ее на первый план с точки зрения национальной самоидентификации. Литература по своим просветительским, репрезентативным и, разумеется, художественным возможностям представляла собой универсальную трибуну для формирования и проявления национального самосознания. На ее основе складывалась национальная общественно-политическая программа, вырабатывались представления о новых путях и формах конституирования национальной культуры. В ней, наконец, в наибольшей степени мог быть использован и задействован многовековой исторический опыт духовной жизни народа, его богатейший фольклорно-песенный потенциал.

Предпосылки для такого понимания роли и функции литературы исподволь накапливались с конца XVIII в. Но подлинно качественный сдвиг справедливо связывается с творчеством и деятельностью Я. Коллара и П.Й. Шафарика, словаков по происхождению, выдвинувших вслед за Гердером и всесторонне обосновавших в 20–30-е гг. XIX в. идею языково-культурной славянской общности, «литературной взаимности» (Коллар) славянских народов. Эта идея была особенно актуальной ввиду происходившего как раз в этот период резкого усиления со стороны венгерских властей ассимиляторского давления на остальные народы, проживавшие на территории Венгрии. Концепция «одной политической венгерской нации», взятая на вооружение венгерским национально-освободительным движением, лишала остальные народы и этнические меньшинства сколько-нибудь благоприятных перспектив национально-культурного развития. В сложившихся условиях принцип славянской солидарности обрел для деятелей словацкого национального возрождения «необыкновенную привлекательность и совершенно определенную морально-общественную ценность. Он помогал им преодолевать чувство собственной национальной слабости и изолированности, поскольку включал их не только в более

широкий литературный славянский, но и в общий европейский культурный контекст»².

Внутренним тормозом развития литературы все еще оставалась, однако, унаследованная от прошлого, нерешенная проблема единого литературного языка. В силу традиционной конфессиональной раздвоенности словацкая литература в начале XIX в. – отвлекаясь от немецкого и венгерского языков – существовала в двух основных языковых формах: писатели протестантского вероисповедания пользовались чешским языком, восходящим к письменным нормам Кралицкой Библии, католики же, отказавшись к этому времени от латыни, создавали свои произведения на так называемой бернолаковчине: – первом опыте словацкого литературного языка, основанного на западнословацких, наиболее близких к чешским говорах³. Коллар и Шафарик, например, писали на чешском, считая словаков составной частью единого «чехословацкого племени» славянства. Такому пониманию соответствовал и пропагандируемый ими «чешско-словацкий», а по существу чешский с вкраплениями словацких элементов, литературный язык. Ярким представителем «бернолаковского» крыла словацкой литературы был Ян Голлы (1785–1849) – создатель монументальных, написанных в духе классицизма стихотворных эпоей об историческом прошлом словаков («Сватоплук», «Кирилло-Мефодиада», «Слав»), переводчик античных авторов – Гомера, Вергилия, Овидия, Горация и др.

Подлинно национальное обособление словацкой литературы было немислимо без ее языковой интеграции. Решение этой задачи выпало на долю следующего поколения деятелей словацкого национального возрождения, бесспорным лидером которого выступил Людовит Штур (1815–1856), поэт, филолог, политик, педагог-просветитель, сумевший воспитать и заразить своим самоотверженным патриотическим горением целую плеяду талантливых писателей и поэтов-романтиков – «штуровцев». Лингвистическая реформа Штура, проведенная в 40-е гг. XIX в., увенчалась в 1852 г. окончательной кодификацией единого словацкого литературного языка на основе наиболее самобытных, «чистых» и распространенных средне-словацких говоров: «Символ нашего соединения – речь наша национальная, девиз нашей воли к жизни»⁴.

Языковая реформа Штура, болезненно воспринятая многими деятелями чешской и словацкой культуры, в том числе Колларом и Шафариком, как проявление обоюдно ослабляющего чехов и словаков раскола, в исторической перспективе полностью себя оправдала. Она подвела фундамент под все дальнейшее развитие словацкой литературы, добровольно, но и по необходимости принявшей на себя миссию представителя, просветителя и защитника нации и народа. Штуровская, романтически окрашенная идея служения высшим национальным интересам вошла отныне в плоть и кровь литературы, во многом, если не в основном предопределив ее идейно-художественную специфику, в том числе исторически объяснимый, но нередко и субъективно затрудненный, выборочный характер ее взаимодействия с инонациональным литературным окружением.

Принцип селекции задавался прежде всего интересами национального коллектива. «Личные страсти, – формулировал Штур в своих «Лекциях о славянской поэзии» (1842), – не являются предметом поэзии нашей. <...> У нас любовь, честь, страсть и т. д. отдельного человека никогда не могут быть главными, а только побочными. У нас индивидуум как индивидуум не может жить только для себя, напротив, он состоит на службе всеобщности, подобно всем великим характерам славянским»⁵. Отчетливо сознавая степень бесконечной униженности своего народа («Раболепство нашего народа настолько вошло в обычай, что наблюдать это человеку образованному стало уже невозможно и невыносимо»⁶), Штур с горечью констатировал громадную дистанцию, отделявшую Словакию от ушедших вперед по пути цивилизации западно-европейских народов – англичан, французов, немцев. По сравнению с бесправными словаками те жили уже совсем иными интересами и заботами, и никому не было дела до прозябавшего в глухом европейском захолустье «подтатранского племени». Помощи и понимания ждать было неоткуда, особенно после языкового «разрыва» с чехами. Надеяться можно было только на себя. «Мы рождаемся в муках невероятных, — писал ближайший соратник Штура Й.М. Гурбан, — ибо нигде не находит дух наш проторенных путей, но сам искать их должен путем борьбы в себе самом»⁷.

Не выглядит поэтому парадоксом тот общеизвестный факт, что демократ по духу, европейски образованный Штур испытывал стойкое предубеждение к «западной» модели мира, всецело погруженного в «мерзкое», по выражению Штура, эгоистическое накопительство и индивидуализм. Напротив, у народов Восточной Европы он в тех же «Лекциях о славянской поэзии» усматривал тяготение к «интересам высшим, интересам духовным». Современный ему культурный потенциал Запада Штур последовательно рассматривал сквозь призму мессионистски истолкованной гердеровско-колларовской гипотезы о великом гуманистическом предназначении славянских народов. Соответственно производится отбор «нужных» и нежелательных, вредных для формирующегося национального самосознания импульсов и традиций (разъедающий скепсис Вольтера, индивидуализм и пессимизм Байрона, легковесные «пикантности» Эжена Сю и т. п.).

Эти взгляды Штура не раз в дальнейшем подвергались критической рефлексии в Словакии. Заложив фундамент отечественной литературы и придав соответствующую парадигму ее развитию, Штур и его соратники по праву рассматривались и до сих пор рассматриваются не только как первоисточник, но и как «первоответчик» за все последующие драматические перипетии и повороты в судьбах словацкой культуры и – шире – словацкой нации. Живым примером подобной актуализации может служить развернувшаяся в 1989 г. на страницах журнала «Словенске погляды» (№ 3–12) горячая дискуссия, в которой приняли активное участие ведущие историки, литературоведы, культурологи, этнографы, языковеды Словакии. В статье члена-корреспондента Словацкой АН Л. Ковача, авторитетного специалиста в области биологии, на поколение штуровцев была возложена историческая ответственность за «дилетантски ошибочный, погердеровски наивный, спонтанно популистский» выбор национальной ориентации: «Чересчур узким каналом поступала к нам европейская мысль. <...> Они (штуровцы. – Ю.Б.) были герметически изолированы от скептического английского эмпиризма, не знали Юма, Локка, даже Ньютона, к ним не проникло завораживающее духовное богатство французского просвещения, и Вольтер был для них символом духовной и

нравственной извращенности, воплощенным Антихристом. <...> Со шутовских времен анахронизм является перманентной особенностью наших духовных свершений. <...> Подлинным актом служения нации должны были стать художественные творения, не уступающие мировому уровню, а не дидактические, календарные вирши, какими бы благородными намерениями они ни были продиктованы»⁸.

Такая острокритическая, а по существу нигилистическая оценка деятельности шутовского поколения не нашла понимания у большинства участников дискуссии, – слишком очевидным для специалистов-гуманитариев был априорный антиисторизм подобного подхода. К тому же в ту пору набравшая сил национальная литература – а словацкий романтизм принадлежит к ярчайшим ее страницам – была, разумеется, неизмеримо шире шутовских предписаний. Художественная природа искусства, находящегося на подъеме, всегда испытывает необходимость в самых разнообразных ферментах, и словацкая литература не является здесь исключением. Так возникает поразительная по накалу чувств и культивированности формы поэма Андрея Сладковича «Марина» (1846), категорически не понравившаяся Штуру своей любовно-тематической фабулой. Еще красноречивее пример с творчеством Янко Краля, который, по выражению выдающегося поэта XX в. Ладислава Новомеского, «представил поэзию словацкой литературе». Национально-фольклорное начало, органически присущее творчеству Краля, получило восторженное одобрение современников, но его общечеловеческая, философская лирика, словацкий аналог байронического титанизма и провидческого визионерства Мицкевича и Петефи, так и осталась в разрозненных рукописных фрагментах; пока наконец в середине XX в. не была собрана, осмыслена и издана профессором М. Пишутот под красноречивым названием «Драма мира». И дело, конечно же, было отнюдь не в авторитарных наклонностях Штура, с которым, признавая его бесспорный личный авторитет, позволяли себе не соглашаться по тем или иным художественным вопросам и тот же Краль, и Ян Францисци, и Ян Калинчак. Причем все они при этом были солидарны со Штуром в главном, – словацкая литература должна в первую очередь служить интересам своего

национального коллектива.

В 1851 г., заканчивая публикацию труда «Словакия и ее литературная жизнь», Й.М. Гурбан размышлял о двух типах или, по его выражению, «способах литературы». Одна литература подобна «мировому океану, в который вливаются все жизненные соки народов»; ее представляют «великие духом» – Гомер и Пиндар, Данте и Петрарка, Мольер и Гёте, Пушкин и Мицкевич и т. д. Эта «литература мира» уже не ограничена своим языком, она обращена ко всему образованному человечеству. Но есть и другая литература – «меньших племен», и ее миссия стать голосом своих, еще дремлющих, еще не достигших зрелости, «нецивилизованных» соплеменников. Она призвана «прославлять родную речь, народную песню, говор сердца» так, чтобы выпестованные ею «племена и индивидуумы» нашли дорогу к «высшим мирам», к «всеобщности», к той литературе, которая является творением гениев. «Мы знаем, – пишет Гурбан, – что мы были ничем, но знаем и то, что мы должны чем-то быть»⁹.

Неблагоприятные исторические обстоятельства – разгул абсолютистской реакции после поражения венгерской революции 1848–1849 гг., ужесточение мадьяризаторской политики венгерских властей в последней трети XIX – начале XX в., – все это продолжало и после штуровцев определять основную линию развития словацкой литературы, неизменно связанную с генеральной идеей самосохранения, выживания нации. Вместе с тем в первые десятилетия после подавления революционной волны происходит общий спад общественной активности, вызванной разочарованием в результатах участия словаков на стороне австрийского правящего дома в событиях 1848–1849 гг. Никаких улучшений в своем национальном статусе словацкая сторона не дождалась от Вены. Дух уныния поселился и в литературе, общий ход литературного процесса вновь замедлился, порождая эклектику и эпигонство.

Затянувшийся эпилог романтической эпохи с неизжитыми блоками сентиментализма и просветительского дидактизма в конце концов совпал – на излете – с прологом новой эстетической системы, утверждавшейся в 1880-е гг. прежде всего в творчестве С. Гурбана-Ваянского (1847–1916), П. Орасага-Гвездослава (1849–1921) и М. Кукучина (1860–1928). Совокупный

вклад этих писателей в обновление облика национальной литературы сопоставим с идейно-эстетической активностью шуторовского поколения. С одним необходимым уточнением: реализм, идя на смену романтизму, в словацких условиях продолжает осознанно рассматривать себя прямым наследником его высшей, «священной», по выражению Ваянского, миссии – представителя, защитника, духовного пастыря нации. «Давление общественной реальности, – замечает по этому поводу С. Шматлак, – могло пробиваться в этой фазе нашего реализма лишь сквозь фильтр обязывающего “национального” подхода»¹⁰.

Сознательное подчинение художественного творчества насущным общественным задачам по-своему возвышало статус искусства, принявшего на себя тяжкий крест ответственности за свой народ, но в то же время ограничивало творческие горизонты писателей и в конечном счете сдерживало проявление эстетической функции в словацкой литературе. «Где проповедь, там сладкозвучья нет. / Но что же может, не терзая совесть, / поделатъ он, Словакии поэт?.. / Он меж певцов отрезанный ломоть» («Напрасно от словацкого поэта...», пер. Ю. Вронского), – горестно размышлял на исходе века Павол Орсаг-Гвездослав, создатель уникальной поэтической вселенной, своего рода реалистической энциклопедии национальной жизни.

«Словацкая литература есть проявление национального движения, она не была и не является сегодня сама себе целью», – формулировал свою исходную позицию и С. Гурбан-Ваянский в развернутой и в целом чрезвычайно позитивной рецензии на «эпохальную» книгу Я. Влчека «Литература в Словакии. Ее возникновение, развитие, значение и успехи», вышедшую в Праге в 1881 г. При всем при том он не мог согласиться с «доктринерским» подходом Влчека к словацкой литературе «по преимуществу с высоты художественного идеала»: «На одно обстоятельство мы осмелимся обратить внимание. Историю словацкой литературы невозможно *писать без параллельной истории словацких страданий*» (выделено Ваянским. – Ю.Б.). Не учитывать это «обстоятельство» – значит обесценить бескорыстный и часто самоотверженный порыв, жизнь и творчество людей, обращавшихся к «столетней болью до бесчувственности измученным сердцам»,

при том, что среди этих людей, – снова подчеркивает Ваянский, – не было «ни одного-единственного литератора по профессии». Конечно, словацкая литература, – впрочем, как и чешская, – рассуждает в заключение Ваянский, – не выдвинула первоклассных властителей дум, наподобие Пушкина или Мицкевича, Гоголя или Гончарова, но даже имея «в целом узкое провинциальное значение», она заслуживает уважения ¹¹.

Прекрасно зная классическую мировую литературу и хорошо ориентируясь в современных ему французской, немецкой, английской литературах, обладая развитым эстетическим вкусом, Ваянский не мог не ощущать относительного художественного отставания словацкой литературы от общеевропейского литературного процесса. И всякий раз он не оправдывался, а вновь и вновь напоминал об «обстоятельствах»: «Мы с нашими страданиями лишь в редкие минуты можем позволить себе войти в праздничные пропилеи поэзии» ¹². Впрочем, он не скрывал и своего скептицизма по отношению ко многим актуальным западноевропейским авторам и течениям, искренне преклоняясь лишь перед реалистическим подвигом русской литературы с ее «великой свободой мысли и творчества, с бесстрашной решимостью говорить народу своему самые горькие вещи, правда, во имя бесконечно высоких и безупречно нравственных, душу очищающих целей». Но спускаясь с этих горних высей в свой скромный, «уездный» Турчанский Св. Мартин, со вздохом писал: «Нам, малым, подобная свобода и не снится, а если говорить начистоту, то мы еще и не настолько зрелы, чтобы переварить ее без вредных для себя последствий» («Лев Толстой и Иван Тургенев», 1888) ¹³.

На рубеже XIX–XX вв. в словацкой литературе происходит закономерная дифференциация художественного творчества. Поколение Ваянского доказало на практике устойчивую жизнеспособность национального феномена литературы, в известной мере освободив молодых от непосредственной заботы о самом «сбережении священного огня в национальном очаге» (Ваянский). В результате процесс самоопределения авторских индивидуальностей приобрел и в Словакии гораздо более раскованный личностный характер. Собственно национальная проблематика не исчезает из литературы, она

лишь растворяется в социальной, сигнализируя об углублении реалистического анализа, об отказе от заведомой фильтрации жизненного материала и добровольных, продиктованных «высшими интересами» тематических ограничений.

В качестве характерного примера можно сослаться на творчество Й. Грегора-Тайовского (1874–1940), зарекомендовавшего себя как бескомпромиссный исследователь положения социальных низов – обездоленного, разоряющегося крестьянства, неимущих батраков, бродячих кустарей-ремесленников, полупролетарского люда вообще, вытесненного нуждой и голодом из капитализирующейся деревни и пока не умеющего приспособиться к городу. В 1904 г. в раздраженном отклике на очерк «Из Чадцы в город» Ваянский сурово упрекнул Тайовского в неправомерном нагнетании черных красок, граничащем с «уничижением» собственного народа. Как бы в ответ на критику Тайовский предложил для публикации в «Словенских поглядах» повесть А.П. Чехова «Мужики», переведенную им на словацкий язык. Но она так и не появилась на страницах журнала, поскольку, по мнению Ваянского, Чехов в «Мужиках», поддавшись «декадентским веяниям», опустил до «клеветы на свой народ»¹⁴ – эпизод весьма показательный для характеристики различий, обозначившихся к тому моменту в понимании миссии национальной литературы и возможностей реалистического творчества в условиях Словакии.

Еще более значительным художественным сдвигом ознаменовалось явление Словацкой модерна, вошедшей в литературу в начале XX в. под знаком символизма и обостренного интереса к аналогичным поискам в других европейских литературах – французской, чешской, немецкой, польской.

В творчестве талантливейшего представителя Словацкой модерна И. Краско (1876–1958) нашла индивидуальное преломление назревшая тенденция ко все более тесному сращиванию поэзии с внутренним субъективным миром художника. Традиционная функция мессии, поводыря, учителя жизни, так или иначе сковывавшая предшественников в полноте самовыражения, была подвергнута у Краско фундаментальной художественной ревизии. Авторское начало выступило в его лирике не интерпретатором, а скорее ретранс-

лятором действительности, чутко отзывающимся на живую, пусть даже еще невнятную и «темную» вибрацию души.

Первый сборник стихотворений Краско «Nox et solitudo» (1909) стал событием в словацкой литературе, обнажив кризисно-трагедийный характер мироощущения личности, испытывающей острое чувство неприкаянности и безнадежного одиночества. Характерно, что Ваянский, поддержавший со свойственным ему эстетическим чутьем талантливого поэта и даже снабдивший его книгу теплым напутственным словом, все-таки пожелал молодому автору поскорее освободиться от черной меланхолии и пессимизма, «навешанного отнюдь не татранскими ветрами»¹⁵. С тем большим энтузиазмом встретил Ваянский второй (и, к сожалению, последний) сборник Краско «Стихи» (1912), приветствуя «проясненного, сложившегося поэта»¹⁶. Краско в принципе не отступил от сформировавшейся творческой манеры, еще более укрепившись на позициях многозначной символики, семантической недосказанности, образной тайнописи. Но преодолевая инерцию предшествующей поэтической традиции, он вместе с тем симптоматично проявляет и сыновнее уважение к ней: «Во мне звучат и боль, и каждый стон / с землею связанных трудолюбивых предков» («Дома»).

В конце XIX – начале XX в. наблюдается, таким образом, заметное оживление литературного процесса в Словакии, возрастает степень включенности словацкой литературы в общеевропейский контекст. Происходит и относительно «мягкая», плавная модернизация отечественной художественной традиции без отказа от ее основного национально-демократического вектора – постоянной оглядки на судьбы национального коллектива. Для словаков, не располагающих даже памятью о собственной государственности, кроме легендарной Великой Моравии, переживших мучительно долгий и трудный процесс этнического самоопределения, этот инстинкт самосохранения был заложен самой историей в генетический код нации.

Известный венгерский политолог Иштван Бибо убедительно доказывает, что подобная черта – «страх за само существование общности» — присуща далеко не одним словакам, ею отмечено подавляющее большинство стран Центральной и Юго-Восточной Европы. «В истории каждой из них, – пишет Бибо в

своей книге «О бедствиях и убожестве малых восточноевропейских государств» (1946), – были периоды, когда они стояли у самого порога частичного или полного уничтожения. Когда государственный муж какой-либо малой нации Восточной Европы говорит о «гибели нации», об «уничтожении нации», то человек Запада воспринимает это как риторический оборот; он может представить себе геноцид, порабощение или медленную ассимиляцию, но какое-то внезапное «исчезновение» народа для него всего лишь высокопарная аллегория, тогда как для восточноевропейских наций это *ощутимая реальность*. И для этого здесь не нужно физически уничтожать или выселять какую-нибудь нацию; для того, чтобы нация почувствовала себя в опасности, достаточно выразить с должной силой и настойчивостью *сомнение в том, что она существует*»¹⁷ (выделено Бибо. – Ю.Б.).

Это наблюдение Бибо, в особенности подкупающе тонкое замечание относительно «с должной силой выраженного сомнения», не раз отзовется в XX в. как в истории словаков, так и других «малых» народов, обитающих в Центральной и Юго-Восточной Европе. Сам же Бибо, бесспорно, отталкивался от прочно засевшего в уязвленной национальной памяти вскользь брошенного замечания Гердера по поводу безрадостных перспектив существования венгров – как некой чужеродной этнической общности – в самом сердце Европы: «Тут, между славян, немцев, валахов и других народностей, венгры составляют меньшую часть населения, так что через несколько веков, наверное, нельзя будет найти даже самый их язык»¹⁸. Пессимистический прогноз немецкого философа не выдержал испытания временем, но сыграл своеобразную роль спускового крючка в бурной активизации интереса деятелей венгерского просвещения к судьбам родного языка. В начале XIX в. возникло даже целое движение «неологистов» во главе с Ференцем Казинци, осуществившее дальновидную реформу по лексическому обогащению венгерского языка, подготовив его к выполнению новых коммуникационных функций. Неологисты «дали носителям венгерского языка чувство интеллектуальной уверенности, поскольку на нем теперь можно было обсуждать любые явления и взаимосвязи, существующие в постоянно меняющемся современном мире»¹⁹. Но вернемся к словацкому материалу.

С провозглашением Чехословацкой республики 28 октября 1918 г. кончилась, наконец, долгая эпоха тревоги за само существование словацкой национальной общности. Со всем еще недавно, два десятилетия назад, в разгар радикальной мадьяризации Ваянский заклинал своих современников: «Выдержать в этот критический час — вот главный, святой закон на сегодня. <...> Мы не смеем поддаваться отчаянию!»²⁰. А в 1918 г. словаки, — естественно, наряду с чехами, — стали, пользуясь официальной терминологией, «государствообразующей нацией». Конституция, принятая в 1920 г., была одной из самых прогрессивных в Европе, гарантируя избирательное право всем гражданам республики без какого-либо имущественного ценза, свободу печати, объединений, собраний, восьмичасовой рабочий день и т. д. В демократически дифференцированном обществе, при наличии многочисленных политических партий самой разной ориентации, а также разветвленной сети средств массовой информации, словацкая литература получает, наконец, возможность отойти от традиционно-оборонительной направленности, от постоянной сосредоточенности на проблемах национального выживания. Новые перспективы открылись как для словацкой нации, освобождающейся от навязанного комплекса неполноценности, так и для литературы, начинающей активно реализовывать далеко не исчерпанную ранее энергию художественного поиска.

На фоне затухающей деятельности писателей-реалистов старшего поколения и представителей Словацкой модерна задача обновления выпала прежде всего на долю молодых, заявивших о себе в первые послевоенные десятилетия. С их творчеством оказалось связано ускоренное приобщение словацкой литературы к идейным и художественным новациям времени, через них осуществлялось восприятие импульсов, исходящих из широкого международного окружения, доходили отзвуки новейших европейских литературных школ и течений — футуризма, экспрессионизма, витализма, революционно-пролетарской поэзии, чешского поэтизма. Поэт Ян Смерек, один из лидеров поколения, рассуждая в 1924 г. об ответственности перед традицией, формулирует неслыханно дерзкое условие: «Ответственность, но без каких-либо пут, которые стесняли бы сердце, чувство, мозг и мысль. Абсолютная

свобода внутреннего выражения, навеянного духом новой эпохи»²¹. Сборник его стихотворений «Галопом скачущие дни» (1925) стал ярким проявлением этого нового, задорно-оптимистического ощущения жизни, воспринимаемой в раскрепощенной полноте ее проявлений: «Буйные кони, неоседланные, / – их не настигнет молния – / мчатся вперед, / мчатся вперед!».

Говоря о закономерной динамизации литературного процесса, нельзя не отметить, что словацкая литература в целом все-таки значительно медленнее, чем чешская, осваивалась в кардинально изменившемся общественно-политическом и культурном климате страны. Чешская литература еще на рубеже XIX–XX вв. прошла стадию глубокой идейно-эстетической дифференциации, в конечном счете связанной с промышленной революцией в чешских землях и стремительной урбанизацией населения. Параллельно происходило размывание былого общенационального идеала: «Литература чисто и прямолинейно – то есть тенденциозно – национальная чем дальше, тем очевиднее вступает в конфликт с развитием современной цивилизации и европейского общества. <...> Наша культура болезненно чувствует свое “отставание” и старается “догнать” Европу; она вбирает в себя, часто опосредованно и поверхностно, чужие импульсы, преобразуя фронтальный прилив “модерных течений” в модное бездумное подражание и тем самым ускоряя их перемену» (Р. Пытлик, 1988)²². Но это лишь одна сторона медали. Неизбежные потери с лихвой перекрывались приобретениями – в неизмеримо расширившемся, противоречивом, но и динамичном художественном пространстве свободнее и непринужденнее происходило самоутверждение личности в искусстве, формирование крупных и оригинальных творческих индивидуальностей: «Литература освобождается от наивной привязанности к надличностным национальным идеалам и отваживается на собственную индивидуальную и творческую ответственность»²³. Зрелые плоды этой своевременно состоявшейся идейно-эстетической революции чешская литература будет пожинать на протяжении всего межвоенного двадцатилетия.

Словацкая литература на рубеже веков тоже вступает на путь модернизации, но далеко не столь глубокой и интенсивной, как в Чехии. Процессы дифференциации сдержива-

лись постоянной оглядкой на «дробление сил» перед угрозой ассимиляции. И, конечно же, не случайно наиболее выдающиеся представители Словацкой модерна – И. Краско в поэзии и Франтишек Вотруба (1880–1953) в критике – сформировались в чешской среде, ориентируясь на художественную практику чешской литературной культуры.

1920-е гг. типологически стали для словацкой литературы тем, чем были для чешской девяностые годы XIX в., – временем лихорадочных поисков, эксперимента, восполнения «пропущенных», не востребованных ранее или не вполне освоенных импульсов, исходящих из широкого межлитературного пространства. Характерным историко-литературным памятником этого периода надежд и упований может служить «Сборник молодой словацкой литературы» (1924), составленный Я. Смреком и изданный в Праге начинающим энтузиастом-предпринимателем Л. Мазачем. Под обложкой сборника были собраны стихотворения и рассказы тридцати молодых авторов – живое олицетворение нового поколения, разбуженного ветром исторических перемен. Это была «мозаика из камешков различных оттенков» (Я. Смрек); откровенно ученические опусы соседствовали здесь с пробами пера талантливых поэтов и прозаиков, во многом определивших впоследствии лицо словацкой литературы XX в.: Э.Б. Лукача, Я. Смрека, Л. Новомеского, Я. Поничана, М. Урбана, Й. Цигера-Гронского, Т.Й. Гашпара, И. Горвата и др. Они еще стояли на пороге самоопределения, вскоре их пути разойдутся, но всех пока связывает общее ощущение необходимости решительного обновления литературы, преодоления инерции традиции. «Национальный пессимизм, – задиристо утверждал Смрек в «Литературных заметках» на последних страницах альманаха, – перестает быть актуальным, патриотизм утрачивает свою свежесть...»²⁴.

Для большинства писателей, сформировавшихся в конце XIX – начале XX в., было, разумеется, неприемлемо столь пренебрежительное отношение к традиции. Миссию «воспитателя» молодого поколения взял на себя Штефан Крчмеры (1892–1955) – одаренный поэт, генетически связанный со Словацкой модерной, тонкий литературный критик, активный организатор культурной жизни Словакии в первое послевоенное десятилетие. В 1919 г. он становится секретарем Матицы словацкой в

Мартине, а с 1922 г. – главным редактором возобновленного Матицей старейшего общественно-литературного журнала «Словенске погляды», в первом номере которого помещает программную статью «Словакия и ее литературная жизнь». «Я не вижу для себя более достойной миссии, – писал Крчмеры, – чем сохранять преемственность между вчерашним и сегодняшним днем и развиваться дальше вместе с развитием Словакии и ее литературной жизнью»²⁵.

Авторитет Крчмеры был настолько высок, что составитель «Сборника молодой словацкой литературы» Я. Смерик открыл альманах подборкой стихотворений Крчмеры, которого искренне почитал доброжелательным наставником молодого поколения, «с диогеновой лампой в руках отыскивающим молодые таланты». Крчмеры и в самом деле оказывал очень многим начинающим авторам бескорыстную организационную и «методическую» поддержку и в то же время не щадил тех, кто, по его мнению, игнорировал самобытные основы национальной культуры, некритично поддавшись влиянию «чуждых литературных центров». Таким ему виделось творчество молодых представителей пролетарской литературы Поничана и Новомеского (но не И. Волькера); не смог он примириться и с новаторским отображением стихийного антивоенного протеста словацкого крестьянства в романе М. Урбана «Живой бич» (1927). Крчмеры не отрицал необходимости учиться у других («сегодня мы уже включены в Европу!»), но решительно выступал против поспешного копирования чужих образцов, против эпигонства, захлестывавшего, как ему представлялось, молодую литературу. Испытывая настороженное отношение к нравственным последствиям промышленной цивилизации, к стилю жизни больших городов, Крчмеры в духе штуровской традиции идеализировал простонародную культуру, «не оторвавшуюся от матери-земли». «Нация чахнет в городах и вымирает, – писал он в 1924 г. в статье «Литературные стремления словаков». – Наше природное местоположение обязывает нас песням городов противопоставить песни деревень, полей и земли, дыму фабрик – шум лесов»²⁶.

Представители формирующейся марксистской критики в Словакии видели в Крчмеры одного из наиболее влиятельных знаменосцев ретроградного консерватизма, изолирую-

щего словацкую литературу от ритмов современной жизни: «Он полагает, что “своеобразие” обретается в отсталости... Что в обледенелых косяках словацких хижин еще ютится частица романтики. Что на столе по-прежнему Библия, сухая корка хлеба, а на дворе ревет голодная корова. Поразительно. Как будто бы Словакию не изрезала сетка железнодорожных рельсов. Как будто электроволны не развеяли пелену мертвых традиций!.. Тесные временные и пространственные рамки трещат по всем швам. Мартинское захолустье и локальные интересы пора сдать в утиль»²⁷.

Непонимание было взаимным и в чем-то неизбежным. Но все же больше прозорливости было на стороне Крчмеры, который отнюдь не являлся завзятым глашатаем замкнутого на себе провинциализма. Достаточно сказать, что уже в первом годовом комплекте «Словенских поглядов» (1922) он опубликовал целую серию собственноручно выполненных переводов из Жупанчича, Верхарна, Ади и Байрона, Достоевского и Тургенева. Его действительно до глубины души удручала тенденция разрыва с традицией и сопряженная с этим опасность утраты литературой пусть скромного, но своего национального облика, с великим трудом обретенного вопреки всем неблагоприятным историческим обстоятельствам. «Многие молодые авторы, – писал Крчмеры в 1926 г., – убеждены, что литература наша исчерпала себя национальным направлением. <...> Я же стою на том, что ничего подобного никогда не может произойти, ибо литературу питает неисчерпаемая, постоянно развивающаяся, всякий раз заново сплетающаяся жизнь. Что может оказаться исчерпанным, так это лишь творческая восприимчивость писателей»²⁸.

Настаивание на преемственности имело в «заново сплетающейся жизни» гораздо более широкий и более принципиальный, чем чисто литературный, смысл. Соединение двух братских народов в независимом государстве было с энтузиазмом воспринято подавляющим большинством чехов и словаков. Но введенная в конституцию по общеполитическим соображениям формула единой чехословацкой нации с общим «чехословацким» языком очень скоро породила хроническую межнациональную напряженность. Эта искусственная конструкция, получившая название доктрины чехословакиз-

ма, не вызывала реакции отторжения с чешской стороны, поскольку здесь, по справедливому суждению чешского политолога П. Питгарта, представлялось естественным, что «во всех отношениях более слабая и, как было принято считать, отсталая словацкая часть рано или поздно сама по себе сольется с чешской, – ни в коем случае не наоборот и тем более не так, что оба народа в результате слияния составили бы какую-то совершенно новую нацию. Чехословацкий, следовательно, воспринимался как чешский»²⁹.

Концепция единой чехословацкой нации, апеллирующая к традиционной идее чешско-словацкой взаимности, по сути дискредитировала саму идею, пренебрегая историческим опытом формирования и развития словацкого национального самосознания на протяжении XIX – начала XX в. Об опасностях подобного подхода к словацким реалиям предупреждали сразу же после возникновения республики такие дальновидные деятели чешской культуры, как Ф.К. Шальда, который в 1919 г. в статье «Централизация или децентрализация?» пророчески писал: «Было бы роковой ошибкой, если бы чехи вознамерились играть в Словакии роль неких культурных колонизаторов или не в меру ретивых культуртрегеров. Словакия – страна глубоких культурных традиций, <...> и прежде чем поучать да понукать, надо бы сначала приглядеться и понять. На землю Гвездослава и Штефаника следует вступать с открытым сердцем. И говорить шепотом. Из уважения к великим мертвым...»³⁰.

