

НОВЫЕ
ЯВЛЕНИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ
ЕВРОПЕЙСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
СТРАН



ИЗДАТЕЛЬСТВО • НАУКА •

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И ВАЛКАНИСТИКИ

НОВЫЕ
ЯВЛЕНИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ
ЕВРОПЕЙСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
СТРАН

*

*Художественная проза
начала 70-х годов*



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА
МОСКВА · 1976

В сборнике представлены статьи о современной литературе Венгрии, Болгарии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии. Авторы прослеживают новые тенденции в развитии ведущего литературного жанра — романа, показывают укрепление реалистической направленности современной прозы и специфику художественного поиска в отдельных литературах, рост авторитета литературы социалистического реализма.

Редакционная коллегия:

**Д. Ф. МАРКОВ, В. А. ХОРЕВ,
С. А. ШЕРЛАЙМОВА**

Н 70202-155
042(02) — 293—76
— 76

© Издательство «Наука», 1976 г.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Литература европейских социалистических стран насчитывает уже более тридцати лет своего существования. За эти годы литературы Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Чехословакии, Югославии прошли большой и сложный путь, обогатили национальную и мировую культуру многими выдающимися художественными достижениями.

Определяющим фактором в их формировании явился разгром фашизма во второй мировой войне, победа в этих странах народного строя и новый тип культурного взаимодействия между литературами стран, вступивших на путь строительства социализма. Уже в первые послевоенные годы в напряженной идеологической и эстетической борьбе определилось генеральное направление в развитии литератур названных стран — социалистический реализм.

Наряду с общими чертами, в развитии каждой из литератур есть и своя специфика, обусловленная конкретной общественно-политической обстановкой в отдельных странах и ее изменениями, характером национальных культурных традиций и т. п. Изучение закономерностей развития литератур европейских социалистических стран, их сравнительно-типологический анализ входят в число первоочередных задач нашего литературоведения.

Труд, предлагаемый вниманию читателей, представляет собой опыт параллельного исследования художественной прозы в литературах социалистических стран Европы в пределах сравнительно небольшого отрезка времени — начала 70-х годов. Авторы стремятся показать те явления, которые, с их точки зрения, наиболее характерны для этих литератур на современном этапе. Статьи сбор-

ника не претендуют на всесторонний охват литературного процесса, развертывающегося на наших глазах; авторы стремятся наметить хотя бы некоторые его важные черты.

Примечательной особенностью современного этапа является укрепление позиций литературы социалистического реализма при растущем многообразии форм и стилевых проявлений.

В одних литературах — Болгарии, ГДР — это было прямым продолжением основной линии предшествующего литературного развития. В других, как, например, в литературе Чехословакии, программное обращение к социалистическому реализму утвердилось в борьбе с модернистскими тенденциями, имевшими распространение в 60-е годы. За последнее время усилились реалистические тенденции в литературе Румынии. Повышение удельного веса реалистического романа в литературах Югославии отмечают многие югославские критики.

Литература социалистического реализма, дающая наиболее полное, глубокое и всестороннее отражение действительности с позиций самого передового научного мировоззрения, уверенно подтверждает сегодня свою ведущую роль в литературном процессе социалистических стран. В ряде стран критика выделяет, наряду с произведениями социалистического реализма, произведения общегуманистического характера, помогающие делу строительства социалистического общества,— об этом специально идет речь, например, в статье о венгерской литературе. Вместе с тем в отдельных литературах, например в Югославии, еще не полностью преодолены тенденции, враждебные социалистическому реализму. Утверждение метода социалистического реализма в современной чехословацкой литературе идет при постоянном отталкивании от ревизионистско-модернистских тенденций 60-х годов. В конфронтации и борьбе с иными течениями литература социалистического реализма убедительно доказывает свою плодотворность и перспективность.

С другой стороны, на современном этапе можно констатировать существенные изменения в характере самой литературы социалистического реализма: выдвигаются новые общественно-политические, социальные, этические проблемы, возрастает роль философского начала, более глубоким становится проникновение во внутренний мир современного человека.

Все больше места занимает в литературе современная тематика, понимаемая прежде всего как постижение социалистической сущности современной действительности и определение роли в ней человеческой личности. Она закономерно включает в себя и опыт предшествующих лет социалистического строительства и периода второй мировой войны — в качестве предыстории настоящего. Показателен в этом отношении целый ряд произведений польской литературы («Десять заповедей» Е. Брошкевича), венгерской («Пьяный дождь» И. Дарваша) и др.

Новый облик приобрела в последние годы проза, посвященная современной деревне, подчеркивающая в первую очередь позитивные результаты социалистических преобразований. Наглядный тому пример — ряд новых чешских романов, начиная со «Святого Михала» Я. Козака. Интересным явлением в этом плане представляется и «социографический жанр» в венгерской литературе.

Обращение к рабочей теме — с преимущественным вниманием к психологическим процессам и конфликтам — наблюдается в литературе ГДР, Болгарии, Польши.

Интересный опыт «самопознания» и «самоисследования» является современная литература ГДР, в которой за последнее время создано много произведений о литературной жизни и писателях.

Наряду с темой современности не теряет своей актуальности тематика второй мировой войны. Достаточно обратиться, например, к словацкой литературе, где недавно появилось сразу несколько новых произведений о Словацком национальном восстании.

Стремление к широкому охвату национальной истории XX в., что позволяет убедительно показать органичность вызревания на конкретной национальной почве социалистического идеала, отличает, например, цикл романов М. Крлеки «Знамена», ряд произведений польской литературы и т. д.

При определенных условиях функцию развития реалистических традиций может успешно выполнять и исторический роман — об этом свидетельствует опыт чешской литературы рубежа 60—70-х годов.

Яркой общей чертой произведений различной тематической направленности является на современном этапе внимание к человеку как личности — в ее связях с ре-

альной социальной средой, во взаимоотношениях с другими людьми. Отсюда то большое место, которое занимает в современных романах и повестях психологический анализ, детальный показ переживаний и раздумий героев. С другой стороны, отчетливо выражены в прозе и «объективирующие» тенденции: стремление опереться на реальный факт, на документ, широкое введение документального материала (дневников, писем и т. п.) непосредственно в художественную ткань произведений. Нередко привносится в произведения и элемент философского эссеизма, призванный раздвинуть границы отдельного факта или события до большого обобщения.

С точки зрения жанра весьма продуктивным в последнее десятилетие оказался роман небольшого объема с сюжетом, весьма сжатым во времени, границы которого раздвигаются, однако, многочисленными «наплывами» воспоминаний героев. В польской критике небольшой роман такого типа вызвал к жизни новый литературоведческий термин — «микророман». Но расцвет «микроромана» ни в коей мере не свидетельствует о том, будто устарел роман крупноформатный или роман-эпопея. Достаточно назвать имена того же Е. Брошкевича, М. Лалича, М. Крлеки, Г. Караславова и др.

В современном романе прочно утвердился принцип свободной композиции, полифонии голосов рассказчиков, ассоциативного монтажа, ретроспекции, временных сдвигов. Практика показала, что все эти приемы — при их целесообразном использовании — с успехом служат выражению новой проблематики. Но популярность подобного типа построения романа не доказывает исчерпанности более традиционной композиции, образцы удачного применения которой дают некоторые новые произведения.

Литературы европейских социалистических стран — это развитые, зрелые литературы, в лучших своих произведениях тесно связанные с социалистической направленностью современной общественной жизни. Они встречают понимание и отклик у масс читателей в своих странах и за их пределами, в том числе и в Советском Союзе. Мы надеемся, что настоящий сборник послужит углублению знакомства с этими литературами.

ПО ЛОГИКЕ ИСТОРИИ

*

В настоящей книге речь идет о современной художественной прозе европейских социалистических стран. Внимание сосредоточивается на новейших явлениях, развившихся в конце 60-х — начале 70-х годов. Но это, конечно же, живая часть большого процесса — сложного, нередко противоречивого, отличающегося многообразием специфических особенностей в отдельных странах и вместе с тем единого. Такое единство основывается на социально-исторической общности социалистических стран, вот уже тридцать лет идущих по пути социализма. Сравнительно-типологические исследования социалистических литератур, фиксируя специфические различия, призваны выявить общие закономерности, показать диалектическую связь идеально-философского единства этих литератур с их поразительно многообразными возможностями художественного претворения жизни.

В каждой стране социалистические литературы имеют уже свою немалую историю — они зародились в одних странах в середине XIX, в других — в конце XIX — начале XX в. Их необходимо видеть и в этом — национально-историческом — контексте. Принципиальное значение имеют вопросы: как соотносились эти литературы с другими литературными течениями, какова их роль в национальном процессе художественного развития? И если иметь в виду, что представители новых литератур не сразу достигали зрелости, преодолевали трудности роста, не были абсолютно свободны от разного рода модернистских влияний, то исключительно важно увидеть реальную динамику явлений и сделать объективные выводы о том, какие тенденции показали свою силу и перспективную действенность, какие же, наоборот, тормозили разви-

тие, уводили от магистральных путей социалистического искусства. Именно исторический угол зрения приведет нас к подобным выводам.

И еще один аспект хотелось бы подчеркнуть — значение и место социалистических литератур в мировой литературе. Новаторство эстетических идеалов, изображение духовного и нравственного облика человека социализма, гуманистический пафос этих литератур несомненно выдвигает их в авангард художественного прогресса современной эпохи. Тем важнее накопленный ими художественный опыт, тем актуальнее задача его обобщения.

Рассмотрим сжато некоторые этапы развития социалистических литератур, чтобы затем, подходя к оценке современных процессов, подчеркнуть жизненность принципов нового творческого метода, многократно подтвержденных литературной практикой.

* * *

В 20—30-х годах почти во всех странах, о которых мы говорим, социалистические литературы сформировались как значительные течения. Их интенсивное развитие связано и с влиянием Октябрьской революции, и с революционным подъемом внутри этих стран. Они опирались на традиции первых пролетарских писателей, выступивших еще в XIX в.; огромную роль в их развитии сыграли традиции национальной классики. Необходимо также иметь в виду значение опыта советской литературы, прежде всего творчества Горького и Маяковского.

В силу того, что социалистические литературы уже в те годы были связаны с наиболее передовыми идеалами эпохи, они заняли заметное, нередко ведущее место в национальном литературном процессе. Ведь невозможно представить себе чешскую и словацкую литературы этих лет без таких, например, революционных писателей, как Волькер и Нейман, Незвал и Новомеский, Гашек и Илемницкий, Майерова и Ольбрахт, Фучик и Ванчура; болгарскую — без Смирненского и Милева, польскую — без Броневского и Кручковского; немецкую — без Бехера, Брехта, Бределя; известно значение для литератур югославских народов такого широко развившегося явления, как «социальный реализм».

Именно социалистические литературы были уже тогда авангардными течениями. В отличие от модернистских течений, предавших забвению великие гуманистические традиции прошлого, они продолжили эти традиции, обогастили их, утверждая гуманизм нового типа — социалистический, изображали человека революционного миоощущения; в них нашел свое правдивое и яркое отражение реальный ход социального прогресса эпохи.

В развитии социалистических литератур были, разумеется, и неудачи, давали о себе знать узкосектантские концепции и взгляды, которые иногда вели к известной изоляции от общедемократического литературного движения. С течением времени ошибки изживались. В основном же своем русле литературы эти представляли наиболее живую и действенную часть художественной мысли каждой страны.

Во всех этих процессах огромную роль сыграла советская литература, ее интернационалистская направленность. Первый съезд советских писателей был в сущности не только всесоюзным, но и международным форумом литератур социализма. На нем присутствовали многие делегации из зарубежных стран. Но дело не только в самом факте такого присутствия. Суть в том, что зарубежные художники слова и критики были представителями уже довольно развитых национальных социалистических литератур, стремились к осмыслению их опыта. Фашизм и угроза новой войны вызвали в разных странах мира широкое движение прогрессивных деятелей культуры, которые шли на сближение с социалистической культурой, последовательно обличавшей человеконенавистническую идеологию фашизма и утверждавшей высокие гуманистические принципы.