После 1918 г. во всех сферах государственного управления в Словакии происходила массовая ротация кадров. За неимением подготовленных местных специалистов в Словакию были направлены десятки тысяч чехов – чиновников, учителей, железнодорожников, почтовых служащих, таможенников, жандармов и т. д. То была неоценимая помощь, позволившая в относительно короткие сроки консолидировать ситуацию в словацких землях, пребывавших после вытеснения венгерских властей в состоянии административного хаоса. В то же время этот влиятельный слой служащих стал в духе доктрины чехословакизма опорой для выстраивания режима унитарного, централизованного государства. Доминирующая роль Праги, не желавшей делиться с Брати-

славой какими-либо властными полномочиями, стала источником постоянного недовольства в Словакии. При отсутствии элементов реального самоуправления вся ответственность за послевоенные тяготы, экономическую разруху, усугубленную катастрофическим кризисом конца 20-х – начала 30-х гг., рост безработицы и пауперизацию деревни перекалдывалась в глазах большинства словаков на Прагу. Почти на всем протяжении существования республики количество голосов, поданных избирателями в Словакии за оппозиционные партии, колебалось между 60–70% ³¹.

Особое и практически единодушное возмущение словацкой интеллигенции вызывали попытки внедрить идеи чехословакизма в сферу культуры и, в частности, широко культивируемый в чешской среде тезис о неизбежном слиянии словацкого языка с чешским, о заманчивых перспективах, которые якобы открывались бы для словацких писателей в случае их перехода на «чехословацкий» язык. О словацком языке как диалекте чешского рассуждали политики, историки (В. Халоупецкий), литературоведы (Д. Пражак) и даже некоторые видные чешские лингвисты (Ф. Пастрнек, Ф. Травничек и др.), призывавшие «исправить, наконец, ошибку отцов» и заменить словацкий язык письменным чешским. «Лишь принадлежность к чешской литературе, – убеждал молодых словацких авторов в 1929 г. влиятельный либеральный публицист Ф. Пероутка, – способна обещать пишущим словакам достойную и полнокровную жизнь» ³². Но тогда же, в 1929 г., ему резко и весомо возразил Шальда: «Лишь литературный централизм может желать, чтобы словаки перешли на чешский язык, а предположение, что это принесло бы некую пользу как им, так и чешской литературе, является чистой иллюзией» ³³. Шальда наметил и перспективу взаимодействия обеих литератур, видя ее в «догоняющем» движении словацкой литературы, в достижении ею уровня развитости чешской и последующей – на равных – творческой конкуренции этих литератур как естественного залога их взаимного обогащения.

Шальда не относил себя к глубоким знатокам «сестринской», как он говорил, словацкой литературы, но его суждения о ней как «в целом», так и об отдельных произведениях неизменно отличались доброжелательной требовательностью,

искренней заботой о ее художественном совершенствовании. Убежденный в самобытной суверенности словацкой литературы, Шальда подходил к ней без сентиментальной «словацко-фильской» скидки, столь характерной для определенных кругов чешского общества, с теми же самыми высокими, «мировыми» критериями, которые он предъявлял к чешской литературе. В 1934 г. в своем отклике на антологию молодой словацкой поэзии Шальда, отметив несколько ярких индивидуальностей (Новомеский, Лукач, Жарнов), не преминул попенять на общее недостаточное внимание словацких авторов к проблемам формы, на все еще сказывающийся в их творчестве «рудиментарный» дилетантизм и примитивизм: «Словацкая лирика не смеет уклоняться ни от чего происходящего в мировой лирике; напротив, она должна поставить себя под напор пронизывающего космического ветра, в своем стремлении встать с веком наравне она должна максимально проявить себя, не избегая любых, даже самых рискованных экспериментов. И *лишь после этого* вновь, как Антей, она сможет с пользой для себя прикоснуться к родной земле, лишь после этого такое прикосновение окажется плодотворным, напитав организм современной словацкой литературы настоящей черноземной силой»³⁴ (выделено Шальдой. – Ю.Б.).

Молодое поколение словацких литераторов видело в Шальде не просто авторитетного союзника, он был для них великодушным наставником, любимым учителем. «В Словакии его принимали почти безоговорочно»³⁵. Молодых подкупала убежденность Шальды в перспективах развития словацкой литературы как суверенной национальной единицы, составной части европейского литературного контекста. При всем критическом отношении к остаточным проявлениям провинциальности Шальда – в том же отклике на антологию молодой словацкой поэзии обнадеживающе подчеркивал и своеобразные «выгоды», отличающие словацкую литературу от чешской: она «более органична, конкретна, более тесно связана с землей и активностью дня».

Рубеж 20–30-х гг. стал своеобразной цезурой в ходе самоопределения словацкой литературы в изменившейся культурно-исторической ситуации. За 10–15 лет существования демократической республики в Словакии резко возросло чис-

ло людей, получивших среднее и высшее образование. Расширение слоя технической и гуманитарной национальной интеллигенции приводит к кадровому обновлению всех сфер хозяйственной и общественной жизни. «Впервые в новой истории формируется нормальная структура словацкого общества»³⁶. Словакия остается по преимуществу крестьянской страной, но процент словаков среди городского населения неуклонно возрастает.

Любопытное свидетельство о Словакии конца 20-х гг. оставил Илья Эренбург. В 1928 г. вместе с женой, Р. Якобсоном и О. Савичем, в сопровождении главного редактора журнала левой коммунистической интеллигенции «Дав» («Толпа») В. Клементиса Эренбург объехал всю Словакию. Обширный репортаж об этом путешествии был опубликован затем в разных изданиях на русском, немецком и французском языках, а в 1929 г. – в шести номерах «Дава» по-словацки. Эстет и космополит, писатель-скептик, отнюдь не склонный к сентиментальным излияниям, Эренбург неожиданно для себя «в самом центре Европы» обнаружил мало кому ведомую страну, «достойную любви и восхищения», с великолепной, почти не затронутой промышленной цивилизацией природой, но главное «с доподлинно живыми людьми, свободными от зависти и корысти, сохранившими весь жар, всю доверчивость, всю суровость детства»³⁷. Эренбург, разумеется, имеет в виду обитателей деревень, живущих в состоянии «честной бедности» по законам, унаследованным от отцов и дедов. Нищета здесь удивительным образом сочетается с тягой к безыскусственной красоте; почти повсюду люди ходят в народных одеждах в самые обычные трудовые будни—с косой на плече в поле или с подойником в руках на скотном дворе: «Европейцу невозможно поверить в реальность подобных картин: неужели это настоящие жнецы и пастухи, а не заезжие статисты братиславской оперы?» Здесь даже пустые щи хлебают искусно вырезанной деревянной ложкой из расписной миски. Не увидев этих деревень, «эту живописную нищету, этот полуангельский и полуживотный образ жизни», не проникнешь в душу Словакии: «Вся словацкая интеллигенция вышла из подобных деревень. <...> Поэтому и в словацкой литературе столько свежести, нетесанности, отчаянной прямоты»³⁸.

Эренбург назвал Словакию «страной без городов». Мартин, Микулаш, Ружомберок, Зволен и т. д. с населением от трех до пяти тысяч человек произвели на него впечатление больших, «разросшихся деревень». Что же касается Братиславы, то она все еще сохраняла облик бывшего провинциального предместья Вены. Главный город Словакии «отдали в аренду немецким фабрикантам, биржевикам-евреям и венгерским журналистам». Появились, правда, и чехи, заправляющие в административных учреждениях – «пародиях на министерства». Словакам еще только предстояло осваиваться в своей столице, что и происходило на практике в 1930-е гг. Ян Смерек в своих воспоминаниях («Поэзия – моя любовь», 1989) назвал этот процесс «ословачиванием», «завоеванием Братиславы».

Меткостью зарисовок и оригинальностью суждений репортажи Эренбурга заслуживают более подробного анализа. «Глазами иностранца, с наблюдательностью писателя-репортера он открывал такие факты, мимо которых мы ежедневно проходили, не обращая на них никакого внимания», – писал Клементис в предисловии к публикации в «Даве». Впрочем, отдавая должное наблюдениям советского писателя, гордясь дружбой с этим человеком, пользующимся европейской известностью, ни Клементис, ни тот же Смерек, откликнувшийся язвительной специальной заметкой на визит Эренбурга, отнюдь не разделяли его восторгов по поводу патриархального бытия словацкой деревни. И тот и другой, каждый по-своему, мечтали вырваться из плена традиций. В статьях Эренбурга, рассуждал Клементис, «много любви к ритмам горегронских долин и искреннего восхищения тихой героичностью. <...> У нас к ним есть свои оговорки, но ведь это право каждого мыслящего человека»³⁹.

Эренбург на всю жизнь сохранил в памяти это удивительное путешествие, так же как и в своей знаменитой коллекции трубок глиняную трубку – «запекачку», подаренную ему под Тисовцем, родным селом Клементиса, старым овчаром. Запомнил он и скептицизм Клементиса в разговорах о словацкой специфике. И много лет спустя в предисловии к книжке переводов избранных стихотворений Новомеского, которого он хорошо знал и высоко ценил как поэта, Эренбург вернулся к давним спорам: «Дависты были марксистами, увле-

кались конструктивизмом, ссылались то и дело на Маяковского, на московский “Леф”, высмеивали романтику, искусство XIX века, старозаветный деревенский быт и, однако, сами были связаны с народным искусством Словакии, с легендами о “добром разбойнике” Яношике, с песнями “бачей” (пастухов), с прекрасными картинками на стекле, которыми еще украшали в те годы деревенские хаты. Иконоборство, восторг перед урбанистическими планами Корбюзье, отрицание прежних форм искусства было тоже своего рода романтикой»⁴⁰.

Ощущение определенного рубежа, достигнутого в начале 30-х гг. словацкой литературой и – шире – всей национальной культурой, ярко демонстрирует репрезентативная, напечатанная на мелованной бумаге и великолепно иллюстрированная книга «Словацкая современность литературная и художественная» (1931), подготовленная стараниями неутомимого Я. Смрека и его постоянного пражского компаньона-издателя Л. Мазача. Это был сборник добротных информационно-критических статей, посвященных развитию литературы, театра, кино, музыки, изобразительного искусства и архитектуры в Словакии после 1918 г. Во вступительном слове к читателям редактор-составитель Смрек в поэтически возвышенной форме писал: «Нам, нынешнему поколению, была судьбою уготована миссия строителей новой словацкой жизни. <...> Мы должны были стать на переломе истории стальным мостом, по которому наш народ движется из плена вавилонского к своему возрождению. <...> Скорость нашего культурного развития едва ли не удесятирилась. <...> И предназначение этой книги дать ретроспективу свершений, прежде всего в области духовной жизни, которая именуется художественным творчеством. <...> Здесь в зеркале сегодняшнего дня каждый словак найдет опору для своей веры в будущее и уверенности в своих силах»⁴¹.

Книга и в самом деле дышала оптимизмом, во всех областях культуры отмечался существенный прогресс по сравнению с недавним прошлым. В то же время не чувствовалось и некритического упоения успехами; большинству опубликованных текстов был присущ трезвый информационно-аналитический подход, нацеленный не только на подчеркивание достоинств, но и на выявление слабостей, огрехов, не-

достатков. Этим качеством в особенности отличались статьи молодых, свежей испеченных филологов, выпускников Братиславского университета Андрея Мраза (1904–1964) и Милана Пишута (1908–1984) – в недалеком будущем они станут ведущими словацкими литературоведами. Мраз написал целых три статьи, посвященных развитию послевоенного словацкого романа, рассказу и драме, Пишут представил квалифицированный обзор словацкой лирики «после Краско». Это уже были, как позднее с законной гордостью вспоминал Смрек, представители «новой фаланги, вооруженной щитами и мечами блестящей эрудиции»: «Я искренне восхищался их ученостью, как строитель восхищается ученостью архитектора. Впрочем, они признавали, что строитель – в данном случае поэт или прозаик – и является, собственно, творцом литературы»⁴².

Об этом явлении – «новой фаланге» – стоит сказать чуть подробнее, ибо именно с выходом на широкую арену представителей молодого поколения, прошедших, по образному выражению Л. Новомеского, «через мастерскую Шальды» в Праге и – добавим от себя – Яна Мукаржовского в Братиславе, происходит «окончательная эмансипация словацкой литературной критики» (Р. Хмел, 1991) как относительно самостоятельной сферы национального эстетического самосознания. Литературно-критическая деятельность, которая до тех пор чаще всего представляла как попутное и далеко не обязательное занятие самих творцов литературы, обретает отныне полноценный профессиональный статус. Мраз, Пишут, Игор Гамальяр (1905–1931), Михал Хорват (1910–1982), Александер Матушка (1910–1975), Йозеф Феликс (1913–1977), Микулаш Бакош (1914–1972) и др. – все они, хотя и каждый по своему, исходя из собственной специализации, внесли весомый вклад в общий подъем литературно-критической мысли в Словакии, принципиально повысив планку идейно-эстетической требовательности в подходе к художественным произведениям.

В литературной критике 30-х гг. была, наконец, преодолена психологическая инерция осажденной крепости – неоднократно уже помянутый инстинкт самосохранения литературы, постоянно озабоченной проблемой выживания и соответственно вовлечения в свою орбиту любых подающих хоть какие-то

надежды авторов. В глазах «новой фаланги» литераторов подобная снисходительность, пусть даже продиктованная благими порывами, представляла как одно из наиболее очевидных реликтовых проявлений локальной замкнутости словацкой литературы на доморощенных критериях, не выдерживающих сравнения с мировой художественной практикой.

Подчеркнутым неприятием эпигонской и тем более плагиаторской продукции (особой непримиримостью к ней славилась молодая Матушка) отмечена вся общественно-литературная атмосфера 30-х гг.; ощутимые признаки этого нового критицизма проявились и на страницах «Словацкой современности литературной и художественной». Красноречивым примером может служить обзорная статья Мраза о словацкой драматургии. Этот род литературы вследствие отсутствия стационарной сцены традиционно отставал в своем развитии от прозы и поэзии. Но с открытием Национального театра в Братиславе (1920), с постепенной профессионализацией актерских и режиссерских кадров в драматургию устремилось множество амбициозных дебютантов, поощряемых специальными конкурсами на лучшую отечественную драму. Как правило, они оставались авторами лишь одной-двух беспомощных пьес-однодневок, которые, однако, еще два-три десятилетия назад были бы, вероятно, приняты с толерантной благодарностью; но времена переменились, и Мраз, иронически назвав соответствующий раздел своей статьи «Из темных джунглей», не пощадил скороспелую поросль: «Они наводняют Словакию своей стряпней, хватаясь за любую тему. Без всякой подготовки, раздумий, учебы... словно драматургия – это помойка, куда сваливают разбитые горшки и прочий хлам»⁴³.

«Словацкая современность литературная и художественная» была, таким образом, не просто проходной одноразовой акцией, призванной привлечь внимание к словацким реалиям. Эта книга демонстрировала новое качество национального мироощущения, подводя промежуточный — «на марше» — итог не только собственно художественным свершениям, но и литературно-критическим дискуссиям 20-х гг. Все ее содержание, вспоминая Смрек, было «буквально пронизано нетерпеливым стремлением: догнать модерную Европу»⁴⁴. Впрочем, в этом как будто не просматривалось ничего

нового, таким и выглядел основной вектор движения молодой словацкой литературы на протяжении всего послевоенного периода. Новое состояло в другом – в более взвешенной, трезвой оценке собственных возможностей и тех «выгод», о которых напоминали такие проницательные наблюдатели со стороны», как, например, Шальда или Эренбург.

Кстати говоря, сама книга открывалась пространным предисловием еще одного доброжелательного наблюдателя, швейцарского писателя, эссеиста и этнографа Вильяма Риттера (1867–1955), горячо увлекшегося словацким народным искусством. Риттер много раз бывал в Словакии, полюбил ее народ, восхищаясь его «особой цивилизацией». Он приветствовал «чудесное освобождение» словаков, которое «вводит их в царство мировой культуры», но не скрывал и своих опасений, связанных с темпами общей модернизации жизни, грозящей Словакии утратой оригинального лица: «Все, что составляло подлинно словацкий характер, очутилось под угрозой. Словакия принадлежит словакам, но сами словаки стали фатально западными людьми со всеми добрыми и дурными сторонами этой метаморфозы. <...> О, если бы удалось сохранить под различными модификациями внешней оболочки хотя бы ядро и сущность этого характера, <...> то, что делало словака словаком»⁴⁵. Риттер буквально заклинает деятелей культуры обратиться, пока еще не поздно, к сокровищнице народной жизни, чтобы успеть запечатлеть «портрет исчезающего национального бытия», это, по его мнению, было бы гораздо важнее, «чем несколько иллюстраций словацкого гения, пусть даже мировой значимости»⁴⁶. Примером для литераторов могла бы послужить словацкая живопись и прежде всего творчество такого выдающегося мастера, как Мартин Бенка (1888–1971), о котором Риттер написал статью, опубликованную в той же книге: «Впервые можно говорить об истинно словацком живописце... Вы заметили, что иногда он похож на Рериха, этого великого русского художника? Правда, в Рерихе живет археолог, а Бенка спешит запечатлеть то, что сохранилось от былого и что пока еще он видит воочию»⁴⁷.

Наследие Бенки действительно составило целую эпоху в словацкой живописи. Завершая традицию национального возрождения, он выступил основоположником нового, на-

ционально ориентированного течения словацкого искусства XX в., оригинально совместив в своем монументальном творчестве достижения импрессионизма и на следующем этапе развития – экспрессионизма. «Его Словакия, – воспользуемся яркой цитатой из В. Минача (1922–1996), – это деревенская Словакия нашего детства, так быстро и без остатка погружившаяся в безвозвратное прошлое, Словакия с буйными конскими гривами, с белыми полотняными фартучками, украшенными кружевами и лентами, Словакия, где еще журчат ручьи, изобилующие форелью, да и Ваг самодостаточен – плотогоны по нему спускаются до самого Комарно, Словакия, где женщины по старинке треплют лен и коноплю, а пастушки хижины прогоркли от дыма. Народ в таком понимании не уродливо-прекрасный* – он просто прекрасен: здоровый, румяный, гостеприимный и добросердечный, бедный, но с чувством собственного достоинства, ведь бедность чести не помеха»⁴⁸. Появление феномена Бенки, а вслед за ним целой группы талантливых художников аналогичной ориентации – Я. Алексы, М. Базовского, Л. Фуллы и др. – было закономерностью, продиктованной временем. «Нужно было, – в другом месте, но по тому же поводу замечает Минач, – красотой уходящего подкрепить веру в будущее, нужно было запечатлеть последнюю стадию гармонии между природой и человеком, в момент ухода надо было прикоснуться к вечности, ведь безвозвратный уход и вечность – кровные родственники»⁴⁹.

Выше уже говорилось о новом качестве мироощущения, присущем большинству материалов в «Словацкой современности...». Пожалуй, нагляднее всего оно прослеживается на примере обзорной статьи Ш. Крчмеры «Словацкая литература после войны», помещенной сразу же за предисловием Риттера. Статья предназначалась изначально – на экспорт – для английского издания, тем любопытнее высказанные здесь автором суждения. Еще совсем недавно Крчмеры упрекал молодое поколение в неразборчивом копировании чужих образцов, призывая противопоставить «дыму фабрик – шум

* Уродливо-прекрасный народ (*špatnokrásny ľud*) – классическое выражение из поэмы «Детван» (1853) словацкого романтика А. Сладковича.

лесов». Но сама практика художественного творчества привела к кардинальному изменению его позиции. «С приходом молодых, – признает теперь Крчмеры, – зазвучало сразу несколько новых тонов, которых не было раньше в нашем оркестре. Стоит отметить, что наряду с художественным воздействием Праги, Парижа и Москвы только теперь обнаруживается и аналогичное влияние Будапешта (Ади, Молнар), от которого Словакия, находясь под политическим прессом венгерским, прежде инстинктивно заслонялась. Сегодня можно сказать, что в молодой словацкой литературе находят свое отражение все наиболее значительные художественные течения современной Европы»⁵⁰. Крчмеры уже готов отдать должное и Урбану, и Новомескому, и другим представителям молодого, в сущности уже вполне зрелого поколения, чем дальше, тем увереннее определяющего развитие всей литературы. Его по-прежнему, однако, беспокоит избыточная, как ему кажется, атомизация литературного процесса, «нездоровое» разделение на различные идеологические лагеря. Он мечтает о единении всех национальных художественных сил на основе преданности «краю и народу».

В этих своих призывах он – апостол преемственности – опирается на прошлое. Устойчивая традиция национального единения, общенационального идеала, заложенная еще штуровцами и подхваченная поколением Ваянского и Гвездослава, не получила внятного продолжения после 1918 г. Впрочем, в прежних, «обязывающих» формах она и не могла проявиться с учетом радикально изменившейся ситуации, но в латентном виде все еще присутствовала в литературном сознании, питая дух корпоративной солидарности в отражении, например, наскоков на словацкий литературный язык и других подобных акциях. Крчмеры надеется оживить, активизировать эту традицию. «Мы видели, – пишет он, – что в молодую словацкую литературу уже влились и продолжают массированно вливаться лучшие духовные силы из всех лагерей. <...> Этот процесс обретения, умножения духовных ценностей данная словацкая действительность сумеет соответствующим образом регулировать»⁵¹.

Статья в «Словацкой современности...» стала своего рода духовным завещанием Крчмеры. В конце 1931 г., подорвав чрезмерно интенсивной деятельностью душевное здоро-

вье, он тяжело заболел и перестал участвовать в литературной жизни. Эстафету в Матице словацкой принял от него Йозеф Цигер-Гронский (1896–1960), а на посту главного редактора «Словенских поглядыв» его сменил Андрей Мраз, который в сущности продолжил линию Крчмеры на гармонизацию литературных сил. Как справедливо отмечает Р. Хмел в своей фундаментальной «Истории словацкой критики» (1991), Мраз, «будучи критиком, способным объединять дифференцированную словацкую литературу в ее наиболее репрезентативных проявлениях, был прямо-таки предрасположен к редактированию такого рупора преемственности и центристского органа, какими были «Поглядыв»⁵². Здесь важно подчеркнуть, что при проведении своего курса Мраз руководствовался не идейно-эстетическими пристрастиями, а прежде всего художественными достоинствами – «репрезентативностью» произведений. Эпоха «рудиментарной» всеядности кончилась и для «Словенских поглядыв».

Дискуссии 20-х гг. вокруг соотношения «своего» и «чужого» были непосредственно связаны с выработкой новой ориентации национальной литературы. В 30-х гг. они утрачивают непримиримую остроту. Комплементарная структура международного литературного контекста («междокультурности», если воспользоваться термином словацкого ученого Д. Дюришина) и национальной идентичности приходит в относительное равновесие. Ознакомление с международным литературным опытом, как констатирует О. Чепан в академической «Истории словацкой литературы», уже не носит «столь случайного и хаотического характера, как непосредственно в послевоенный период. Оно становится более целенаправленным и систематическим. <...> Критерии отбора, несмотря на ускорившийся в целом ритм развития, свидетельствуют о повысившемся уровне отечественного идейно-эстетического самосознания. Поэтому импульсы, исходящие из внутренних ресурсов, и импульсы из мировой литературы воспринимаются уже не спонтанно, а более целенаправленно. В большей мере и настойчивей, чем когда-либо прежде, реализуется и критерий ценностной самокритики, наряду с этим усиливается убежденность в значении отечественных источников для литературного творчества. Принцип органического

роста с опорой прежде всего на собственные возможности становится недискутабельным...»⁵³.

Если коротко суммировать в свете избранной темы все вышесказанное о развитии словацкой литературы после Первой мировой войны, то можно сделать следующие выводы. Первый безоглядный «прорыв в Европу», хотя и оставил после себя ряд скороспелых и эклектических произведений, вместе с тем был отмечен важнейшим завоеванием: в 20-е гг. была преодолена инерция скромной самодостаточности, литература ощутила вкус к художественному эксперименту, принципиально раздвинула свои эстетические горизонты. Весомая творческая отдача проявилась чуть позже, в 30-е гг., когда спала эйфория первооткрытий и наступила полоса «переваривания» уроков, а иными словами, практически синхронного сосуществования словацкой литературы с другими европейскими литературами. Причем именно тогда, на новом витке художественной спирали, состоялось повторное обручение с традицией, точнее, с глубинной спецификой национального бытия.

Ко многим ведущим писателям этого периода в словацком литературоведении применяется парадоксальное, но по сути совершенно оправданное определение «традиционалист-новатор». Так нередко характеризуется проза Йозефа Цигера-Гронского и Милана Урбана, поэзия Эмиля Болеслава Лукача (1900–1979) и Валентина Беньяка (1894–1973). Новым продуктивным обращением к национальному фольклорно-мифологическому наследию отмечено оригинальное течение в прозе, получившее постфактум название «натуризм». Оно несомненно обязано своим происхождением отечественной почве, по-своему трансформируя опорную для словацкой литературы тему деревни, но столь же несомненна его связь с французским регионализмом и скандинавскими литературами. И даже сюрреализм, демонстрировавший поначалу принципиальный разрыв с отечественной поэтической традицией, в 1939 г. принимает «ословаченное» самоназвание «надреализм» и выстраивает национальную родословную, выводя ее от Янко Краля. Свой изначальный классовый нигилизм по отношению к «буржуазной» литературе преодолевают в 30-е гг. и революционно-пролетарские писатели и прежде всего наиболее талантливый из них Ладислав Новомеский (1904–1976), в поэзии ко-

торого органично соединились нравственная бескомпромиссность Иржи Волькера, многозначная символика Ивана Краско, элегическая музыкальность Сергея Есенина и новаторские открытия чешского поэтизма *.

С точки зрения рассматриваемой в статье проблематики нельзя не упомянуть такое незаурядное событие, каким был Конгресс словацких писателей, проведенный в курортном городке Тренчанске Теплице в 1936 г. Его организатором выступило созданное в 1923 г. «Общество словацких писателей» (председатель с 1929 г. Я. Есенский, секретарь Э.Б. Лукач). В нем приняло участие большинство активно действующих литераторов (около 200 человек), «невзирая, – как подчеркивалось в итоговой резолюции, – на разницу творческих и идеологических ориентаций». В качестве гостей на Конгрессе присутствовала представительная делегация чешских писателей: Й. Гора, М. Майерова, Я. Сейферт, С.К. Нейман, Б. Вацлавек, В. Завада и др. От имени советских писателей Конгресс приветствовал И. Эренбург, в адрес Конгресса поступила приветственная телеграмма от Международного объединения писателей в защиту культуры за подписью А. Жиды. Все это придало особую значимость мероприятию.

Сам факт созыва, а тем более успешного проведения Конгресса поразил чехословацкую общественность. «Трудно было даже предполагать, – писал по горячим следам М. Урбан, – что такое разномастное в возрастном, мировоззренческом и творческом отношении собрание, какое представляют собой словацкие писатели, могло о чем-либо договориться. Но они договорились о многих вещах»⁵⁴. В дискуссии на Конгрессе была решительно и бесповоротно отвергнута как доктрина чехословакизма, заведомо принижавшая творческие возможности словацкой культуры, так и экстремистски противоположная программа национальной самоизоляции, обрекавшая словацкую литературу на провинциальное прозябание. Поддержку участников Конгресса получила концепция

* Творчество упомянутых и многих других писателей подробно рассматривается мною в главе о словацкой литературе 20–30-х гг. в коллективном труде «История литератур западных и южных славян», III. М., 2001.

«открытых окон», в блестящей эссеистской манере развернутая в докладе Л. Новомеского «Современное состояние и развитие словацкой культуры».

Исходя из геополитического положения Словакии в самом центре Европы, Новомеский рассматривал ее как естественный перекресток, на котором сходятся разнообразные импульсы, исходящие из культурных комплексов Запада и Востока. Словацкая литература никогда не использовала по-настоящему всех выгод своей позиции, замыкаясь в рамки собственных локальных проблем. Между тем ее истинное предназначение, убеждал Новомеский, – «стать моделью складывающегося синтеза новых идей так называемого Востока, выражающих важнейшие устремления человечества, с культивированностью Запада. <...> Надо хорошенько проветрить Словакию мощными, мировыми, общечеловеческими идейными веяниями, приобщить к самым разнообразным культурным исканиям. В таком приобщении к интернациональному культурному творчеству залог будущего словацкой нации»⁵⁵.

Под термином «культивированность Запада» Новомеский имел в виду громадный «резервуар культурного богатства», накопленный гением творцов культуры на протяжении многих веков. Восток же в его понимании однозначно ассоциировался со страной Советов, осуществляющей великий прорыв в светлое будущее человечества: «Восток <...> дает ориентир, взгляд на мир, надежный способ познания, формирования и претворения явлений. <...> Искусство писать — это прежде всего искусство видеть»⁵⁶. При всем том Новомеский отнюдь не восторгался успехами советской литературы. Отметив ее достижения в сфере исторического романа (Тынянов, А. Толстой), подчеркнув ее роль как «носителя всепроникающего взгляда на жизнь и мир», он довольно сурово отзывался о ее общем уровне: «Что же касается культуры выражения и формальной культивированности, она, похоже, не достигает – за редким исключением – даже средних литературных образцов французского Запада»⁵⁷.

Здесь, вероятно, надо сказать, что Новомеский – как правило, в чешских переводах – знал советскую литературу не понаслышке. Он высоко ценил Есенина, Блока, Пастернака, скорбел о гибели Маяковского. В 1934 г. в составе чехо-

словацкой делегации участвовал в работе Первого Всесоюзного съезда советских писателей и наряду с Незвалом выступал на съезде. Самое сильное и долговременное впечатление произвел на него доклад Н.И. Бухарина «О поэзии, поэтике и задачах поэтического творчества в СССР», содержавший резкую критику состояния «поэтического хозяйства» в стране. «Время “агитки” в стиле Маяковского прошло, – говорил Бухарин. – Нам нужно выдвигать мировые масштабы. <...> Страшно низок, по сравнению с задачами, весь уровень нашей поэтической культуры, и в ее содержательных, и в ее формальных определениях»⁵⁸. Он призвал ориентироваться не на Бедного с Асеевым и Сурковым, а на Пастернака, назвав его «одним из замечательных мастеров стиха в наше время».

Инвективы Бухарина были встречены задетыми за живое поэтами в штыки. Они могли себе это позволить, поскольку политическая репутация Бухарина к этому времени серьезно пошатнулась. Его публично поддержали лишь Незвал, Новомеский и грузинская делегация. В заключительном слове Бухарину пришлось оправдываться. Защищаясь, он сослался на Новомеского: «Интересно то, что, например, словацкий поэт Новомеский говорил здесь: „Мы высоко ценим слова т. Бухарина, которые знаменуют эпоху, <...> мы ценим в этих словах грандиозность требований широты путей художественного поэтического творчества, проистекающих из идеи революционности”. А т. Кирсанов говорит об “уводе в глубокий тыл”!»⁵⁹.

Летом 1936 г. в Теплицах Новомеский остался верен духу доклада Бухарина, он даже сослался на него в своем тексте, процитировав ключевую фразу о необходимости «ориентации на полноценного, всесторонне развитого человека, а не на убогого одностороннего кастрата в том или другом отношении»⁶⁰. Подобно Бухарину, Новомеский острокритично оценивал реальное состояние словацкой литературы, которая слишком медленно, по его мнению, изживала инерцию провинциальности. «Все ораторы, – говорил он в заключительном слове, – согласились с лозунгом, призывающим поднять наше творчество на мировой уровень. Однако отказываются принять требование, чтобы их произведения оценивались по мировым критериям. <...> Но если мы уж говорим о европейских и международных течениях, то давайте мерить и себя соответствующими мерками»⁶¹.

Конечно, многое в тексте доклада Новомеского было продиктовано историческим моментом – сложной международной обстановкой, иллюзиями, которые питал поэт-коммунист относительно высокой гуманистической миссии Советского Союза, стоявшего в ту пору как раз накануне развязывания политических репрессий. Однако можно и сегодня по достоинству оценить как масштабность мысли самого Новомеского, так и возросшую степень зрелости, достигнутую к этому времени словацкой литературой, степень ее подготовленности к восприятию столь амбициозных, поистине стратегических задач.

На смену избирательности, продиктованной в прошлом отчаянной национальной ситуацией, в 30-е гг. пришел и утвердился принцип художественной открытости словацкой литературы, внедрения в ее организм и литературно-критическое сознание качественно новых ориентиров и критериев. А достигнутый в ту пору синтез «своего» и «чужого» как принцип продуктивной комплементарности сохранил свою значимость в литературно-критическом сознании, несмотря на все последующие зигзаги истории и разнообразные механизмы идеологической селекции, включавшиеся на протяжении XX в. в Словакии. На протяжении межвоенного двадцатилетия была, таким образом, по существу снята столь остро ощущавшаяся в предшествующие времена озабоченность хроническим «запаздыванием», «отставанием» словацкой литературы от темпов и ритмов общеевропейского литературного процесса. На повестку дня в качественно продвинутой форме вышла проблематика обновления собственного лица национальной литературы, специфики ее вклада в поток общеевропейских художественных поисков.

Полоса относительно свободного, естественного литературного развития резко оборвалась в марте 1939 г., когда после оккупации чешских земель гитлеровскими войсками и провозглашения Словацкой республики (1939–1945) начался полувековой период форс-мажорных политических обстоятельств, к которым вновь была вынуждена приспособляться и литература. Ее настойчиво побуждали к ликованию по поводу долгожданного обретения национальной независимости в 1939 г., хотя для большинства писателей была очевидна эфемерная сущность («меньшее из зол») образованного по

прихоти Берлина государства. Программа внедрения в словацкую культуру новых ориентиров, разработанных в ту пору властями, была призвана «направить» культурное развитие в «истинно национальное» русло, предусматривая ужесточение запретов на всякого рода идеологическую крамолу, подрывающую единство нации. Перед деятелями культуры ставилась задача воспитания народа в духе преданности «зидателям государства» и развития «традиционного» словацко-немецкого сотрудничества. Речь, по сути, шла об унификации словацкой культуры по нацистскому образцу, не слишком искусно задрапированной выспренной национально-патриотической фразеологией.