Советская литература к времени проведения съезда уже консолидировалась. И своим идейным единством, и многообразием выдающихся произведений она как бы демонстрировала перед миром преимущества избранного ею пути. На съезде с основным докладом выступал М. Горький — всемирно признанный основоположник нового типа литературы. Широко применялось понятие социалистического реализма как определение метода этой литературы. Горький видел в социалистическом реализме творческую программу, направленную на художественную реализацию последовательно революционных гуманистических идей.

Он писал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»¹.

Ощущение идейной общности социалистических литератур было характерно не только для советских, но и для зарубежных писателей, которые сознавали себя создателями литературы нового мира. В разных странах вошли в обиход понятия «социалистический реализм», «новый реализм», «социальный реализм» и др. Независимо от терминологических различий, речь повсюду шла именно о реализме нового типа, о реальных явлениях историко-литературного процесса. С полным основанием С. К. Нейман писал, что понятие социалистического реализма было принято «вследствие принципов, которые намного старше самого этого термина. За эти принципы мы боролись на свой страх и риск, побуждаемые интересами своего народа, и притом своими собственными средствами, раньше, чем это определение возникло»².

Социалистические литературы находились в открытой конфронтации с реакционно-модернистскими течениями, уходившими от социально-общественной проблематики, по существу противопоставившими себя гуманизму. История произнесла свою объективную оценку — течения эти оказались вне пределов художественного прогресса.

Интересно и принципиально важно отметить, что многие крупные писатели, честно искавшие путей к художественной правде, сближались с социалистической литературой и нередко принимали ее программу. Сближались, отказываясь от прежних позиций, разрывая с ними,— значит поступали осознанно, выстраданно. Известен путь А. Блока и В. Брюсова, порвавших с символизмом и перешедших в лагерь революционной литературы. Болгарский писатель Л. Стоянов с беспощадной откровенностью

¹ «М. Горький о литературе». М., «Советский писатель», 1953, стр. 718.

² «Марксистская литературная критика в Чехословакии. 20—30-е годы». М., 1975, стр. 81.

говорил о символистском периоде своего творчества — он сожалел о «четверти века бесцельного скитания в стране химер и ветряных мельниц». Свой переход к революционному пониманию мира, начавшийся в 20-х и глубоко проявившийся в 30-е годы, он назвал «концом темницы», «вторым рождением» (стихотворения «Исповедь», «Метафизика»). Упомяну еще В. Незвала, представлявшего противоречивое течение чешского авангардизма, в котором противоборствовали субъективистско-формалистские и революционные тенденции. Эта противоречивость проявлялась в его собственном творчестве. И весьма характерно, как поэт отходил от всего того, что уводило его от художественной правды, и все больше утверждался на позициях нового, социалистического, искусства.

Подобных примеров много. И заметим, что речь идет о крупнейших художниках, в творческом развитии которых отразилась логика самих исторических процессов.

Социалистические литературы 20—30-х годов уже располагали богатейшим фондом первоклассных художественных произведений. Тем не менее их упрекали в однообразии, в нивелировке творческих индивидуальностей. Это была во многом сознательная вульгаризация, связанная с острой идеологической борьбой, с неприятием идеино-философских основ социалистических литератур. К сожалению, иногда и сегодня отдельные критики и литературоведы социалистических стран, не вникая (или не желая вникнуть) в подлинную сущность новой эстетической системы, выдают разного рода вульгаризаторские ее оценки за действительность. Недальновидность этих критиков очевидна, и мы еще скажем о них ниже. А пока обратим внимание на то, с какой убежденностью и основательностью отвечает подобным критикам выдающийся современный писатель Югославии М. Лалич.

М. Лалич, как известно, был связан с движением «социального реализма», которое он высоко ценит. Писатель с горечью говорит о том, что это отличавшееся глубокой жизненностью движение «уже многие годы постоянно испытывает гонение со стороны мещанской интеллигенции. Нет конца нападкам на социальную литературу. Иногда мне кажется, что некоторые никак не могут остановиться в этой ругани»³. Лалич ясно видит в «со-

³ Газета «Политика» (Белград), 1973, 25.III, стр. 19.

циальном реализме» диалектику общего и особенного, единство программной позиции революционного восприятия мира и многообразия выразительных средств: «Нужно принять во внимание, что социальная литература не была узким и замкнутым движением, а была частью революционного брожения... Не существовало никакой жесткой формулы, была лишь исходная позиция молодого поколения. Каждый из нас искал свой путь»⁴.

В оценке Лаличем «социального реализма» 30-х годов содержится в сущности оценка новой эстетической системы в целом, утверждается преемственность в развитии этого метода. Такой исторический подход к художественным явлениям особенно важен при рассмотрении современного этапа развития социалистических литератур.

* * *

После второй мировой войны литературы европейских социалистических стран развиваются в условиях глубоких революционных преобразований. Происходящие в них процессы дают возможность ясно оценить различные тенденции с точки зрения исторической перспективы.

Подчеркнем прежде всего факт неоднородности литературного процесса в плане идеально-эстетическом. Речь идет о различных направлениях, отличающихся общественными и эстетическими позициями. Такие определенно выраженные различия существовали в литературах всех стран в первые годы после революций в них, а в некоторых странах существуют и сегодня. В большинстве стран основную линию литературного развития представляют литературы социалистические. Но они не охватывают (в отдельных странах с резкой очевидностью) всего процесса. Так, например, в Венгрии, наряду с литературой социалистического реализма, образующей главное русло, существует также и литература, созданная на общенациональной, общегуманистической основе. В силу противоречий и влияния буржуазной идеологии, модернистских взглядов и концепций в литературах европейских социалистических стран проявлялись и иногда проявляются и в наши дни (например, в Югославии) такие явления, которые по своему характеру представ-

⁴ Газета «Политика» (Белград), 1973, 25.III, стр. 19.

ляют собой прямую противоположность идеино-эстетической платформе социалистических литератур. Это эстетические, субъективистско-формалистские и иные явления.

Таким образом, литературный процесс в европейских социалистических странах представляет собой отнюдь не единый поток. Литература социалистического гуманизма сталкивается и в критике, и в художественной практике с иными эстетическими концепциями. Происходит выверка ценностей на значимость и перспективность.

Как известно, в художественной сфере огромную роль играет субъективно-творческое начало, индивидуальная позиция художника. Совершенно несостоительны версии о том, будто в литературе социалистического реализма творческая субъективность художника нивелируется. Наоборот, в этой литературе она находит свое глубокое и многостороннее выражение. Сила художественно-индивидуального фактора состоит не в субъективистском произволе, а в степени соответствия представлений данного автора реальному ходу истории. И вполне понятно, что решающую роль здесь играет новый общественный опыт народов, живая реализация идеалов социализма.

В ходе войны против фашизма, в результате осуществления революционных перемен трудящиеся массы впервые обрели в полной мере не только национальную, но и социальную независимость, стали хозяевами своих стран. И их страны за прошедшие тридцать лет неизвестно изменились — достигла высокого уровня их экономика, культура. Достаточно бросить хотя бы беглый взгляд в недавнее прошлое, чтобы, сопоставляя факты, наглядно представить себе этот бурный рост, чтобы ясно увидеть, как эти страны, благодаря преимуществам социализма, стали ныне полноправными и активными участниками социального и духовного прогресса нашей эпохи. Вот как об этом говорит Генеральный секретарь Союза венгерских писателей Имре Добози: «Мы избрали единственно верную возможность. В нашей истории никогда не было трех таких десятилетий, в течение которых нация была бы способна претворить в жизнь такие быстрые и решающие изменения, как сейчас»⁵.

В ряде стран завершено строительство основ социализма, осуществляется переход к развитому социалисти-

⁵ «Вопросы литературы», 1975, № 4, стр. 182.

ческому обществу. Люди строят свою жизнь и сами духовно, нравственно преображаются в процессе такого созидания. Они-то и есть носители черт нашего современника, запросы которого невиданно возросли — он хочет знать и прошлое, и сегодняшний день, видеть настоящее в преемственных связях и в перспективе будущего.

Передовые художники никогда не отделяли себя от исторических судей своего народа. И эта традиция живет и в современности. Она — первое условие для создания значительных произведений. Крикливая мода шумит только в свой час. Значимость произведений искусства можно измерить лишь на весах истории. И потому особый интерес вызывает современный этап развития социалистических литератур — этап некоторых итогов, раздумий над тем, что выдержало проверку временем и что не оправдало себя... Этот тридцатилетний период во многом весьма поучителен.

В первые годы после революций в европейских социалистических странах литературы отразили общие настроения всенародного подъема, связанного с победой над фашизмом, с обретенной социальной свободой. Повсюду были созданы крупные художественные произведения, правдиво и волнующе изобразившие историческое прошлое, войну и героическую борьбу народов против фашизма, а также начало коренных социалистических преобразований. Можно назвать длинный ряд выдающихся произведений, например романы «Простые люди» Г. Караславова, «Железный светильник», «Преспанские колокола», «Ильин день» Д. Талева, «Табак» Д. Димова, «Обретение Родины» Б. Иллеша, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерса, трилогия «Родные и знакомые» В. Бределя, «Под фригийской звездой» И. Неверли, «Сентябрь» Е. Путрамента, «Дом Явора» В. Маха, «Игра с огнем» и «Жизнь против смерти» М. Пуймановой, «Гражданин Брих» Я. Отченашека, «Наступление» В. Ржезача, «Хроника» П. Илемницкого, «Красное вино» Ф. Гечко, «Свадьба» М. Лалича и др. Произведения эти вошли в современную классику национальных литератур, несомненно обогатив и мировое литературное развитие.

Необходимо отметить, что стереотипы догматического мышления нанесли в тот период и серьезный урон теории и практике социалистических литератур. В Совет-

ском Союзе и в других социалистических странах получили распространение взгляды, авторы которых трактовали социалистический реализм как свод постулатов, заданных нормативов. Живая и гибкая эстетическая система, природе которой совершенно чужда закостенелость, настойчиво представлялась этими авторами как собрание определенных канонов. Схематизм, сглаживание реальных противоречий, невнимание к человеческой психологии — все это нашло свое выражение и в творчестве ряда писателей.

С середины 50-х годов началась бурная реакция на догматизм. Она, несомненно, имела свои основания, ибо догматизм сковывал развитие творческой мысли. Но в этой критике догматических взглядов не всегда была верной исходная позиция. Вместо того чтобы вести такую критику исходя из ленинского принципа партийности литературы, дающего возможность отбросить догматические наслаждения и показать подлинную широту социалистического реализма как принципиально новой эстетической системы, некоторые литературоведы утратили критерии классовости, партийности. Характеристика догматизма огульно переносилась (к сожалению, иногда переносится и теперь) на понятие социалистического реализма. Грубая недиалектичность подхода к истории общественных явлений привела к неразборчивому зачеркиванию предшествующего периода социалистических литератур. Утрата указанных критериев стала почвой для оживления субъективистско-формалистских и иных взглядов, приводивших, по существу, к разрушению идейных основ социалистического искусства. Эта ситуация была использована антисоциалистическими элементами. Пример тому — Чехословакия, уроки которой забывать не следует.