В 1932 г., размышляя «О национализме» в книге «О делах общественных, или Политическое животное», К. Чапек произнес вещие слова: «Нация не принадлежит ни одной из партий. <...> Нет ничего отвратительнее, чем превращение патриотизма в ремесло»⁶². Но именно этим и грешили идеологи конъюнктурной словацкой государственности, пытавшиеся ревизовать важнейшее достижение межвоенного двадцатилетия – принцип идейно-художественной открытости словацкой культуры. Угроза унификации ускорила процесс объединения творческой интеллигенции, но на совершенно другой, противоположной платформе – широкого демократического гуманизма. «Эта новая платформа стала действенной преградой, препятствующей попыткам деформации подлинных художественных ценностей, она дала возможность отделить фашизирующую программу “управления культурой” от сферы подлинно свободного творчества»⁶³. В несколько видоизмененном, модифицированном, антимилитаристском преломлении эта платформа удерживала основные признаки общедемократической ориентации, заявленной на Конгрессе словацких писателей в Тренчанских Теплицах.

Надо, однако, отметить, что клерикально-националистический режим в Словакии до момента вступления на ее территорию немецких войск осенью 1944 г. выглядел более «умеренным», чем, например, в Венгрии, Румынии или хорватском государстве Анте Павелича. При полном запрете политической оппозиции, при идеологической цензуре и постыдной практике расовой дискриминации (депортации ев-

рейского населения в концлагеря оккупированной Польши) в Словакии все-таки – в отличие от чешских земель – не свирепствовало гестапо, поддерживался декорум патерналистского «христианского солидаризма». Здесь сохранялся и определенный уровень толерантности, оставлявший пространство для культурного строительства и общенационального художественного творчества. За вычетом произведений открыто антимилитаристской и социалистической направленности в литературе, несмотря на призывы и окрики прорежимной критики, продолжали устойчиво развиваться сложившиеся ранее художественные тенденции, органично связанные или прямо инспирированные европейским литературным контекстом (сюрреализм, натурализм, экзистенциализм, католическая модерна и т. п.). В литературной жизни Словакии продолжали принимать участие поэты-коммунисты Я. Поницан и Л. Новомеский, остававшиеся членами Общества словацких писателей. Они не отказывались от своих убеждений, хотя, разумеется, и не могли открыто продемонстрировать их в печати. 10 стихотворений, стилизованных под пейзажно-философские миниатюры и опубликованных в 1940–1941 гг. в журналах, Новомеский издает в 1948 г. в виде самостоятельного сборника под красноречивым названием «Контрабандным карандашом».

Принципиально важными в этот период были публицистические выступления Новомеского, отстаивавшего право литературы руководствоваться собственной логикой развития, а не «потребностями, которые не имеют никакого отношения к искусству». В полемическом эссе «Что вам нужно от поэзии?» (1939) он отвел упреки идеологов режима, обвинявших литераторов в суетной непоседливости, в недостаточно красноречивом изъявлении своей преданности «корням», «роду», «родной земле». Словацкую поэзию можно упрекать во многих слабостях, рассуждал Новомеский, но менее всего в отсутствии привязанности к родному очагу. Она всегда была завязанной домоседкой, так что это ей даже вредило. Любовь к отчизне – интимное чувство, оно не нуждается в декларациях: «Оно не может быть программой творчества, хотя бы потому, что должно быть его предпосылкой». И если это так, то пусть поэт «отправляется хоть в Москву, хоть на Монпарнас,

на Таити или в Гонолулу*, – нам нечего опасаться, что он станет монпарнасцем или гонолульцем. <...> Ведь мед возникает не из любви пчел к своему улью и не из вечного пребывания в нем; поэзия тем более не заслуживает того, чтобы мы политическими заклинаниями удерживали ее на одном и том же месте, пусть даже “во имя процветания родного края”⁶⁴.

Новомеский был не одинок в своем неприятии доморощенных, почвеннических рецептов, обрекавших словацкую литературу на замкнутое в собственной скорлупе существование. С ним солидаризировалось большинство участников развернувшейся дискуссии, которая охватила все ведущие литературно-критические издания. Опыт 1920-х и особенно 1930-х гг. свидетельствовал о художественной продуктивности синтеза «своего» и «чужого», и, что особенно существенно в данной ситуации, это был опыт собственной, отечественной литературы, – его трудно было оспорить, им невозможно было пренебрегать, «Мы должны открывать себя через Европу»⁶⁵, – убежденно писал А. Матушка в 1943 г.

Такая позиция несомненно преобладала среди деятелей культуры. В связи с этим стоит отметить, что именно в годы существования Словацкой республики резко активизировалась работа по переводу на словацкий язык произведений мировой литературы, она приобрела системный, профессиональный характер. В первую очередь, конечно же, сказалось наличие подготовленных кадров, получивших в 30-е гг. соответствующее образование. Но главное, как отмечает словацкая исследовательница М. Куса, сформировалось отчетливое понимание функции перевода «как индикатора состояния национальной культуры», «показателя уровня ее развития»⁶⁶. Вплоть до конца 30-х гг. словацкий читатель получал представление о литературе других народов прежде всего через переводы на чешский язык. В то же время возрастало ощущение необходимости в налаживании «своего» переводческого дела, обусловленного специфическими потребностями национальной культуры. Об этом, в частности, говорил в докла-

* Это не случайное упоминание: в 1939 г. словацкий поэт Рудольф Дилонг (1905–1986) издал сборник стихотворений под названием «Гонолулу, песнь лебединая».

де на Конгрессе словацких писателей Л. Новомеский, настаивая на организации «самостоятельной станции наблюдения за всемирной культурной жизнью уже постольку, поскольку новейший мировой приток в чешскую переводную литературу определяется иными, нежели наши, интересами и запросами чешской культурной общественности»⁶⁷. 1939–1945 гг. стали переломными в этом отношении. Количество переводов из французской, английской, немецкой, итальянской, хорватской, румынской, скандинавских и других литератур резко возросло. В 1941 г. под нажимом Берлина на восточный фронт были отправлены две словацкие дивизии. Но переводы многих произведений русской классики (Достоевский, Чехов, Пушкин, Гончаров и т. д.) и даже советской литературы (Горький, А. Толстой, Шолохов, Маяковский, Зощенко, Симонов и др.) продолжали издаваться в Словакии. По подсчетам словацких специалистов, в 1941–1945 гг. вышли 69 названий книг, представляющих русскую литературу.

В развитии словацкой литературы после 1939 г. не было, таким образом, катастрофического обрыва. Несмотря на усилия почвеннической критики, она сохранила, а в некоторых отношениях и упрочила свои связи с международным литературным окружением. Политический перелом, произошедший в 1939 г., хотя и нарушил и даже деформировал, но не оборвал эстетически мотивированные тенденции развития литературы.

Гораздо противоречивее и драматичнее сложились судьбы словацкой литературы после победы над фашизмом, в воссозданной Чехословацкой республике*. В антифашистском Словацком национальном восстании (29 августа – конец октября 1944 г.) словаки политически рассчитались с двусмысленным шестилетием Словацкой республики и высказались за единое с чехами государство. Принцип национальной суверенности — отношений «равного с равным» — был торжественно провозглашен в первой Кошицкой правительственной программе (5 апреля 1945 г.), однако вопрос о федера-

* См. написанные мной разделы, посвященные словацкой литературе, в коллективном труде «История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны». Т. 1 (1945–1960-е). М., 1995; Т. 2 (70–80-е). М., 2001.

тивном устройстве, на чем настаивал Словацкий национальный совет, руководящий орган восстания, не был решен ни президентом-демократом Бенешем, ни при сменивших его после февраля 1948 г. коммунистах Готвальде и Новотном. Чувство национальной ущемленности, болезненное ощущение неполноты национальной самореализации сопровождали развитие словацкой литературы в 50–60-е гг. Эти настроения особенно усугубились после развернувшейся в начале 50-х гг. кампании «за искоренение словацкого буржуазного национализма», в ходе которой начались гонения на католическую и униатскую церкви, бывших членов клерикальной народной и функционеров распущенной, несмотря на участие в восстании, демократической партий. «Замаскированные» носители «буржуазного национализма» были обнаружены и в руководстве словацкой компартии (В. Клементис, Г. Гусак, Л. Новомеский и др.). Круги беспочвенных обвинений расходились все шире, захватив и значительное число активных участников антифашистского Сопротивления, коммунистов и некоммунистов, командиров партизанских отрядов, бывших офицеров словацкой армии, перешедших на сторону повстанцев, и т. д.

Перестройка литературы на новый – «социалистический» – лад происходила, таким образом, в обстановке заупреждения и репрессий. Литературе надлежало сосредоточиться на воспитании «нового человека». Писателям были рекомендованы «возвращение» к классике и «учеба» у советской литературы, «овладение» методом социалистического реализма, борьба с проявлениями буржуазной идеологии в сфере культуры – национализмом, космополитизмом, формализмом и т. п. Проводилась и селекция наследия. Прошлое вообще стало принято рассматривать через узкую избирательную призму настоящего. В результате за пределами «позитивной» традиции оказывались не только многие произведения и писатели (под сомнение был поставлен даже Л. Штур), но и почти вся литература межвоенного периода и словацкого государства, оцениваемая как упадочная, формалистическая, антинародная и т. п. Реализация подобных рекомендаций могла лишь породить и действительно породила массу схематических, безжизненных произведений-однодневок. В 1959 г., в пору кратковременной «оттепели», А. Матушка издал прин-

ципиальную книгу «От вчерашнего дня к сегодняшнему. Путь современной прозы», в которой остроумно и нелицеприятно анализу была подвергнута художественная продукция конца 40-х – первой половины 50-х гг. с общим неутешительным выводом автора: «Никогда еще столько не говорилось о познавательной роли искусства, но вряд ли когда-нибудь писатель так мало повествовал о том, чего остальные не видят и о чем они не знают. <...> В прошлом, бывало, писатели становились властителями дум и душ. Не может не удручать, насколько они не являются ими сегодня»⁶⁸.

Все дальнейшее движение литературы вплоть до 1988 г. подобно колебаниям маятника: она то отходит от 50-х гг., как это случилось в краткий период дубчеховской демократизации, то вновь приближается к ним, как это произошло после августа 1968 г. в первой половине 70-х гг. Подобные колебания, к сожалению, носили далеко не абстрактный характер, Всякий раз они отзывались на конкретных писательских судьбах, вынуждая одних эмигрировать за рубеж, как это происходило после 1945, 1948, 1968 гг., других обрекало на молчание, третьих заставляло поступаться принципами. «...50-е годы, – справедливо отмечает В. Микула, – лишают последующие десятилетия их собственной автономии: они в существенной мере определяются своим отношением к 50-м годам – то подтверждая их, то полемизируя с ними»⁶⁹.

Нельзя, конечно, сказать, что во второй половине XX в. не было создано добротных и даже выдающихся художественных произведений. Таланты рождаются в каждом поколении и реализуют себя, нередко вопреки внешним обстоятельствам, в отпущенное для их жизни время. Таких примеров наберется достаточно и в Словакии. Но индивидуальные творческие достижения не могли изменить общее самочувствие литературы, состоявшей под неусыпным идеологическим надзором, ограниченной в свободе идейно-эстетического выбора, привыкшей действовать с непременной оглядкой, вынужденной считаться с навязанными ей нормами существования.

В подобных условиях не могли не деформироваться контакты словацкой литературы с остальным литературным миром. Вспомним, что в Тренчанских Теплицах, развивая идею культурного перекрестка, Новомеский говорил о необ-

ходимости для Словакии учитывать достижения как Востока, так и Запада. В 1945 г., выступая с докладом на I съезде словацких деятелей науки и культуры, он, естественно, высказался за всемерное сближение с Советским Союзом, но в духе своей предшествующей концепции сделал многозначительную оговорку: «Хотя в нашем национальном и культурном бытии мы принадлежим Востоку, форма и развитие многих важных художественных дисциплин и выдающихся культурных явлений у нас были обусловлены родственной близостью к духовному и культурному движению Запада, и потому мы не воспринимаем *однозначность* нашей культурной ориентации как *односторонность*, а наше дальнейшее развитие открыто оплодотворяющим влияниям с любой стороны»⁷⁰ (выделено Новомеским). Ветры холодной войны вскоре оборвали подобные размышления: однозначность политического выбора привела к односторонности культурной ориентации.

В 60-е гг., в пору демократического подъема, словацкая литература вновь приоткрыла окна в мир. Отшатываясь от схематизма и вульгарного социологизма предшествующего периода, она в лице своего молодого поколения осуществляла поиск перспективных идей и импульсов в широком, пестром, противоречивом, но и динамичном многообразии всего остального литературного мира: Сартр, Камю, Кафка, мэтры театра абсурда и нового романа, молодой Маркс и теория отчуждения, модернизм и «реализм без берегов». «Наш индивидуальный опыт и нашу реальность можно и нужно видеть в широком мировом контексте»⁷¹, – писал М. Гамада, главный выразитель и интерпретатор в критике идейных и художественных поисков молодого поколения.

Идея контекста, «открытых окон», преодоления реликтов провинциальности, освоенная словацкой литературой еще в 30-е гг. XX в., продолжала жить в сознании писателей, критиков, теоретиков литературы и в период так называемой нормализации, наступившей после августа 1968 г. Именно в это время, помимо всего прочего, в Словакии активизируются научные исследования в области компаративистики, разрабатывается теория межлитературного общения, связанная с деятельностью большого международного коллектива ученых, возглавляемого проф. Д. Дюришиным,

систематизируется теория перевода, рассматриваемого как интегральная составная часть национальной культуры. Поворот к плюрализму межлитературного общения, осуществленный после 1989 г., отражал закономерность естественного развития словацкой литературы, в той или иной форме проявлявшей себя на всем протяжении XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ История Словакии. М., 2003. С. 381 (перевод И.А. Богдановой).
- ² Šmatlák S. Literatúra // Slovensko. Kultúra. Bratislava, 1979. Č. 1. S. 178.
- ³ Кодификация этой формы словацкой письменности была произведена католическим священником и филологом Антоном Бернолаком (отсюда и закрепившееся название «бернолаковчина» или «бернолаковщина»). «Взаимоотношение между словацкими диалектами и литературным языком, узаконенным Бернолаком, было более сложным, чем предполагавшаяся ранее прямая непосредственная связь. <...> Это был не конкретный местный словацкий диалект, а некоторое койне, характерное для общения словацкой интеллигенции. В словацкой лингвистической литературе в этом случае говорится о «культурном западнословацком языке» (Смирнов Л.Н. Словацкий литературный язык эпохи национального возрождения. М., 2001. С. 20).
- ⁴ Štúr L. Neopuštajme sa! // Myšlienka a tvar. Slovenská literárna esej. Bratislava, 1981. S. 18.
- ⁵ Slovenská literárna kritika. Bratislava, 1977. Zv. 1. S. 28.
- ⁶ Штур Л. В чем беда наша? // Антология чешской и словацкой философии. М., 1982. С. 311.
- ⁷ Гурбан Й.М. Предисловие к «Зеркалу Словакии» Червенака // Там же. С. 285.
- ⁸ Slovenské pohľady. 1989. Č. 3. S. 16, 17, 21.
- ⁹ Myšlienka a tvar. Slovenská literárna esej. S. 97.
- ¹⁰ Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry. Od stredoveku po súčasnosť. Bratislava, 1988. S. 397.
- ¹¹ Vajanský S.H. Státe o slovenskej literatúre. Bratislava, 1956. S. 124–129.
- ¹² Цит. по: Kusý I. Zrelý Vajanský. Bratislava, 1992. S. 196.

- 13 *Vajanský S.H.* Spisy, VI. Bratislava, 1990. S. 213.
- 14 *Vajanský S.H.* A.P. Čechov // *Národné noviny* 1904. S. 87.
Цит. по: *Lesňáková S.* Cesty k realizmu. J.G. Tajovský a ruská literatúra. Bratislava, 1971. S. 109.
- 15 *Vajanský S.H.* Státe o slovenskej literatúre. S. 520.
- 16 *Ibid.* S. 523.
- 17 Венгры и Европа. Сборник эссе. М., 2002. С. 46 (перевод Н. Надь).
- 18 *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 465.
- 19 *Кентлер Л.* История Венгрии. Тисячелетие в центре Европы. М., 2002. С. 291 (Перевод В.Т. Олейника).
- 20 *Myšlienka a tvar.* Slovenská literárna esej. S. 223.
- 21 *Sborník mladej slovenskej literatúry.* Bratislava, 1924. S. 303.
- 22 *Pytlík R.* Na přelomu století. Praha, 1988. S. 16.
- 23 *Ibidem.* S. 156.
- 24 *Sborník mladej slovenskej literatúry.* S. 301.
- 25 *Slovenské pohľady.* 1922. Č. 1. S. 22.
- 26 *Slovenská literárna kritika.* Zv. IV. Bratislava, 1984. S. 21.
- 27 *Sirácky A.* Pán Štefan Krčméry // *Literatúra a revolúcia.* Medzi proletárskou poéziou a poetizmom. 1922–1928. Bratislava, 1977. S. 259.
- 28 *Slovenská literárna kritika.* Zv. IV. S. 75.
- 29 *Pithart P.* Po deväťosemdesiatém: Kdo jsme? Bratislava; Brno, 1998. S. 206.
- 30 *Šalda F.X.* Umenie a život. Bratislava, 1987. S. 358.
- 31 *Lipták L.* Slovensko v 20. storočí. Bratislava, 2000. S. 110.
- 32 Цит. по: *Rosenbaum K.* Vzťahy slovenskej a českej literatúry 19. a 20. storočia. Bratislava, 1989. S. 251.
- 33 *Šalda F.X.* Umenie a život. S. 371.
- 34 *Ibidem.* S. 386.
- 35 *Petrík V.* Slovenská kritika v tridsiatych rokoch a F.X. Šalda // *Československý literárny kontext.* Bratislava; Praha, 1980. S. 139.
- 36 *Lipták L.* Storočie dlhšie ako sto rokov. Bratislava, 1999. S. 161.
- 37 *Erenburg I.* Slovensko. História leta 1928. «Dav» (reedícia 1965). Roč. III. 1929. Č. 1. S. 31.
- 38 *Ibidem.* Č. 4–5. S. 70.
- 39 *Ibidem.* Č. 1. S. 31.
- 40 *Новомеский Л.* Избранное. Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1966. С. 6.

- ⁴¹ Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Praha, 1931. S. 1–3.
- ⁴² *Smrek J.* Poézia moja láska. II. Bratislava, 1989. S. 92.
- ⁴³ Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 148.
- ⁴⁴ *Smrek J.* Poézia moja láska. II. S. 91.
- ⁴⁵ Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 10.
- ⁴⁶ *Ibidem.* S. 13.
- ⁴⁷ *Ibidem.* S. 184.
- ⁴⁸ *Mináč V.* Portréty. Bratislava, 1986. S. 205.
- ⁴⁹ *Ibidem.* S. 210.
- ⁵⁰ Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. S. 24.
- ⁵¹ *Ibidem.* S. 25.
- ⁵² *Chmel R.* Dejiny slovenskej literárnej kritiky. Bratislava, 1991. S. 283.
- ⁵³ Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984. S. 472.
- ⁵⁴ Kongres slovenských spisovateľov. 1936. Bratislava, 1986. S. 111.
- ⁵⁵ *Ibidem.* S. 45, 49.
- ⁵⁶ *Ibidem.* S. 43.
- ⁵⁷ *Ibidem.*
- ⁵⁸ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 496, 498.
- ⁵⁹ Там же. С. 575.
- ⁶⁰ Kongres slovenských spisovateľov. S. 41.
- ⁶¹ *Ibidem.* S. 88.
- ⁶² Иностранная литература. 2000. № 9. С. 253 (перевод В. Каменской и О. Малевича).
- ⁶³ Dejiny slovenskej literatúry, V. Literatúra v rokoch 1918–1945. Bratislava, 1984. S. 481.
- ⁶⁴ *Novomeský L.* O literatúre. Bratislava, 1971. S. 74.
- ⁶⁵ *Matuška A.* Pre a proti. Bratislava, 1956. S. 276.
- ⁶⁶ Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996. Bratislava, 1998. S. 45.
- ⁶⁷ *Новомеский Л.* Избранное. С. 314–315.
- ⁶⁸ *Matuška A.* Od včerajška k dnešku. Vybrané spisy. Zv. 2. Bratislava, 1978. S. 176.
- ⁶⁹ *Romboid.* 2004. Č. 1. S. 37.
- ⁷⁰ *Новомеский Л.* Стихи. Поэмы. Статьи. С. 373.
- ⁷¹ *Hamada M.* Vhľadani významu a tvaru. Bratislava, 1966. S. 207.

Фактор национального самосознания в словацкой литературе 70–80-х годов*

Как ни относиться сегодня к факту взрывного распада многонациональных государств Восточной Европы, нельзя не признать, что энергия дезинтеграции аккумулировалась здесь давно, и главным источником ее накопления было обостряющееся сознание ущемленности, неполноты национальной самореализации у многих народов, входивших в состав этих государств. На фоне кровопролитных конфликтов, разгоревшихся на постсоветском пространстве, и вооруженного противостояния на территории бывшей Югославии относительно безболезненное расщепление чехословацкой федерации в 1993 г. получило у политологов образное определение цивилизованного развода. Характерно, что чешская сторона, если говорить о преобладающей части общественного мнения, возложила ответственность за прекращение общей государственности на «неблагодарных» словаков, словацкая же сторона, напротив, осталась при убеждении, что именно несговорчивое «высокомерие» и «эгоистическая меркантильность» чехов послужили главной причиной отнюдь не фатально запрограммированного расставания. При всей субъективной окрашенности обоюдных упреков, обид и претензий в них по-своему сказался застарелый дефицит взаимопонимания, исподволь подтачивавший взаимоотношения двух братских народов на всем протяжении существования Чехословацкой республики. Объективно словаки очень многим в XX в. обязаны чехам. Но масариковская фикция единой чехословацкой нации, заложенная по политическим мотивам в фундамент Чехословацкой республики, изначально омрачила надежды словаков, возлагаемые на новое государство. Не вдаваясь в подробности, достаточно сказать, что после 1918 г. официальное название республики писалось через дефис, и обе части составного слова – с подчеркнута заглавной буквы: Чехо-Словакия. Однако с принятием Конституции 1920 г. дефис был изъят, чем была подчеркнута

* Политика и поэтика. Сборник статей. М., 2000. С. 126–132.

доминирующая роль Праги, не пожелавшей делиться с Братиславой какими-либо властными полномочиями. В то же время формула о единой чехословацкой нации, введенная в конституцию, по существу поставила под сомнение языково-этническую самобытность словаков. В результате в период межвоенного двадцатилетия словацкий вопрос не сходил с политической повестки дня. Автономия, которой, наконец, были наделены словаки осенью 1938 г., уже ничего не могла поправить и стала – в силу стечения форсмажорных обстоятельств – лишь промежуточной ступенью для провозглашения в марте 1939 г., в момент оккупации немцами Чехии, Словацкой республики, просуществовавшей в качестве вассального, по отношению к гитлеровской Германии, но формально независимого государства до 1945 г. В антифашистском Словацком национальном восстании осенью 1944 г. словаки высказались за восстановление единой Чехословакии, но в награду получили унитарное, вначале бенешевское, а затем готвальдо-новотновское государство.

Незаживающую рану национальному самосознанию словаков нанесли фальсификаторские процессы над так называемыми словацкими буржуазными националистами в 1951–1954 гг. Жертвами политических преследований и репрессий стали тогда десятки тысяч человек, в том числе многие руководители словацкой компартии.

Шестидесятые годы в Словакии прошли под знаком формирования широкой общенациональной оппозиции централиско-бюрократическому режиму А. Новотного, препятствовавшему любым проявлениям местного самоуправления. Избрание А. Дубчека, возглавившего с 1963 г. компартию Словакии, первым секретарем ЦК КПЧ в январе 1968 г. активизировало сторонников преобразования унитарной республики в федеративное государство. Закон о федерализации был принят Национальным собранием в октябре 1968 г. Фатально исторически этот важнейший для словаков законодательный акт вновь, как и в 1939 г., оказался связан с грубым вмешательством со стороны – в данном случае с военной интервенцией пяти стран Варшавского договора, подавлением Пражской весны и разгромом чешских реформаторов. И хотя режим так называемой нормализации по сути своей не устраивал ни чехов, ни словаков, его восприятие в Словакии корректировалось новыми возможностями,

которые все-таки, пусть в деформированном виде, приоткрылись после 1968 г. перед национальным коллективом.

Все это позволяет осознать существенные отличия в общественном климате 70–80-х годов, которые в общей форме сводятся к тому, что в Словакии не было такого острого массового ощущения тотального поражения, как в Чехии. Не столь жестко, зачастую формально проходили там и чистки – кампании по проверке политической благонадежности; число пострадавших в результате подобных акций оказалось на порядок меньше, чем в Чехии. Но, пожалуй, наиболее важным фактором, определявшим умонастроения в Словакии, были очевидные успехи, достигнутые как раз в эти десятилетия в сфере экономики – в промышленности и сельском хозяйстве, в интенсификации жилищного строительства, что ощутимо проявлялось в росте благосостояния и жизненного уровня населения. В массовом общественном сознании эти успехи, естественно, связывались с плодами федерализации. Когда в середине 90-х годов в независимых Чешской и Словацкой республиках были проведены опросы общественного мнения об отношении к периоду 1968–1989 гг., то неожиданно выяснилось, что большинство опрошенных в Словакии считают это двадцатилетие – далеко не лучшее в чешской истории – одним из плодотворнейших для словаков¹. За разницей в оценках проступают и накопившиеся различия в темпах движения, в прохождении чехами и словаками аналогичных цивилизационных циклов национально-исторического развития. Словакия лишь после 1945 г. вступила в стадию ускоренной модернизации, «достраивания себя как современной нации» (Я. Штевчек, 1996), – этап, давно уже пройденный Чехией; именно поэтому проблема национального самосознания в насущно обновляемом качестве объективно приобретала для Словакии первоочередное значение. Литература, скованная до начала 60-х годов искусственными запретами на разработку собственно национальной проблематики, не только отозвалась на обострившуюся общественную потребность в самоидентификации, но и стала активным катализатором этого процесса.

Эффект разорвавшейся бомбы произвело появление страстного историко-публицистического эссе В. Минача «Здесь живет нация» (1965). Впервые за многие годы, когда национальное прошлое, по словам писателя, служило «лишь поводом для де-

монстрации уклонов и ошибок, грехов и преступлений», внятно прозвучал полемический голос в защиту «памяти нации». То был крутой поворот и в творчестве самого Владимира Минача (1922–1996), антифашистская трилогия «Поколение» (1958–1961) которого была целиком построена на идее закономерности победы компартии в 1948 г., автора повестей и рассказов, неизменно посвященных жгучей современности – комсомольским ударным стройкам, кооперированию деревни и т. п. Было, вероятно, нечто поистине неотложное в самом воздухе времени, что заставило признанного писателя-соцреалиста резко выступить против застарелого «мифа о предательстве, о ненужности и неорганичности рождения нашей нации». Дело дошло до того, писал Минач, что у многих «непроизвольно возникло стремление начисто стереть прошлое: лучше никакой истории, чем реакционная; лучше совсем обойтись без предков, чем иметь сомнительную родословную». Минач взывает к подлинной исторической справедливости, ибо «так называемые объективные исторические критерии являются исключительным достоянием великих наций»: «Не мы мололи, нас перемальвали».

С этого момента Минач навсегда расстается с собственно художественной литературой, иронически именуя ее «эпической фикцией», и целиком погружается в историко-культурную эссеистику. Написанные в яркой индивидуальной манере, сочетающей солидную оснащенность историографа, пафос публициста и образно-парадоксальный язык мастера социально-психологической прозы, его произведения – «Раздувая родные очаги» (1970) и «Собрание споров Йозефа Милослава Гурбана» (1972) – сыграли немаловажную роль в общем подъеме интереса к историческим корням современности, к активизации национального самосознания, в реабилитации национальной гордости словацкого народа.

«С точки зрения расхожей историографии мы были объектом истории, а не ее субъектом, – писал Минач на первых страницах «Очагов». – А поскольку история делалась посредством войн, грабежей, поборов и экзекуций, то и мы были объектом войн, грабежей, поборов и экзекуций... Как получилось, что мы удержались? Как случилось, что мы существуем вопреки так называемой истории?... Никогда мы не одерживали побед, никого не поработали, мы пробивались к свободе через длинную цепь

поражений».

Обратившись к ключевым, драматическим событиям словацкой истории XIX в., к противоречивому участию словаков в революции 1848 г., Минач стремился восстановить реальную атмосферу эпохи, заново, без предрассудков и хрестоматийного глянца оценить вклад поколения романтиков-штуровцев в дело национального пробуждения словаков. Однако при всем почтении к историческим источникам – документам, прессе, переписке и прочему – его интересует нечто большее, чем верное воспроизведение страниц былого. Его цель – «очистить заветы», расшифровать нравственно-генетический код нации, «чтобы знать, кто мы есть и кем хотим быть».

Пафос этих произведений Минача вполне отвечал в начале 70-х годов состоянию умов в словацком обществе. Его эссе из номера в номер печатались сначала в журналах, а затем выходили книжными изданиями громадными для подобного рода сочинений тиражами. Мы не воители, утверждал Минач, мы «нация плебеев», тружеников, от века сидящих на своем клочке земли и упорно, несмотря ни на что, облагораживающих его для себя и своих потомков. «Я знаю, – писал Минач, – что наш вклад в историю мира скромный. Но если однажды историю цивилизации будут мерить по справедливости, что означает по вложенному труду, нам нечего будет бояться: мы свое отработали с лихвой».

Своеобразная реакция на национально-нигилистические тенденции отчетливо прослеживается и в творчестве такого выдающегося поэта и мыслителя, как Милан Руфус (1928–2009). Его поэтический дебют «Когда созреем» (1956) явился событием в словацкой литературе, обозначив рубеж радикального расчета поэзии с засильем риторики и декларативности. «Лишь с чистым сердцем, на коленях дозволено в поэзию вступать», – эта формула из стихотворения «Письмо к женщине» стала визитной карточкой Руфуса, утверждая принцип предельной искренности, адекватного слияния поэта и стиха.

Прошло 12 лет, прежде чем Руфус издал свой следующий сборник «Колокола» и вслед за ним – «Стол бедных» (1972). Доминанту обеих книг составило обращение к «корням». Сборник «Колокола», например, открывался одноименным стихотворением с характерным посвящением «отцу и матери», как бы сигнализирувавшим об основной направленности размышлений автора:

презрев жгучую современность, Руфус заглядывал в «колодезь-память». «В его зеркале неспешно всматриваешься в собственное лицо». Поэт, разумеется, далек от самолюбования, в зыбком «колодезном» отражении он старается угадать фамильные черты, унаследованные от поколений крестьянских предков, веками трудившихся на земле в согласии с природой и совестью. Руфус испытывает необходимость напомнить своему современнику о его предыстории, пробудить чувство здоровой «плебейской гордости» за собственную простую, нетитулованную, но честную родословную. «Вчитайтесь в их морщины – клинопись судьбы...», – говорится в стихотворении «Свидетели будущего». – Это столпы жизни, подвизающиеся у ее основ». В человеке за поручнями плуга, стойко выдерживающем удары не очень-то расположенной к нему судьбы («Стол бедных»), Руфус видит главный оплот национального бытия, переключаясь в такой трактовке с историко-культурной эссеистикой Минача, с его апологией автохтонности: «Вопреки так называемой истории... мы приходим из глубин».

Знаменательно, что именно в начале 70-х годов в ряде эссеистских статей – «Похвальное слово словацкой литературе», «Литература и нация» и других, вошедших затем в книгу «О литературе» (1974), – Руфус настойчиво предостерегал от недооценки отечественной традиции, от пренебрежения национальной литературой, «нерасторжимо связанной с судьбами народа»: «Я далек от пустой доморощенной гордыни, но также далек от огульного преклонения перед всем, что ни приходит к нам от так называемых более развитых наций... Я был бы счастлив, если бы мы избавились от старой болезни: неспособности к восприятию на достойном уровне... Между тем, что воспринято из окружающего мира, и тем, что получено дома, не может быть разлада»². Литература, по Руфусу, призвана аккумулировать и по-своему выражать основные проявления и архетипы национального сознания, всякий раз выверяя их по шкале общезначимых, общечеловеческих ценностей.

Национально-историческая парадигма, ярко проявившаяся уже на рубеже 60–70-х годов в творчестве Минача и Руфуса, получила в дальнейшем широкое многомерное развитие в словацкой литературе как в поэзии – «почвенник» А. Плавка, «соц-реалист» В. Мигалик, «авангардист» Й. Мигалкович и др., так и в особенности в прозе. С ней в первую очередь связан подъем сло-

вацкого романа, представленного такими заметными — не только по словацким меркам — произведениями, как трилогия Винцента Шикuly «Мастера» (1976–1979), «Тысячелетняя пчела» Петера Яроша (1979), монументальный роман Ладислава Баллека «Акации» (1981), трилогия Ивана Габая «Колонисты» (1980–1982), «Оравская баллада» (1986) Яна Йоганидеса и т. д. Все это литература национально-исторической самоидентификации с осознанной установкой на прояснение, художественное воспроизведение и реконструкцию национально-специфической «модели мира». Во многом благодаря этой интегрирующей парадигме словацкая литература 70–80-х годов в основном сохранила, в отличие от чешской, свою целостность, не распалась на изолированные потоки эмигрантской, диссидентской и официальной словесности.

Чешское диссидентское литературное движение являет собой мощную развитую систему. В Словакии его представляют одиночные авторы, связанные не столько со словацким, сколько с чешским литературным и идейным контекстом. Большая часть художественных ценностей, созданных в это время в Словакии, так или иначе входит в состав официально издаваемой продукции. Ситуация в Чехии существенно иная.