Современные чехословацкие критики и литературоведы вдумчиво анализируют недавнее прошлое, стремятся восстановить в правах марксистские эстетические критерии и принципы, проверенные и подтвержденные всей национальной историей социалистического искусства Чехословакии. Как пишет И. Гаек, речь идет о восстановлении понятий и критериев, служащих определению «реальных художественных ценностей, созданных по меньшей мере за последние 50 лет развития чехословацкого прогрессивного искусства; об обновлении критериев, связанных с основным историческим направлением развития

нашего общества за последнюю четверть века, критериев, которые вырастают из революционных традиций нашего искусства двадцатых и тридцатых годов»⁶.

Перед литературоведами и критиками социалистических стран все острее выдвигалась задача более углубленной разработки эстетической сущности социалистического реализма. Стало до конца ясным, что догматизм чужд новому творческому методу, ибо он заковывал в кандалы канонов живой литературный процесс. Вместе с тем субъективистская позиция безграничности социалистического искусства вела, в сущности, к разрушению его идейных и гуманистических основ. Жизнь отвергла обе крайности. Но наивно представлять себе, что решение вопроса возможно на каком-то среднем пути, механически уравновешивающем эти крайности.

В последние годы марксистская эстетическая теория, опираясь на богатый международный опыт социалистического искусства, пришла к важным выводам о его широчайших возможностях. Социалистический реализм рассматривается как новый тип художественного сознания, как принципиально новое эстетическое образование, отнюдь не замкнутое в рамках одного или даже нескольких способов изображения, а представляющее собой исторически открытую, развивающуюся систему художественных форм. Его эстетический критерий — художественная правда, основанная на социалистическом гуманизме. Именно в социалистическом гуманизме заложены возможности самого многостороннего проявления творческой субъективности, а следовательно, и стилевого многообразия.

К таким выводам мы идем не гладким путем. Ведутся дискуссии, иногда весьма острые. Но можно сказать, что сегодня выводы эти — вполне определившаяся тенденция в литературоведении большинства социалистических стран. Они получают все более убедительное обоснование в новейших исследованиях многих советских ученых. Вместе с нами в том же направлении работают видные литературоведы и теоретики искусства в других социалистических странах. В Болгарии это ясно выражено, например, в статьях и книгах П. Зарева, В. Колевского, П. Данчева и др. В течение 1974 г. на страницах

⁶ I. Hájek. Konfrontace. Praha, 1972, s. 194.

журнала «Пламък» там проводился творческий обмен мнениями по современным проблемам социалистического реализма. И характерно, что все участники этого диалога, резко выступая, с одной стороны, против догматических взглядов, с другой — против субъективистско-формалистских и иных концепций, убежденно говорят о широте эстетической платформы нового художественного метода и подчеркивают необходимость дальнейшего раскрытия его возможностей⁷. О социалистическом реализме как о динамической системе, гибкой и многообразной по способам изображения мира, интересно пишут Б. Кепеци и другие венгерские ученые. Сходные мысли развиты и в работах немецких эстетиков и литературоведов Г. Коха, В. Нойберта, Э. Симонса, Г. Плавиуса и др. Несомненно в этой связи большое общеметодологическое значение недавно изданной в Берлине книги «К теории социалистического реализма»⁸.

Пережив годы кризиса (1968—1969), чехословацкие литературоведы довольно интенсивно обсуждают теперь проблемы развития социалистического искусства. «Мы обрели общий язык со странами социализма», — сказал об этом новом периоде словацкий литературовед С. Шматлак на конференции в Банской Бистрице (1973), в которой участвовала и советская делегация. Эстетики и литературоведы Чехословакии вернулись к термину и понятию «социалистический реализм» (что само по себе немаловажно!), они активно разрабатывают проблемы нового творческого метода, отстаивают его принципы — определенные и необычайно широкие, ибо они обусловлены объективной широтой платформы социалистического гуманизма. Кроме С. Шматлака, над этими проблемами плотоядно работают также С. Шабоук, Д. Дюришин, М. Заградка и др.

И в других социалистических странах дискуссии о перспективах развития современных литератур, проходящие иногда в сложных условиях противоборства различных взглядов, неизбежно приводят крупных художников, критиков и литературоведов к утверждению принципов реализма и, разумеется, реализма нового типа. Характерны, например, выводы некоторых литераторов Румынии.

⁷ Об итогах этого диалога см.: «Пламък», 1974, № 23 и 24.

⁸ «Zur Theorie des sozialistischen Realismus». Berlin, 1974, S. 115.

Приведу лишь одно высказывание. Известный румынский драматург П. Эверак пишет: «Наша литературная концепция строится на основах социалистического реализма, то есть реализма, созвучного самым новым явлениям сложного и специфического развития нашего общества. Это реализм, полностью соответствующий тому месту, которое занимает в нынешнем мире социализм — как решающий фактор нашей эпохи со всеми вытекающими отсюда последствиями во всех областях (психология, нравственность, социальные проблемы и т. д.)... Социалистический реализм — это не раз и навсегда завоеванная вершина, это постоянный методологический призыв сделать литературу как можно более целеустремленной, созвучной сегодняшнему миру»⁹.

Таким образом, социалистический реализм как новая эстетическая система является предметом внимания и озабоченных обсуждений в критике и литературоведении многих социалистических стран. Конечно, между нами могут возникать и споры, но наличие «общего языка» создает основу для их разрешения и для интеграции исследований в этой области. К этому и должны быть направлены наши совместные усилия.

Критика не всегда поспевает за движением литературы, которая в силу присущей ей специфики более чутко и непосредственно связана с историей своего народа. Как известно, в отдельных странах (Польша, Югославия) критики и литературоведы нередко предпочитают или вообще не говорить о социалистическом реализме, или относятся к нему отрицательно. Но важно подчеркнуть, что объективная логика современного литературного процесса и в этих странах типологически близка литературному процессу других социалистических стран. Крупные польские и югославские писатели идут дорогой реализма как в изображении исторического прошлого, так и в раскрытии социалистических отношений между людьми в условиях строительства нового общества. Именно в их творчестве утверждается подлинная перспектива литературного развития.

⁹ P. Everac, Rîvna de a fi modern.— «Contemporanul», Buc., 1973, N 48, p. 1.

* * *

В современных литературах европейских социалистических стран происходят важные процессы, основной смысл которых состоит в стремлении художников к возможно более широкому раскрытию гуманистических идей социализма. На этой почве существует и развивается преемственная связь с демократической литературой прошлого, с социалистической литературной традицией. Продолжая лучшие из этих традиций, социалистические литературы идут в то же время к новым завоеваниям. Повсюду доказал свою плодотворность реализм нового типа — социалистический, хотя в некоторых странах он утверждается в острой борьбе с модернистскими тенденциями.

Новый исторический опыт народов определяет собой и облик литератур. В национально-своеобразном преломляются общие закономерности литературного процесса. В плане тематическом литературы охватывают наиболее значительные периоды — войну и оккупацию, Сопротивление и социалистическое строительство. Внимание сосредоточивается на художественном исследовании процесса формирования социалистической личности, ее новых убеждений и новой морали. Отвергая схематизм, имевший место в недавнем прошлом, писатели идут к широкой постановке этических проблем, к углубленному анализу психологии человека, его внутреннего мира. В решении такой задачи они ищут новых подходов и выразительных средств. Показательно их стремление к философскому осмыслению истории. В центре многих современных повестей и романов — раздумья личности в потоке событий. Притом охватываются огромные периоды. Диология Е. Брошкевича «Десять заповедей» охватывает период от первой мировой войны до наших дней. Болгарский писатель И. Петров назвал свою повесть — «Прежде чем я родился и после этого». Роман венгерского писателя И. Дарваша «Пьяный дождь» представляет собой своеобразную автобиографию прошедшего большой путь интеллигента. Авторы концентрируют внимание на острых ситуациях, требующих у героев выбора позиции, принятия решений. Литература подчеркнуто выдвигает значение «человеческого документа». Герои произведений на основе собственного опыта, в результате глубоких, порою драма-

тических переживаний приходят к утверждению высоких идеалов социализма.

Повествование часто ведется от первого лица, используется форма дневника, эссе; нередко отсутствует последовательно развивающаяся фабула. В романе румынского писателя А. Ивасюка «Птицы» повествование поначалу ведется как рассказ героя о себе. Затем автор вводит новых героев, в результате чего роман-монолог перерастает в широкое эпическое полотно. Очень распространены в современной художественной прозе малые жанры — рассказ, повесть, роман небольшого объема («микророман», как говорят польские критики). Отдельные рассказы могут быть связаны между собой единством героев и проблематики. В связи с этим в Болгарии пишут о «цикле рассказов» как о жанровой разновидности.

Эти жанровые особенности связаны, очевидно, с интенсивными поисками выразительных средств. Современная литературная практика демонстрирует и развитие крупномасштабных жанров — многоплановых социально-психологических и исторических романов, романа-эпопеи. Вообще говоря, проблема жанровых соотношений — это не заданная иерархия, а прежде всего проблема функций жанра в решении определенной художественной задачи. Собственно, такая позиция касается всего многообразия форм в современных социалистических литературах. Наряду с предметно-аналитическим изображением, характерным, например, для творчества Г. Караславова, М. Лалича, А. Зегерса, мы встречаемся и с условными формами, с использованием притчи и фольклорных мотивов, гротеска (Т. Новак, Й. Радичков); стремление к достоверности, к предельной точности привело к развитию «социографического жанра», распространенного в современной венгерской литературе. И путь к дальнейшему разнообразию форм широко открыт.

Современные литературы идут ко все большему сближению с бытием и устремлениями своих народов, отражая этапные периоды их истории. Словацкая литература продолжает постоянно откликаться на события, связанные с национальным восстанием 1944 года. Тема войны и оккупации — одна из больших тем польской, как, впрочем, и советской и других литератур. Важно отметить возрастающий интерес писателей к современной проблематике. Пожалуй, наиболее значительные произведения

посвящены кооперированию крестьянства и жестокой классовой борьбе в связи с осуществляющимися социалистическими преобразованиями («Святой Михал» Я. Ко-зака, «Большая вода» Б. Ногейла). В свое время советская литература, как известно, создала немало произведений на эту тему. Такая тематическая близость объясняется сходством исторической ситуации, переданной, однако, в лучших произведениях самобытно и индивидуально-неповторимо. Роман Ю. Кавальца «Переплыvешь реку» — рассказ о людях деревни, об изменениях их сознания и морали на большой социалистической стройке, об их постепенном освобождении от частнособственнической психологии, о формировании чувства коллективизма — все это вызывает ассоциации с романом А. Малышкина «Люди из захолустья». Эта тематическая близость объясняется сходством исторического пути развития народов, и оба писателя создали яркие неповторимые образы.

Литературы европейских социалистических стран идут сегодня в авангарде художественного прогресса. Их идейная общность способствует взаимодействию и взаимообогащению. Многообразными выразительными средствами они раскрывают новый — социалистический — тип человеческих отношений.

ЗАМЕТКИ
О СОВРЕМЕННОЙ БОЛГАРСКОЙ ПРОЗЕ

*

Современная болгарская литература занимает достойное место среди других социалистических и прогрессивных литератур мира. 30 лет — это немалый исторический срок, в который она показала себя не пассивным свидетелем и холодным регистратором событий, а действующей силой в художественном осмыслении и решении жизненных идеологических, политических и морально-философских проблем эпохи.

Болгарские писатели в своем большинстве искренне приветствовали установление народной власти в стране и сразу же активно включились в борьбу за создание новой культуры, за утверждение принципов социалистического реализма. Несмотря на сложность общественной и политической обстановки, на проникновение в искусство и литературу некоторых лженаучных теорий, приводивших нередко к схематизму и декларативности, в болгарской литературе первых лет народной власти появилось немало выдающихся произведений¹. 50-е годы были ознаменованы бурным расцветом крупномасштабного эпического романа. «Табак» Д. Димова, «Железный светильник», «Преспанские колокола», «Ильин день» Д. Талева, первые тома эпopeи Г. Караславова «Простые люди» стали крупнейшим достижением национальной литературы Болгарии. В этих и некоторых других романах писатели поднимаются до значительных художественных обобщений — синтетического охвата важнейших событий национальной истории, судьбы народа. Причины таких исключительных успехов в жанре романа болгарский кри-

¹ Подробнее об этом см.: Д. Ф. Марков. Болгарская литература наших дней. М., 1969.

тик и литературовед Тончо Жечев видит в том импульсе, «который социалистическая революция дала историческому мышлению, осознанию судьбы народов, классов, сословий, семьи и человека в истории»². Существенные достижения отмечает болгарская литература первых десяти лет народной власти и в других родах и жанрах, особенно в драматургии.

В конце 50-х — начале 60-х годов, после Апрельского пленума ЦК БКП, положившего начало новому периоду в жизни страны, литература (как и культура в целом) получила новый мощный стимул для своего развития. Это способствовало интенсивному росту творческих сил, появлению новых талантливых произведений, стилевому и жанровому обогащению всех родов литературы, что значительно повысило ее общий идеально-художественный уровень. Литература 70-х годов, при всем ее своеобразии и постоянном обновлении идеально-тематической проблематики и художественных средств, продолжает в целом развиваться в направлении, сформировавшемся в 60-е годы.

Болгарская критика и литературоведение чутко и своевременно реагируют на все значительные события в литературной жизни страны. В рецензиях, статьях по частным и более общим вопросам, в теоретических исследованиях поднимаются существенные для развития болгарской литературы на современном этапе проблемы; обобщается, осмысливается опыт предшественников. Периодические литературные издания большое место уделяют дискуссиям по актуальным вопросам. Так, в журнале «Пламък» в 1973—1974 гг. была открыта специальная рубрика «Обсуждаем проблемы социалистического реализма». В ней были помещены содержательные исследования теоретического и обобщающего характера. Авторы на основе достижений болгарской литературы за 30 лет попытались сделать некоторые выводы о ее вкладе в развитие социалистического реализма вообще, об особенностях и месте ее в ряду других социалистических литератур. Интересные материалы дискуссионного характера публикует еженедельник «Литературен фронт». В нем регулярно появляются материалы теоретических конференций Союза

² Т. Жечев. Девети септември и развитието на българския роман.— «Литературна мисъл», 1974, кн. 4, стр. 12.

болгарских писателей. Острые полемические статьи, в основном о новых книгах, публикуются в рубрике «Дискуссионный четверг». Часто редакции газет и журналов помещают статьи и рецензии одновременно двух авторов, придерживающихся различных точек зрения на одну и ту же книгу.

Творческий спор о плодотворности, перспективности, значении того или иного художественного явления ведется, разумеется, не только в сфере критики и литературоведения. Прежде всего он ведется между самими художниками. Болгарская литература последних лет очень богата творческими индивидуальностями. Особенно в прозе, которая в настоящее время, пожалуй, идет впереди поэзии и драматургии.

70-е годы в современной болгарской прозе можно определить как второй пик, второе «дыхание» на пути ее развития после 1956 г. В начале 60-х годов в ней появился ряд талантливых произведений, в которых писатели как бы заново открыли человека, обратились непосредственно к его душевному миру, посмотрели на общественные события его глазами. Был сделан резкий крен в сторону интеллектуализации прозы, что сразу же отразилось на ее жанровых и стилевых формах. На первое место вышла малая проза, т. е. небольшой по объему роман («микророман»), во многом сближающийся с повестью, новеллой, а также собственно повестью, рассказом. Это не значит, что из литературы исчез вообще масштабный роман. Он не исчез, но отошел как бы в сторону. Характерным признаком развития прозы является и подчеркнутая тенденция к известному смешению жанров, к стиранию четких граней между ними, к изменению их структуры. Примером взаимопроникновения жанров может служить широкое использование в самых разнообразных по форме и содержанию произведениях документа, эссе, мемуаров. Жанровые поиски болгарских художников являются прямым откликом на веяния эпохи, на своеобразие переживаемого момента. «В каждую эпоху отдельные жанры в их диалектическом взаимоотношении наполняются новым содержанием,— пишет болгарский литературовед Э. Карапетов.— Неизменная внутренняя динамика в развитии жанров и творческая свобода писателей, когда они имеют дело со спецификой жанров, являются выражением внутреннего развития и динамики

нашай социалистической действительности...»³ Разрабатывая на новом этапе основной вопрос искусства всех времен и народов — человек и время, соотношение героя и окружающего его мира, место человека в истории, болгарские художники устанавливали диалектическое единство между «я» и «мы». Обращение писателя «к себе» привело в ряде случаев к «исповедальной» форме изложения, монологичности, лиризации прозы.

Знаменательно, что эти и многие другие жанрово-стилевые особенности прозы 60-х годов проявились прежде всего в произведениях опытных писателей, прошедших более или менее долгий путь. К. Калчев, П. Вежинов, А. Гуляшки, Б. Райнов и многие другие пережили в 60-е годы как бы «второе рождение». Каждый из них по-своему реагировал на изменения в общественной атмосфере страны. В своих книгах они пытались осмыслить общественные события и отразить личные, субъективные переживания, в которых в то же время проявились общие идеальные веяния конкретного исторического момента. И, может быть, эти небольшие по объему произведения раскроют перед потомками многие существенные и неповторимые черты эпохи. Характеризуя особенности болгарской прозы после 1956 г., болгарский критик и литературовед Кр. Куюмджиев пишет: «По своему содержанию она превратилась в размышление и страстное стремление к познанию и осознанию человеческого, исторического и нравственно-философского смысла всего, что пережито нашим народом за пропущенные 30 лет. И если мы умеем хорошо читать, то наша современная литература будет для нас раскрытой книгой, в которой мы прочитаем летопись нашего времени»⁴.

Во многих прозаических произведениях 60-х годов ясно проглядывается тенденция к оценке и переоценке близкого прошлого, первого этапа в строительстве нового общества. Видимо, для того чтобы двинуться дальше, заняться более актуальными проблемами действительности, необходимо было подвести черту под некоторыми общественными явлениями, преодоленными, но еще болезненно

³ Ефрем Карапилов. Съвременност и литературии жанрове. София, 1973, стр. 17.

⁴ Кр. Куюмджиев. Тридесет години българска повест и разказ. Доклад на Международной конференции «Актуальные проблемы современной болгарской литературы». Варна, октябрь 1974 г.

памятными для современников. С этих произведений, в сущности, и началась та «исповедальная» струя в литературе, которая не иссякла и до сих пор. В них писатели с предельной и иногда даже жестокой искренностью анализируют причины и условия возникновения трагических ошибок прошлого. «Двое в новом городе» К. Калчева, «Мертвое волнение» И. Петрова, «Пути в никуда» Б. Райнова, «Мария против Пиралкова» А. Наковского, «Золотое руно» А. Гуляшки и др.— все эти произведения, очень разные по жанрово-стилевому облику, посвящены одной проблеме, проблеме расчета с прошлым.

Проза 70-х годов логически продолжает развивать идейные и художественные тенденции 60-х годов. Однако динамика жизни требует от нее решения других вопросов; проблемы, связанные с конфликтом между догматическими и творческими понятиями идеалами коммунизма, уже не имеют первостепенного значения. Внимание писателя приковано к новым процессам в жизни современника, к продолжающейся борьбе уходящего в прошлое «вчера» и рождающегося «завтра», к драматическим столкновениям в этой борьбе между людьми и в душе каждого человека. Она остается «летописью» действительности. Поэтому трудно отыскать среди болгарских прозаиков автора, который если не всем творчеством, то хотя бы частично не обратился к современности.

В прозе о современности бесспорно преобладают сейчас, как, впрочем, и в 60-е годы, морально-этический аспект и малые жанровые формы. Для масштабных эпических полотен, вероятно, еще не настало время, не проведена достаточная художественная подготовка. На данном этапе развития болгарского общества литература занята углубленным изучением действительности, психологии нового героя, соответствия динамики жизни и нравственного роста человека. Она накапливает сведения и впечатления, скрупулезно анализирует явления более частного характера, подготавливая тем самым произведения больших художественных обобщений. По словам болгарского критика и литературоведа Ч. Добрева, интенсивное развитие малых прозаических форм «зонтирует недра действительности»⁵ перед художественным штурмом гло-

⁵ Чавдар Добрев. Социалистическата съвременност — основа на социалистическо-реалистичното изкуство.— «Пламък», 1974, кн. 4, стр. 66.

бальных жизненных явлений, служит новым подступом к роману-эпопее.

Многие авторы проявляют интерес к теме труда, рабочего класса (рассказы К. Странджеva, «Как ласточки» Г. Стоева, «Верность» Т. Монова, рассказы молодых прозаиков В. Зарева, Д. Коруджиева и др.). Эти произведения отличает свежесть взгляда на современного рабочего, умение открыть черты, соответствующие социальному моменту, воссоздать жизненные конфликты и ситуации.

Очень тесно с темой труда связана проблема молодежи, воспитания будущего строителя общества («Красавица Мария» Д. Цончева, «Я, атомная» П. Вежинова). В своем романе «Сын директора» Э. Манов ведет повествование от лица молодого парня, только вступающего в самостоятельную жизнь. Не желая использовать преимущества своего положения (он сын директора), герой сам строит свою судьбу. Работа грузчиком на вокзале дает ему возможность увидеть многие стороны жизни, о которых он раньше не имел никакого понятия, познать горькие и радостные истины, глубину человеческого благородства и падения. Труд оказывается хорошей жизненной школой, способствует нравственному возмужанию героя. В романе Э. Манова явственно звучит оптимистическая струна — вера писателя в новое поколение, в его силы.

Новое общество, новая жизнь созидает, но и что-то рушит, меняет. Так навеки ушло в прошлое старое болгарское село, а вместе с ним частнособственнический быт и психология. Преобразованное село живет иной жизнью. Однако, с другой стороны, многие бывшие крестьяне, ставшие горожанами, испытывают ностальгическое чувство, тоску по земле. Миграция сельского населения и связанные с этим социальные и нравственные процессы являются существенной проблемой современной болгарской жизни и литературы. К ней обращаются Г. Мишев («Удаление»), Васил Попов («Вечные времена») и др.

Писателей волнуют и многие другие темы общественной жизни современной Болгарии. Вера Мутафчиева, например, в романе «Белот вдвоем» бунтует против мещанского смирения женщин, их духовной несамостоятельности, против традиционных форм приличия, ломающих и многие неординарные женские характеры. Это роман-концепция, в котором, к сожалению, нередко художественная правдивость подчинена заранее заданному те-

зису. Много споров вызвал роман Г. Стоева «Циклоп»⁶, который явился своеобразным экспериментом, попыткой овладения оригинальной формой, соединяющей в себе в причудливом и сложном сочетании многие жанрово-стилевые признаки. В основном же это философско-эссеистское повествование о моряках-подводниках, об испытании в трудных условиях их моральной стойкости, их отношения к миру, долгу, прогрессу и пр.

При всем проблемном и тематическом многообразии произведений, посвященных современной болгарской действительности, в них есть и нечто общее. Они изображают жизнь в ее динамическом развитии, героя — в процессе становления. В стране идет повсеместная стройка. Вот эту «стройку» в более общем смысле, созидание, движение и отражают прежде всего авторы произведений о современности. Может быть, поэтому в этих произведениях все реже встречаются скучные схемы, трафаретные характеры.

Целиком посвящено проблемам современности творчество Атанаса Наковского. Его роман «Мир вечером, мир утром» (1973) в этом отношении не составляет исключения. «Да, современность — основной момент в моей философии как писателя,— свидетельствует А. Наковский.— Художник должен целиком принадлежать своему «веку», внимательно следить за изменениями в нашей жизни. А они происходят так быстро! Никогда до сих пор наша страна не жила так динамично. Малейший отрыв от действительности может выбить из ритма жизни»⁷.