Речь в данном случае идет, разумеется, не об оценочных категориях, а об особенностях реальной ситуации, о фактической стороне дела, продиктованной в конечном счете объективными причинами и обстоятельствами. Одно из объяснений «словацкого феномена» предложил в одноименной лекции, прочитанной в нелегальных условиях еще в 1985 г., известный политолог и историк Мирослав Кусы, принадлежащий к числу немногих словацких диссидентов в 70–80-е годы: «Словаки как нация были в этот период все еще больше заняты собой, а их устремления все еще сосредотачивались на таком развитии национальной культуры, при котором упор делается не на подлежащем, а на определении. Этот процесс мог по существу совместиться с тоталитарными поставгустовскими условиями... Нация была воодушевлена достигнутой степенью суверенности и пока еще была не слишком озабочена проблематикой своих гражданских и человеческих свобод... Вот почему к этой проблематике не пробилась еще и ее национальная литература»³.

При всей проницательности этого суждения в нем содер-

жалась, однако, досадная недооценка того художественного прорыва, который был осуществлен словацкой литературой в 60–70-е годы в заброшенную полузапретную сферу специфики национально-исторического бытия. Литература в духе своей исконной патриотической традиции вступила тогда за «униженное рода достоинство» (Гвездослав). Это был, может быть, последний, мощный импульс возрожденческо-романтической энергии, дошедший из глубин XIX в. к «достраивающей себя» на современный лад нации.

Пройдет совсем немного времени, и уже в 80-е годы литература почувствует усталость от ретроспективно-исторической нагрузки. Патетика прорыва уступит место трезвому и неприглядному анализу конкретной среды обитания со всеми неприглядными приметами конформизма, приспособленчества, раздвоенности гражданского сознания (Р. Слобода, Д. Митана и др.). Художественное освоение современности, приторможенное и политически деформированное в 70-е годы, постепенно будет приобретать все новые измерения, перемещаясь в центр литературного процесса.

А на излете 80-х годов, когда из печати станут выходить книги, не имевшие ранее шансов на публикацию, в одной из них – «Вечно зелено...» (1989) – долго молчавший прозаик Павел Виликовский (род. 1941) подвергнет ироническому переосмыслению устоявшиеся стереотипы обыденного национального сознания: «Все народы хотят оставить глубокую борозду в истории человечества, стремятся прыгнуть выше головы, пусть не всем это удастся, одни словаки, божьи дети, видят цель и смысл своего существования в том, что они существуют. Кто еще умеет так по-детски радоваться: прошло уже сто лет, а мы-таки тут! Выходит не напрасно! И в полном восторге намечают новую ясную цель: Будем и впредь!». Так пробившаяся на поверхность самокритическая рефлексия начала уравновешивать издержки национальной мифологии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Pithart P. Po devätaosmdesátém: kdo jsme?* Bratislava-Bрно, 1998. S. 103.

² *Romboid. 1970.Č. 5. S. 3, 4.*

³ *Kusý M. Eseje. Brно, 1991. S. 169.*

О восприятии русской литературы в Словакии после 1945 г. *

В исторических судьбах Словакии и ее культуры Россия и, соответственно, русская литература занимали, по крайней мере со второй половины XIX в., особое, даже, можно сказать, приоритетное место. В этой связи стоит напомнить, что именно на словацкой земле родилась и получила широкое признание идея культурного взаимодействия славянских народов, сформулированная в знаменитом трактате Яна Коллара (1793–1852) «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянского народа» (1837). С течением времени эта славянская ориентация, не без влияния русской славянофильской мысли, приобрела устойчивую русофильскую направленность, которая особенно заметно (это не раз отмечалось словацкими исследователями) проявляла себя в творчестве словацких писателей на этапе формирования и развития реализма в словацкой литературе. «Творческие импульсы, исходящие от русской литературы, – писал, например, М. Бакош, – были необычайно важны для художественного вызревания словацкой литературы и в решающей степени способствовали ее жанровой дифференциации и общему конституированию как самостоятельной и художественно зрелой национальной литературы»¹.

После 1918 г., когда, с образованием Чехословацкой республики, окончательно отпала угроза мадьяризации населения Словакии, словацкая литература получает, наконец, возможность отойти от своей традиционной оборонительной направленности, от постоянной сосредоточенности на проблемах национального выживания. В словацкой культуре происходит бурная активизация художественных поисков – прежде всего под лозунгом «возвращения в Европу». Меккой

* Россия и русская литература в современном духовном контексте стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Москва, 2009 С. 31–41.

молодого поколения литераторов становится Париж. Русская литература на некоторое время отступает на второй план. Впрочем, само ее восприятие как бы разделяется на три компонента: есть богатое наследие классики, есть большая группа заслуживающих внимания писателей-эмигрантов – Бунин, Куприн, Мережковский, Алданов и др., и, наконец, есть литература Советской России. Все они, в разной пропорции, присутствуют в словацком литературном сознании 1920-х и особенно 1930-х гг. Правда, прямыми пропагандистами советской литературы выступает лишь небольшой отряд революционно-пролетарских писателей-«давистов» (по названию издаваемого ими журнала «ДАВ»). В словацком культурном контексте на них смотрели без особого пиетета, но терпимо, сквозь русофильские очки. «Наличие этой группы, – отмечал, например, молодой либеральный критик М. Пишут в 1931 г., – обусловлено укоренившимся у нас с давних пор чувством славянской общности и любви к России. Ориентация на нее, таким образом, не прекратилась, и трудно себе представить, чтобы она когда-нибудь иссякла»². После драматических событий 1938–1939 гг., оккупации чешских земель немецкими войсками и создания вассальной, под покровительством Гитлера, Словацкой республики (1939–1945) русофильская традиция в Словакии отнюдь не прекратила своего существования, она даже усилилась, в особенности после вступления Словакии в войну на стороне нацистской Германии. В широких слоях народа, прежде всего среди национальной интеллигенции, участие словацких солдат в братоубийственном противостоянии на Восточном фронте воспринималось как поистине трагическая коллизия. Лишь в антифашистском Словацком национальном восстании 29 августа 1944 г. эта коллизия нашла свое убедительное разрешение.

Характерно, что именно в эти годы значительно возросло число переводов из русской литературы. В условиях, когда взаимообмен культурными ценностями между чехами и словаками вынужденно сократился, «переводная литература в Словакии, – как отмечает А. Тесаржова, основательно занимавшая этим периодом, – вступает в новый этап своего развития – она эмансипируется»³. Двадцать лет существования свободной словацкой школы и беспрепятственного упот-

ребления словацкого языка во всех сферах общественно-политической и культурной жизни не прошли бесследно. Значительно выросла читательская аудитория, умножились ряды национальной интеллигенции, получившей высшее образование в университетах Праги и Братиславы, свежими силами пополнились кадры переводчиков с основных европейских языков. Ушла в прошлое практика «переложения» чешских переводов на словацкий язык, без обращения к оригиналу. По существу впервые в неизменном виде зазвучала на словацком языке русская классика (например, «Братья Карамазовы» в переводе З. Есенской были изданы дважды в 1942 и 1944 гг.).

1945 год принес народам Чехословакии долгожданное освобождение от фашизма. В атмосфере послевоенного подъема, искренней благодарности воинам-освободителям закономерно вырос авторитет Советского Союза. После февральских событий 1948 года, когда к власти пришли коммунисты, в стране развернулся активный процесс «советизации» культуры. В 50-е гг., вплоть до начала 60-х гг. переводная продукция из советской и русской классической литературы занимала доминирующее место в планах издательств. Статистика переводов выглядит внушительно: за период с 1945 по 1960 гг. вышло в свет 405 произведений классической и 1415 современной советской литературы⁴. «Количественный и качественный размах нашей переводной литературы после 1945 г., – отмечал в 1968 г. известный литературовед и переводчик Й. Феликс, – настолько очевиден и выразителен, что в сравнении с ним наши переводы в прошлом предстают как скромные опыты, как "первые шаги" в этой сфере»⁵. Библиотечные фонды на словацком языке пополнились, наконец, основными произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, что само по себе явилось важнейшим вкладом в национальное образование и культуру.

Не столь однозначно приходится оценивать ситуацию с распространением русской литературы советского периода, которая составляла основную часть переводной издательской продукции. Общий курс КПЧ на повсеместное внедрение советского опыта под готвальдовским лозунгом «Советский Со-

юз – наш образец» отозвался в сфере переводов из советской литературы поспешным следованием за всеми сиюминутными поворотами советской культурной политики, услужливо реагируя, например, в конце 1940-х – начале 1950-х гг. на очередной набор произведений, удостоенных Сталинских премий. «Художественному переводу, особенно переводу с русского, досталась в этот период особая позиция посредника в трансплантации канона, “образца” социалистического реализма в литературе... Перевод с русского стал завуалированным идеологическим оружием»⁶, – справедливо замечает по этому поводу Э. Малити.

С каждым годом нарастало количество переводов из русской, прежде всего, советской литературы. В 1949 г. их было уже 125 названий, а годом позже 189. В последующем это число несколько снижается, но по-прежнему остается высоким – до ста названий ежегодно. Такая «оперативность» отражалась на качестве переводов; подчас их делали случайные люди. К тому же далеко не все в этом потоке заслуживало издания, некоторые же произведения, выходявшие массовыми тиражами, настойчиво предлагали, прямо-таки навязывали словацким писателям ультрадогматическую, ждановскую трактовку социалистического реализма. «Кавалер золотой звезды» С. Бабаевского получил, например, тираж 41000 экземпляров, роман В. Ажаева «Далеко от Москвы» выдержал четыре издания общим тиражом 80000 экземпляров, «Жатва» Г. Николаевой – 40000 экземпляров, и т. д.

Звучавшие со всех форумов призывы «учиться» у советской литературы, «овладевать» методом социалистического реализма делали свое дело. Даже талантливые писатели поддавались гипнозу, проникаясь сознанием собственной неполноценности. Например, Франтишек Гечко (1905–1960), самобытный художник, создавший одно из ярчайших произведений словацкой прозы, роман-сагу о словацком крестьянстве начала XX в. «Красное вино» (1948), в 1951 г. издал новую книгу – «Деревянная деревня», посвященную только что начавшемуся процессу кооперирования крестьянских хозяйств. Повествованию свойственно органически присущее дарованию Гечко проникновенное понимание природы крестьянина, его естественной связи с землей-кормилицей, со всей окру-

жающей природой, что придавало известное жизнеподобие жесткой классовой схеме, представленной в этом произведении. В отличие от «Красного вина» этот роман был поднят на щит, получил Готвальдовскую премию, неоднократно переиздавался, в том числе шесть раз в переводе на чешский язык – случай поистине уникальный. Сам Гечко скромно объяснял свой успех прилежной учебой у советских авторов: «Когда я писал свою “Деревянную деревню”, на меня повлияли два советских романа: “Счастье” Петра Павленко и “Кавалер золотой звезды” Семена Бабаевского»⁷. Пройдет несколько лет, и «Деревянная деревня» будет снята с пьедестала почета, схема будет названа схемой, а простодушное заглядывание в светлое будущее, наивный утопизм – лакировкой действительности.

Через полосу влияния конъюнктурных, ничтожных в художественном отношении произведений советской литературы прошли в этот период многие словацкие писатели. То были печальные издержки переломного времени. В апреле 1956 г. опытная переводчица с русского и французского языков Зора Есенска (1909–1972) в анкете еженедельника «Культурны живот» так оценивала переводческую практику 1950-х гг.: «Господствовала конъюнктура переводчиков и издательств. Гнались за количеством, забыв про отбор. Не было у нас ни собственного выбора, ни собственной оценки советской литературы, все расхваливалось чохом»⁸. Неутешителен, но справедлив и общий итоговый вывод словацкой русистки С. Лесняковой: «Образ советской литературы в Словакии в эти годы был бедным, односторонним, схематичным... Вместо широкого регистра разнообразных писательских индивидуальностей читателю предагалось хотя и множество, но не всегда репрезентативных имен, при всем том советская литература не переставала провозглашаться в качестве образца и учителя»⁹.

С начала 60-х гг. вплоть до 1970 г. постепенно изменяются принципы подхода к переводам из советской литературы. На первый план выступают эстетические критерии. И хотя количество переведенных произведений неуклонно снижается – в 1969 г. до 25 названий, – зато качественно расширяется спектр имен, ранее не включавшихся в издательские планы, таких, как Мандельштам, Хлебников, Бабель, Платонов и др. В духе времени проявляется острый ин-

интерес к русскому авангарду начала XX в. Вновь, после долгого перерыва, начинают публиковаться русские писатели-эмигранты – Бунин, Куприн, поэты «серебряного века». Оперативно переводится «лейтенантская» военная проза, романы Трифонова. Увидели свет на словацком языке «Один день Ивана Денисовича», «Матренин двор» и даже отрывок из «Ракового корпуса» Солженицына (в журнале «Словенске погляды» за 1968 г.). Эти и подобные произведения стимулируют общий процесс демократизации, освобождения от догм, характерный для Чехословакии 1960-х гг.

В 1969 г., на волне массового движения за «социализм с человеческим лицом», издается «Доктор Живаго» Бориса Пастернака в переводе З. Есенской и стихотворными переводами Л. Новомеского. Роман печатался по изданию, выпущенному на русском языке в 1957 г. в Милане, хотя в словацком тираже было указано несуществующее московское издательство. Книга вскоре была изъята из открытой продажи, а все участники этой акции, в том числе редакционные и типографские работники, были в ходе партийных чисток, проводившихся на рубеже 1960–1970-х гг., строго наказаны за «недостойное» общественное поведение. Есенской же было запрещено печататься, ее многочисленные переводы из русской классики – «Мертвые души», «Обломов», «Война и мир», «Тихий Дон» и др. изымались из библиотек, ими запрещено было пользоваться. Подобный удел постиг и целый ряд других переводчиков с русского языка. В результате вся вторая половина 1970-х гг., вплоть до конца 1980-х гг., прошла в Словакии под знаком повторного перевода многих произведений русской классики.

В этот период, естественно, продолжает активно издаваться современная советская литература – до 60–70 названий в год. Широкую популярность приобретает творчество В. Шукшина, плодотворно повлиявшего на многих словацких писателей. Активно переводится «деревенская проза» – В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, Ф. Абрамов и др. Издаются книги С. Зальгина, Д. Гранина, В. Маканина... «С точки зрения литературной системы, – резюмирует Э. Малити, – наш контекст в наибольшей степени затронула мифологическо-символическая волна современной советской литературы и в ее рамках творчество Ч. Айтматова (в универсальном ключе), О. Чиладзе, Ч. Амирэ-

джиби, в чем-то А. Кима... Их резонанс можно наблюдать в позднейшем движении нашей литературы в сторону символического отображения реальности (первая половина 90-х гг.)»¹⁰.

В период горбачевской перестройки, одновременно с изданием «пропущенных» и запрещенных ранее художественных произведений, в Словакии занимаются их популяризацией. В 1990 г. в новом переводе появляется «Доктор Живаго», а в 1991 г. – «Раковый корпус» и «Архипелаг ГУЛАГ» А. Солженицына. Но после событий 1989 г. интерес даже к такого рода произведениям быстро затухает, и, например, роман «Дети Арбата» А. Рыбакова, будучи переведенным, уже не доходит до печати.

Количество издаваемых произведений русской литературы вообще резко снижается. Если в 1990 г., в силу, вероятно, инерции типографско-издательского цикла, вышло 30 книг в переводе с русского на словацкий, то в последующие годы их число колебалось от двух до шести. Былая «русификация» сменилась «американизацией» и коммерциализацией книжного рынка. «Метафизическое отрицание прошлого, — с горечью пишет по этому поводу А. Червеняк, один из наиболее авторитетных специалистов по русской литературе в Словакии, — переносится на русскую литературу, обреченную платить по счетам, причем по высоким счетам, которые ей навязывала культурная политика времени. Это нездоровое явление напоминает пятидесятые годы. Только на этот раз стрела нацелена в русскую литературу... Но зачем же вместе с грязной водой выплескивать и ребенка»¹¹.

Такая ситуация характерна не только для Словакии. Общественно-политические сдвиги, потрясшие Восточную Европу в конце 80-х – начале 90-х гг., повлекли за собой резкую смену приоритетов в культуре, во всей образовательной сфере. «В то время как западная филология оказалась в 90-е годы XX в. в странах Центральной и Восточной Европы в весьма выгодном положении как конъюнктурная дисциплина, славистика переживала и переживает трудные времена; более всего, пожалуй, пострадала русистика, которая была вынуждена покинуть позицию привилегированной, «обязательной» дисциплины», — отмечает чешский ученый, руководитель Института славистики в Брно И. Поспишил. Русский язык и русская литература на протяжении многих лет пре-

подносились под идеологическим нажимом как непереносимое блюдо, что породило эффект пресыщения и даже отторжения, подогреваемый сегодня общей, «внефилологической» неприязнью к России. Но все это, продолжает свое рассуждение Поспишил, «не может поставить под сомнение мировой уровень России как великой культурной державы»¹².

Что же дало словацкой литературе ее более чем полутора столетнее тяготение к русской? В самом общем плане можно сказать, что русская литература в разные исторические периоды выполняла роль катализатора словацкого литературного и духовного развития. В силу всемирно-исторического значения художественных открытий и достижений русских писателей второй половины XIX в. русская литература способствовала, в частности, как формированию реализма в словацкой литературе, так и ее непосредственному приобщению к магистральной линии мирового литературного процесса.

Современная компаративистика, в том числе словацкая (М. Бакош, Д. Дюришин, М. Томчик, О. Чепан и др.), справедливо подчеркивает решающую роль воспринимающей структуры в межлитературных контактах. Многочисленные исследования словацких ученых, посвященные русско-словацким литературным отношениям, наглядно продемонстрировали сложную диалектику межлитературной коммуникации, доминантой которой является внутренняя потребность принимающей стороны в том или ином стимулирующем ферменте. Принцип избирательности, вытекающий из обусловленности литературного развития реальной жизнью данного общества и проявляющийся в национальной специфике конкретных литератур, диктует соответствующий момент и «качество» необходимой компенсации. Для словацкой литературы, принадлежащей, по определению Д. Дюришина, к типу литератур с «ослабленной динамикой развития», с чередованием замедленного и ускоренного ритма движения, было действительно характерно «естественное стремление компенсировать определенные пробелы в последовательности и преемственности отечественного развития» за счет импульсов, исходящих из международного литературного окружения и, прежде всего, из русской литературы.

В силу естественных несовпадений, фазовых различий в развитии русской и словацкой литератур компенсирование,

а тем более устранение «пробелов» растягивалось подчас на многие десятилетия. Так, в период перехода от романтизма к реализму, отмечает Д. Дюришин, «организаторы литературной жизни в Словакии стремились из “воспитательных” соображений знакомить вступающую в литературу молодежь с выдающимися явлениями русской литературы». Но словацкий литературный процесс в это время «не обладал предпосылками для творческого усвоения достижений русской реалистической литературы. Крупнейшие представители русской литературы были для словацких писателей всего лишь недостижимым образцом»¹³.

Это наблюдение всецело подтверждается конкретным историко-литературным материалом. Светозар Гурбан-Ваянский (1847–1916) – поэт, прозаик, эссеист, знаковая фигура национальной культуры – был авторитетным знатоком и активным популяризатором русской литературы в Словакии. Он буквально преклонялся перед реалистическим подвижничеством русской литературы с ее «высокой исповедаельностью», «бесстрашной правдивостью», «великой свободой мысли и творчества». И со вздохом писал: «Нам, малым, подобная свобода и не снится, а если говорить начистоту, то мы еще не настолько зрелы, чтобы переварить ее без вредных для себя последствий» («Лев Толстой и Иван Тургенев», 1888)¹⁴.

Принцип избирательности, продиктованный специфическими потребностями принимающей литературы, неизбежно приводит ее к вынужденной фрагментарности восприятия. Так было, например, с творчеством Пушкина, детально исследованным в работах Э. Пановой¹⁵. Интерес к нему был, начиная с конца 1830-х гг., постоянный, но в разные периоды выбиралось то, что непосредственно отвечало – или казалось, что отвечало, – насущным запросам словацкой литературы. Относительно полный, «репрезентативный» Пушкин пришел в Словакию в виде трехтомника сочинений лишь в 1982 г. в прекрасно выполненных переводах, с предисловием выдающегося словацкого поэта М. Руфуса. В своем отклике на это издание – «Мы приветствуем вас, Александр Сергеевич» – С. Шматлак писал: «Александр Сергеевич приходит к нам не только как классик, но и в определенном смысле как наш современник... в одеждах, сотканных из живого материала современной словацкой словесности»¹⁶.

Принцип «избирательности» особенно явно отразился в подходе к творчеству Достоевского, к освоению которого словацкие писатели подступали с известной боязнью. «Конечно, – писал Я. Штевчек, открывая номер «Словенских поглядыв», посвященный столетию со дня смерти Достоевского, – многие словацкие писатели реагировали на него с лихорадочной непосредственностью (Тимрава, Урбан, Барч-Иван, Швантнер), но Достоевский не влился в словацкую культуру как целое, не способствовал определению ее основной ориентации, так, как это случилось во многих других культурах... Сама природа словацкого писателя в давнем и недавнем прошлом была не готова переварить потрясающий мир контрастов Достоевского»¹⁷.

Карамзин, Крылов, Лермонтов, Гоголь, С.Т. Аксаков, Тургенев, Л.Н. Толстой, Чехов, Короленко, Горький и др. – все они ощутимо присутствуют в словацком общественно-литературном сознании XIX – начала XX вв.; правда, как правило, в избирательно-усеченном виде. Всякий раз следует, однако, иметь в виду, что относительно скромное количество переводов в образованной словацкой среде перекрывается иными источниками ознакомления с русской литературой. Не говоря уже о чешско-немецко-венгерском триязычии, многие словацкие русофилы, в том числе ведущие словацкие писатели, активно (или, на худой конец, пассивно) владели русским языком и переводили на словацкий художественные произведения Тургенева (Ваянский), Гоголя (Кукучин), Чехова (Тайовский), Пушкина и многих других русских поэтов (Есенский) и т. д.

Здесь следует иметь в виду, что в 1950-е – 1960-е гг. словацкий литературный язык усилиями академических лингвистов окончательно стабилизировался в своей лексико-грамматической основе: в 1959–1965 гг. был издан нормативный пятитомный Большой словарь словацкого литературного языка, а в 1960–1969 гг. – пять томов Большого русско-словацкого словаря. В 1971 г. Й. Феликс, выдающийся ученый-романист и признанный переводчик с романских языков, с удовлетворением констатировал: «Без всякого преувеличения: словацкий язык сейчас настолько развит, что им можно выразить все... Если его средствами удалось адекватно переложить Данте, а это факт несомненный, то на словацкий теперь можно перевести и Пруста, и Рабле». В том же интервью он, отдавая должное традици-

онному чешскому посредничеству, искони выручавшему словацких читателей, не преминул подчеркнуть: «Прежде всего переводы из русской литературы я оцениваю выше чешских: словацкий язык, подобно русскому, ближе к богатейшим фондам народного языка и, следовательно, более предрасположен для выражения различных стилистических тонкостей русских писателей, он обладает необходимым запасом слов для передачи русских реалий»¹⁸.

В этих словах нельзя не отметить долю известного преувеличения, но в сущности именно на постепенном обобщении опыта, накопленного словацкими русистами, начало складываться в ходе жарких дискуссий некое общее единство подходов и требований к переводам художественной литературы на словацкий язык. Первым шагом на этом пути стало бурное обсуждение перевода З. Есенской «Тихого Дона» в 1951 г., заострившее проблематику вкусового подбора эквивалентных форм, взаимоотношения литературного языка и диалектных вкраплений. «Так, можно сказать на марше, — вспоминал позднее русист Я. Виликовский, один из активных организаторов переводческого дела в послевоенной Словакии, — при выполнении практических задач возникает словацкая переводческая школа, как *ex post* ее стали называть»¹⁹. Основные принципы школы были сформулированы, на материале прозы, Я. Ференчиком, инициатором дискуссии о «Тихом Доне». То были принципы текстуальной полноты, содержательной и формальной тождественности, функциональной эквивалентности, исключавшей дословную репродукцию, и наконец, но не в последнюю очередь, принцип добротной культуры родного языка, забота об удержании языковой нормы как выражение культурной миссии перевода и литературы вообще. Отныне и в Словакии перевод перестал быть любительским занятием, обретя прочный профессиональный статус. В 1970-е гг. здесь возникла и оригинальная общая теория перевода (А. Попович, Д. Дюришин, П. Винцер и др.), получившая широкое международное признание.

Благодаря огромной работе, проделанной большим отрядом переводчиков после 1945 г., русская художественная литература предстала на словацком языке как богатое системное целое. Словацкому читателю уже нет нужды обращаться к языку-посреднику, он получил в свое распоряжение, в долговре-

менное пользование произведения большинства русских писателей в умело скроенных одеждах собственной, родной словесности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Bakoš M.* K otázke výskumu ruskej literatúry v dejinách literatúry slovenskej // Slovenská a ruská literatúra. Bratislava, 1973. S. 14.
- ² Slovenská literárna kritika. Zv. 4. Bratislava, 1984. S. 157.
- ³ *Tešárová J.* Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry // Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836–1996. S. 72.
- ⁴ *Fedor M.* Slovensko-ruské literárne vzťahy po roku 1945. Martin. Matica slovenská, 1970. S. 4.
- ⁵ *Felix J.* Literárne krížovatky. Bratislava, 1991. S. 255.
- ⁶ *Maliti E.* Od umenia prekladu k jazykovej totalite v preklade (problémy prekladania na Slovensku v rokoch 1948–1956) // Umenie v službách totality 1948–1956. Bratislava, 2001. S. 85, 86.
- ⁷ *Hečko F.* Od veršov k románom. Bratislava. 1953. S. 61.
- ⁸ Цит. по: *Maliti-Fraňová E.* Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská. Bratislava. 2007. S. 62, 63.
- ⁹ *Lesňáková S.* Slovenská a ruská próza. Bratislava, 1983. S. 61.
- ¹⁰ *Maliti E.* Sovietsky mnoholiterárny fenomén – zrkadlenia v priestore // Ruská literatúra v slovenskej kultúre. S. 129.
- ¹¹ *Červeňák A.* Človek a text. Nitra 2001. S. 91.
- ¹² Slovakistika v českej slavistike. Brno, 1999. S. 61.
- ¹³ *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 226.
- ¹⁴ *Vajanský S.H.* Spisy VI. Bratislava, 1990. S. 213.
- ¹⁵ *Panovová E.* Puškin v slovenskej poézii do roku 1918. Bratislava. 1966; Ruská a sovietska poézia na Slovensku. 1918–1938. Bratislava, 1983.
- ¹⁶ Цит. по: Preklad včera a dnes. Bratislava, 1986. S. 29.
- ¹⁷ *Števček J.* Dostojevskij mimo nás? Slovenské pohľady, 1971. Č. 11. S. 3.
- ¹⁸ Na slovo s Jozefom Felixom. O preklade v národnej kultúre. Slovenské pohľady, 1977. Č. 8. S. 19.
- ¹⁹ *Vilikovský J.* K vývinu prekladateľských metód za uplynulých štyridsať rokov // Preklad včera a dnes. Bratislava, 1986. S. 61.

Первый словацкий антивоенный роман *

Война 1914–1918 гг., впервые в истории получившая название мировой, не обошла и Словакию. В многонациональной Австро-Венгрии было мобилизовано 7,8 млн. человек, миллион двести тысяч из них было убито и около четырех миллионов ранено. Словаков в ту пору – за вычетом полумиллиона эмигрантов – проживало на территории монархии около двух с половиной миллионов человек. Мобилизовано было – по разным подсчетам – примерно 400-450 тысяч молодых здоровых мужчин – надежда и цвет нации. 70 тысяч из них было убито, 60 с лишним тысяч вернулись домой беспомощными инвалидами. Такова чудовищная арифметика этой подзабытой – к концу щедрого на вселенские катаклизмы XX в. – войны. Но, изгладившись из субъективной, личностной памяти, она сохранилась в качестве грозного предостережения на будущее в художественной памяти человечества.

Глобальную катастрофу гуманизма остро ощутила и с трагическим надрывом запечатлела мировая литература, прежде всего в произведениях, созданных по следам войны и послевоенной разрухи писателями, представителями «потерянного» поколения. Своеобразным аналогом этим книгам в словацкой литературе стал роман Мило Урбана (1904–1982) «Живой бич» (1927), переведенный уже в 30-е гг. на ряд европейских языков, что само по себе расценивалось как долгожданное знаковое явление в словацкой культурной жизни.

«Живой бич» пользуется, можно сказать, сенсационным успехом. Это событие для нашей литературы, которую не замечали за пределами Словакии, – писал в 1931 г. А. Мраз в репрезентативном издании «Словацкая современность худо-

* Первая мировая война в литературах и культуре западных и южных славян. Москва, 2004. С. 254–258.

жественная и литературная». – Он относится к тому кругу книг, которые в последние два-три года буквально ошеломили мир. Это роман о войне, наподобие “На западном фронте без перемен” Ремарка или потрясающего свидетельства всеобщего безумия в романе Ренна “Война”, он проникнут пафосом, аналогичным для “Поколения 1902” Глезера..., и отмечен многими точками соприкосновения со “Спором об унтере Грише” Арнольда Цвейга...»¹.

В суждении Мраза обращает на себя внимание подчеркнутый критиком принципиальный момент выхода словацкой литературы из безвестности, преодоления ею инерции заведомого сосредоточения на локально замкнутой проблематике. Для Словакии, на протяжении столетий остававшейся бесправной провинцией Венгрии, не имевшей на географической карте Европы даже собственного названия, проблема национального самоутверждения в составе только что образованной Чехословацкой республики ощущалась особенно остро. «Живой бич» воспринимался как поворотное событие – помимо всего прочего – потому, что в нем впервые в словацкой прозе процесс трансформации национальной действительности был органично включен в общий контекст движения «большой» истории.

Самое поразительное, однако, состояло в том, что автором этой книги, бесспорно вошедшей в золотой фонд словацкой литературной классики XX в., был совсем молодой человек. К моменту выхода романа из печати Урбану едва исполнилось 23 года. Многих современников писателя это обстоятельство попросту ставило в тупик. Ведь принципиальные эпические обобщения, как правило, являются уделом зрелых художников – людей с большим жизненным опытом, с обширным запасом размышлений о мире, о судьбах человеческих. В результате при первых попытках издания романа Урбан столкнулся с заведомо настроенным и даже резко отрицательным отношением. Как вспоминал позднее писатель, рукопись была отправлена в традиционный центр словацкой культуры Турчанский Св. Мартин и оттуда пришла уничтожающая критика: «карикатура», «памфлет», «очернение нашего прекрасного люда»² Отвергнутый в Братиславе, «Живой бич» был вскоре, однако, напечатан в Праге в изда-

тельской серии «молодых словацких авторов», которая редактировалась молодым словацким поэтом Я. Смерком.

Впрочем, и после выхода книги в свет полемика некоторое время еще продолжалась, «говорилось даже о том, что молодой автор использовал в “Живом биче” чужеродные элементы, и это могло якобы послужить достаточным основанием для того, чтобы считать роман плагиатом»³. Назывались даже источники возможного заимствования – роман венгерского писателя Д. Сабо «Разор» (1919), «Поля пахоты и войны» (1925) В. Ванчуры, «Голубые пески» (1922) Вс. Иванова... Между этими произведениями и «Живым бичом» в самом деле было нечто общее в художественной атмосфере, в раскрытии темы войны, но ни о каком плагиате, конечно же, и речи идти не могло. Сходство некоторых мотивов диктовалось самой эпохой, втянувшей в водоворот аналогичных переживаний и событий миллионы людей в разных странах. В 1931 г. в статье, посвященной истории создания «Живого бича», Урбан писал: «Когда обратили мое внимание на этого знаменитого писателя (Вс. Иванова. – Ю.Б.), я тоже прочитал его “Голубые пески” и пришел прямо-таки в восторг от близкого родства с ним. Я убедился, что существует нечто связывающее людей... И что это – сама жизнь и время, подсказывающее свои специфические слова, которые непроизвольно падают из наших уст, подобно яблокам или грушам, когда они созревают»⁴.

Много лет спустя, мысленно возвращаясь к незабываемой поре работы над «Живым бичом», Урбан вспоминал, как, оказавшись в Братиславе без средств к существованию, отправился в родные края, на Ораву, и там в деревенской избе по соседству с гусыней, высидевшей гусят, принялся лихорадочно сочинять свой роман: «С утра до ночи я сидел в темной маленькой кухоньке и писал, писал, как одержимый... Январь, февраль, март, апрель... Четыре месяца изо дня в день. Гусыня уже давно высидела потомство, а я все еще сидел... Точно помню: 7 мая 1927 года я уложил переписанную начисто рукопись в чемоданчик, поднял якоря и – прощай, родня – двинулся в Братиславу»⁵.

Все, что накапливалось во впечатлительной душе подростка за годы истребительной войны, его горькие юношеские размышления об искалеченных судьбах простых людей,

нежданно-негаданно угодивших в фатально засасывающую воронку страданий и смертей, – все это стремительно и непроизвольно, в едином творческом порыве выплеснулось на бумагу. «Живой бич» был «взлетом прирожденного прозаика, гейзером, каким бывают лишь сборники лирики; в дебюте Урбана есть нечто общее с дебютами поэтов» (А. Матушка, 1934) ⁶.