Социальная детерминированность нравственного облика героев произведений А. Наковского не подлежит сомнению. Однако не только она способствует его творческим достижениям. Серьезный и глубокий анализ развития болгарского общества ведет А. Наковского к созданию все более сложных художественных конструкций, к преодолению однолинейности, статичности, к открытию и художественному воплощению новых жизненных противоречий, типов и характеров. Писатель очень чуток именно

⁶ См., например: «Пламък», 1974, кн. 8. Разговор в редакцията. Обсъждане на романа «Циклопът» от Генчо Стоев с участнико на Яко Молхов, Чавдар Добрев, Атанас Свиленов, Светозар Игов и Драган Ничев.

⁷ Атанас Наковски. Трябва да се усеща пулсът на нашего време.— «Народна култура», бр. 21, 18.V 74.

к «ритму» жизни, к новым тенденциям во всех ее областях. И если он не всегда может порекомендовать надежное средство от «болезни» — диагноз он ставит безошибочно. Ориентиром в запутанных ситуациях, в противоречивости человеческих отношений и характеров писателю служат критерии социалистического гуманизма. Эти характерные для романа новые черты свойственны и другим прозаическим произведениям 70-х годов о современности, поэтому стоит сказать о нем несколько подробнее.

Совсем не случайно действие многих произведений А. Наковского (да и других авторов) происходит на строительстве, а герои их — инженеры, мастера, рабочие, работники строительных учреждений... По признанию самого писателя, преобладание производственной тематики в его творчестве может восприниматься и в символическом смысле: «Страна сейчас участвует в невиданном строительстве. Мы все в нем участвуем. Может быть отсюда вытекает и это предпочтение инженеров...»⁸ Однако на основании этого не следует относить произведения А. Наковского (в том числе и роман «Мир вечером, мир утром») к печально известным «производственным» романам начала 50-х годов. Общее у них — лишь тема. С другой стороны, сопоставление романа «Мир вечером, мир утром» с некоторыми произведениями советской литературы последних лет, поднимающими вопросы, связанные с НТР, представляется вполне уместным. Правда, это сопоставление может помочь раскрытию только одной из сторон художественного замысла романа.

Роман А. Наковского «Мир вечером, мир утром» невелик по объему. Конфликтная ситуация заложена в нем изначально. С первых же страниц романа читатель чувствует внутреннее напряжение, некоторое время не проявляющееся открыто. Причины конфликта — в принципиально разном понимании героями романа целей и методов социалистического строительства, долга и ответственности руководителя в социалистическом обществе, нравственных критериев этого общества, т. е. в разных жизненных позициях. Причем каждая из этих позиций имеет предысторию, обусловлена конкретными процессами на данном этапе общественного развития. Какое-то время противоположные позиции не совсем мирно, но сосуществуют. Од-

⁸ Там же.

нако внутренняя эволюция ведет к открытому конфликту, к категорическому размежеванию. Носителями этих противоборствующих начал в романе являются три инженера — генеральный директор крупного строительного объединения Цонков, его заместитель и правая рука Темелков и начальник одного из объектов, строительства водохранилища Йовчев. Этот мужской «треугольник» стоит в центре тематического и идейного замысла книги. Взаимоотношения главных героев проецированы на фоне довольно широкой картины, включающей в себя эпизоды из жизни рабочего коллектива на строительстве водохранилища, семейной жизни Цонкова, из истории любви Йовчева и т. д. Три главных героя даны укрупненно, в них обобщены, синтезированы многие характерные черты руководителей разного типа. Образы же второго плана более традиционны, некоторые — откровенно «служебны» по отношению к основным.

Центральная сюжетная линия в романе довольно проста и не изобилует событиями. Действие романа длится лишь несколько дней. Но за это время герои принимают серьезные решения, многое меняют в своей жизни. Кульминационным моментом в сюжетном и идейном развитии романа является трагическая катастрофа на строительстве водохранилища, в результате которой гибнут люди. И хотя никто из персонажей произведения непосредственной вины за эту катастрофу не несет, она играет роль катализатора, заставляет героев по-новому посмотреть на некоторые факты, по-новому оценить свою позицию и поведение окружающих. И вот эта «переоценка ценностей», внутренняя «ревизия», выстраданная в мучительной борьбе с самим собой, бескомпромиссная жизненная позиция Цонкова и являются тем стержнем, на котором держится художественный замысел романа.

Генеральный директор строительного объединения Цонков — человек честный и прямодушный. Он прошел через горнило антифашистской борьбы, три года просидел в фашистском застенке, а после Освобождения все свои силы отдал делу созидания социалистической экономики. Однако оказывается, что борьба на фронте мирного труда требует не меньше мужества и принципиальности, чем в годы Сопротивления. Он не отказывается от своих идеалов, но зачастую отступает, идет на компромиссы. И, как ни странно, на это его толкают именно те черты характе-

ра, которые объективно с компромиссом несовместимы,— настойчивость, даже непримиримость, обостренное чувство справедливости, прямота. Эти черты мешают ему, когда надо уладить, на первый взгляд, не слишком существенные и принципиальные вопросы, а также там, где надо проявить известную выдержку, гибкость, деликатность, терпение. И вот решение таких вопросов, всю «черновую» работу он передоверяет своему заместителю Темелкову, человеку умному (по мнению одних) или все-го лишь хитрому и ловкому (с точки зрения других). Таким образом, не без помощи Цонкова Темелков приобретает авторитет делового, энергичного, самоотверженного и даже незаменимого работника, прекрасного организатора. И действительно, он избавляет директора (и все объединение) от многих неприятностей, легко улаживает запутанные дела и конфликты и, самое главное, не допускает срыва плана. Но какой ценой и какими методами? Темелков считает, что во имя выполнения плана хороши все средства, он идет на всевозможные сомнительные сделки, «благодарит» нужных людей за услуги, завязывает полезные знакомства, при этом нередко преступая рамки законности и тем более социалистической нравственности. Но вместе с тем это не враг. Более того, многие в нем видят очень полезного, даже необходимого человека, безотказного труженика, инициативного работника. Как бы там ни было, но в организаторских навыках, комбинационной смекалке, психологическом чутье ему нельзя отказаться. Да и сам себя он искренне считает честным и добросовестным «трудягой», гораздо более полезным, чем директор Цонков, боящийся замарать руки не вполне законными делами. Темелков не обращает внимания на то, что, вытаскивая с помощью махинаций объединение из очередного прорыва, он обеспечивает выполнение плана ценой серьезных нравственных потерь. Он «строит, но в то же самое время и портит людей», развращает их. Этим-то и страшны темелковы и «темелковщина» как явление.

В романе поднимается вопрос о причинах, породивших «темелковщину». Автор не спешит с ответом, предоставляя читателю сделать выводы самостоятельно. Случайно ли это явление или оно есть следствие известных несовершенств в управлении экономикой на данном этапе развития страны? Ведь недаром же Темелков «полезен» и «удобен» не только Цонкову, но и некоторым другим

более ответственным руководителям министерства. И какова вина самого Цонкова в существовании и процветании Темелкова? Ведь хотя генеральный директор нет-нет да и пытается противостоять методам работы своего заместителя, он все же принимает его услуги. «Как бы непримиримо ни относился человек к некоторым явлениям,— признается Цонков,— когда они начинают повторяться, он мало-помалу привыкает к ним. А если и результаты хороши, способствуют выполнению главной задачи его жизни — в данном случае строить больше и лучше, он смотрит на эти явления как на недоразумение, которое впоследствии непременно уладит. Так приходит успокойние...» Так происходит «частная капитуляция» директора перед мещанской потребительской философией.

Цонков сознает шаткость своей позиции, его мучает зависимость от Темелкова, но он не решается порвать с ним, не может преодолеть инерцию, сложившийся стереотип поведения. И как знать, сумел ли бы он сделать решительный шаг, беспощадно и до конца осудить «темелковщину» в себе, если бы не драматическое событие — катастрофа на водохранилище. Это событие служит толчком к обнаружению сущности взглядов и убеждений героев. При расследовании причин катастрофы моральная нечистоплотность Темелкова, его «хамелеоновская» сущность становятся особенно ясными.

Если при всех противоречиях Цонков и Темелков все-таки известное время могут сосуществовать, то Темелков и Йовчев — это нравственные антиподы, они абсолютно несовместимы. Именно поэтому Темелков идет на подлог, рискует, делая все, чтобы устраниТЬ Йовчева со своего пути.

Что же представляет собой Йовчев? Это руководитель нового типа, нового стиля, «духовный сын» Цонкова, в котором тот видит воплощение своей мечты, своих идеалов, недостижимых для него самого. Прекрасный специалист, смелый экспериментатор, умелый организатор и чуткий, понимающий нужды и требования подчиненных руководитель, Йовчев ненавидит компромиссы, комбинации, лицемерие. Он честен всегда и везде — в работе и в личной жизни. Пожалуй, иногда он все же слишком «идеален», непогрешим. Хотя писатель и постарался сделать этот образ живым, позволил ему проявить себя в разных жизненных сферах, в разных обстоятельствах, в нем чувству-

ется известная заданность. Йовчев во многом олицетворение мечты Цонкова о будущем.

Таким образом, «треугольник» главных героев в романе является отражением трех нравственных категорий — прошлого, настоящего и будущего. Писатель говорит нам: прошлое еще не ушло, будущее нарождается, в настоящем же мы найдем черты того и другого. Поэтому «треугольник» можно воспринять и как метафору. Поэтому истинным героем современности следует считать не «идеального» Йовчева и уж, конечно, не Темелкова, а только Цонкова. Образы Йовчева и Темелкова могут быть поняты и как своеобразная персонификация противоборствующих тенденций в характере Цонкова. Положительный герой, как справедливо утверждает молодой болгарский литературовед и критик Энчо Мутафов, — это обобщение, синтез социального процесса. «Положительный герой,— пишет он,— это человеческая личность в ее реальных противоречиях, которые отражают передовой социальный процесс, т. е. это — диалектические противоречия. Это противоречия процессов, которые подготавливают или же порождают новый этап. В таком герое воплощается социальный образ революционного развития, перспективы современного общества»⁹.

Нравственная позиция автора романа ясна. Однако она не навязывается читателю. Напротив, писатель предлагает взглянуть на героев и события с разных точек зрения. Например, для Йовчева Темелков — хитрец и беспринципный делец, для многих же работников объединения и министерства — полезный работник и умный организатор; в свою очередь для Темелкова Йовчев — карьерист, «не человек, а устройство, запрограммированное на успех в жизни», а для Цонкова — человек, принялший эстафету его славной революционной молодости. Такая множественность точек зрения является художественным принципом характеристики героев. Она помогает более глубокому проникновению в сущность образов и обстоятельств.

Прояснению нравственных критериев трех главных героев романа способствует второй план, который не только играет роль фона, но является и активным началом.

⁹ Енчо Мутафов. Социалност на литературата и положителен герой.— «Пламък», 1974, кн. 7, стр. 637.

Правда, события второго плана (в том числе и история любви Йовчева, занимающая по объему значительное место) стоят несколько в стороне от решения основной проблемы. Автору не удалось более органично связать оба плана в один сюжетный и идеиний узел.

В процессе поисков и художественного утверждения нравственных принципов «героя нашего времени» болгарские писатели нередко обращаются к недавнему прошлому, к периоду героического сопротивления болгарского народа монархо-фашизму. Именно в тот период формировались основные черты морального облика строителя будущего социалистического общества. Сопротивление стало предметом художественного анализа болгарских писателей буквально с первых же дней народной власти. Достаточно вспомнить хотя бы первые пьесы Крума Кюлявкова, Лозана Стрелкова, Камена Зидарова, Орлина Вasilева и др., в которых славные страницы борьбы болгарского народа еще не успели стать историей. Да и теперь их трудно назвать историей — поколение, принявшее активное участие в Сопротивлении, продолжает жить и бороться за осуществление своих идеалов. Однако художественный подход к теме несколько изменился. Воссоздавая героические эпизоды великой битвы, писатели стараются понять сложный внутренний механизм событий, психологию героизма и малодушия, противоречивость человеческой души, особенно отчетливо проявляющуюся в кризисные моменты, роль простого и негероического, на первый взгляд, человека в нравственном подвиге народа. Такой подход не предполагает эпического охвата событий, не претендует на монументальность обобщений. Каждое из подобных произведений решает более или менее частную проблему, пропущенную обычно сквозь призму индивидуального сознания и опыта. Происходит своеобразное сближение художника со своим творением, зачастую наблюдается прямое или несколько завуалированное совпадение автора и его героя, все чаще встречается монологическая форма изложения. Такой «деспотизм» автора обусловливает более свободную форму произведения, смешение в нем элементов разных стилей и жанров, благодаря чему достигается новое качество.

Добри Жотев назвал свою книгу «Преживени разкази» (1973), что по-русски можно перевести и как «пережитые», и как «прожитые» рассказы. Действительно, эпоха

Сопротивления писателем не только прожита, но и пережита, «выстрадана». Она продолжает его волновать и сейчас. «А в памяти сердца воспоминание,— пишет он в одном из рассказов книги («Необыкновенное письмо»),— это неостывший очаг, это — неугасимый костер, и ветры времени, вместо того чтобы разносить мертвый пепел, раздувают его пламя».

Рассказы в сборнике очень невелики, нередко занимают всего две-три странички. В каждом из них говорится о каком-либо частном эпизоде из жизни политзаключенных, подпольщиков, партизан. Однако эта мозаика событий цементируется присутствием рассказчика, автора, которому удается с удивительной достоверностью представить читателю образ того времени. Личное участие писателя в Сопротивлении сообщает книге известный автобиографический оттенок и позволяет анализировать явления как бы «изнутри». Это не только точные зарисовки. Каждый рассказ содержит известное обобщение, размышления, поднимает вопросы, над которыми вряд ли задумывался молодой антифашист Д. Жотев в те годы.

Перед нами проходит вереница образов коммунистов, идейных борцов против фашизма, сознательно жертвующих или готовых пожертвовать жизнью ради своих идеалов. Д. Жотев внимательно вглядывается в характер каждого из них, отмечает своеобразие в поведении, в восприятии жизни. Это не только самоотверженные, мужественные борцы, но и душевно богатые, яркие личности. Многих из героев мы видим в последние часы или дни перед смертью. Одни из них идут на смерть спокойно и просто, достойно и величественно. Другие шутят, некоторые поют. Но и песни их звучат по-разному: иногда в них — подавленная боль, иногда — примирение, иногда — последнее усилие, ярость, доведенная до безумия («Коммунист», «Александр», «Генерал», «Рана» и др.). С высоко поднятой головой, в новом тщательно отточенном костюме, белоснежной рубашке с галстуком идет на расстрел коммунист Иван Христов («Рана»). Невольно вытягивается по стойке смирно надзиратель, пришедший проводить в последний путь генерала «не по званию, а по рождению» Заимова («Генерал»). Молчит на допросах, молчит под пытками, молчит перед казнью крестьянин-коммунист,— и это его молчание красноречивее слов

(«Коммунист»). Автор преклоняется перед нравственным подвигом одного из героев, готового поменяться ролями с приговоренным к смерти партийным работником («Александр»), девушки-партизанки, заслонившей от пули своего друга («Деса»). Д. Жотев убежден, что настоящее и будущее во многом зависят от того, насколько новое поколение сумеет унаследовать нравственные принципы своих героических предшественников.

Вместе с тем память Д. Жотева хранит не только образцы героизма, самоотверженности и честности. Взгляд «изнутри», позиция участника событий не позволяет писателю ограничить себя лишь этими рамками. Мы встречаемся и с персонажами отнюдь не безупречного поведения и жизненной философии. Они не совершали прямых преступлений, не убивали и не предавали. Однако, казалось бы, мелочи, пустяки бросают тень на их моральный облик, лишают их уважения товарищей, вызывают решительное осуждение автора. Так, политзаключенный Спиро Папуранский («Пустяки») утаивает от товарища часть присланных ему с воли продуктов и ест их потихоньку ночью, жалеет дать соседу сухую рубашку. Нико («Нервы»), убивший по ошибке заподозренного в провокации товарища, удивительно быстро освобождается от всяких угрызений совести. Партизан наслаждается, унижая пленного врага («Комплекс»). Но, может быть, стоило бы похоронить эти тягостные воспоминания? — спрашивает автор. «А может быть, и нет,— продолжает он,— потому что наши мечты стать людьми во имя людей не должны умереть!» («Комплекс»).

В ряде рассказов мы встречаемся с людьми, не заслуживающими этого звания — провокаторами, предателями («Тень», «Вина»). Автора в первую очередь интересуют причины, толкающие человека на подлость, обстоятельства, способствующие его моральному падению. И он приходит к выводу, что причины зла заложены в самих основах полицейского государства, в фашизме, который разворачивает и ломает слабых духом. Провокаторы и предатели, ставшие на эту позорную стезю, не выдержав пыток, это только тени зла, а не само зло. В то же время Д. Жотев отнюдь не умаляет вины этих людей, не обеляет их. Он утверждает, что если «у человека отнята возможность достойно жить, он должен найти в себе силы достойно умереть» («Вина»).

Так достойно живут и достойно умирают в рассказах Д. Жотева коммунисты, комсомольцы и люди, вроде бы далекие от борьбы и политики, но поступающие в жизни честно, по совести, обладающие высшим и необходимым для людей даром — человечностью. Именно человечность мешает неграмотному деревенскому парню-солдату быть заключенным, который «ему ничего не сделал» («Этот мир»), не позволяет крестьянкам выдать партизана, хотя, может быть, их собственные сыновья и служат в карательных частях и ловят вот таких же партизан («Матери»), заставляет стражника в тюрьме тайно помогать заключенному («Лицо, которое я так и не увидел»).

Таким образом, рисуя пеструю картину революционной действительности, движения Сопротивления, Д. Жотев вместе с тем выделяет основное — гуманистический пафос, гуманистическую сущность революции. Эпиграфом ко всему сборнику могли бы послужить слова старого крестьянина из рассказа «Шрам за человечность»: «...человечность — это самое важное. Ты можешь быть самым сильным, но если нет в тебе человечности — к черту твоя сила. И даже если ты прав, раз ты отвернулся от человечности — нельзя тебя считать человеком!»

Добри Жотев — поэт. Может быть, этим объясняется умение автора вносить в повествование особую интимную интонацию, лиризм, выражать личное отношение к событиям. Рассказам сборника чужда описательность, объяснительность. Лаконичные, но психологически емкие характеристики персонажей, четкое и ясное изложение обстоятельств сочетаются в писательской манере Д. Жотева с экспрессивностью и эмоциональностью. Поэт — герой или своеобразный «лирический герой» всех рассказов. Даже когда описываемый случай происходит не с ним и не в его присутствии, он — слушатель и комментатор. Читатель имеет возможность оценить события, действия героев самостоятельно, исходя из объективного изложения фактов, но может одновременно и сравнить свои выводы с мыслями и рассуждениями автора, которые часто выводят эти события за рамки конкретного случая, поднимают до философского обобщения, общезначимости, перекидывают мост к современности и ее насущным проблемам в области нравственности, воспитания нового человека. Поэтому такая бесспорная лиризация рассказа не ведет у Д. Жотева к излишнему субъективизму.

Из маленьких рассказов сборника, как из разноцветных камешков мозаики, автор составил красочное, яркое панно, изображающее борьбу героев и рядовых армии Сопротивления. Такая целостность впечатления дает нам основание считать книгу Д. Жотева не просто сборником рассказов. Налицо органическая связь между отдельными рассказами, движение к более компактной жанровой форме.

В последние десять лет тенденция к сюжетному и идейному сцеплению между рассказами в сборниках проявляется в болгарской литературе очень интенсивно. Этот интересный факт, сообщающий жанру новое качество, был отмечен болгарской критикой¹⁰ и получил название «цикл рассказов». Некоторые из болгарских критиков и литературоведов видят в этом явлении одну из возможных путей к созданию крупных эпических произведений, тем более что сходные процессы уже наблюдались в истории болгарской литературы (Алеко Константинов — «Бай Ганю», Йордан Йовков — «Если бы они умели говорить», Георги Караславов — «Танго» и др.). Вопрос этот дискуссионный, но несомненно одно — тенденция жанра рассказа к цикличности в современной болгарской прозе не случайна. Она прослеживается в творчестве многих писателей и год от года усиливается, беря на себя в известной степени функции эпического жанра. Впервые в наиболее выраженном виде она появляется в творчестве Камена Калчева (*«Софийские рассказы»*, 1968). За прошедшее с тех пор время цикл рассказов как особая жанровая форма завоевал прочное место в болгарской прозе. И очень важно, что к нему обратились многие талантливые писатели, способные сделать эту форму литературным явлением (К. Калчев, В. Попов, И. Петров, И. Радичков, Н. Хайтов, Д. Жотев и др.).

Как всегда ярко, необычно и по-своему проявил себя здесь И. Радичков. Его книга *«Пороховой букварь»* (1969) вызвала у болгарского читателя огромный интерес и получила всеобщее признание. Элементы гротеска и фантастической символики, комизм, фольклорно-образное мышле-

¹⁰ См., например: *Боян Ничев*. Пътят на българската проза към крупни епични форми.— *«Съвременник»*, 1974, кн. 3; *Светлогазар Игов*. Към романа.— *«Пламък»*, 1971, кн. 16; *Огнян Сапарев*. Една повест и някои процеси в прозата ни.— *«Пламък»*, 1973, кн. 5.

ние и «амбивалентно-ироническое начало»¹¹, характерные для художественной манеры писателя, присущи и этой его книге. Однако здесь они используются более целенаправленно. Чувствуется известный самоконтроль — писатель обращается к социальному определенному действительности, к конкретному историческому времени — периоду Сопротивления.

Рассказы сборника «Пороховой букварь» (особенно первые восемь) находятся в циклической взаимозависимости. Герои их — жители «глубокой провинции», маленького, затерянного в горах села — волею судьбы оказываются так или иначе связанными друг с другом. Они по очереди рассказывают, в сущности, об одних и тех же событиях, произошедших с ними или на их глазах. В монологической форме каждый из них выражает свое отношение к этим событиям, свою оценку. Из этой множественности характеристик, из суммы индивидуальных взглядов вырисовывается полная, красочная, богатая деталями картина участия простых, часто примитивных и невежественных, вовсе не героических крестьян в общенародном деле сопротивления фашизму. В этом «Пороховой букварь» в известной мере перекликается с книгой Д. Жотева. И. Радичков, как и Д. Жотев, утверждает мысль о массовости участия болгарского народа в борьбе, о высокой нравственности простых крестьян и бедных ремесленников, которые сознательно или полусознательно, интуитивно, в силу своей человечности принимали сторону Сопротивления.

И. Радичков не героизирует искусственно действия персонажей книги. Лазар и Два аистенка (крестьянин, получивший такое странное прозвище потому, что имел обыкновение хвалиться привезенным из Германии инструментом с маркой, изображающей двух аистенков) не совершают особых подвигов. Один из них дает голодному ильному партизану еду и теплую папаху, а другой, заметив партизана в лесу, не выдает его. Вот и все. Но для них, бедных, забитых, напуганных и далеких от какого-либо участия в политике, даже это — серьезное событие, превращающее их жизнь в ад, заставляющее жить под гнетом постоянного страха. И все же они выдержива-

¹¹ См.: Енчо Мутафов. Амбивалентното начало в прозата на Йордан Радичков.— «Литературна мисъл», 1973, кн. 3.