По молодости лет Урбан, естественно, не был участником сражений. В «Живом биче» предстала перед читателями тыловая изнанка войны, то, как переживали ее жители неприметной деревни Растоки, затерявшейся в отрогах татранских гор, на Ораве. Война обрушилась на людей внезапно, словно гром среди ясного неба. Поначалу никто в Растоках не сознает надвигающейся беды, но постепенно война настигает каждого – похоронные извещения, искалеченные инвалиды, реквизиции, голод. Под этими ударами извне дробится привычный патриархальный уклад деревни. Все дурное и безнравственное, что прежде сдерживалось «общественными нормами, выработывавшимися на протяжении столетий, под тлетворным дыханием войны выступило наружу». И хотя Растоки были «лишь крохотной частицей распавшегося мира, все типичные явления общественного разложения сказывались здесь в полной мере и со всей остротой» ⁷. Безрукий, немой после контузии Ондрей Корень, калеккой вернувшийся с фронта, предстает живым олицетворением придавленных горем, беспомощных Расток в первой части романа, носящей символическое название «Потерянные руки».

Во второй части книги общий знаменатель войны из центробежного фактора превращается в центростремительный, побуждая обездоленных людей к сплочению и протесту. Меняется и характер повествования: события, ограниченные главками, посвященными судьбам отдельных персонажей романа, уступают место последовательно развивающемуся действию, организованному вокруг главного героя, солдата-дезертира Адама Главая. Вокруг него конденсируется и энергия сопротивления.

И когда через четыре года войны «народ понял, что его жизнями защищают чужие интересы», когда затрещали фронты и крестьяне в шинелях хлынули с позиций домой, «Судный день наступил». Обитатели Расток преобразились:

«Этот мягкий, покладистый люд, столько лет мирившийся с гнетом обид, обратился вдруг в живой, могучий бич; он взвился в воздухе, просвистел, колебнулся на миг, затрепетал и ударил по живому» – по жандармам, терроризировавшим деревню, по ненавистному пауку, еврею-трактирщику, по чиновнику-нотару – этому живому воплощению несправедливого закона. Нравственный протест выливается в стихийное социальное действие. Народ-страстотерпец преобразуется в народ-мститель, – исторически реальная метаморфоза, впервые столь убедительно и емко отобразенная в словацкой литературе.

Всего увереннее Урбан чувствует себя в анализе и воспроизведении безотчетных, импульсивных движений души, возникающих в мятущемся, ищущем надежной опоры человеке. В «Живом биче», где описывается разрушение и дискредитация всех внешних установлений, всей старой регламентации жизни, жители Расток инстинктивно обращаются в поисках правды и справедливости к тому «естественному, вечному», что «издавна жило в их душах», что «подсказывал живой организм, сама природа». Ведь и война видится им «делом людей, утерявших контакт с природой и ее законами». «Зовом земли, зовом жизни» называет Урбан порыв этих людей расчитаться со своими обидчиками. Война разоблачается в романе как надругательство над самой гуманистической сущностью людей. Человек, руководствующийся инстинктом справедливости, «естественный человек», объективно способствовал разрушению старого, изжившего себя мира, ставшего «сплошной кровавой раной, единым криком боли».

При всей композиционной законченности роман в своей гуманистической сути остается открытым. Утверждая – вопреки негативным оценкам, господствующим в то время в историографии («период грабежей») – наболевшую справедливость возмущенной народной стихии, Урбан, естественно, не может принять ее полностью. Слишком много в ней было от слепой, необузданной ярости, от темного безумия толпы. Разрушительное начало должно было быть дополнено созидательным. И оно исподволь формируется на протяжении книги прежде всего в развернутых экспрессивных авторских комментариях, постоянно сопровождающих действие, ук-

рупняющих масштаб повествования, проясняющих «логику» подсознательных порывов героев. В суммарной, обобщающей форме это выражено в патетическом авторском провидении грядущего «нового века» и «нового человека», выходящего из кровавой купели войны с решимостью перестроить мир «сильными, смелыми, вновь обретенными руками, на которые будет уже непросто набить оковы...». «Этот роман, – писал Урбан в авторском предисловии к изданию «Живого бича» на словенском языке в 1932 г., – призван быть гневным криком униженного человеческого достоинства, предостерегающим голосом тех, кто не может или не умеет говорить. Он стремится доказать, что на свете существует одна только положительная вера, одна положительная правда: вера и правда тех, кто исполнен решимости строить лучший мир без слез, без страданий и без пролития человеческой крови»⁸.

С историко-литературной точки зрения «Живой бич» может рассматриваться как художественный эпилог ко всей эпохе существования словацкого народа в составе многонациональной Австро-Венгерской империи – это книга жесткого расчета с прошлым. Но это и своего рода пролог, «перчатка, брошенная в лицо будущему», книга, побуждавшая сверить ожидания и надежды 1918 г. с реалиями «нового мира», с чехословацкой действительностью. «Живой бич» тем самым дал мощный толчок развитию актуализированного социального романа в словацкой литературе XX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Slovenská prítomnosť literárna a umelecká. Praha, 1931. S. 91–92.

² Urban M. Kade-tade po Halinde. Bratislava, 1992. S. 179.

³ Tomčík M. Dva romány na jednu tému // Slovenská literatúra. 1973. Č. 4. S. 326.

⁴ Elán. 1930–1931. Č. 7. S. 3.

⁵ Rozhovor s autorom Živého biča // Urban M. Živý bič. Bratislava, 1970. S. 340, 341.

⁶ Matuška A. Pre a proti. Bratislava, 1956. S. 72.

⁷ Цитаты из романа даются по изданию: Урбан М. Живой бич. М., 1973. Перевод С. Кульмановой.

⁸ Rozhovor s autorom Živého biča. S. 351.

Раннее творчество Доминика Татарки в контексте словацкой прозы о войне и Восстании *

В ходе Второй мировой войны, развязанной гитлеровской Германией, старая агрессивная доктрина «Дранг нах Остен» трансформировалась в «Генеральный план Ост», предусматривающий не только оккупацию обширных территорий Центральной и Восточной Европы, но и «перемещение» неполноценных, прежде всего славянских, народов, искони обитающих на этих землях, с целью «расширения жизненного пространства» для арийской расы. Восток должен был быть «очищен» от 80% поляков, 70% украинцев, белорусов и русских в областях, непосредственно примыкающих к Германской империи. Если вспомнить, что термин «перемещение» в соответствующих нацистских документах применялся по отношению к еврейскому населению, планомерно уничтожаемому в лагерях смерти, то страшно даже представить, каковы были масштабы замышлявшегося поистине глобального геноцида, рассчитанного по плану Гимmlера на четыре послевоенных пятилетки. Операция «Юденфрай» по плану «Ост» плавно перетекала в операцию «Славенфрай». Для многих народов, оказавшихся жертвами фашистской агрессии, Вторая мировая война стала не только театром собственно военных действий, но и прежде всего ареной борьбы за выживание, за сохранение своего естественного права на цивилизованное существование.

Трагично, что осознание чудовищных особенностей войны, для многих пришло далеко не сразу. Но после того, как это произошло, на широкой антифашистской платформе сплотились на определенное время самые различные силы, олицетворением которых стала антигитлеровская коалиция великих держав – США, Великобритании и Советского Союза. Вопреки глубоким идеологическим расхождениям, раз-

* Опыт истории – Опыт литературы. Вторая мировая война. Центральная и Юго-Восточная Европа. Москва, 2007. С. 198–209.

ным представлениям о послевоенном устройстве мира эта коалиция до конца войны сохранила единство и победила.

Свой скромный, но вполне ощутимый вклад в победу над фашизмом внесла и Словакия. Речь, прежде всего, идет о Словацком национальном восстании (29 августа – октябрь 1944 г.).

О предпосылках, подготовке и ходе восстания, о его последующих оценках и переоценках написаны горы книг и исследований. Здесь мы хотели бы обратить внимание лишь на одну проблему, имеющую непосредственное отношение к литературе. Восстание потому и получило название национального, что оно было воистину массовым. В тылу немецких войск, глубоко за линией фронта, проходившей тогда в Карпатах, 60 тысяч вооруженных бойцов почти два месяца отстаивали освобожденную территорию со «столицей» Банской Быстрицей против регулярных частей вермахта. Но это лишь надводная часть айсберга всенародного протеста. В восстании, вспоминал в 1964 г. литературный критик Александр Матушка, непосредственный свидетель событий, работавший в ту пору на повстанческом радио в Быстрице, «принимали участие люди с оружием в руках и без него; партизан и мальчишка-подросток; солдат и деревенская женщина, которая носила провиант; рабочий и интеллигент; политически зрелые и те, кто до этого не хотел иметь ничего общего с политикой... Оно было тотальным. Оно было против и за, было инстинктивным и организованным, патриотическим и интернационалистским; оно имело большое значение для нас, но кое-что значило и на фоне европейских движений Соппротивления»¹.

Сразу же после окончания войны литература по горячим следам обратилась к художественному освоению темы восстания, причем проза почти не отставала от поэзии. За несколько послевоенных лет возник целый пласт воспоминаний, очерков, рассказов, романов, написанных в свободной, пока еще ничем не стесняемой авторской трактовке событий. Очень разные в художественном отношении, все они, однако, были проникнуты искренним восхищением героикой народного подвига, стихийной массовостью движения и в сумме давали представление о многослойной, можно сказать – плюралистической природе восстания.

Монополизация власти коммунистической партией после 1948 г., идеологический диктат, воцарившийся вслед за этим в культуре и литературе, а также развернутая в 1950–1951 гг. фальсификаторская кампания против словацкого буржуазного национализма, в ходе которой были репрессированы многие руководители и участники восстания, резко и надолго сузили возможности правдивого воспроизведения истории антифашистского сопротивления в Словакии, превратили восстание в крайне небезопасный для писателей объект художественного исследования. Вопреки исторической правде восстание стало однозначно трактоваться как прелюдия победоносной социалистической революции, а коммунистическая партия – как главная и единственно последовательная сила сопротивления. «У нас постфевральский режим, – писал в 1994 г. видный словацкий историк Любомир Липтак, – насильственно и фальшиво отождествил антифашизм с коммунизмом... У многих, в том числе у историков, сложилось представление о прямой причинно-следственной связи между Восстанием и постфевральской версией левой («леваческой») диктатуры... Политическая традиция Восстания не может базироваться на внеисторическом подчеркивании наследия одной только партии, движения или направления... В основе события была способность к достижению согласия, к объединению усилий для устранения главной угрозы того времени – нацизма и его империи зла»². Такова действительно была логика эпохи: антифашистский плюрализм Словацкого национального восстания отражал плюралистическую природу всей антигитлеровской коалиции.

К чести словацких писателей надо сказать, что далеко не все из них даже в критические 50-е годы примирились с догматически зауженной трактовкой восстания. Книжный дебют Алфонса Беднара «Стеклянная гора» (1954) и особенно сборник его рассказов «Часы и минуты» (1956) вновь в яркой художественной форме напомнили о подлинных заветах восстания, о диалектической сложности жизни и внутреннего мира человека. Беднар в острой полемической манере выступил против ставшего привычным упрощенного деления людей по социально-классовому признаку. В его произведениях историческая необходимость не существует в отрыве от

«случайного фактора» конкретной личности. В связи с этим писатель позволил себе отметить, что слишком часто, с подозрительной повторяемостью именно те, кто не выдерживал испытания в экстремальных условиях восстания, начинали преуспевать в мирной жизни, беззастенчиво манипулируя свидетельствами о своем участии в антифашистской борьбе. И напротив, люди, с достоинством прошедшие через полосу тяжелейших ситуаций, оказывались отодвинутыми в тень или даже становились объектами фальсифицированных обвинений, судебных и административных преследований.

«Часы и минуты» вскоре после выхода в свет подверглись массивированной идеологической проработке как пример «дегероизации», «очернительского» отношения к такой светлой странице национальной истории, как антифашистское сопротивление. Но идейно-художественный вклад Беднара в восстановление аутентичной атмосферы и драматических коллизий восстания уже тогда был очевиден для подлинных ценителей литературы. Защищая Беднара от нападков официозной критики, от инспирированных властями коллективных писем «возмущенных» участников событий, Александр Матушка писал: «Отметать романских героев, не включенных в исторически значимые связи, но подключенных, однако, к традиционному отечественному бунтарству, людей, которые объективно действовали в интересах движения, хотя и не задумывались о высшем смысле своих поступков, и восхвалять только тех героев, поступки которых точно соответствовали их намерениям, – значит не желать знать, как все происходило, пытаясь показать Восстание в романах таким, каким оно не было на самом деле»³.

Важным этапом в художественной разработке темы войны и восстания стала трилогия Владимира Минача (1922-1995) «Поколение» (1958, 1959, 1961). Минач и молодости сам был активным участником восстания, пережил плен, лагерные ужасы Маутхаузена и Дахау. Этими драматическими переживаниями окрашен его первый, подкупающий исповедальной правдивостью роман «Смерть ходит по горам» (1948). Опора на личный опыт сохраняется и в трилогии, но замысел писателя неизмеримо масштабнее. Минач стремится на примере многочисленных героев показать отношение к восста-

нию основных социальных слоев словацкого общества, рассматривая восстание как своего рода экзамен на нравственную зрелость людей, на их способность стать выше сиюминутных, эгоистических интересов. В этом смысле Минач продолжил линию Беднара, которого он горячо поддерживал во время дискуссии вокруг «Часов и минут». В то же время он разделил официально принятую трактовку восстания как начального этапа национально-демократической революции, закономерно перерастающей в революцию социалистическую. Наложение этой упрощенной идеологической схемы на сложные процессы, происходившие в действительности, привело к художественному обеднению трилогии, сказавшись особенно на третьем томе, доведенном хронологически до февраля 1948 г. Пример Минача вдохновил других представителей «повстанческого» поколения – Рудольфа Яшика, опубликовавшего в 1961 г. первый том незаконченной, к сожалению, трилогии «Мертвые не поют», и Ладислава Тяжкого, запечатлевшего в монументальном романе «Аменмария. Только brave солдаты» (1964) свой горький опыт участия в войне в составе словацких войск на советско-германском фронте. А в 70-е годы собственную, во многом полемическую версию событий периода войны предложил в трилогии «Мастера» Винцент Шикунла, представитель следующего поколения, чье детство пришлось на военные годы.

У Доминика Татарки (1913–1989) особое место в этом контексте. Он заявил о себе в конце 30-х – начале 40-х годов, выступив с ясно осознанной полемической программой. Доминантное положение в словацкой литературе занимала в то время неоромантическая, так называемая лиризованная проза со своим специфическим художественным арсеналом. Символ, аллегория, притча были излюбленными приемами писателей, представлявших это течение в прозе. Ощущение содержательной «недоговоренности», избирательности и своего рода предельности такого рода поэтики побуждало вступающих в литературу авторов к поискам иной творческой ориентации. «Манера повествования нынешних литераторов с их погоней за метафорой выглядит аффектированной, наслаиванием соподчиненных конструкций и разветвленных сравнений... она тяготеет к вербализму», – сетовал в 1940 г. молодой Татарка в статье

«Неизвестное лицо». Неизвестным, по его мнению, оставалось «лицо», а точнее, душевное состояние современника, у которого «после стольких социальных и политических сдвигов резко обострилось трагическое восприятие жизни»: «Человек, снедаемый чувством стущающегося вокруг трагизма, устремляет взор в себя»⁴.

Сборник рассказов Татарки «В муках поиска» (1942) как раз и раскрывал драматизм ситуации личности, испытывающей возрастающее враждебное давление извне и остро ощущающей «хроническую опасность, грозящую человеку от человека». Все попытки контакта, поиски взаимопонимания оказываются бесплодными и тщетными – слишком далеко в иррационально озлобленном мире зашли процессы отчуждения людей друг от друга, их губительного самоотчуждения. Писатель анализирует внутреннюю, интимную жизнь героев, но присущая рассказам атмосфера «стущающегося трагизма» заставляет соотносить их с реальным историческим временем.

14 марта 1939 г. – апрель 1945 г. – это период существования Словацкой республики, образованной накануне вступления германских войск на территорию Чехии и Моравии. К власти в Словакии пришла клерикально-националистическая Словацкая народная партия во главе с католическим священником Йозефом Тисо, ставшим президентом страны. Весь период пребывания у власти клерикально-националистического, профашистского режима Словацкая Республика, связанная союзническими, а по существу вассальными отношениями с гитлеровской Германией, послушно следовала в фарватере ее политики. Словакия участвовала в агрессивном походе на Польшу в сентябре 1939 г., а в июне 1941 г. объявила войну Советскому Союзу, отрядив на Восточный фронт две дивизии.

Можно с уверенностью сказать, что Доминик Татарка тяжело переживал катастрофу, постигшую Чехословацкую республику. Ведь после окончания гимназии в словацком Тренчине он четыре года провел в Праге, получив образование на философском факультете Карлова университета (специальность – французский, чешский и словацкий языки). В октябре 1938 г. ему была предоставлена годичная стипендия в Сорбонну, но он был вынужден раньше срока вернуться из Парижа в марте 1939 г., став потрясенным очевидцем оккупации Чехии и возникновения на обломках республики со-

мнительно независимой Словакии. А в 1940 г. пала любимая Франция, что не добавило оптимизма молодому учителю гимназии и писателю Татарке. В нем накапливалось чувство внутреннего протеста против лицемерия властей, уверяющих сограждан в национально-спасительной миссии словацкого государства.

В 1943 г. Татарке удалось опубликовать в прорежимном журнале «Словенске погляды» поразительный – с учетом действовавших цензурных ограничений – рассказ «Зловоние». Тяжелый психологический кризис личности в нем напрямую связывался с чудовищным по ожесточению опытом войны. Словацкого офицера, прибывшего с фронта в краткосрочный отпуск домой, даже в свадебном путешествии с красавицей женой не оставляют мучительные воспоминания о разоренной стране, о людях, потерянно блуждающих среди руин и бормочущих одну и ту же фразу: «Ничево нет» (в рассказе она так и звучит по-русски). Его память терзает жуткая сцена пыток, которым подвергают русскую девушку, подозреваемую в связях с партизанами, – булавки, загоняемые под ногти, горящая сигарета, прижатая к обнаженной груди, и удары, удары: «Будешь говорить? Не будешь говорить?» И вконец одичавший в «мертвом городе» кот, обгрызающий губы и щеки у повешенной жертвы. Героя преследуют не только неотвязные видения, но и отвратительный запах разложения, трупным зловонием отдают даже купленные им свежие розы. Словно он сам пропитан запахом тлена, разнося его повсюду с собой. Замечательно начавшееся свадебное путешествие заканчивается для фронтовика поручика психолечебницей.

По накалу открыто выраженного антивоенного протеста этот рассказ Татарки стал исключительным явлением в словацкой прозе начала 40-х годов. Его публикация произвела впечатление разорвавшейся бомбы, поскольку информация о действиях словацких частей на Восточном фронте строжайшим образом дозировалась властями. Но все-таки о том, что в реальности происходило на оккупированной территории Советского Союза, постепенно становилось известно из рассказов очевидцев-фронтовиков, побывавших на разоренных землях Украины, юге России, в Крыму и на Кавказе. Эта война, навязанная словакам, изначально была непопулярна в народе. Солдаты на фронте подчас целыми подразде-

лениями переходили на сторону Красной армии. О них, об «оккупантах поневоле», будет написано немало книг, но Татарка был первым из словацких писателей, кто сумел еще в годы войны в острой, недвусмысленной форме передать свое отвращение к ней и тем самым открыто осудить официальную политику участия Словакии в войне на стороне гитлеровской Германии.

Реакция властей последовала незамедлительно: Татарку призвали в армию, подвергнув «воспитательной» казарменной муштре прямо по месту жительства, в городе Мартин, где он учительствовал в гимназии. К счастью, на фронт его отправить не успели. Русский врач-эмигрант, как впоследствии с благодарностью вспоминал писатель, обнаружил у рядового Татарки серьезное недомогание, великодушно избавив его от продолжения службы ⁵.

В творческой биографии Татарки начало 1944 г. отмечено оригинальной повестью «Панна волшебница». Остро скептический, экзистенциальный «субъективный реализм» (А. Матушка, 1963), характерный для первой книги, уступает здесь место фантазии, гротеску, прихотливой игре сюрреалистических ассоциаций. Тенденция к интеллектуализации словацкой прозы, полемически отстаиваемая молодым писателем, получила в «Панне волшебнице» дальнейшее развитие. Удручающей обыденности воздушных тревог и бомбардировок, сотрясавших на исходе войны Братиславу, противопоставлена в этой книге мечта о гармонии и любви, во все времена одухотворявшая искусство. Собственно люди, связанные с искусством, – поэты, живописцы, скульпторы, все поклонники авангардистских новаций – составляют тесный круг героев повести. Лишь в этой замкнутой на себе богемной среде, в своего рода эстетической резервации преодолевается «звездная удаленность» человека от человека.

В творческой эволюции Татарки «Панна волшебница» знаменует крайний рубеж отхода, отталкивания от «неправильной», абсурдной действительности. Но она же является и точкой отсчета, от которой начинается стремительное сближение писателя с реальной проблематикой времени. Стартовой площадкой стало для него участие в Словацком национальном восстании. Мартин находился как раз в зоне основных событий, на освобожденной повстанцами территории, и Татарка без колебаний встал в ряды активных организаторов

новой власти. Он вошел в состав городского национального революционного комитета, вступил в коммунистическую партию, а после подавления восстания присоединился к одному из партизанских отрядов, продолжавших сражаться в горах. Захваченный немецкими карателями в плен, Татарка был приговорен к расстрелу и лишь чудом избежал гибели.

Первые послевоенные годы были насыщены острой политической борьбой. Курс на строительство «социализма с чехословацкой спецификой», провозглашенный К. Готвальдом, всецело отвечал представлениям Доминика Татарки о справедливом общественно-социальном устройстве страны. Но если в Чехии на майских парламентских выборах 1946 г. коммунисты получили относительное большинство голосов, то в Словакии избиратели отдали предпочтение демократической партии, выступавшей за умеренные реформы. Татарка в это время работал в газете «Народна оброда» (Национальное возрождение), которую редактировал Ладислав Новомеский, выдающийся поэт-коммунист, один из непосредственных вдохновителей и организаторов Словацкого национального восстания. Татарка активно выступал в печати со статьями и репортажами, писал короткие рассказы, критические заметки о литературе, театре, изобразительном искусстве (сборник «Люди и поступки», 1950). Его глубоко разочаровали результаты выборов в Словакии. «Работникам культуры, – размышлял Татарка, – ничего другого не остается, как сделать соответствующие выводы, встав на защиту национальной культуры от нации – от ее большинства, которое не рассчиталось с прошлым»⁶. Может быть, именно тогда он и определился с замыслом новой книги, поскольку его роман «Приходская республика» (1948), представляет собой прежде всего принципиальный расчет с этим недавним прошлым – режимом словацкого государства.

В этой книге Татарка стремился показать закономерность нарастания сопротивления в различных слоях словацкого общества. Главный герой романа, молодой учитель-словесник Томаш Менкина (фигура явно автобиографическая) от брезгливого неприятия режима, от попыток укрыться в субъективно честном внутреннем мире постепенно приходит к мысли о необходимости активного противостояния окружающей его казенной низости, клерикальному лицемерию и демагогии. Сформулированная писателем – в интенциях французского экзистенциализма –

идея выбора личностью самостоятельной позиции противопоставлена психологии приспособленчества, разоблачаемой с сатирической бескомпромиссностью.

В «Приходской республике» отражен качественный сдвиг, произошедший в мировоззрении Татарки. Его Томаш Менкина из первой половины романа вполне мог бы быть одним из персонажей предшествующего сборника рассказов: погруженный в себя, плывущий по течению, саморефлектирующий интеллеktуал, он, однако, в отличие от прежних героев, вырывается из скорлупы душевного одиночества. Катализатором перемены становится его случайная встреча с коммунистом-подпольщиком Лычко. Образ убежденного борца с фашизмом, впервые появляющийся в творчестве Татарки, не отличается глубиной психологической разработки. Он дается сквозь призму восприятия Томаша, имеющего весьма смутное, можно сказать, романтическое представление о таинственной нелегальной деятельности коммунистов. Но для писателя в данном случае важно было подчеркнуть другое: Лычко предстает как человек действия, как пример активного противостояния окружающей мерзости, и прежде всего этим он привлекает и увлекает Томаша Менкину.

Убежденным романтиком действия чувствовал себя в конце 40-х годов и сам Доминик Татарка, переживший катарсис восстания и истово уверовавший в путеводную звезду коммунизма. Соответственно книги, написанные им в ту пору – роман «Первый и второй удар» (1950), повести «Свадебный пирог» и «Дружные годы» (обе 1954) – дышат оптимизмом. Призванный к историческим свершениям народ с энтузиазмом восстанавливает разрушенное войной хозяйство страны и, уверовав в открывающееся лучшее будущее, вступает на путь социалистических преобразований. Такой представлялась действительность Татарке и большинству словацких писателей в то время. Литература – в стремлении поддержать и ускорить процессы переустройства общества – прибегала к облегчению реальных конфликтов, нередко выдавая должное за сущее. Интерес к самочувствию личности подменялся интересом к событию. Пройдет несколько лет, и утраты, понесенные литературой в сфере «человековедения», станут очевидными для всех и, в первую очередь, для самих писателей.

В 1956 г. Доминик Татарка опубликовал памфлетно-сатирическое произведение «Демон согласия», в котором свел счеты с режимом запугивания, регламентированного единомыслия, навязываемого обществу в начале 50-х годов. Повествование – посмертный фантазмагорический монолог «бывшего писателя» Бартоломея Болераза, превратившегося в «организованнодискутирующее и коллективномыслящее существо», – вместило так много легко узнаваемых деталей и подробностей, что само произведение может рассматриваться не только сквозь призму обобщенно-ситуационного моделирования, но и как своего рода авторская исповедь, акт публично-мужественного покаяния и нравственного самоочищения. Демон конформизма, трусливого приспособленчества, заклеянный писателем в «Приходской республике», продолжил свою разрушительную работу в новых, изменившихся условиях. Деятели литературы (и Татарка не делал здесь для себя исключения), «усвоив ложную “государственную” точку зрения», в сущности «агали во имя “идеи”, понапрасну растрачивали свой талант, тужась сделать неправду неотличимой от правды или хотя бы как можно больше на нее похожей».

Татарка первым из словацких литератором резко выступил против перманентного культивирования иллюзий, против художничного схематизма, выдаваемого за художественную литературу. Но именно поэтому он как бы забронировал для себя моральное право на дополнительное – уже не памфлетно-сатирическое истолкование своего творчества начала 50-х годов. «Ни чем иным не удастся столь исчерпывающе охарактеризовать тот прекрасный, упоительный период нашей жизни, как только словами: тогда писались производственные романы, – с ностальгией вспоминал Татарка в 1959 г. – Представьте себе, сколько святой (или наивной) убежденности требовалось для того, чтобы писатель, изрядно отмеченный скептическим прошлым, решил написать производственный роман. Нет, даже личное воодушевление, даже убежденность недостаточны для того, чтобы “ненаивный” писатель написал наивный производственный роман. Его должна нести волна эпохи, волна всеобщего воодушевления»⁷. Эту позицию он продолжал отстаивать и в 1965 г.: «Я думаю, что определенная волна революционного воодушевления, пусть

даже она была выражена языком весьма примитивным и упрощенным, не должна считаться смешной и достойной лишь отметания. Она несет в себе пафос эпохи»⁸.

Подобные признания побуждают внимательнее приглядеться к произведениям, которые в истории литературы привычно проходят по разряду схематичных, художественно беспомощных, не соответствующих правде жизни и т. п.

В этом смысле – с точки зрения темы статьи – особый интерес представляет роман «Первый и второй удар». Восстание осмысляется в нем как исходная ступень к новой жизни. Люди, по зову сердца прошедшие испытание огнем, неизбежно меняются.

Писатель стремится проследить этот процесс самораскрытия человека на примере партизанского «выборного» командира, ставшего затем добровольным организатором «фронта» послевоенного восстановления. Простой, полуграмотный крестьянский парень Штефан Рептиш, бывший батрак, безотцовщина, пария в родной деревне, является полной противоположностью прежним героям Татарки – интеллектуалам со сложным, рафинированным, «разорванным» сознанием. Однако втягиваясь в водоворот «большой» истории, люди, подобные Рептишу, быстро, как хочется верить писателю, избавляются от гнетущего сознания собственной незначительности, открывают в себе возможности, о которых доселе не подозревали. В подобных метаморфозах действительно проявлял себя пафос эпохи.

При всем том роман трудно отнести к художественным удачам автора. Старые, испытанные приемы, успешно применявшиеся писателем при исследовании внутреннего мира других, близких ему по духу персонажей, в данном случае были отброшены в сторону. Образ Рептиша выстраивался от противного – анти-рефлектирующий, не ведущий внутренних монологов, не ведающий о сомнениях и т. п. – монолитный, но не слишком притягательный, а в чем-то даже примитивный герой.

В своем дальнейшем творчестве Татарка в сколько-нибудь развернутой форме не возвращался к теме восстания (единственное исключение – пронзительно трагический рассказ «Петушок в агонии», 1959), но в личных воспоминаниях, создававшихся на склоне лет, оно неизменно присутствовало в качестве одной из главных вех его биографии.

С середины 50-х годов Татарка активно участвовал в процессе демократизации общественной жизни Чехословакии. Былой нерассуждающий оптимизм сменяется в его произведениях напряженными раздумьями о сложных и часто трагических взаимоотношениях человека с историей, о «терроре» истории и о нравственной цене прогресса, то и дело оплачиваемых кровью и разбитыми судьбами простых людей. Это была литература тревожных вопросов, предвосхищающая позицию непримиримого гуманистического стоицизма, занятую писателем после краха реформаторских надежд конца 60-х годов. После августа 1968 г. Татарка отказался от какого-либо сотрудничества с властями и примкнул к диссидентскому движению. Его имя оказалось под запретом, книги изымались из библиотек. Лишь после 1989 г. творческое наследие писателя было «реабилитировано» и возвращено на законное достойное место в истории словацкой литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Matuška A.* Od včerajška k dnešku. Vybrané spisy. Bratislava, 1978. Sv. 2. S. 374.
- ² *Lipták L.* Storočie dlhšie ako sto rokov. Bratislava, 1994. S. 196.
- ³ *Matuška A.* Op. cit. S. 137.
- ⁴ *Tatarka D.* Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve. Bratislava, 1968. S. 24.
- ⁵ *Štolbová E.* Navravačky s Dominikom Tatarkom. Bratislava, 2000. S. 192.
- ⁶ *Kultúrny život.* 1946. S. 10.
- ⁷ *Ibid.* 1959. S. 38.
- ⁸ *Slovenské pohľady.* 1965. S. 7.

Кризис художественности: парадоксы творческой эволюции Владимира Минача *

История функционирования социалистического реализма в литературах стран Восточной Европы не сводима; естественно, ни к собственно теоретической трактовке этого явления, ни к описанию перманентной борьбы за его «единственно правильное» истолкование. И все же бесконечные споры о реальном содержании понятий «социалистическая литература» и «литература социалистического реализма», о «границах метода», о допустимости тех или иных приемов и способов отображения жизни и т. п. – все это сегодня, со скидкой на неизбежно присущую подобным спорам схоластику, можно рассматривать как опосредованный результат постоянного давления живой художественной практики на омертвляющие догмы теории. Любое ослабление репрессивных тисков всегда отзывалось в подцензурной литературе непредусмотренным выбросом чисто эстетической или публицистической энергии, резко нарушавшей благополучную картину надлежащего «усвоения» принципов социалистического реализма. Постепенная и все более ускоряющаяся эрозия самих этих принципов, внедренных в начале 1950-х годов в литературу стран народной демократии, завершилась закономерной реакцией полного отторжения от них здоровой художественной ткани в 1970–1980 гг.

Подобная итоговая констатация не освобождает, однако, ни теоретика, ни тем более историка литературы от внимательного изучения содержательной стороны литературного процесса, обнаруживающего, несмотря на очевидную деформированность и искусственные разрывы в преемственности, внутреннюю логику противостояния примитивизирующим тенденциям, нарастания идейно-эстетической несо-

* Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. Москва, 1995. С. 139–146.

вместимости – вплоть до заведомого отслаивания всего жизнеспособного в литературе от деградирующей ортодоксии и конформистской ремесленной словесности. Многочисленные, окрашенные национальной спецификой, но типологически сходные варианты «сведения счетов» с социалистическим реализмом представляют обширное поле для историко-литературного исследования. Этот накопленный литературой опыт художественного выживания в условиях изматывающего идеологического прессинга ни в коей мере не заслуживает пренебрежения. Он, напротив, нуждается в кропотливом позитивном изучении, включающем в себя не столько поспешный отказ от многих предшествующих оценок, сколько более полную, освобожденную от былой тенденциозности систематизацию фактов и факторов, оказавших реальное воздействие на творческую эволюцию того или иного писателя. С этих позиций становится особенно очевидным характерный зазор, возникавший, как правило, между расхожей тенденциозной интерпретацией и подлинной значимостью оцениваемых художественных явлений. Так, например, бесконечные отступления от магистральной линии развития социалистической литературы, зафиксированные в свое время правоверной, «конвойной» критикой, всю длинную цепочку «спорных», «дискуссионных», «ошибочных» книг можно и нужно рассматривать сегодня как свидетельство внутренней непрерывности литературного процесса – красноречивый показатель пусть даже не всегда принципиально осознанного, но тем более органичного художественного сопротивления, не прекращавшегося на всем протяжении официального господства социалистического реализма.