вают испытание, преодолевают себя. И это главное. В конце концов возможности у людей разные. Не каждому дано стать сознательным борцом — героем, но каждый всегда и при любых обстоятельствах должен оставаться человеком.

Конечно, не все герои Радичкова принимают столь пассивное и вынужденное участие в борьбе: Гончар Флоро прячет в своей повозке под глиняными горшками оружие для партизан и гибнет от пуль жандармов, пекаря Ангела Колова и его жену Василку за связь с партизанами караули сжигают живьем, Милойко возит в партизанский отряд муку и т. д. Но даже и эти героические действия автор вплетает в повседневность. В монологах рассказчиков, излагающих события, в их рассуждениях, лирических отступлениях нет патетики. И погибают герои просто, без позы.

Роль иронических, комических отступлений, очень частых в книге, сложна. Они как бы снижают — иногда и в самые критические моменты действия — трагическое напряжение. Но не только. Они сохраняют бытовой, сельский колорит, крепко спаивают героическое и обыкновенное, как это и бывает в жизни. Становится ясным, что крестьянин, совершая подвиг, погибая, все же остается самим собой, сохраняет свой склад мышления, остается человеком, который способен на героизм, но для которого гораздо естественнее думать о доме, семье, урожае, работе. Но в сознании простого человека часто существуют противоположности — трезвое, реалистическое отношение к себе и окружающему его миру и романтическая мечта о чем-то ярком, необычном, красивом. От столкновения этих разноречивых пластов рождается юмористически-иронический стиль размышлений, в которых переплетаются стремление к необычному и снижающая самоирония. Так, гончар Флоро занимается самым мирным делом — лепит, разрисовывает цветочками и птичками и продает глиняную посуду — горшки, кружки, кувшины... Он бы и рад нарисовать на каком-нибудь кувшине воеводу, да кто такой кувшин купит. С сожалением признается он себе: «Кому что на роду написано, так и будет: одни — за свободу и смерть, а другие горшки продают». Не знает он еще, что жизнь определила ему судьбу первых. В душе Флоро живет преклонение перед подвигом народных героев. Недаром его повозка разрисована сценами, изображающими высадку знаменитого повстанческого отряда

Ботева на болгарском берегу Дуная. Тут и пароход, и австрийский капитан, салютующий Ботеву, и турки, готовящиеся к бою, и шпионы-черкесы. Флоро так сжился с этими фигурами, что разговаривает с ними, оживляет их. У него и горшки разговаривают, свистят, поют. А один из них, последний, оставшийся целым под убитым Флоро, продолжает свистеть, как бы не желая оставить хозяина в одиночестве. Да Флоро и не один — с ним весь ботевский отряд, и австрийский генерал вытянулся по стойке смирно и отдает погившему гончару честь. Таким образом, несмотря на иронию, щутливый тон и полное отсутствие героической патетики, образ бедного ремесленника в конце рассказа приподнимается, поэтизируется.

Существенную роль в художественной манере Й. Радичкова играет фольклорное начало. От него идет склонность писателя к своеобразной персонификации предметов, животных, размыванию границ между реальным и фантастическим, народный юмор, использование легенд и поверий. Причем все эти фольклорные элементы модифицируются художником, приобретая новый облик. Так, например, в рассказе «Камни» предательство Леко Алексова становится очевидным лишь после того, как он не может выбить на памятнике имена преданных им людей. Камень раскалывается: «Не может рука предателя не дрогнуть, когда она прикасается к имени героя». Этот фольклорный мотив подается в своеобразной форме, свойственной только писательской манере Й. Радичкова. Предатель гибнет не от руки человека, его заваливают камнями в карьере. Гибель эта приобретает символический смысл. Это — неотвратимое возмездие. Оно приходит как следствие гнева и презрения окружающих и душевных мук самого предателя.

Интересно, что в двух рассказах, в которых речь идет о предательстве («Камни», «Милайко»), повествование ведется не как обычно, от лица главного героя, в данном случае Леко Алексова, а неизвестным рассказчиком и Милайко. Таким приемом автор отделяет эти эпизоды от других. И действительно, разве человек, совершивший подлость, предавший, может искренне и открыто рассказать о себе и о случившемся, как это делают другие герои рассказов?! Поэтому автор и не дает ему слова.

Как и книга Д. Жотева, рассказы Й. Радичкова ценные тем, что в них поднимается тема народного подвига в

борьбе против фашизма, тема, имеющая непреходящее значение для построения новой жизни, воспитания нового поколения. Читатель может извлечь из этого произведения уроки мужества, нравственной чистоты и гуманизма. Но книга, кроме того, и предупреждает, предостерегает. В рассказе «Кроткий человечек» мертвый (погибший) партизан предъявляет счет осторожному и предусматрительному мещанину, который воздержался от решительных шагов, пересидел тихо опасные времена и остался жив, в то время как партизан, выполнивший свой долг перед народом, товарищами и своей совестью, погиб. В другом рассказе («Запоздалые воспоминания») бывший перекупщик скота Харлампий (которого крестьяне перекрестили в Арапамбия) пытается приспособиться к новой власти. Он и не думает работать, а только всем надоедает и везде и всюду кричит «Смерть фашизму!», «Свобода народу!» В конце концов командир околийского управления приказывает его выгнать. Заключая рассказ, автор обращается непосредственно к читателю: «Это старые воспоминания, и уже слишком поздно возвращаться к ним опять. Но почему же иногда мы все-таки вспоминаем «араламбиев» и даже слышим тут и там их громогласные возгласы! Почему иногда припоминаем и слова командира и даже просто видим, как он приказывает: «А ну-ка, разгоните этих «араламбиев» и давайте спокойно работать, потому что революции нужна работа, а не «араламбии!»»

Такое непосредственное обращение к современникам, современности в произведениях, рассказывающих о прошлом, характерно для многих болгарских прозаиков, особенно в книгах, где повествование ведется от лица автора, где происходит слияние автора и главного героя. В этом случае сравнение прошлого и настоящего становится почти необходимым элементом в художественной ткани произведения, во всяком случае — абсолютно естественным. Так, Ивайло Петров в своих во многом автобиографических книгах «Путаные заметки» (1971) и «Прежде чем я родился и после этого» (1971), описывая самые разнообразные эпизоды из своей жизни, своих родных и близких, односельчан, постоянно обращается к нашей действительности и ее проблемам. И если в первой книге этот эссеистский элемент логически вытекает из художественной формы произведения — своеобразного дневни-

ка, заметок, то во второй он — следствие необычности писательской манеры.

Книга «Прежде чем я родился и после этого» названа «Повести». Действительно, она делится на две части (повести) — «прежде» и «после», хотя деление это довольно условное. Яркость наблюдений автора-героя, удивительная сочность и пластичность бытовых картин одинаковы в обеих частях. Каждая из повестей композиционно распадается на ряд рассказов-эпизодов, которые, сохранив известную смысловую и фабульную самостоятельность, связаны друг с другом гораздо теснее, чем рассказы в каком-либо обычном сборнике рассказов, настолько тесно, что теряют некоторые существенные признаки жанра. Цикличность здесь перешагивает известные границы — возникают как бы две повести в рассказах. И сами эти повести так спаяны темой, общностью героев, авторским присутствием, что уже не воспринимаются изолированно, а составляют известное композиционное, идеально-эмоциональное и содержательное целое. Внутренняя связь между эпизодами-рассказами у Ив. Петрова принципиально отличается от связи рассказов в сборнике Й. Радичкова «Пороховой букварь». В книге Ив. Петрова она базируется на хронологическом принципе и, разумеется, на цементирующей силе «лирического героя» — автора, от лица которого ведется рассказ. И раз уже читатель принимает эту игру, возможность личных наблюдений и размышлений автора до его рождения, естественной становится и его склонность к соотнесению «воспоминаний» с настоящим. Причем в этих соотношениях всегда чувствуется критический заряд. И это очень важно.

В самом заглавии книги («Прежде чем я родился и после этого») уже заключено иронически-насмешливое начало, которое предполагает изложение автобиографии будто бы «не на полном серьезе». Но это только прием. За последовательным, неуклонно соблюденным ироническим отношением автора к материалу непредубежденный читатель легко различит крепкую связь писателя с корнями, истоками его жизненного опыта, трезвую оценку значения этого опыта и, бесспорно, восхищение и боль, любовь и отрицание — диалектику чувств современного художника, оглянувшегося на свое прошлое.

Прошлое дает основания для критики, даже отрицания. Нищету, невежество, суеверия и многое другое писа-

тель подвергает ироническому и даже сатирическому осмеянию. Но нельзя согласиться, что он «захотел решить все свои духовные проблемы одним ударом, т. е. попытался отречься от своего прошлого и происхождения, превратить их в объект злобной сатиры»¹². Это, бесспорно, несправедливое преувеличение. Напротив, Ив. Петров непрестанно декларирует свою неразрывную связь с прошлым. Это выражается в многочисленных его лирических отступлениях (пусть иронических или шутливых), в которых достаточно ясно проявляется его глубоко национальное мироощущение. Кроме того, ирония писателя всеохватна. Она распространяется не только на прошлое, но и на настоящее. Ироничен писатель и по отношению к себе. Ирония — это прием, дающий большую свободу суждений, большую трезвость оценок, возможность преодолеть подчас ненужную патетику.

Шутки, иронические параллели щедро рассыпаны в книге, и мы всегда легко обнаружим в них подтекст. Вот один из множества примеров.

Автор описывает первые часы после своего рождения. Полную беспомощность перед бабкой-повитухой, которая, туго завернув его в пеленки, лишила возможности действовать, обороняться даже от мух. Но утром мать дала ему грудь, и он утих. «Я испытал необыкновенное удовлетворение и понял,— пишет Ив. Петров,— что в жизни есть и хорошие стороны, и что человек кричит и брыкается, пока голоден. А насытится — замолкает и становится послушным. Так что первопричину всех революций и народных движений я попял уже при первом кормлении».

Ирония служит в книге оружием в развенчивании романтической легенды о патриархальной красоте болгарского села в «золотой Добрудже». Под пером писателя эта милая болгарскому сердцу патриархальность показывает свою обратную сторону — бедность, отупляющий труд, невежество, грязь. Однако это «разоблачение» происходит в непринужденно-шутливой форме, в которой можно обнаружить и добродушную насмешку, и снисходительную улыбку, и злую иронию. Но, не принимая закостеневших обычаев патриархального села, Ив. Петров в ряде случаев не обходит молчанием и излишнюю моральную «раско-

¹² Кръстьо Куюмджиев. Мними и истински проблеми на литературата.—«Литературен фронт», бр. 4, 21.I 71.

ванность» современной молодежи. «Согласно тогдашнему этикету,— рассказывает он о предыстории брака своих родителей,— будущие супруги должны были хоть раз встретиться до свадьбы и непременно друг другу понравиться, так как их брак был предрешен родителями. Таким образом родители помогали жениху и невесте, которые в противном случае могли не узнать друг друга в день свадьбы, в отличие от теперешних молодоженов, которые слишком хорошо знакомятся до брака, а потом предпочитают друг другом не интересоваться».

В книге Ив. Петрова доминируют бытовые описания. Однако есть в ней и другая линия, выводящая за пределы обыденности, раскрывающая иные тенденции в национальном характере болгарина. Эта линия в основном связана с образом дяди Мартина — стихийного бунтаря, романтического разбойника, кумира бедняков и грозы богатых.