Характерно, что свои кризисные коллизии испытывали и многие одаренные писатели, творчество которых, казалось бы, вполне соответствовало основополагающим канонам соцреализма. В словацкой литературе к их числу относится Владимир Минач (1922–1995). В молодости «по долгу чести и совести» он стал участником антифашистского Словацкого национального восстания (конец августа – начало октября 1944 г.), после ранения оказался в плену, был узником концлагерей в Маутхаузене и Дахау, чудом остался жив. Его пер-

вая книжка – «Смерть ходит по горам» (1948) – была написана по горячим следам драматических испытаний. Это роман, но это и субъективный дневник, сбивчивая, горячая исповедь, жесткий репортаж. Художественное начало здесь непосредственно слилось с автобиографическим. В стилистике и «философии» романа отчетливо ощутимо влияние Хемингуэя («По ком звонит колокол»). Литературный дебют Минача был отмечен специальной конкурсной премией на лучшую книгу года наряду с другим произведением о восстании – эпически уравновешенной «Хроникой» П. Илемницкого, опытного писателя-коммуниста, зачинателя социалистического реализма в словацкой литературе («Поле невспаханное», 1932). В тот момент два разных художественных подхода к отображению только что отгремевших событий еще могли рассматриваться как равноправные.

Второй роман Минача «Вчера и завтра» (1949) представляет собой свободное продолжение предыдущей книги: участник восстания Петер Лотар, вернувшийся домой после плена и концлагеря глубоко деморализованным человеком, с трудом освобождается от груза мучительных воспоминаний. Лишь после вторжения в жизнь героя политической истории (выборы 1946 г., февраль 1948 г. и т. п.) в нем просыпаются бойцовские качества: на стороне коммунистов он активно включается в водоворот событий. При этом мотивы внутренней трансформации личности как бы выносятся за рамки повествования, психологический анализ уступает место репортажной публицистичности. Начиная с этой книги, для Минача станет характерным первоочередное внимание не столько к внутреннему миру героев, сколько к «миру» воплощаемых ими идей. А постоянная борьба с собственным скепсисом, питаемым материалом реальной действительности, будет столь же постоянно выливаться у него в борьбу за «очищение» этически благородной идеи социализма от всяческих извращений, вольных или невольных огрехов ее реализации на практике.

Именно в таком духе был выдержан уже следующий его иронический рассказ «Торжественное собрание» (1950) – о формально, «для галочки» проведенном мероприятии в знак

протеста против агрессии США в Корею. А в повести «Синие волны» (1951) Минач позволил себе нарисовать довольно неприглядную картину бездарной организации работ на ударной молодежной стройке. Через несколько месяцев эти произведения вкупе с «натуралистическими» пассажами первого романа были подвергнуты разностной критике («зоценковские издевки и нападки на молодежь, общественный строй и партию»¹) на активе писателей-коммунистов в 1951 г., в самый разгар репрессивной кампании против «словацкого буржуазного национализма», сопровождавшейся массовыми арестами, политическими процессами и устрашающим нажимом на творческую интеллигенцию.

Сорок лет спустя в книжке «биографических диалогов» с журналистом П. Голкой Минач много раз по ходу воспоминаний возвращается к той драматической странице в истории Словакии да и в его собственной творческой биографии: «В начало 1950-х годов мы жили по стойке “смирно”, держа руки по швам, ибо нажим шел со всех сторон и был настолько силен, что человек цепенел... прямо на глазах, стоило только прикрикнуть на него какому-нибудь аморальному субъекту. Оболванивание было настолько повальным, что подписывались, например, обращения к властям о требованием как можно скорее отправить обвиняемых (в буржуазном национализме. – Ю.Б.) на виселицу... К счастью я ничего себе подобного не позволил, мне удалось сохранить по крайней мере минимум порядочности, позднее на этой основе формировалось мое критическое отношение к действительности, к официальной политике и т. д. Правда, все было не просто, на каждом новом этапе и мои оппозиционные настроения видоизменялись, но свое начало они берут на том достопамятном активе писателей-коммунистов»².

Минач не был арестован, но года два оставался под подозрением, его имя было запрещено упоминать в печати, пока, наконец, писатель не «исправился» в сборнике рассказов «На переломе» (1954), посвященном актуальной проблематике кооперирования деревни. В этой книге Минач отдал щедрую дань времени – общинный суд над кулаком-миroeдом и т. п., однако на фоне прочей схематической продукции тех лет

многие рассказы сборника отличались живостью человеческих характеров, психологической достоверностью конфликтов. Идейное неприятие традиционного деревенского уклада сочеталось у Минача с сочувственным пониманием душевных трудностей героев, поставленных перед необходимостью отказа от привычных норм жизни. В глазах писателя эти трудности искупались светлым будущим, уготованным кооперированному крестьянству, а залогом его достижения должна была стать чистота помыслов и бескорыстное служение самих социалистических преобразователей идеалам революции. В целом книга была воспринята как крупный успех словацкой прозы на путях движения к социалистическому реализму. Парадокс состоит в том, что Минач здесь менее всего похож на самого себя. Болезненно пережитая внутренняя драма писателя ни в малой степени не нашла отражения в его рассказах. В результате жесткой автоцензуры оказалась приглушенной и такая черта, органически присущая дарованию Минача, как склонность к интеллектуальной полемике, сарказму, иронии и т. п.

«Каждый обречен был продираться через капкан, поставленный на нас историей, – размышлял позднее Минач. – Вся литература очутилась в капкане... выбирался из него и я. Кто-то ободрал себе шкуру больше, кто-то меньше. На общем фоне я пострадал средне... и, кое-как оклемавшись, занялся собственной реанимацией, перестройкой. Было это делом нелегким, поскольку при всех уступках господствующему идеологическому вкусу их, этих уступок, всегда почему-то оказывается недостаточно... Я хочу этим только сказать, что даже адаптируясь к власти, ты все равно не можешь приноровиться к ней полностью – трудно уместиться на прокрустовом ложе, невозможно избавиться от отвратительного ощущения, будто тебе обрубают руки и ноги»³.

Последняя фраза как бы суммирует весь продолжительный опыт взаимоотношений писателя с властью. В середине же 1950-х годов, когда в политической атмосфере повеяло воздухом перемен, Миначу еще очень хотелось верить, что дела могут обстоять и иначе. В 1956 г., после XX съезда КПСС, эта вера получила дополнительный импульс. Выступая

тогда на II съезде чехословацких писателей, Минач даже предрек конец исторической эпохе взаимного противостояния литературы и власти: писатель «из борца за прогресс против господствующего класса стал борцом за прогресс вместе с господствующим классом»⁴. Лишь через девять лет, после очередных «подмораживаний» в культуре, он публично признал иллюзорность подобных выкладок: «Мы представляли себе – вполне наивно, что социализм впервые в истории устранил антагонизм между искусством и властью... Мы провозглашали монолитное единение, хотя кое-что казалось нам странным, но эти странности мы считали частными случаями, отклонениями, ошибками... Оказалось, что и в социалистическом обществе художник не может избежать оппозиции по отношению к действительности»⁵.

Основные, созданные Миначем-художником произведения как раз и размещаются на этом относительно коротком отрезке перехода от состояния «прекраснодушного заблуждения» к состоянию – пользуясь формулировками самого писателя – постепенного «отрезвления». Все они, будь то «повстанческая» трилогия «Поколение» («Время долгого ожидания», 1958; «Живые и мертвые», 1959; «Колокола возвещают день», 1961), микророман «Ты никогда не одна» (1962), сатирическая повесть «Производитель счастья» (1964) или сборники рассказов – «Медвежий угол» (1960) и «Заметки» (1963) – составляют единую цепь размышлений, своего рода доводов в дискуссии, которую ведет писатель со временем и самим собой.

Говоря о мотивах повторного обращения к проблематике антифашистского сопротивления, Минач подчеркивал прежде всего «нравственную вынужденность и неизбежность возвращения к той поре»: «Помочь своему поколению ориентироваться сегодня, понять, осознать, почему мы такие, какие мы есть... Навести порядок в нравственных ценностях, развязать запутанные узлы, накопившиеся в нашем обществе»⁶. Трилогия, таким образом, изначально замышлялась писателем как развернутый аргумент в обсуждении дальнейших путей общественного развития в Чехословакии. Ее историческая концепция отнюдь не была примитивно официоз-

ной; вопреки «мелочным и злоумышленным критикам восстания», то и дело, по слову А. Матушки (1964), «награждавшими его всякими уничижительными кличками с коронным обвинением в буржуазном национализме»⁷, Минач безоговорочно утверждал величие нравственного подвига людей, взявшихся за оружие по долгу чести и совести. Именно по критерию чистоты помыслов он резко разделил многочисленных действующих лиц трилогии. Мягкий, нерешительный, постоянно терзаемый интеллигентскими сомнениями Марек Угрин, безрассудно лихой, но по-солдатски прямой и честный капитан Лабуда. грубоватый, не слишком образованный, но непреклонный в своей ненависти к фашистам коммунист Янко Крап и многие другие «сверстники по поколению» – все они как бы возвышаются над своими человеческими слабостями, очищаются от суетной мелочности, проникаясь сознанием или хотя бы ощущением причастности к справедливому делу. Насколько внимателен и отзывчив писатель к психологическому миру этих героев, настолько он беспощаден или безжалостно ироничен по отношению к персонажам из другого лагеря – будь то садистствующие чернорубашечники из карательных отрядов, созданных властями Словацкой республики (1939–1944), корыстные прихлебатели режима или трусоватые попутчики, обеспечивающие себе на будущее выгодное политическое алиби.

В своей трилогии, таким образом, Минач далек от уравновешенного эпического полифонизма. «Правда истории», как ее понимает писатель, здесь решительно торжествует над «правдой жизни». «Автор, – по справедливому замечанию В. Петрика (1974), – крайне редко призывает на помощь действительность, он сам является единовластным демиургом той модели мира, которая сотворена не столько силой его художественного воображения, сколько энергией его идейных убеждений»⁸. Подобно эпосе А. Толстого «Хождение по мукам», с которой часто сравнивалась трилогия Минача, действительность в «Поколении» последовательно рассматривается – в духе социалистического реализма – прежде всего с точки зрения ее «революционного развития». Соответственно и все герои трехтомного произведения – объекты откровенной

симпатии, любви, иронии или ненависти автора – прочно закреплены на некой ценностной шкале, то приближаясь, то бесповоротно удаляясь от телеологически заданных целей социально-исторического прогресса. Безраздельному единоначалию в трилогии отвечает и тот «стилистический синкретизм» (В. Петрик) повествования, в строго организованном потоке которого неразрывно сливаются внутренние монологи, голоса героев с вездесущим авторским комментарием, предвосхищающим дальнейшую эволюцию Минача в сторону чистой, освобожденной от эпической фикции эссеистики.

Если в первых двух томах собственно художественное и волевое начало еще как-то уравнивались неординарной, изобретательной мыслью писателя, его нередкими прорывами к живой, нестилизованной реальности, то третий том, доведенный до февраля 1948 г., обнажил иллюстративно-беллетристическую слабость всей достроенной таким образом конструкции: действие лишь докатывалось до заранее намеченного хронологического предела и столь же послушно, не выходя из затверженных ролей, вели себя и герои-статисты, пленники и жертвы исторической необходимости. Прodeкларированное Миначем стремление к развязыванию болевых узлов современности так и не нашло явственного выражения в тексте.

Между тем намерения у писателя были – и самые серьезные. В 1958 г., в частности, закончив работу над рукописью второго тома, он на вопрос о планируемом продолжении с вызовом утверждал, что начнет третий том с ударной ключевой сцены: «Я прямо-таки вижу Янко Крапа в пятидесятом году, с узелком в руках шагающего в тюрьму... Но как и что будет дальше, этого я пока не знаю»⁹. Здесь стоит заметить, что об официальной реабилитации «буржуазных националистов» в ту пору не было и речи. Она воспоследовала лишь в 1963 г. Минач попробовал поторопить время, но ключевой сцены в вышедшем романе все-таки не оказалось. Вынужденный, по всей видимости, тогдашней политической ситуацией отказ писателя от прямой полемики с фальсификаторскими измышлениями о восстании предопределил, в конечном счете, схематическое фиаско завершающего тома этой – идеологической по своей сути – трилогии.

Ощувив невозможность фронтального вторжения в современность с позиций недавней истории, Минач попытался компенсировать нарастающую в нем неудовлетворенность прямым обращением к злободневной проблематике – к осмыслению тяжелых последствий культа личности, воспитанию молодого поколения и т. п. Многие из этих новых произведений привлекли к себе широкое общественное внимание («Медвежий угол»), а некоторые даже пользовались шумным, хотя и скоропреходящим успехом у массовой читательской аудитории («Ты никогда не одна»). Но они же обнажили и компромиссную недостаточность творческой концепции писателя. Основу ее по-прежнему составлял взгляд на действительность как на закономерно развивающийся процесс нарастания и углубления национально-демократической и – на следующей ступени – социалистической революции. Правда, в начале 1960-х годов Минач уже ясно отдавал себе отчет в том, что столь блистательно – восстанием – начавшийся процесс явно утратил свою динамику, уходя в репрессивно-командный, бюрократический песок. Идеалы меркли, жизнь затягивалась пленкой страха, ненавистного приспособленчества, рвачества и мещанства. В своей трилогии он искал и, как ему казалось, нашел необходимую точку опоры для «наведения порядка в нравственных ценностях». Не столько идейный, при всей его важности для писателя, сколько нравственный критерий будет отныне положен в основу его творческой деятельности. Как и все у Минача, он тоже, разумеется, будет увязан с революционной целесообразностью, но не в тривиальном, тактическом, а в более широком, перспективном, стратегическом смысле. «Гуманизм, но не без определения», – так он сформулировал суть своей позиции в 1964 г.: «Гуманизм, который сознательно ориентируется на будущее: гуманизм коммуниста»¹⁰. По сути это был типичный для всех европейских социалистических стран в то время утопический вариант шестидесятнической идеологии – социалистической по содержанию, нравственной по форме.

Люди, «сознательно ориентирующиеся на будущее», романтики революции и аскетические рыцари идеи всегда носились к излюбленным героям писателя. «Прямой, как по-

лет стрелы, и простой, как закон Ньютона», – говорится об одном из них уже в первом романе. О жизни батрака-правоискусателя из рассказа «Баламут» (сборник «На переломе») сказано с восхищением, что это была «сплошная, без малейших отклонений прямая». Старый боец Венгерской коммуны, «испанец»-интербригадовец, комиссар Бенде, вколачивающий основы марксистской политграмоты в «глупую интеллигентскую башку» Марека Угриня, тоже бескомпромиссно исповедует «лишь одну тактику – правду». Нередко их раздражает медлительность основной массы, и тогда они не колеблются перед не слишком деликатными способами подстегивания отстающих, подобно горячему и нетерпеливому председателю кооператива, с сочувствием, но и с характерной в данном случае иронией изображенному в рассказе «Случай» (сборник «Заметки»): «Я их всех приведу к расцвету, пусть даже придется их гнать перед собой, как свиней к корыту!».

Такая завидная убежденность в исторической правоте, этически максималистская преданность провозглашаемым идеалам предоставляла достаточно широкий простор для критики как верхов, так и низов. И Минач в своих насквозь полемических произведениях первой половины 1960-х годов активно использовал это пространство с одинаково хлесткой иронией и яростью обрушиваясь и на партийцев-перерожденцев, и на своекорыстных обывателей, и на шатких интеллектуалов, без разбора низкопоклонствующих перед модными идолами западной культуры. Это была критика реального состояния системы, очевидных проявлений ее самодискредитации, не затрагивающая, впрочем, ее фундаментальных основ, объективно осуществляемая в ее собственных пределах и интересах.

Тем не менее морализаторский ригоризм Минача постепенно идет на убыль. «Мы научились бороться, нам надо учиться жить», – рассуждает теперь его обновленный положительный герой из рассказа «Прокурор» (сборник «Медвежий угол»). О человеке нельзя судить лишь с утилитарной колокольни, «по степени пригодности или непригодности к какому-то одному делу», его прежде всего «надо уметь понять». Необычной была сама композиционная структура «Медвежь-

его угла»: автор, расположившись на лоне природы, ведет непринужденные разговоры с незнакомыми людьми, случайно оказавшимися неподалеку от его лагеря. Терпеливо выслушивает он своих собеседников, исповедующихся в душевных терзаниях и обидах: осуждению или поддержке отныне должно было предшествовать понимание. Эта либерализированная концепция, по-своему предвзвешивая реформаторскую программу «социализма с человеческим лицом», не получила уже, однако, в собственно художественном творчестве Минача развернутого воплощения. Писатель предпочел в дальнейшем развивать свои идеи в публицистических и эссеистских формах, пока, наконец, после краха реформаторских надежд в 1968–1969 гг. почти полностью не отошел от литературных занятий.

«За двадцать лет, – вспоминает в 1992 г. Минач, – я издал одну только книжку выступлений, связанных с памятными литературными датами и продиктованных моими тогдашними обязанностями председателя Матицы Словацкой (речь идет о сборнике «Портреты», 1987. – Ю.Б.). Симптоматично, что я перестал быть писателем в глухую пору безвременья, которая именуется – довольно-таки неточно – периодом застоя, неточно потому, что речь тогда шла о подавлении мысли, а не о ее застое... Тем, что я перестал писать, я не горжусь... С другой стороны, никто не может упрекнуть меня в том, что я написал прорежимную книгу. Для того, чтобы перестать писать, не обязательно было становиться диссидентом. Было множество по-своему израненных людей, которые, не числясь в открытой оппозиции, были настолько отравлены окружающей действительностью, что прекратили писать»¹¹.

Минач прав: действительность семидесятых годов с партийными и профессиональными чистками, с агрессивным насаждением в обществе идеологии и методов классовой борьбы, с мстительным преследованием представителей интеллигенции, поддержавших программу обновления социализма, – вся эта атмосфера погони за ведьмами отнюдь не вдохновляла тех писателей, творческая деятельность которых всегда и в первую очередь была теснейшим образом связана

с насущными общественными проблемами. Как член КПЧ Минач вынужден был принять, по крайней мере внешне, предложенные правила игры. Но как писатель и публицист отказался активно участвовать в ней. Эту свою позицию он твердо зафиксировал в одном из интервью уже в 1971 г.: «Даже величайший творец литературы все-таки не является творцом жизни... Вам знакома, вероятно, формула из школьного учебника: трагически умолк. И хотя само выражение не отнесешь к стилистическим шедеврам, мы хорошо понимаем, что немота... для писателя – это подлинная трагедия. Сдается мне, что и кое-кого из нас история затолкнула в угол одиночества и молчания; в том, например, смысле, что некоторые не могут и не хотят реализовывать себя на тех условиях, которые диктует им общество»¹².

«Отравленность действительностью», а точнее, невозможность для Минача публичной полемики с ней – это, разумеется, явилось главной причиной резкого ослабления его творческой активности. Можно, однако, с большой долей уверенности сказать и о том, что к концу шестидесятых годов сам Минач как писатель переживал состояние глубокого творческого разлада. Воссоздав в трилогии историю обретения веры своим поколением, писатель не захотел или не смог отобразить начавшийся процесс «отрезвления», освобождения от иллюзорных надежд на принципиальное переустройство человеческого общежития. Идея гуманизации социализма, приложенная в рассказах Минача к действительности, привела лишь к смене интонации – с утвердительной на дискуссионно-критическую, но остался по существу без изменений выборочно-иллюстративный принцип отображения жизни, столь характерный для социалистического реализма.

К чести писателя, он сам к середине 1960-х годов ощутил своего рода предельность и художественную бесперспективность подобной поэтики. Выход из тупика он нашел для себя в обращении к историко-культурной эссеистике («Здесь живет нация». 1965); «Раздувая родные очаги», 1969; «Собрание споров Й.М. Гурбана», 1970) Написанные в яркой индивидуальной манере, сочетающей в себе солидную оснащенность историографа, пафос публициста и образный язык

мастера социально-психологической прозы, эти произведения сыграли существенную роль в общем подъеме интереса к глубинным корням современности, в активизации национального самосознания, в реабилитации – после унижительной полосы обвинений в буржуазном национализме – чувства национальной гордости словацкого народа. Создавая, таким образом, свою актуализированную концепцию «памяти нации», широко аргументируя идею осознанной преемственности в движении национальной культуры, Минач как бы восполнял пробелы в историческом образовании нации, подготавливая ее к новому уровню исторической ответственности – этапу суверенизации Словакии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Šefránek J.* Ideologické problémy našej literatúry. Bratislava, 1951. S. 46.
- ² *Holka P.* V košeli zo žihľavy. Biografické rozhovory s Vladimírom Mináčom. Bratislava, 1992. S. 55–56.
- ³ *Ibid.* S. 62–63.
- ⁴ *Mináč V.* Čas a knihy. Bratislava, 1960. S. 46.
- ⁵ *Mináč V.* Súvislosti. Bratislava, 1976. S. 20.
- ⁶ *Ibid.* S. 499.
- ⁷ *Matuška A.* Od včerajska k dnešku. Vybrané spisy. Zv. 2. Bratislava, 1978. S. 374.
- ⁸ *Petrík V.* Hodnoty a podnety. Bratislava, 1980. S. 236.
- ⁹ *Mináč V.* Súvislosti. S. 501.
- ¹⁰ *Ibid.* S. 516.
- ¹¹ *Holka P.* V košeli zo žihľavy. S. 70.
- ¹² *Mináč V.* Súvislosti. S. 551.

В поисках ценностных критериев. К проблематике современного литературоведения и критики Словакии *

Литературоведение как самостоятельная научная дисциплина начала формироваться в Словакии относительно недавно, лишь в 30-е гг. XX в. У его истоков стояли молодые ученые, выпускники Братиславского университета – Андрей Мраз (1904–1964) и Милан Пишут (1908–1984), сторонники позитивистской методологии, а также ученик Я. Мукаржовского Микулаш Бакош (1914–1972), активный последователь русской формальной школы и Пражского структурализма. Именно они, став впоследствии профессорами Братиславского университета, воспитали первое поколение словацких профессиональных литературоведов, на плечи которых – после организации в рамках Словацкой АН Института словацкой литературы (1953) – была возложена задача создания академической «Истории словацкой литературы».

В специфической атмосфере 1950-х гг. она казалась вполне выполнимой для молодых, полных энтузиазма адептов марксизма. В интересах скорейшей «переоценки» национального литературного развития был довольно быстро подготовлен «Очерк истории словацкой литературы», который в результате бурных дискуссий в коллективе так и не был доведен до печати, хотя, как вспоминал впоследствии И. Кусы, «давление сверху было сильным»¹. В «Очерке» предельно схематизировался литературный процесс в духе теории «реализма – антиреализма», все, удостоенные портретных характеристик писатели представляли «великими», прочие же просто отсутствовали. Стало ясно, что работу надо выстраивать заново, параллельно расширяя и обогащая источниковедческую базу.

Впрочем, первые два тома, наиболее обеспеченные предшествующими разработками, – «История древней словацкой литературы» (1958) и «Литература национального возро-

* Литературоведение и критика Центральной и Юго-Восточной Европы конца XX – начала XXI века. М., 2011. С. 69–90.

ждения» (1960) – вышли довольно быстро. А затем наступила вынужденная пауза, связанная с принципиальной корректировкой общей концепции труда. Вместо запланированного ранее трехтомника было принято решение увеличить до шести количество томов, имея в виду, что заключительный, шестой том будет посвящен литературе социалистической Чехословакии. Третий том – «Литература второй половины XIX столетия» – был издан в 1965 г. А к моменту неимоверно затянувшейся работы над IV томом – «Литература на рубеже XIX и XX столетия» (1975) – институт отказался от идеи создания заключительного, «социалистического» тома. «...Следующий, пятый том, который вберет в себя литературу 1918–1945 гг. и которым завершится проект академической истории словацкой литературы, выйдет по крайней мере в 1978 г., ибо рукопись находится на стадии редактирования»², – говорилось в рецензии на четвертый том одного из авторов пятого тома «Истории», сотрудника института Ю. Ноге. Между тем этот заключительный том появился лишь девять лет спустя в 1984 г., – «Литература в 1918–1945 гг.».

За всеми этими перипетиями отчетливо просматриваются обстоятельства далеко не научного порядка. После августа 1968 г., в обстановке так называемой нормализации, все академические учреждения были подвергнуты не только кадровой чистке, под жесткий идеологический контроль, особенно в сфере общественных наук, были поставлены и основные направления исследовательской работы. Чем ближе к современности оказывались проблематика и объекты исследования, тем неумолимее действовали ножницы идеологической селекции, цензурные запреты даже на упоминания «нежелательных» фактов, событий, имен. От ученых требовалась вполне определенная дисциплина мышления, выстраивание схоластических конструкций, призванных обосновать «очередную правоту» партийной линии. В атмосфере «самодовольного презентизма» (С. Шматлак, 1996), сколько-нибудь масштабное исследование современных процессов, происходящих в обществе, культуре, литературе становилось попросту невозможным.

Особенно показательной является история с четырехтомным «Словарем словацкой литературы», в результате длительной работы подготовленным в институте в конце 70-х гг. Весь тираж первого тома «Словаря» (издательство «Словенски

списователь», 1979) по распоряжению властей был конфискован и физически уничтожен. Принцип энциклопедической полноты, положенный в основу «Словаря» авторским коллективом и впервые предусматривающий включение в его состав писателей-эмигрантов, а также авторов, пострадавших в ходе «нормализации» в начале 70-х гг., потерпел фиаско. Дальнейшее издание «Словаря» было прекращено. Из 3-х тысяч подготовленных статей почти половина была изъята. А все, что осталось, было издано под сомнительным названием «Энциклопедия словацких писателей» (I, II тт., 1984), причем без указания имен авторов соответствующих статей.

Тем не менее и в 80-е гг. в словацком литературоведении создавались труды, носившие по-своему этапный характер. Прежде всего, следует сказать о фундаментальной «Истории словацкой литературы от средневековья до современности» (1988), написанной одним из ведущих сотрудников Института Станиславом Шматлаком (1926–2008). Автору, по общему мнению, удалось сделать то, что в полной мере не удавалось осуществить его предшественникам: оспорить устоявшийся комплекс исторической неполноценности словацкой литературы, показать и доказать на основе существующих текстов относительную непрерывность ее развития в разных языковых обличиях – от эпохи старославянской письменности, связанной с миссией Кирилла и Мефодия в Великой Моравии, до начала Национального возрождения и первых попыток конституирования словацкого литературного языка в конце XVIII в. Высоко оценивались и разделы, посвященные литературе XIX – начала XX вв. На общем фоне яркого развернутого изложения литературной истории (около 500 страниц текста) скупым привеском выглядели лишь заключительные разделы по межвоенному и социалистическому периодам. И это было тем более досадно, что Шматлак много и продуктивно работал как раз по литературе XX в.

Десять лет спустя «История словацкой литературы» была переиздана в двух томах. И если первый том (1997), посвященный эпохе средневековья, практически не претерпел изменений, то второй том (2001), включивший в себя XIX–XX вв., оказался доведен лишь до 1948 г., причем раздел 1918–1948 был практически заново написан автором (вместо 50

страниц – 200 страниц текста). С. Шматлак назвал своим «прегрешением» перед читателями включение последней главы под названием «Литература в эпоху строительства социализма» в первое издание книги и в постскрипуме ко второму изданию откровенно объяснил свою позицию: «Автор отказывается от амбиций систематического изложения литературного процесса второй половины XX в., и это не самооправдательная покорность, а выражение смиренного осознания собственной историографической некомпетентности по отношению к данному периоду. Автор сам был на протяжении более сорока лет более или менее активным участником процесса...и сознает, что не вправе взять на себя роль его объективного историографа»³.

Об уровне зрелости и дифференцированности словацкого литературоведения свидетельствовал и синтетический труд Яна Штевчека (1929–1996) «История словацкого романа (1989), создававшийся по частям на протяжении двух десятилетий и впервые последовательно продемонстрировавший постепенную эволюцию романного жанра в словацкой литературе с конца XVIII в. до современности. Свои оценки произведений и писателей автор выстраивал на основе свежего нешаблонного прочтения текстов, стремясь из хаотичной массы материала выделить с помощью продуманной селекции узловые моменты движения жанра. «С читательской точки зрения, – говорил Штевчек на обсуждении своей книги, – мне важно было эстетически прочувствовать любые, в том числе предыдущие этапы словацкого романа, прочувствовать их так, как будто Кузmani, Байза или Заборский были современными авторами. Разумеется, я точно знаю, где их хронологическое и где стадияльное место, но я хотел полностью овладеть читательским сознанием, добиваясь того, чтобы их воспринимали как современников»⁴.

Свою книгу Штевчек отдал в печать в декабре 1987 г., а ее обсуждение состоялось в октябре 1989 г., буквально накануне «бархатной революции». В воздухе уже пахло грозой, почва ощутимо колебалась под ногами, это не могли не чувствовать участники дискуссии. Критические замечания, естественно, были обращены прежде всего к разделу книги, посвященному современному роману. Штевчек сам был вынужден признать, что многое он теперь сформулировал бы иначе: «Каждая книга обусловлена культурно-политической

ситуацией. Когда я писал о некоторых авторах, перо дрожало в моих руках. Я не знал, сохранится ли в тексте Д. Татарка, не вызовет ли возмущение моя оценка «Деревянной деревни». Поэтому многие вещи пришлось описывать максимально сдержанно. Я использовал все свои стилистические навыки, чтобы хоть как-то обозначить направление поиска правды, но только обозначить, ибо, если бы я высказался напрямую, книга не вышла бы из печати»⁵.

Свыше десяти лет работал над своим обобщающим трудом «История словацкой критики» (1991) Рудольф Хмел (р. 1939). Это тоже была своего рода национальная история жанра, прослеженная на протяжении полутора веков, – с момента зарождения критики в эпоху Просвещения, ее становления и развития в период романтизма и реализма, модернизации на рубеже XIX–XX вв. В книге подчеркивался публицистико-идеологический характер словацкой литературной критики: «Хотя она не отступала от своей роли в развитии литературного процесса, но в то же время не могла игнорировать тот факт, что литература стояла у колыбели словацкого национального и политического самосознания. Исходным пунктом критики было произведение, рассматриваемое в национальных и социальных связях»⁶. Окончательная профессионализация словацкой литературной критики происходила в годы существования Чехословацкой республики, когда «доминантным признаком всего периода вплоть до 1945 г. становится мировоззренческий плюрализм..., непосредственно проявляющийся в одновременном бытовании различных тенденций»⁷. Характерно, что Хмел не стал повторять Шматаака и Штевчека, отказавшись от написания заключительной главы, посвященной литературной критике после 1945 г. «В сущности я рад, что не пошел дальше, – говорил он на обсуждении своей «Истории». – Книга охватывает почти сто пятьдесят лет развития критики, и было бы жаль испортить ее последними десятилетиями, о которых тогда нельзя было публично писать правдиво»⁸.

Выход в свет этих и обнаружение ряда других оригинальных исследований – амбициозных проектов Диониза Дюришина с участием зарубежных ученых, посвященных теории сравнительного изучения литератур, новаторских

книг Оскара Чепана, по-новому трактующих особенности проявления романтизма и реализма в словацкой литературе, разнообразных инициатив Нитранской школы языковой и литературной коммуникации (Антон Попович, Франтишек Мико), получившей заслуженное международное признание, – позволило говорить о достижении очевидной ступени зрелости словацкой литературоведческой науки. По справедливому суждению Владимира Петрика, «она превратилась в разветвленную научную дисциплину с множеством боковых побегов, причем почти все они продуктивны»⁹.

Литературоведение, таким образом, развивалось в Словакии довольно успешно. Правда, одна из областей, непосредственно связанная с разработкой проблематики современности, оставалась плотно заблокирована административными и цензурными запретами. Лишь к концу 80-х гг., под воздействием перестроечной атмосферы в Советском Союзе, ситуация начала стремительно меняться. В начале 1988 г. было возобновлено издание еженедельника Союза писателей «Литерарны тыжденик» (главный редактор В. Шабик) и полностью обновлена редколлегия журнала «Словенске погляды» (главный редактор Р. Хмел), заявившая о своей решимости «изменить творческий климат, в котором возникает литература», изменить его «во имя открытого обмена мнениями, во имя творчества, дискуссионности, во имя споров о ценностях литературы, а, следовательно, и жизни»¹⁰.

На этот раз слова действительно не разошлись с делом. В мае 1989 г. по инициативе журнала в Доме писателей в Будмерицах была проведена дискуссия о состоянии словацкой литературы. Конкретным поводом для нее послужила опубликованная в журнале обширная статья Э. Енчиковой и П. Заяца «Ситуация современной словацкой литературы». В ней была дана принципиально новая характеристика основных тенденций словацкой литературы 70–80-х гг. Впервые открытым текстом здесь говорилось о хронической стагнации, «заторможенной жизни», о директивном насилии над литературой, произвольном изымании из ее контекста нежелательных имен и произведений, насаждении атмосферы запугивания, страха и соответственно конъюнктурного приспособленчества, двоемыслия и т. п. По существу это был прорыв в ранее запретную для обсуждения сферу литературной жизни.

Особый интерес представляли материалы острой и нелицеприятной дискуссии, в которой приняло участие более двадцати человек – писателей, критиков, литературоведов, среди прочих и ряд опальных авторов, впервые получивших доступ к публичной трибуне (Милан Гамада). Всё, что до сих пор оставалось предметом частных, «кухонных» разговоров, наконец выплеснулось наружу. И сразу обнажилась глубокая моральная травма, кровоточащая с августа 1968 г., проступило резкое неприятие политического документа «Уроки кризисного развития...», принятого КПЧ в декабре 1970 г. и развязавшего кампанию репрессивного давления на общество и литературу. Дискуссия походила на долгожданную сатисфакцию за прошлые обиды, унижения, за вынужденное житейскими обстоятельствами многолетнее двойничество.

Но была еще одна тема, затронутая в ряде выступлений: как быть, как относиться к литературе этого периода? Ведь она, даже по мнению Э. Енчиковой и П. Заяца, все-таки «не распалась на отдельные subsystemы, правда, ценой изъятия тех авторов и произведений, которые принципиально выходили за ее тематический и проблемный горизонт, т. е. ценой ее собственной системной редукции»¹¹. Об этом размышлял Л. Баллек в своем вступительном слове на конференции в Будмерицах: «Наша литература продолжала существовать... только благодаря тому, что удержала преемственность, логику своего развития... Да, жертвы были немалые, но многие долги она уже выплатила и продолжает выплачивать»¹². Его поддержал и Р. Хмел, призвавший не забывать о реальных творческих достижениях в литературе. По его убеждению, ей «удалось сохранить свою целостность, правда, ценой определенного сужения легитимной дифференциации за счет части неофициальной и эмигрантской продукции»¹³.

Символично, что материалы дискуссии – «будмерицкие тексты» – пришли к читателю в ноябре 1989 г., в самый канун чехословацкой «бархатной революции». Они по-своему предвосхитили общий процесс пересмотра ценностных критериев рассмотрения литературного процесса после 1945 г. И уже в 1990 г. появился первый, стремительно составленный «учебный текст» двух авторов М. Гамады и В. Микулы, предназначенный для ориентации учителей-словесников в шко-

лах, – «Краткий очерк развития словацкой литературы после 1945 г.». В нем давалась общая характеристика послевоенного литературного процесса в Словакии с особым подчеркиванием периодов, когда литература под давлением идеологического пресса была вынуждена «деградировать до уровня служанки политики», занимаясь производством «фиктивных ценностей». Светлым, «удивительным» временем признаются лишь 60-е гг., когда литература «внутренне дифференцировалась, освобождалась от политического диктата и вновь обрела постоянно утрачиваемую самобытность, обращаясь к человеку как духовно богатой и свободной личности»¹⁴.

Проблема скорейшей переоценки устоявшихся на протяжении сорока лет привычных методологических формул и понятий оказалась в центре внимания коллективного труда «Белые пятна в словацкой литературе» (1991). Ее авторы – Й. Гвищ, В. Марчок, М. Баторова, В. Петрик – сосредоточились на критическом пересмотре общей концепции литературного процесса в Словакии после 1918 г. В предшествующей литературоведческой практике его было принято рассматривать с приоритетным выделением творчества писателей социалистической ориентации, представляющих социалистический реализм в словацкой литературе. Эта линия считалась определяющей и наиболее перспективной, от нее производился отсчет всех прочих, менее значимых или заведомо ущербных направлений. Между тем именно идейно-художественный плюрализм являлся важнейшим качественным признаком межвоенной литературы, сохранившим свою значимость и в пору существования Словацкой республики (1939–1945), и – потенциально, в смысле утрачиваемой, но подспудно возобновляемой нормы, – после 1948 г. В книге впервые после многих десятилетий забвения были представлены портреты писателей, эмигрантов первой послевоенной волны – А. Жарнова, Р. Дилонга, М. Шпринца, Г.Звоницкого и др. с фрагментами их поэтического творчества, а также краткие портретные характеристики писателей-диссидентов – Л. Лаголы, Д. Татарки, А. Маренчина, П. Груза, Г. Полицкой, И. Кадлечика, М. Гамады, отлученных от официальной литературы после 1970 г. Тем самым утверждался тезис о назревшем воссоединении всех трех потоков словацкой литера-

туры в единое плюралистическое целое. «Хуже всего было бы, – писал В. Марчок, – если бы кто-нибудь стал немедленно игнорировать всё так называемое официальное творчество предшествующего периода и всех его творцов провозгласил бы беспринципными карьеристами и прислужниками режима. В немалой части официально изданных произведений ... найдутся элементы протеста, места эстетически закамouflированной правды о жизни или, по крайней мере, отображавшие ценности, которые помогали жить, поддерживали оптимизм без иллюзий и сознание необходимости перемен»¹⁵.

Характерно, что оба вышеназванных труда создавались на базе словацкого педагогического издательства и были рассчитаны на самую широкую аудиторию работников культуры и просвещения, испытывающих острую потребность в переориентации своей деятельности. Эти первые зонды в проблематику предполагали, естественно, солидное продолжение исследовательской работы. «Историю словацкой литературы XX в., в особенности после 1945 г., – подчеркивал новый директор Института словацкой литературы САН П. Заяц, – недостаточно будет лишь дополнить некоторыми, ранее вычеркнутыми из нее именами или ограничиться переоценкой тех или иных произведений, необходимо изменить саму концепцию подхода к литературе. Нужно видеть историю в ее естественном плюрализме ... или, говоря о периоде после 1948 г., как историю, в которой этот естественный плюрализм был редуцирован, минимализирован или попросту исключен. Мы должны вернуться к конкретному материалу и заниматься им не идеологически»¹⁶.

Возвращение осуществлялось по двум направлениям. В начале 90-х гг. институт разработал и осуществил подготовку трехтомной антологии литературных произведений – своего рода выборку из наиболее характерных прозаических, поэтических, драматургических и эссеистско-критических текстов, создававшихся в 1939–1997 гг. и снабженных современным литературоведческим комментарием. Антология «Читаем словацкую литературу» (I, II тт. – 1997, III т. – 1998) была призвана сформировать у широкого круга читателей «новое, неидеологическое представление о словацкой литературе на базе элементарной ориентации в подлинных и – соответственно – мнимых ценностях»¹⁷. В трех томах книги были представлены фрагменты произведений ста

семидесяти авторов, кое-кто из них упоминается несколько раз в соответствующих хронологических разделах. В кратких предисловиях, предваряющих публикуемые тексты, авторский коллектив стремился избегать «фальшивого переоценочного пафоса» (В. Микула, 1997), сосредоточившись на выявлении реальной значимости произведений.

Своеобразным продолжением этой работы стал «Словарь произведений словацкой литературы XX в.» (2006), подготовленный большим коллективом сотрудников Института словацкой литературы под руководством Р. Хмела. «Словарь» естественно, носит выборочный характер; в нем представлено 200 произведений 117 авторов – ведущих поэтов и прозаиков XX в. Издание не подменяет историю словацкой литературы, но может служить важным этапом на пути осмысления ее ценностной иерархизации, свидетельствуя, по словам Хмела из предисловия к «Словарю», о «возможностях исследовательской интерпретации в тот момент, когда было необходимо разобраться с оценочными критериями, которые до недавнего времени – в большей или меньшей степени – натакивались на идеологические барьеры...»¹⁸. Состав «Словаря» дает представление о принципах отбора произведений: пятью авторскими книгами представлено творчество Л. Новомеского и М. Валека, четырьмя – М. Руфуса, Р. Слободы и Ф. Швантнера, тремя позициями отмечены Л. Баллек, А. Беднар, В. Бениак, Д. Душек, М. Фигули, Й. Цигер-Гронский, Я. Есенский, Я. Костра, Э.Б. Лукач, В. Мигалик, М. Разус, Я. Смрек, В. Шикуча, Й. Тайовский, Д. Татарка, Б. Тимрава, М. Урбан, П. Виликовский. Тридцать писателей представлены двумя книгами, оставшиеся – одной.

«Словарь» стал первым жанровым опытом словацкой лексикографии подобного масштаба. Прототипом для него в известной мере послужили «Словарь чешского романа 1945–1991» (1992) и «Словарь чешской прозы 1945–1994» (1994), однако совмещение прозы и поэзии в одной книге – сугубо словацкое начинание, что не могло не отразиться на аналитической структуре соответствующих статей. Большинство из них носит объективный историко-литературный характер без претензий на какую-то канонизацию ценностей, хотя, как говорится в предисловии, «ее полностью и не удастся избежать». И это понятно: оценочный критерий неизбежно

должен был присутствовать в работе уже на стадии отбора произведений, а тем более на этапе написания статей (авторский коллектив насчитывает 26 человек). В книге не нашлось места для многих произведений, воплощавших каноны социалистического реализма и гремевших в свое время («Хроника» П. Илемницкого, «Деревянная деревня» Ф. Гечко и т. п.), но сделано исключение для трилогии В. Минача «Поколение» (1958, 1959, 1961) и поэмы М. Валека «Слово» (1976), причем обе позиции оцениваются остро критически.

Антология «Читаем словацкую литературу» и «Словарь произведений словацкой литературы XX в.» отвечали насущной потребности культурной общественности в профессиональной селекции разнообразного материала, накопленного словацкой литературой на протяжении XX в. Институт словацкой литературы даже получил специальный грант Министерства образования и Словацкой АН для скорейшего осуществления проекта «Словаря». Но эти, несомненно полезные, издания не решали все-таки задачи написания систематической истории словацкой литературы второй половины XX в., хотя, конечно же, по-своему расчищали подходы к ее созданию. Правда, уже длительное время в органе института – журнале «Словенска литература» – публикуются обстоятельные исследовательские статьи, посвященные различным аспектам литературного процесса после 1945 г. Среди них можно назвать основательную работу Ш. Друга «Из литературной жизни в “кризисные” годы»¹⁹, вводящую в оборот большое количество архивных и полузабытых материалов, обширное исследование Р. Билика «Литературная жизнь Словакии (1945–1989)»²⁰, обзорные статьи Е. Паштековой «Словацкая проза 1945–1962», З. Прушковой «Словацкая проза 60-х гг.»²¹ и др.

Большая группа сотрудников института (Р. Билик, Ш. Друг, М. Шутовец, Е. Енчикова, В. Петрик и др.) приняла участие в сборнике статей «Искусство на службе тоталитаризма. 1918–1956» (2001), в котором на конкретном материале раскрывается механизм беспрецедентного подчинения деятелей литературы и культуры требованиям единственно возможного в сложившихся условиях метода художественного творчества – социалистического реализма в сталинско-ждановской интерпретации. «Если тогдашние современники обратятся к стихам, романам, драматическим опусам, вгля-

дятся в скульптуры и картины того времени, восстановят в памяти массовые песни, то и сегодня они не смогут понять, найти приемлемое объяснение тому, что случилось с людьми-художниками... Здравым умом, вероятно, этого не постичь, тем более объяснить невозможно»²², – говорится в предисловии к сборнику. Обостренное внимание к этому «самому трагическому периоду» в развитии словацкого искусства и литературы вполне понятно, поскольку тяжелая психологическая травма, нанесенная в эти годы, надолго останется в памяти. «Коммунистическая партия сравнительно быстро стала “ведущей силой” общества, авторитетом, против которого авторски невозможно и по-человечески небезопасно было протестовать. Уже через год-два начались политические процессы..., которые устрешили не только писателей и художников, но все общество. Можно сказать, что фактор доброй воли, приспособления к новой ситуации (авторы быстро осваивались с выпавшей на их долю ролью, многие перенимали убеждения господствующей власти и затем считали их уже своими, иные лишь подлаживались под них), так же как фактор ледящего страха, привели к разительным переменам в литературе, в литературной жизни и в культурной сфере вообще»²³ – отмечал, в частности, В. Петрик в статье, помещенной в сборнике.

Углубленному изучению этого периода посвящен и следующий сборник статей «Поэтика и политика. Искусство и пятидесятые годы» (2004), в котором наряду с литературоведами приняли участие историки, музыковеды, театроведы, специалисты по истории кино и телевидения. В пятнадцати статьях этого труда дается широкая панорама губительного воздействия нормативной эстетики на всю сферу художественной культуры Словакии, на ее подчинение политическим и идеологическим целям. В 1956 г. после разоблачения культа личности И.В. Сталина и бурных дискуссий на II съезде чехословацких писателей в апреле 1956 г. с требованиями отмены цензуры наступил, казалось, момент высвобождения из тисков нормативности, возвращения искусства к подлинным эстетическим ценностям. Но уже осенью 1956 г. после подавления советскими войсками восстания в Венгрии начался откат от политики либерализации, который в 1957–1959 гг.

сопровождался волной новых репрессий и общего зажима инициативы в сфере художественного творчества.

Эти труды, подготовленные на базе Института словацкой литературы в сотрудничестве с учеными других специальностей позволяют реально почувствовать и осознать масштаб ущерба, нанесенного развитию литературы и искусства в пятидесятые годы. В 60-х гг. в пору относительной демократизации общественной жизни литература с большим трудом преодолевала доставшееся ей тяжелое наследие, да так и не успела с ним понастоящему рассчитаться до августа 1968 г. и новых заморозков в период так называемой нормализации.

В 2004 г. В. Микула, один из ведущих современных литературоведов, опубликовал большую статью под провоцирующим названием «Красные пятидесятые в золотых шестидесятых». «Удар, нанесенный по литературному сознанию, – писал Микула, – был настолько глубоким и действенным, что 50-е годы в значительной мере лишают последующие десятилетия их собственной автономии: они во многом определяют как раз своим отношением к 50-м гг., то подтверждая их, то полемизируя с ними. Таким образом, 60-е гг. (и отчасти уже конец 50-х гг.) можно рассматривать поначалу как попытку смягчения наиболее доктринерских проявлений схематизма, а позднее как «обход» и даже прямое отрицание его, причем в середине этого десятилетия уже появляются и подлинно автономные тенденции, которые, однако, благодаря августу 1968 г. не получают возможностей для развития; 70-е гг. представляют рецидив («мягкую версию») 50-х гг.; и, наконец, в 80-х гг. по отношению к схематизму проступают реакции типа 60-х гг. (одновременно утверждая в сознании миф о «золотых шестидесятых»)»²⁴.

Эти и многие другие, субъективно окрашенные зонды в проблематику 1950–1980-х гг. лишней раз свидетельствовали о назревшей необходимости целостного рассмотрения сложной, противоречивой картины развития словацкой литературы в послевоенный период. Институт словацкой литературы, хотя и поставил в перспективе перед собой такую задачу, не торопился с ее выполнением. Инициатива пришла с другой стороны. Идею создания истории словацкой литературы второй половины XX в. выдвинул известный литературовед

Вильям Марчок (р. 1935), профессор кафедры словацкой литературы педагогического факультета Университета им. А. Коменского в Братиславе. Он был одним из соавторов вышеупомянутой книги «Белые пятна в словацкой литературе», для которой написал два принципиально важных раздела «За новый взгляд на развитие словацкой литературы 1918–1938 гг.» и «Истинное и ложное в существующих ныне взглядах на развитие словацкой литературы после 1945 г.». Здесь уже были сформулированы главные методологические предложения Марчока, касающиеся пересмотра укоренившихся представлений о «закономерной» трансформации словацкой литературы в качественно новое социалистическое состояние с «постоянно совершенствующемся» методом социалистического реализма. В качестве главной выдвигалась задача высвобождения истории литературы из тисков политической необходимости, путем рассмотрения ее движения как внутренне обусловленного суверенного процесса.

«Белые пятна...» можно считать точкой отсчета постепенно формирующегося, распадающегося и вновь воссоздаваемого коллектива участников проекта по написанию истории новейшей словацкой литературы. В 1999 г. Марчок выступил с обширной статьей, посвященной проблематике создания будущего коллективного труда: «Писать историю современной литературы...(?)» с подзаголовком «Размышления о теоретико-методологических аспектах истории словацкой литературы». В статье критически рассматривался опыт очерков современной литературы, изданных в 1984, 1987 и 1988 гг. и основанных на общем постулате неуклонного «расцвета» социалистической литературы с отдельными отклонениями и колебаниями у некоторых индивидуумов в кризисные годы. «Перемены после ноября 1989 г., – писал Марчок, – принесли новые идейные и ценностные предпочтения. Перед литературой открылись иные перспективы развития, которые одновременно отбрасывают свет на прошлое и по-новому соотносят факты. Если не ограничиваться лишь “простой” заменой идеологических знаков (в чем, вероятнее всего, увяз проект Института литературоведения САН), нам нужно основательно задуматься над литературным процессом в этот период, поскольку непродуктивно подменять одну импровизацию другой»²⁵.

«История словацкой литературы III» вышла из печати в 2004 г. с подзаголовком «Пути словацкой литературы во второй половине XX столетия». Издание было осуществлено Литературно-информационным центром, который ранее в 1997 г. и в 2001 г. инициировал подготовку двухтомника С. Шматлака «История словацкой литературы с IX в. до 1948 г.» (позже дважды переизданного). Цифра III как бы подверстывала том по современной литературе к предшествующему двухтомнику, сохранилось даже внешнее оформление всех трех книг. Основные главы третьего тома – литературная ситуация, проза, поэзия, драма, литература факта – были написаны Марчком, в остальных главах он выступает соавтором – О. Герца (современная фантастика), З. Станиславовой (детская и юношеская литература), Й. Гвица (литература эмиграции). Один параграф, посвященный поисковой активности молодой поэзии после 1989 г., создан О. Шранком, о литературе словацких анклавов в Югославии, Румынии, Венгрии написал О. Бабьяк. В 2006 г. «История словацкой литературы III» была переиздана с добавленным В. Марчком разделом, посвященным развитию литературоведения и критики.

Эта книга заслуживает специального внимания, хотя бы уже потому, что она была первой в целостном осмыслении литературы второй половины XX в. В предисловии Марчок сформулировал главный критерий рассмотрения литературного материала. Он назвал его принципом реконструкции и реституции (восстановления), иными словами, приведения литературных фактов в систему реальных, а не иллюзорных связей и соотношений, прояснения внутренней эволюции литературы, стремившейся к преодолению навязываемой ей нормативности, к многоголосию творческой свободы. Этим объясняются и хронологические рамки, избранные для труда – 1945–2000: от плюрализма начального этапа 1945–1949 гг. к новой фазе плюрализма после 1989 г.

В книге нет традиционных портретов, подробных биографических сведений о писателях, в центре внимания авторов – перипетии литературного процесса, творческие неудачи и достижения, свежая интерпретация литературных произведений, нередко уточняющая существующие оценки или вступающая с ними в полемический диалог. Марчок не боится быть субъективным, он отказывается от позы глашатая

«окончательных» истин, призывая внимательнее взглянуть в реально существующие тексты без заранее сложившейся, часто предвзятой позиции: «Смысл произведения не является неизменным и само собой разумеющимся, он раскрывается, хотя бы по отношению к генетическому контексту, лишь постепенно, нередко в полемических интерпретациях²⁶. Марчок, например, не склонен сбрасывать со счетов ни «Хронику» (1947) Илемницкого, сохраняющую «значительную меру жизненной достоверности» в изображении партизанской борьбы против фашизма, ни роман Татарки «Первый и второй удар» (1950), заклеянный как схематичный, а при ближайшем рассмотрении обнаруживающий отчетливую гуманистическую тенденцию. Он считает необходимым способствовать «уравновешиванию чересчур негативных и редуccionистских тенденций в подходе к литературе исследуемого периода, согласно которым вся литература социализма обречена на забвение, а ценности может сохранять лишь та ее часть, которая была откровенно антикоммунистической или же ничем не была обязана (?) времени» (с. 12).

«Уравновешивание» действительно было насущно необходимо, хотя бы потому, что словацкий, а точнее чехословацкий вариант послевоенного литературного развития существенно отличался, к примеру, от польского или венгерского. Там после 1956 г. происходил постепенный, все ускоряющийся процесс радикального расчета с соцреализмом, тогда как в Словакии (и Чехии) социалистический реализм даже в демократические 60-е гг. сохранял, пусть в смягченной, «нетоталитарной» форме вполне устойчивые позиции. Правда, попытка буквального возвращения к началу 50-х гг., предпринятая в 1971–1975 гг., все-таки не удалась. В Словакии – тактически – была принята на вооружение концепция «исторически открытой эстетической системы» Д.Ф. Маркова, в чем-то перекликающаяся с духом наследия Л. Новомеского, что и обеспечило для подавляющего большинства писателей возможность продолжить свой творческий путь в рамках официальной литературы. Кстати говоря, этим, помимо всего прочего, объясняется тот факт, что в Словакии, в отличие от Чехии, открытое литературное диссидентство не получило массового распространения.

При всем том период консолидации очень тяжело сказался на развитии словацкой литературы. Пятьдесят писателей, включая 8 эмигрантов, в 1972 г. были лишены членства в Союзе словацких писателей, что автоматически лишило их права публиковаться. Правда, после 1976 г., по мере смягчения режима многие авторы разными путями и способами возвращались в литературу, идя на уступки собственной совести и творческой правдивости. «Кто обнажит и реконструирует эту скрытую историю унижения и бессонных ночей?» (С. 43) – негодуяще восклицает Марчок, сам прошедший в начале 70-х гг. через полосу увольнения с работы (он преподавал на педагогическом факультете в Банской Бистрице), запрета на публикации и т. п. Впрочем, в книге отдается должное и реальным художественным достижениям целого ряда писателей, сумевшим, несмотря ни на что, в достойной форме реализовать свой творческий потенциал (В. Шикула, П. Ярош, И. Габай, Д. Митана, Й. Пушкаш, Д. Душек и др.). В этом ряду особо выделяются романы Л. Баллека «Помощник» (1977) и «Акации» (1981) как «уникальная реконструкция времени (речь идет о первых послевоенных годах. – Ю.Б.) в максимально возможной полноте». «Баллек использовал повествовательную мощь реалистического письма по максимуму, до самого упора, когда эпически целостный вымысел превращается в мозаику, а текст начинает “трещать по швам”. До самого предела, за которым прозаики должны задаться испытующим вопросом: Не лежит ли мера правдивости за границей такой “гармонизированной комплексности” голосов времени, т. е. там, где автор покорно признается, что не в состоянии овладеть “разноголосицей эпохи” и поэтому допускает к слову ее вольную, даже дикуую игру?» (С. 246).

В этом рассуждении отнюдь не случайно возникает понятие «пост-модерна». По убеждению Марчока, именно эта концепция, утверждающая культ безбрежного плюрализма, в наибольшей степени отвечает на современном этапе развития литературы потребностям общественного сознания: «Нарастает нежелание личности нести бремя истории, идеологии, гуманизма, цивилизации, коллективизма и т. д., поскольку все это ведет к дискредитации всех обещаний и к порабощению индивидуума. Постмодерн как “эстетическое” выражение чувства об-

манутости и недоверия к классическим гуманистическим ценностям обернулась радикальным присвоением средств выражения индивидуума»²⁷.

Первые признаки «спонтанного» тяготения к постмодернизму в словацкой литературе Марчок склонен обнаруживать уже в 60-е гг. Но лишь к исходу 80-х гг. и в особенности в 90-е гг. постмодернистские новации получили широкое распространение. Характерной чертой литературной жизни становится одновременное сосуществование произведений, создаваемых в духе традиционной поэтики, с произведениями радикально постмодернистскими. «И если сегодня у постмодерна “столько же трактовок, сколько толкователей” (Й. Бжох), это не является недостатком. Скорее это следует воспринимать как выражение его органического сопротивления тому, чтобы он стал однозначной и окончательной доктриной»²⁸.

Второе издание своей «Истории» Марчок дополнил главами, посвященными развитию литературоведения и критики. Он стремился быть объективным по отношению к своим коллегам, отмечая многие работы, которые внесли позитивный вклад в осмысление исторических судеб словацкой литературы, но не смог удержаться от саркастических выпадов, язвительно комментирующих литературно-критическую деятельность «проверенных товарищей», «получающих особые финансовые поощрения» за однозначную ангажированность в творчестве. Правда, при всей саркастичности к «корифеям консолидации» Марчок различает и существенные оттенки в позициях сторонников открытого нажима на писателей (Д. Окали, В. Петько, Б. Тругларж и др.) и приверженцев «эстетического подхода к литературе и более свободной концепции социалистического реализма Д.Ф. Маркова «как внутренне дифференцированного и исторически открытого течения» (С. Шматлак, В. Кохол, Я. Штевчек, Я. Шкамла, К. Розенбаум)» (С. 43). В этой связи он одобрительно цитирует формулировку С. Шматлака, выступающего «за избрание всего, чем позитивно живет человек социализма» (Шматлак, 1975), справедливо полагая, что без опоры на позитивные ценности «трудно было бы представить, чтобы в то время смогли бы выйти такие «неангажированные» книги, которые вышли у Я. Бузаши, Д. Душека, Л. Фелдека, Д. Гевьера, П. Яроша, Я. Ленчо или Й. Пушкаша» (С. 43).

В. Марчок с коллективом был первым, кто отважился взяться за столь горячую проблематику, как переоценка литературного процесса в Словакии второй половины XX в. В целом получилась достойная книга, не лишенная, впрочем, естественной полемической запальчивости первопроходцев. «Я знал, – признавался Марчок в интервью после выхода в свет второго издания «Истории», – что литературная общественность ожидает “кадрового” или “реваншистски однозначного” расчета с коммунистической манипуляцией литературой в предельно извращенном режиме (нечто в стиле брошюры М. Гамады и В. Микулы в 1990 г.). В таких переломных ситуациях многое с легким сердцем выбрасывается на помойку истории...»²⁹. Марчоку в целом удалось избежать «реваншистских» настроений, он, по его выражению, «не хотел предавать ни литературу, ни себя».

Идея «уравновешивания» негативных оценок, сформулированная Марчком, еще более явственно проступила в коллективном труде «История словацкой литературы I, II» (2010), подготовленном на базе Словацкого литературного института Матицы словацкой при поддержке Литературно-информационного центра в Братиславе. В предисловии к изданию руководитель коллектива профессор Имрих Седлак (р. 1933) отдает должное ранее вышедшим томам «Истории словацкой литературы» С. Шматлака и хронологически примыкающему к ним тому В. Марчока, посвященному литературе послевоенного периода. В то же время подчеркивается более четкая адресность новой «Истории», которая по характеру изложения материала должна была стать доступной широкой читательской аудитории, учащейся молодежи и заинтересованному кругу специалистов: «Словацкая литература как один из наиболее значительных феноменов нашей жизни получит в этом труде то место, которое принадлежит ей в истории словацкой нации»³⁰.

Тематика настоящей статьи побуждает приглядеться прежде всего к разделам, в которых освещается послевоенный и современный этапы развития словацкой литературы. Они написаны И. Гохелом (литература 50-х–80-х гг., поэзия), И. Суликом (проза, драматургия, литературоведение), А. Галвоником (90-е гг. и современная литературная жизнь Словакии, проза, поэзия, драматургия, литературная история и

критика). Автором разделов, посвященных литературе для детей и юношества, является З. Станиславова, литературе словацких зарубежных землячеств – З. Седлакова.

Принципы подачи материала, единые для всей двухтомной «Истории», четко прослеживаются и в этой части книги. Сначала в емкой форме рассматриваются основные этапы общественно-литературного процесса, затем они в соответствии с принятой периодизацией разделяются на подпериоды при конкретном анализе особенностей развития прозы, поэзии, драматургии, детской и юношеской литературы, литературоведения и критики, и, наконец, каждый из подразделов включает в себя «минипортреты» наиболее значительных писателей, оставивших заметный след в словацкой литературе. При этом отбор осуществляется весьма строго: «минипортретов» удостоены 26 прозаиков, 23 поэта, 11 драматургов; каждому из них авторы стремятся отдать должное, подчеркнув прежде всего их позитивный вклад в литературу и общественное сознание. Вот как, например, завершает «минипортрет» В. Минача И. Сулик: «Его образ мысли, нравственная обеспокоенность, критицизм, полемичность и оригинальность суждений внесли в словацкое литературное пространство разнообразные импульсы, связанные преимущественно с освободительным национальным движением и возвращением к важнейшим периодам нашей истории»³¹. А вот как И. Гохел характеризует М. Валека: «Двадцатилетие пребывания Валека на посту министра культуры (...) имело свои негативные и позитивные стороны. Фактически своим присутствием в высоких государственных и политических функциях он морально поддерживал аморальный тоталитарный режим. Однако это ничего не меняет в значимости его места в развитии словацкой поэзии и в том влиянии, которое он оказал на последующие поэтические поколения» (С. 338). Такое стремление к взвешенным, объективным оценкам дорого стоит и можно только согласиться с И. Гохелом, когда, завершая свой обзор литературного процесса в Словакии 50-х–80-х гг., он справедливо отмечает: «Словацкая литература в 1948–1989 гг. пребывала в условиях, продиктованных тоталитарной политической властью. Это не означает, однако, что сам период мы должны воспринимать лишь как эру

стагнации, лишённую каких-либо ценностей. Большая часть литературной продукции демонстрирует художественное качество, которое продолжает существовать, обогащая наше национальное культурное бытие» (С. 256).

Поиск качественных критериев – стоит сказать об этом в заключение статьи – особенно характерен для современного состояния словацкой критики. Автором этого раздела книги является Александер Галвоник (р. 1945), активно действующий критик, зарекомендовавший себя обстоятельными годичными обзорами литературной продукции, издавший в 2004 г. содержательную книгу эссе и рецензий под характерным названием: «Перемены. Словацкая проза на рубеже столетий». Два десятилетия, отделяющие современность от критического 1989 г., – слишком короткий срок для сколько-нибудь глубоких историко-литературных обобщений. Галвоник и не стремится к ним, разумно предпочитая аналитический комментарий глобальным суждениям и поспешным выводам. Но все же общие контуры ситуации просматриваются у него вполне отчетливо: 1990-е гг. окрашены творческой активизацией писателей, начавших свой путь еще в 1960-е гг. и в новых условиях стремящихся договорить то, что не удалось внятно сказать раньше; это была по преимуществу литература горьких, иронических и саркастических расчетов с недавним прошлым, она «создавала предпосылки для массивного наступления постмодернизма, которое произошло на рубеже столетий» (С. 551). Что же касается первого десятилетия XXI в., то оно началось и проходит под знаком «постмодернизации литературного процесса со всеми следствиями, которые эта, все более укореняющаяся “идеология” содержит в себе» (С. 556). Галвоник избегает прогнозов на будущее, но все же с осторожным оптимизмом смотрит вперед, возлагая надежды на молодое поколение далеко не бесталанных словацких писателей. С надеждой смотрим вперед и мы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Dejiny slovenskej literatúry*, III. Úvod. Bratislava, 1965. S. 6.

² *Noge J. Slovenská literatúra na prelome storočí*. Slovenské pohľady, 1977, č. 1. S. 88.

³ *Šmatlák S. Dejiny slovenskej literatúry*, II. Bratislava, 2001. S. 534.

⁴ *Dejiny románu v dialógu*. Romboid, 1990, č. 4. S. 28.

- ⁵ Romboid, 1990, č. 5. S. 45.
- ⁶ *Chmel R.* Dejiny slovenskej kritiky. Bratislava, 1991. S. 415.
- ⁷ *Ibid.* S. 327.
- ⁸ Dejiny slovenskej kritiky v diskusii. Romboid, 1992, č. 9. S. 7.
- ⁹ *Petrík V.* Zrelosť kvality. Romboid, 1989, č. 3. S. 12.
- ¹⁰ *Chmel R.* Spolocnosť a literatúra. Slovenské pohľady, 1988, č. 1. S. 5.
- ¹¹ *Jenčíková E. – Zajac P.* Situácia súčasnej slovenskej literatúry. Slovenské pohľady, 1989, č. 2. S. 51.
- ¹² *Ibidem*, č. 11. S. 8.
- ¹³ *Ibid.* S. 9.
- ¹⁴ *Hamada M.* Sizifovský údel. Bratislava, 2004. S. 137, 140.
- ¹⁵ *Hvišč J., Marčok V., Bátorová M., Petrík V.* Biele miesta v slovenskej literatúre. Bratislava, 1991. S. 63.
- ¹⁶ 2 otázky pre dvoch. Romboid, 1996, č. 6. S. 15.
- ¹⁷ *Čítame slovenskú literatúru, I (1939–1955).* Bratislava, 1997. S. 248.
- ¹⁸ *Chmel R.* Úvod: Slovník diel slovenskej literatúry XX storočia. Bratislava, 2006. S. 8.
- ¹⁹ Slovenská literatúra, 1992, č. 3, 4, 5.
- ²⁰ *Ibidem*, 1994, č. 1, 2, 3. В расширенном виде вышла отдельным изданием под названием Industrializovaná literatúra, Bratislava, 1994.
- ²¹ *Ibidem*, č. 1–2.
- ²² *Úmenie v službach totality. 1948–1956.* Bratislava, 2001. S. 78.
- ²³ *Ibidem*, s. 125.
- ²⁴ Romboid, 2004, č. 1. S. 37.
- ²⁵ Literika, 1999, č. 1. S. 40.
- ²⁶ *Marčok V. a kolektív.* Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava, 2006. S. 12. Далее страницы указаны в тексте статьи.
- ²⁷ Literika, 1999. č. 1. S. 6.
- ²⁸ *Marčok V. a kolektív.* Dejiny slovenskej literatúry III. S. 12.
- ²⁹ Slovenské pohľady, 2008, č. 10. S. 56.
- ³⁰ *Sedlák I. a kolektív.* Dejiny slovenskej literatúry I. Bratislava, 2010. S. 6.
- ³¹ *Sedlák I. a kolektív.* Dejiny slovenskej literatúry II. S. 262. Далее страницы указаны в тексте статьи.

Библиография работ Ю.В. Богданова

1. К вопросу о формировании эстетических взглядов и творческого метода Петера Илемницкого // Литература славянских народов. М.: Изд. АН СССР, 1959.
2. Пролетарская литература в Словакии (20-е годы) // Формирование и развитие социалистического реализма в литературах западных и южных славян. М.: Изд. АН СССР, 1963.
3. Юлиус Фучик // Очерки истории чешской литературы XIX–XX вв. М.: Изд. АН СССР, 1963.
4. Словацкий социально-политический роман начала 30-х гг. // Развитие зарубежных славянских литератур в XX в. М.: Наука, 1964.
5. Современная словацкая проза о Национальном восстании и войне // Развитие зарубежных славянских литератур на современном этапе. М.: Наука, 1966.
6. Словацкая литература // История зарубежной литературы после Октябрьской революции, ч. I (1917–1945). М.: Изд. МГУ, 1969.
7. Словацкая литература 1918–1944 // История словацкой литературы. М.: Наука, 1970.
8. Новомеский Л. // История словацкой литературы. М.: Наука, 1970.
9. Илемницкий П. // История словацкой литературы. М.: Наука, 1970.
10. Dotyky dvoch kultúr // Slovenské pohľady. 1971. № 2.
11. Словацкая литература (совм. с И.А. Богдановой) // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М., 1971.
12. Revolúcia básnictva na Slovensku a sovietska literatúra // Nové slovo. 1971. № 5.
13. Problém vzájomného pôsobenia sovietskej a slovenskej literatúry // Slovenská literatúra. 1971. № 5.
14. Problém vzájomného pôsobenia sovietskej a slovenskej literatúry // Genéza slovenskej socialistickej literatúry. Bratislava, 1972.

15. К проблематике сравнительно-исторического изучения литературы европейских социалистических стран // Сравнительное изучение славянских литератур. М.: Наука, 1973.
16. Словацкая литература в СССР после 1945 г. // Slovenská a ruská literatúra. Vzťahy a súvislosti. Bratislava, 1973.
17. Борьба словацкой марксистской критики за новую концепцию национальной литературы // Формирование литературной марксистской критики в зарубежных славянских странах. М.: Наука, 1973.
18. Относительно концепции современного литературного процесса в Чехословакии – *на укр. яз.* // Література правди і прогресу. До питання розвитку літературного процесу в країнах соціалістичної співдружності. Київ: Дніпро, 1974.
19. К диалектике общественного и художественного прогресса. Проблемы формирования и развития общности литератур европейских социалистических стран – *на немец. яз.* // Weimarer Beiträge. 1974. № 8.
20. Основные направления и перспективы совместной работы // Вестник Академии наук СССР. 1974. № 10.
21. Spoluráce prověřená životem // Tvorba. 1975. № 20.
22. «Словенские погляды» год издания девяностый // Вопросы литературы. 1975. № 1.
23. S pohľadom vpred // Pravda. 15.3.1975.
24. Slovenské výrazom, všefudské obsahom... // Nenáhodné stretnutia. Bratislava, 1975.
25. Gesellschafts und Kunstfortschritt in den Literaturen europäischer Länder // Funktion der Literatur. Berlin, Akademie Verlag, 1975.
26. Статьи: Байза, Бернолак, Вотруба, Гечко, Есенский, Жары, Илемницкий, Клементис, Краль, Кукучин, Куси, Матушка, Мраз, Новомеский, Поничан, Татарка, Урбан, Уркс, Фабры, Феликс, Фигули, Фучик, Хробак, Шикула // Краткая литературная энциклопедия. Тт. 1–8. М., 1962–1975.
27. Новые координаты словацкой прозы // Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М.: Наука, 1976.
28. Formovanie marxistickej literárnej kritiky v Československu (в соавторстве с С.А. Шерлаимовой). Bratislava, Nakladateľstvo Pravda, 1977.

29. К диалектике развития социалистических литератур // Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М.: Наука, 1977.
30. Диалектика развития социалистических литератур // Общественные науки. 1977. № 6.
31. Šešť hodín s Novomeským // Romboid. 1977. № 3.
32. О формировании и развитии общности социалистических литератур // Литературная критика европейских социалистических стран. М.: Художественная литература, 1978.
33. Стратегические линии развития современной словацкой литературы // Литературное обозрение, 1980, № 2.
34. Опыт исторического развития социалистических литератур. Основные тенденции процесса // Zeitschrift für Slawistik. 1980. № 1.
35. К проблематике изучения закономерностей современного литературного процесса // Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М.: Наука, 1981.
36. История и современность в творчестве Петера Яроша // Иностранная литература. 1982. № 5.
37. «Больше, чем поэт...» // Вопросы литературы. 1982. № 8.
38. Súčasná slovenská próza // Romboid № ?...1982..
39. Dynamika literárnych súvislostí. Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1982.
40. Развитие современных славянских литератур в системно-историческом освещении // Славянские литературы. IX Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М.: Наука, 1983.
41. Опыт истории – опыт развития литературы // Вопросы литературы. 1984. № 1.
42. Современная словацкая проза: проблемы, поиски, решения // Проблемы развития литератур европейских социалистических стран 1945–1980. М.: Наука, 1984.
43. На переломе эпох // Сравнительное изучение и теоретические вопросы развития современных литератур. М.: Наука, 1984.
44. Движение общества – движение литературы // Литература европейских социалистических стран (историография, периодизация, методология исследования). М.: Наука, 1984.

45. Новые аспекты изучения современного литературного процесса // Литература европейских социалистических стран. 1970–1980-е гг. М.: Наука, 1988.
46. Словацкая марксистская критика 1920–1930-х гг. о путях развития национальной литературы // Октябрьская революция и новая концепция литературы. М.: Наука, 1989.
47. Феномен двоемыслия в современной словацкой прозе // Сборник статей к 80-летию проф. С.Б. Бернштейна. М., 1990.
48. Кризис художественности: парадоксы творческой эволюции Владимира Минача // Знакомый незнакомец. Социалистический реализм как историко-культурная проблема. М.: ИСЛ РАН, 1995.
49. Литература западных и южных славян периода второй мировой войны // Славяноведение, 1996. № 3.
50. Социалистический реализм как историко-культурная проблема // Славяноведение, 1997. № 6.
51. Slovenská literatúra po rusky // Literika. 1998. № 3.
52. Фактор национального самосознания в словацкой литературе 70–80-х годов // Политика и поэтика. М., 2000.
53. Словацкая литература после Второй мировой войны (1945–1960-е гг.); Словацкая литература 1970–80-х гг. // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны (I, II). М.: Индрик. 1995, 2001.
54. Словацкая литература на рубеже XIX–XX веков (1890–1918); Словацкая литература межвоенного двадцатилетия (1920–1930-е гг.); Словацкая литература периода Второй мировой войны (1939–1945) // История литератур западных и южных славян. М.: Индрик, 2001.
55. Милан Растислав Штефаник в восприятии словацкой литературы // Милан Растислав Штефаник. Новый взгляд. Мартин, 2001.
56. Словацкая литература в парадоксах национальной суверенности // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность – непрерывность литературного процесса. М.: 2002.
57. Мило Урбан (1904–1982); Петер Илемницкий (1901–1949) // Словацкая литература XX в. Учебное пособие. Ч. 2. М.: изд. МГУ, 2003.

58. Проблемы синхронизации национального и общеевропейского литературного развития (на материале словацкой литературы) // Литературные итоги XX века. Центральная и Юго-Восточная Европа. М.: ИСЛ РАН, 2003.
59. Первый словацкий антивоенный роман // Первая мировая война в литературах и культурах западных и южных славян. М.: Индрик, 2004.
60. Словацкая литература в европейском контексте (к проблеме синхронизации национального и общеевропейского литературного развития) // Итоги литературного развития в XX веке в проблемно-типологическом освещении. Центральная и Юго-Восточная Европа. М.: Индрик, 2006.
61. «Жизнь до капли воплотила судьбы века». (К столетию со дня рождения Ладислава Новомеского); «История Словакии» // Меценат и мир. 2006. № 29–32.
62. К проблематике синтеза «своего» и «чужого» в словацкой литературе после 1918 г. // *Život v literatúre. Literatúra zblízka a z diaľky*. Bratislava, 2006.
63. Раннее творчество Д. Татарки в контексте словацкой прозы о войне и Восстании // Опыт истории – опыт литературы. Вторая мировая война. Центральная и Юго-Восточная Европа. М.: Наука, 2007.
64. Словакия в публицистике Ильи Эренбурга // Русские и словаки в XIX–XX вв.: конфликты, взаимодействия, стереотипы. М.–Йошкар-Ола, 2008.
65. О восприятии русской литературы в Словакии после 1945 г. // Россия и русская литература в современном духовном контексте стран Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: ИСЛ РАН, 2009.
66. В августе 1968 г.: взгляд с другой стороны. К выходу русского перевода воспоминаний А. Дубчека // Вопросы истории. 2009. № 3.
67. А. Дубчек вспоминает // Меценат и мир. 2009. № 18–20.
68. В поисках ценностных критериев. К проблематике современного литературоведения и критики Словакии // Литературоведение и критика Центральной и Юго-Восточной Европы конца XX – начала XXI вв. Идеи. Методы. Подходы. М.: ИСЛ РАН, 2011.

69. Русско-турецкая война 1877–1878 гг. в художественной публицистике России (Ф.М. Достоевский, М.Е. Салтыков-Щедрин) // *Славянский мир в глазах России*. М.: ИСл РАН, 2011.

Предисловия

70. Предисловие и библиографические справки // *Словацкие рассказы*. М.: Гослитиздат, 1956.
71. Тимрава (предисловие) // *Тимрава. Повести и рассказы*. М.: Гослитиздат, 1960.
72. Мартин Кукучин и его рассказы (предисловие) // *Кукучин. Новеллы*. М.: Гослитиздат, 1961.
73. Коротко об авторах – биографические заметки // *Из словацкой поэзии*. М.: Изд. ИЛ, 1961.
74. Книга ищущей мысли (предисловие) // *Минач В. Медвежий угол*. М.: Гослитиздат, 1962.
75. В поисках большой правды эпохи (послесловие) // *Минач В. Колокола возвещают день*. М.: Гослитиздат, 1963.
76. Исторические вехи словацкой поэзии (вступительная статья) // *Словацкая поэзия XIX–XX вв.* М.: Гослитиздат, 1963.
77. О романе и его авторе (предисловие) // *Яшик Р. Мертвые не поют*. М.: Прогресс, 1964.
78. О романе и его авторе (предисловие) // *Татарка Д. Республика попов*. М.: Прогресс, 1966.
79. Роман о падении Вавилона (предисловие) // *Фигули М. Вавилон*. Т. I. М.: Художественная литература, 1968.
80. Владимир Минач и его первый роман (предисловие) // *Минач В. Смерть ходит по горам*. М.: Прогресс, 1970.
81. Вступительные заметки // *Дети Ченковой*. М.: Детская литература, 1970.
82. Петер Илемницкий (предисловие) // *Илемницкий П. Избранное*. М.: Прогресс, 1972.
83. Мило Урбан и его роман «Живой бич» (предисловие) // *Урбан М. Живой бич*. М.: Художественная литература, 1973.
84. Рапсодия словацких гор (предисловие) // *Плавка А. Стихи и поэмы*. М.: Прогресс, 1974.
85. Словацкое по выражению, общечеловеческое по содержанию (предисловие) // *Новомеский Лацо. Стихи. Поэмы. Статьи*. М.: Прогресс, 1976.

86. Опыт теоретической систематизации сравнительного изучения литературы (предисловие) // *Дюршишин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979.
87. На пульсе времени (предисловие) // 27 визитных карточек. Современные словацкие рассказы. М.: Художественная литература, 1979.
88. В согласии с жизнью и правдой истории (предисловие) // *Минач В.* Избранное. Рассказы, очерки, эссе. М.: Художественная литература, 1982.
89. Предложение к размышлению (предисловие) // *Кот Й.* День рождения. М.: Радуга, 1982.
90. История, обращенная к современности (предисловие) // *Ярош П.* Тысячелетняя пчела. М.: Радуга, 1982.
91. Тексты и подтексты Йозефа Пушкаша (предисловие) // *Пушкаш Й.* Приятные разочарования. М.: Известия, 1983.
92. Испытание на человечность (предисловие) // *Пушкаш Й.* Четвертое измерение. Повести и рассказы. М.: Радуга, 1983.
93. Звездный час словацкого народа (предисловие) // Кедровый бор. Словацкая проза о Национальном восстании 1944 г. М.: Радуга, 1984.
94. От романтической новеллы – к реалистическому рассказу (предисловие) // Словацкая новелла XIX – начала XX века. Л.: Художественная литература, 1988.
95. «Каждой книге должно быть полемичной...» (предисловие) // Современная словацкая повесть. М.: Радуга, 1989.
96. Тернистый путь самосознания, или Горе от ума по-словацки (предисловие) // *Слобода Р.* Разум. М.: Радуга, 1990.

Именной указатель

Абрамов Ф.А. 398

Ади Э. 59, 99, 357, 368

Ажаев В.Н. 396

Айтматов Ч.Т. 398

Аксаков С.Т. 402

Амирэджиби Ч.И. 398

Андреев Л.Н. 35, 36, 87

Андрушка П. 289, 294, 315

Аполлинер Г. 94, 114, 142, 218, 219

Астафьев В.П. 398

Афиногенов А.Н. 118

Ахматова А.А. 56

Бабаевский С.П. 396, 397

Бабель И.Э. 397

Бабьяк О. 451

Байрон Д.Г. 59, 345, 357

Бакош М. 114, 115, 179, 180, 364, 393, 400, 437

Балаж Я. 315, 336

Балга П. 240

Балла В. 337

Баллек Л. 242, 258, 260, 261, 289, 300–304, 305, 317, 335.
391, 443, 446, 453

Бальцо Ю. 294, 336

Банг Г. 60

Барч-Иван Ю. 121, 151, 152, 174, 402

Баторова М. 334, 444

Беднар А. 201, 226–228, 289, 293, 295, 329, 413–414, 446

Беднар В. 293, 336

Безек К. 96

Безруч П. 52

Бел М. 307

Белов В.И. 398.

Бенё Я. 242, 254, 293

Беньяк В. 129, 132, 133–137, 158, 200, 213, 370, 446

- Бернолак А. 308
Бжох Й. 183, 221, 254, 259, 454
Библия К. 91
Билик Р. 447
Благо П. 43
Блажкова Я. 240, 241, 254, 288
Блок А.А. 104, 163, 372
Богатырев П. 114
Богданов Ю.В. 5–7, 9–14
Боденек Я. 169, 170
Бодлер Ш. 55, 59, 142
Бородач Я. 118
Ботто Я. 57
Браун Ф. 261
Брезина Я. 141, 142, 183
Бретон А. 113, 114, 142
Бржезина О. 52
Броцко Я. 131, 166
Бргань Р. 131
Бузаши Я. 221, 276, 283–284, 286, 330, 335, 454
Буйнак П. 38, 64
Буковчан И. 248, 249, 317, 318
Бунин И.А. 398
Бунчак П. 141, 142, 163, 181, 213, 264, 290
Бухарин Н.И. 373
Бьелек А. 38
Бьёрнсон Б. 35, 59, 60
- Ваг Ю.** 248
Вадкерти-Гаворникова Л. 276, 279–280, 281, 335
Валек М. 183, 208, 215–217, 271–273, 276, 281, 286, 446, 447, 456
Валери П. 115
Вало П. 319
Вамош Г. 86
Вансова Т. 30, 78
Ванчура В. 407
Вацлавек Б. 96, 100, 106, 258, 371

- Вацулик А. 207
Вейгл С. 330
Вергилий 343
Верлен П. 55
Верхарн Э. 357
Вийон Ф. 130
Винцер П. 403
Виликовский П. 242, 246, 288, 315–316, 335, 337–338, 392, 446
Виликовский Я. 403
Влчек Я. 348
Воланская Г. 152
Волькер И. 91, 93, 137, 165, 210, 356, 371
Вольтер 345
Вонгрей П. 254
Вотруба Ф. 36–38, 58, 59, 355
Вронский Ю. 24
- Габай И. 258, 304–305, 317, 391, 453
Габай Ф. 110, 193, 453
Гавел В. 207, 228, 229, 230
Галас Ф. 83, 210, 266
Галвоник А. 455, 457
Галл И. 15, 58, 59, 60
Гамада М. 201, 205–206, 217, 244, 254, 259, 288, 381, 443, 444, 455
Гамальяр Я.И. 71, 364
Гамсун К. 35, 60, 87
Гандзова В. 240
Гаранта Я. 115
Гауптман Г. 59, 60
Гафрик М. 59, 254, 259
Гашпар Т.Й. 84–86, 109, 124, 132, 355
Гвездослав П. Орсаг 16, 21–27, 37, 45, 53–54, 56, 61, 62, 74–75, 98, 118, 131, 158, 180, 184, 199, 279, 347, 348, 368, 392
Гвищ Й. 444, 451
Гевьер Д. 286, 336, 454

- Гейне Г. 59
Герц О. 451
Гечко Ф. 191–193, 228, 329, 396–397, 447
Гёльдерлин И.Х.Ф. 130
Гёте И.В. 130, 347
Гикиш А. 240, 241, 254, 259, 288, 306–308, 335
Главачек К. 52
Глатки Э. 315, 336
Глбина П.Г. 115
Глезер Э. 405
Глоцко П. 311
Гоголь Н.В. 118, 349, 395, 402
Голды Й. 64, 118
Голды Я. 279, 343
Голсуорси Д. 59
Гомер 283, 343, 347
Гончаров И.А. 349, 378, 395
Гора Й. 100, 371
Горак Й. 110, 168, 170, 194
Горак К. 317, 318
Горацій 343
Горват И. 86–87, 109, 160, 355
Горов П. 131, 144, 165–166, 183, 184–185, 212, 254, 263
Горький М. 35, 118, 378, 395, 402
Гохел И. 455, 456
Гранин Д.А. 398
Граф Ш. 110
Грегор-Тайовский Й. 15, 37, 38, 42–44, 45, 61, 63–64. 78, 98, 119, 197, 350, 446
Грендел Л. 330
Грёблова Л. 69, 61
Грох Э. 330
Груз П. 246, 259. 288, 444
Грушовский Я. 84
Гудец И. 258, 311, 315, 319, 336
Гурбан В. 58, 59
Гурбан Й.М. 291, 344, 347

Гурбан-Ваянский С. 16, 17–21, 24, 25, 30, 31, 35, 38, 39, 44,
45, 53, 54, 98, 180, 347, 348, 349, 351, 353, 368, 401

Дакснер Ш. 291

Данте Алигьери 130, 283, 347, 402

Д'Аннунцио Г. 60

Демель Р. 55, 60

Дзвоник Э. 294

Диккенс Ч. 59

Дилонг Р. 115, 140, 158, 326, 377, 444

Добош Л. 316

Добролюбов Н.А. 36

Добшинский П. 268

Достоевский Ф.М. 28, 29, 87, 151, 315, 357, 378, 395, 402

Друг Ш. 201, 447

Душек Д. 258, 289, 335, 446, 453, 454

Дюришин Д. 369, 381, 400–401, 403, 441–442

Енчикова Э. 261, 442, 443, 447

Есенин С.А. 104, 145, 163, 371, 372

Есенка З. 395, 397, 398, 403

Есенский Я. 15, 37, 38, 45–50, 52, 60, 61, 78, 99, 101–104,
126, 128, 129, 133, 162, 163, 371, 446

Жамм Ф. 115

Жарнов А. 132–133, 360, 444

Жары Ш. 141, 142, 160, 163, 183, 186, 213, 264

Жеромский С. 35

Жид А. 371

Жионо Ж. 110

Жупанчич О. 357

Жьяк М. 287, 336

Заборский Й. 118, 440

Завада В. 100, 371

Заградник О. 317, 318, 319, 320–322

Зальгин С.П. 398

Замбор Я. 286, 336

- Замятин Е.И. 230
Заяц П. 261, 288, 442, 443, 445
Звон П. 152
Звоницкий Г. 141, 326, 444
Згуришка З. 195, 290
Зелинка М. 289
Зелинова Г. 168, 169
Зимкова М. 311
Золя Э. 28, 35, 80
Зоценко М.М. 378
- И**бсен Г. 28, 35, 60
Иванов Вс.В. 407
Илемницкий П. 91, 95–96, 104–106, 109, 167, 172–173, 179, 187, 237, 329, 447, 452
- Й**енсен В. 60
Йоганидес Я. 240, 241–242, 258, 288, 306, 308–310, 335, 391
Йонаш Я. 295–296
- К**адлечик И. 259, 444
Казик Р. 197
Какош Я. 247, 317, 318
Калинчак Я. 346
Калиский Р. 236
Камю А. 169, 381
Каполка Б. 242
Карамзин Н.М. 402
Карваш П. 152, 160, 175, 187–188, 194–195, 196, 246, 247–248, 249–250, 254, 259, 288, 317, 322
Кафка Ф. 381
Клементис В. 91, 96, 177, 179, 203, 222
Ковалева Е. 187
Ковальчик В. 276
Ковач М. 276, 335
Ковачик М. 221, 254, 276, 281–282, 335
Ковачик П. 294, 317, 318
Когоут П. 207

- Койш П. 270
Коленич И. 287, 336
Коллар А.Ф. 308
Коллар Я. 342, 343, 344, 393
Кондрот В. 276
Конопницкая М 35, 37
Конрад Д. 110
Коренко Я. 187
Короленко В.Г. 43, 402
Косоркин Ш. 58, 59, 61
Костра Я. 96, 126, 137–138, 165, 183, 184, 185–186, 208, 212,
214, 262, 264, 270, 279, 446
Кот Й. 240, 288, 292–293
Котоулек Я. 187
Кохол В. 454
Коцур Б. 131
Коцюбинский М. 37
Кочан М. 317
Кралик Ш. 174, 195, 197, 317, 318
Краль Ф. 96, 105, 162, 167, 179
Краль Я. 57, 94, 141, 145, 164, 199, 346, 370
Краско И. 15, 37, 51–58, 59, 60, 61, 78, 141, 158, 164, 199,
350–351, 355, 371
Крно М. 131, 166, 183, 195
Кружляк И. 329
Крчмеры Ш. 67, 75–77, 99, 108, 133, 355–357, 367–369
Крылов И.А. 402
Кужел Д. 242, 246, 288
Кузмани К. 126, 440
Кукучин М. 16, 25, 27–31, 37, 44, 45, 78, 108, 347
Кундера М. 198, 207
Купец И. 284, 330
Куприн А.И. 398
Куса М. 377
Кусы И. 201, 437
Кусы М. 391
Кутник-Шмалов И. 132
Кухар Б. 319

- Лагола** Л. 176, 444
Лазарова К. 153, 187, 193–194
Лайчак М. 131, 153, 166, 182, 213, 263, 270–271
Лайчак Я. 38
Ласица М. 317, 322
Лаучик И. 276, 284
Ленау Н. 130
Ленко Ю. 114, 141, 142, 163, 264
Ленчо Я. 293, 310, 315, 454
Лермонтов М.Ю. 395, 402
Леснякова С. 397
Липка Ф. 285
Липтак Л. 413
Лорка Ф.Г. 218
Лукач Э.Б. 83, 97, 99, 101, 116, 126, 129, 130, 131, 200, 213, 355, 360, 370, 371, 446
- Майерова** М. 100, 371
Маканин В.С. 398
Маковицкий Д. 28, 34
Малити Э. 396, 398
Малларме С. 55
Мандельштам О.Э. 397
Маренчин А. 444
Марков Д.Ф. 258452, 454
Марчок В. 221, 333, 444, 445, 450–455
Маршалл-Петровский Г. 38
Матушка А. 22, 73, 74, 94, 96, 131, 148, 150, 152, 159, 160, 179, 180, 183, 188, 193, 201, 208, 232, 238, 364, 365, 377, 379–380, 408, 412, 414, 430
Маяковский В.В. 218, 219, 363, 372, 378
Метерлинк М. 55
Мечьяр С. 128, 132
Мигалик В. 138, 140, 183, 184, 207, 208, 214, 274–275, 281, 285, 390, 446
Мигалкович Й. 215, 219, 276, 277, 278–279, 286, 335, 390
Мико Ф. 442
Микула В. 380, 443, 445, 449, 455

- Милчак М. 330
Минач В. 153, 173, 179, 188-190, 204, 206, 208, 231-235, 255, 288-289, 291-292, 295, 329, 367, 387-389, 390, 414-415, 425-436, 447, 456
Митана Д. 258, 289, 314-315, 335, 337, 392, 453
Мицкевич А. 346, 347, 349
Мнячко Л. 196, 235-237, 254, 288, 295, 329
Мольер Ж.Б. 347
Молнар Ф. 99, 368
Моравчик Ш. 284-285, 335
Мопассан Ги де 35, 60
Мраз А. 63, 73, 97, 119, 131, 180, 364, 365, 369, 405, 437
Музиль Р. 60
Мукаржовский Я. 114, 364, 437
- На**даши-Еге Л. 38, 79-82, 118
Незвал В. 91, 113, 218, 373
Нейман С.К. 100, 371
Некрасов Н.А. 36
Николаева Г.Е. 396
Новомеский Л. 73, 91, 92-95, 96, 100, 104, 107, 116-117, 129, 130, 138, 141, 144, 145-146, 153, 157, 158, 160, 164, 165, 177, 178, 179, 198, 200, 203, 207-208, 210, 221-225, 257, 258, 271, 279, 282, 346, 355, 356, 360, 364, 368, 370, 372-374, 376-377, 378, 380-381, 398, 419, 446, 452
Ногe Ю. 201, 438
Носкович А. 196
- О**видий 343
Окали Д. 91, 130, 177, 454
Окаль Я. 326
Ондрейов Л. 110, 111
Ондруш Я. 215, 218, 276
Оруэлл Д. 230
Островский А.Н. 118

- Павленко П.А. 397
Павлу Б. 36, 37, 43
Падо Ю. 183
Паларик Я. 64, 118
Панова Э. 401
Папанек Ю. 307
Папш Я. 294
Пастернак Б.А. 372, 398
Пастирчак Д. 330
Паштекова Е. 447
Пеги Ш. 115
Пероутка Ф. 71
Перс С.-Ж. 218
Петефи Ш. 346
Петрик В. 80, 201, 233, 240, 430, 431, 442, 444, 447, 448
Петрарка 347
Петько В. 454
Пиндар 347
Пиранделло Л. 151
Писарев Д.И. 36
Пиштянек П. 336
Пишут М. 73, 99, 131, 138, 163, 180, 346, 364, 394, 437
Плавка А. 138–139, 152, 166, 183, 213, 254, 260, 264–266,
290–291, 329, 390
Платонов А.П. 230, 397
По Э.А. 59
Поважан М. 114, 141–142, 153, 164, 169
Подградский Я. 169
Подрацка Д. 287, 336
Подъяворинска Л. 38–39
Поницка Г. 259, 444
Поничан Я. 91, 92, 96, 105, 130, 144–145, 167, 290, 355, 356,
376
Попович А. 403, 442
Поспишил И. 399–400
Пражак А. 71, 359
Прокешова В. 287
Проهازка М. 183

Прушкова З. 447

Пушкаш Й. 258, 289, 293, 315, 335, 453, 454

Пушкин А.С. 104, 163, 269, 347, 349, 378, 395, 401

Пытлик Р. 354

Разус М. 61, 77-78, 446

Разусова-Мартакова М. 152

Рак Я. 141, 142, 183, 262

Ракус С. 258, 310, 336

Рамю Ш.-Ф. 110

Распутин В.Г. 398

Реймонт В. 35

Рейсел В. 114, 141, 142, 143, 163, 183, 213, 264

Рейсел М. 287, 336

Ремарк Э.М. 405

Ренн Л. 405

Репка П. 276, 284

Ристич М. 113

Ритгер В. 366

Розенбаум К. 201, 257, 454

Рой В. 15, 58-59, 61, 77

Руфус М. 183, 201, 209-211,, 221, 266-269, 281, 282. 286,
331, 389-390, 401, 446

Рыбаков А.Н. 399

Сабо Д. 407

Салтыков-Щедрин М.Е. 36, 395

Санто Л. 91

Сартр Ж.-П 381

Сатинский Ю. 317, 322

Седлак И. 455

Седлакова З. 456

Сейферт Я. 91, 100, 371

Сендберг К. 218

Силан Я. 115, 213, 330

Симонов К.М. 378

Скалка Я. 193, 195, 197

Скленар Ю. 308

- Славик-Нересницкий Ю. 38, 58
Сладкович А. 346
Слобода Р. 242, 244–245, 258, 288, 289, 311–314, 315, 335, 392, 446
Смрек Я. 72, 74, 82–83, 97, 98, 101, 129, 130, 159, 162, 200, 213, 290. 353, 355, 356, 362, 363, 365, 407, 446
Смрчок Л. 197, 247, 248
Сова А. 52
Солженицын А.И. 398, 399
Солович Я. 247, 248, 254, 260, 317, 318, 319–320
Станиславова З. 451, 456
Стахо Я. 215, 219–220, 221, 276
Стефаник В. 37, 43
Стодола И. 119–120, 151, 152, 174
Стражай Ш. 221, 276, 280, 335
Стриндберг Ю.А. 60
Стрмень К. 140, 326
Сулик И. 289, 295, 305, 455, 456
Сухово-Кобылин А.В. 118
Сучков Б.Л. 258
Сю Э. 345
- Талло И.** 193
Татарка Д. 149–150, 152, 160, 169, 172, 181, 190–191. 193, 198, 201, 226, 228–231, 254, 259, 288, 295, 329, 415–423, 444, 446, 452
Тейге К. 113
Терен И. 131, 166
Тесаржова А. 394
Тетмайер К. 35
Тёжер А. 316
Тимрава 15, 39–42, 44, 45, 46, 61, 78, 101, 118, 402, 446
Толстой А.Н. 233, 372, 378, 430
Толстой Л.Н. 21, 28, 34, 395, 402
Томан К. 52
Томас Д. 218
Томашик Й. 91
Томчик М. 256, 400

- Трифонов Ю.В. 398
Тругларж Б. 294, 454
Тужинский Я. 311, 315, 336
Тургенев И.С. 21, 28, 357, 395, 402
Турчани В. 140, 218, 283
Тцара Т. 114, 142
Тынянов Ю.Н. 372
Тяжкий Л. 239–240, 254, 259, 288, 294, 295, 329, 415
- У**айльд О. 60
Урбан Й. 287, 336
Урбан М. 87–90, 98, 132, 158, 195, 200, 290, 355, 356, 368,
370, 371, 402, 405–410, 446
Урбанек Ф. 63, 118, 197
Уркс Э. 91, 180
Успенский Г.И. 43
Уэллс Г.Д. 59
- Ф**абры Р. 113–114, 142, 143, 163, 164, 181, 213, 264
Фалтян С. 187, 192
Фелдек Л. 217, 219, 276, 277–278, 317, 318, 322, 335, 454
Феликс Й. 73, 131, 152, 163, 169, 180, 245, 364, 395, 402
Ференчик Я. 403
Ферко А. 311, 336
Ферко М. 259, 310, 319
Фигули М. 110, 147, 167–168, 169, 446
Филан Л. 247
Фиш Т. 195
Франко И. 37, 43
Францисци Я. 291, 346
- Х**алупка Я. 64, 118
Хлебников В.В. 397
Хмел Р. 73, 261, 364, 369, 441, 442, 443, 446
Хорват М. 73, 96, 106, 131, 152, 159, 178, 179, 364
Хробак Д. 110, 111–112, 160
Хрбакова С. 333, 337
Хемингуэй Э. 169

Худа М. 285–286, 330, 336

Худоба А. 240, 294

Цвейг А. 405

Цигер-Гронский Й. 107–109, 158, 200, 326–328, 355, 369,
370, 446

Чапек К. 375

Чепан О. 15, 44, 110, 201, 369, 400, 442

Червень Я. 150–151

Червеняк А. 399

Чернышевский Н.Г. 36

Чехов А.П. 35, 44, 46, 350, 378, 395, 402

Чиладзе О.И. 398

Чильяк О. 285

Шабик В. 261, 296, 315, 442

Шальда Ф.Кс. 72, 73, 106, 133, 358–360

Шафарик П.Й. 342, 343, 344

Швантнер Ф. 110, 147–148, 168, 169, 170–172, 200, 402, 446

Швантнер Я. 285, 336

Швенкова В. 289, 294

Шекспир В. 59, 130

Шикула В. 242, 243–244, 245, 258, 288, 289, 296–298, 305,
329, 335, 391, 415, 446, 453

Шимонович Я. 220, 276, 280–281

Шимончич К. 114, 115

Шкамла Я. 454

Шкарван А. 34

Шкультеты Й. 23, 35

Шматлак С. 16, 25, 26, 141, 165, 199, 201, 210, 216, 220, 266,
271, 273, 274, 297, 348, 401,

438, 439–440, 441, 451, 454, 455

Шолохов М.А. 378

Шолтесова Э. 30

Шпитцер Ю. 236

Шпринц М. 140, 141, 326, 444

Шранк О. 451

Шробар В. 36, 43

Штевчек П. 201, 221, 254, 259

Штевчек Я. 20, 110, 201, 301, 387, 402, 440–441, 454

Штепка С. 317, 322

Штефан Э.Б. 195

Штилиха П. 285

Штитницкий Ц. 166, 183

Штрелингер П. 317

Штрпка И. 276, 284

Штур Л. 199, 343–345, 346, 379

Шукшин В.М. 398

Шутовец М. 230, 290, 447

Элиот Т.С. 283

Элюар П. 142

Эминеску М. 51

Эренбург И. 100, 361–363, 371

Юрик Л. 289, 315

Ющак П. 336

Ярош П. 242–243, 245, 258, 288, 289, 298–300, 305, 306, 335,
391, 453, 454

Яшик Р. 237–239, 329, 415

Научное издание
Серия «Литература XX века»

Богданов Ю.В.

**Очерки истории
словацкой литературы
XX века**

М., 2013. 482 с.

*Утверждено к печати
Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Компьютерный набор, верстка, обложка
М.И. Леньшиной

Подписано в печать 00.11.2012 г., Формат 60×84 1/16. Печать цифровая.
Бум.офсетная № 1. Гарнитура Bookman Old Style. 26 п.л.
Тираж 500 экз. Заказ № 0000.

Институт славяноведения Российской академии наук
119334 г. Москва, Ленинский проспект, 32 А, корп. В.

Отпечатано в типографии издательства «ТЕЗАУРУС»
Тел./факс: 8 (499) 252 14 31. E-mail: tez_sale@mail.ru



**Юрий Васильевич
Богданов
(1932–2010)**

Выдающийся российский ученый-славист, более 50 лет проработавший в Институте славяноведения РАН. Всю жизнь он посвятил словацкой литературе и культуре, внес огромный вклад в их исследование и популяризацию. Он был автором не только фундаментальных научных работ, но и ярких предисловий, переводчиком произведений словацких писателей, членом правления Общества дружбы со Словакией, председателем российско-словацкого Клуба любителей литературы и искусства.

Ю. В. Богданов

Очерки истории словацкой литературы XX века