Образ этот — по контрасту с другими — приподнят, дан почти в ореоле легенды. Ловкость, феноменальная изобретательность, безграничная смелость этого человека направлены на восстановление социальной справедливости. Дядя Мартин, бунтарь-одиночка, занимается насильственной экспроприацией части денег у богатеев и распределением их среди бедных; он — символ протesta, зреющего в народе, предвестник грядущих перемен: «Были и такие мужчины в нашем славном роду, которые испытывали непреодолимое желание дать по сопливому носу жизни и показать язык ее неумытой роже, не от злобы и пессимизма, а почему — это они сами знали. Дядя Мартин был из них». «У него руки чесались совершать всякие сумасбродства и таким образом развлекать народ. Дядя Мартин считал, что время от времени надо бросать камень в болото, чтобы нарушать однообразие жизни».

Таким образом, с дядей Мартином в книгу входит мотив социального протesta. При этом в повествовании уже гораздо реже звучат иронические нотки. И вообще, там, где социальное начинает превалировать над бытовым, смех отступает, а иногда и вообще замолкает. Вот какие выводы делает автор на основании одного из самых тяжких впечатлений детских лет: Доко, сторож, «кособокий и одноглазый карлик», «держал в страхе детей из нескольких сел». Он не сам был провинившихся, а натравливал

детей друг на друга, заставлял их самих вершить право- судие. Начиналось все как бы в шутку. Доко ставил про- винившихся детей друг против друга и приказывал одному из них: «Ну-ка, ударь его, чтобы в следующий раз лучше смотрел!» «А теперь ты его, за то, что он тебя ударили!» И постепенно драка разгоралась, становилась жестокой, друзья превращались во врагов. Мучая детей, Доко мстил им отцам и дедам, которые его чем-нибудь оскорбили. Или просто наслаждался властью над беззащитными, слабыми мальчишками.

Когда писатель оказался в Бухенвальде и увидел 18 виселиц, на которых во времена фашизма заключенных заставляли вешать друг друга, он был поражен менее других экскурсантов. Он вспомнил Доко. «Вероятно, у моих спутников,— подумал он,— не было в детстве, как у меня, такого маленького одноглазого сторожа; иначе их не ужаснули бы так дела человеческие...»

Книги Ив. Петрова «Прежде чем я родился и после этого» и «Путаные заметки» болгарская критика называет иронически-бытовой прозой. Термин этот, в общем довольно точно характеризуя наиболее существенное в художественной манере писателя, не может, разумеется, раскрыть своеобразие его стиля во всей полноте, указать на все его отличительные особенности. Прозе писателя последних лет присущее и подчеркнуто аналитическое начало, расширяющее интеллектуальную сферу произведений и придающее им особый стилевой облик. Ив. Петров не пренебрегает описанием событий, жизненных фактов. Напротив, он большой мастер изображения жанрово-бытовых сцен. У него чувствуется бесспорная склонность к живописной и яркой детали, к углубленному психологизму. Однако авторский комментарий, который подвергает иронической критике действия и мысли героев, проводит параллели с современностью и ставит перед читателем множество вопросов, сообщает произведениям Ив. Петрова совсем иной характер.

Движение к более выраженной аналитичности отличает современную болгарскую прозу в целом. Эта черта является естественным следствием таких процессов в ней, как лиризация, интеллектуализация, автобиографизм и др. Самым тесным образом связана она и с интересом многих писателей к философской и нравственно-этической проблематике. Может быть, наиболее ярко это проявилось

в последнем романе Эмилияна Станева «Антихрист» (1970).

Э. Станев — один из самых самобытных и талантливых писателей в современной болгарской литературе. Его творчество отразило все наиболее значительные и типичные процессы, пережитые болгарской прозой на протяжении тридцати лет. Он автор романа-эпопеи «Иван Кондарев», над которым работал около полутора десятков лет, и в то же время «микророманов» — «Легенда о Сибине, преславском князе», «Антихрист». В его повестях «Похититель персиков» и «Тырновская царица» преобладает пластически-изобразительное начало, жанрово-психологические зарисовки, а в «микророманах» — философско-аналитический подход к материалу. В наибольшей мере это относится к роману «Антихрист», переносящему читателя в XIV век — период падения болгарского царства и начала турецкого ига.

Роман «Антихрист» написан в форме жития, исповеди монаха Теофила (в миру Энё) пред богом, миром и самим собой. Причем автор очень удачно, с большим чувством меры использует лексику и конструкции древнеболгарского языка, умело сочетая их с современным языком, который тоже заставляет звучать в соответствии с описываемой эпохой. Теофил рассказывает о своей полной драматизма жизни. Однако внешние события у него отступают на второй план. Жизнь Теофила-Энё предстает перед читателями как «приключения духа»¹³ — мучительные поиски истины, постоянные колебания, борьба с догматизмом официальной церкви, по и ограниченностью ереси, борьба с самим собой, попытка решить вечные проблемы добра и зла, духовного раздвоения человека, определить роль красоты и гармонии в мире, долга и ответственности человека перед народом. Все эти и многие другие поднятые в романе проблемы вызывают живой отклик у современного читателя, приобретают актуальное звучание. В значительной мере это вытекает из близости автора к своему герою, даже известной «автобиографичности» романа, в котором главный герой дан как «открытый образ». «Открытый образ» действительно совпадает с повествователем, — свидетельствует сам Э. Станев.— Если

¹³ Б. Ничев. Художникът и мислителят.— «Литературен фронт», бр. 29, 18.VII 74.

не откроешь художественный образ в себе, то никогда не создашь его живым и убедительным»¹⁴.

На вопрос: «Какое место Вы отводите в произведениях исторической достоверности и готовы ли Вы сознательно «пожертвовать» ею, чтобы подчеркнуть ту или иную актуальную философскую проблему?» — писатель отвечает очень решительно: «Не философская проблема, а воссоздание достоверной жизни того времени является главной задачей художника, который имеет столько же прав толковать исторические факты, сколько и историк»¹⁵. Однако это субъективное утверждение (хотя в нем и есть известная доля правды) и объективное воздействие произведения на читателя не всегда совпадают. В романе «Антихрист» читателя привлекают прежде всего не исторические факты в субъективном толковании автора, а духовные искания, духовный облик личности в те далекие времена, проявление в ней черт национального характера и психологии, актуальность этих черт в наши дни.

Бесспорно, наиболее характерным признаком болгарской прозы на современном этапе является жанрово-стилевое богатство. Широко используя опыт предшественников, писатели в то же время стараются создать более свободные жанрово-стилевые конструкции, отвечающие духу нового времени. С другой стороны, возросшая гражданская активность и политическая зрелость художников помогают им поднимать (независимо от тематики и формы) самые насущные общественные, философские и нравственные проблемы.

¹⁴ А. Натев. В разговор с Емилиян Станев: Достоверност и истина.— «Литературна мисъл», 1974, кн. 1.

¹⁵ Там же.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ВЕНГЕРСКОЙ ПРОЗЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

*

Рассматриваемый нами период в развитии венгерской литературы (60-е — начало 70-х годов) обладает известной цельностью, обусловленной вступлением венгерского общества в новую фазу строительства социализма. В конце 1962 г. состоялся VIII съезд Венгерской социалистической рабочей партии, который признал первый этап построения социализма, этап создания его материально-технической базы, завершенным и провозгласил переход к непосредственному построению развитого социалистического общества. Это обстоятельство нельзя не иметь в виду, говоря о современной литературе Венгрии.

Разумеется, неверно было бы представлять положение дел так, будто венгерская литература до и после VIII съезда ВСРП — это совершенно разные вещи. Преемственность развития имеет здесь не менее важное значение, чем зарождение нового качества. Социалистический характер венгерской литературы начал формироваться уже в конце 40-х годов, после установления народной власти (и при этом в свою очередь опирался на прогрессивные и революционные традиции прошлого). С другой стороны, многие противоречия и проблемы, осложнившие картину развития литературы в 40—50-х годах, не исчезли бесследно и на новом этапе.

Чрезвычайно быстрые измениния, происходившие в 40-е и 50-е годы, — интенсивная перестройка всего общественного уклада и сопряженная с этим коренная ломка мировоззрения создали крайне сложную противоречивую обстановку, в которой открывшиеся светлые перспективы труда и творчества, энтузиазм и активность масс соседствовали с тяжелым духовным наследием буржуазного строя, наследием, которое не хотело и не могло

без сопротивления покидать свои позиции в сознании людей. Накопившиеся противоречия, усугубленные непоследовательной политикой тогдашнего руководства, отчасти перегорели в бурных событиях 1956 г., отчасти были сглажены в период консолидации. К началу 60-х годов острая их была в основном снята, и венгерское общество, руководимое ВСРП, смогло приступить к конструктивному их разрешению.

Несмотря на все различия между литературным процессом последнего периода (60-е — начало 70-х годов) и предшествующих лет, определяющим все же является преемственность — преемственность движения литературы по социалистическому пути. Известный критик Дежё Тот, говоря о литературе конца 40-х — начала 50-х годов, пишет: «Лучшие достижения этого периода доказывают, что в новой исторической ситуации венгерская литература продолжала прежде всего социалистические традиции, вливаясь в мировое течение социалистического реализма; критерии социалистического реализма, сознательное усвоение его опыта уже тогда — это можно сказать с полным правом — определяли меру ее единства. С тех пор наша литература ушла далеко вперед, но и сегодня она идет по пути, который был ею избран в те годы»¹.

Диалектическое единство исторической преемственности и обновления, общих закономерностей в строительстве социализма и специфических особенностей, с которыми связан этот процесс в данной стране, объективных тенденций и субъективных стремлений — сложное переплетение всех этих факторов и определяет картину современной венгерской литературы вообще и прозы, о которой пойдет речь в нашей статье, в частности. Проследить действие всех или хотя бы значительной части этих факторов в живом литературном процессе — задача не только громадная, но и, очевидно, попросту неосуществимая. Поэтому мы ограничимся гораздо более скромной целью: показать наиболее существенные тенденции и основные вехи, определяющие характер и общую направленность развития венгерской прозы в рассматриваемый период.

Предварительно остановимся лишь на одном вопросе, который имеет весьма важное значение при анализе литературного процесса, особенно когда речь идет о социа-

¹ «Elő irodalom». Budapest, 1969, 15. old.

листической стране. Это вопрос о мировоззрении, которое играет определяющую роль в осмыслении художником действительности, в характере ее отражения. Возможны и даже неизбежны различия в мировоззрении художников, живущих в одно и то же время, в одной и той же стране, даже относящихся к одной и той же социальной группе; высокоразвитое, приближающееся к научному мировоззрению также может содержать в себе противоречия, порой довольно серьезные; появление их связано с влиянием жизненного опыта, с какими-то групповыми или индивидуальными интересами, с воздействием разного рода идей и теорий и т. д. Понятно, что все это ведет к значительным различиям в индивидуальном мировоззрении, определяя и особенности картины мира, создаваемой художником в его произведении.

Это — по необходимости довольно общее — рассуждение нужно для того, чтобы показать: несмотря на гегемонию марксистско-ленинского мировоззрения в современном венгерском обществе, гегемонию, укрепляемую и поддерживаемую всей политикой партии и правительства и получающую объективную опору в несомненных и все возрастающих успехах социализма, — в Венгрии (как и в ряде других социалистических стран) литература еще не в полной мере опирается на единую мировоззренческую платформу. «В современной венгерской литературе и искусстве, — пишет известный венгерский литературовед Миклош Сабольчи, — с идейной точки зрения можно наблюдать двойной водораздел: во-первых, между антигуманистическими (появляющимися весьма редко) и гуманистическими произведениями и течениями, а во-вторых, — в рамках гуманизма — между общим гуманизмом и социалистическим гуманизмом»². Сразу же нужно добавить, что первый «водораздел» существует скорее как гипотетическая опасность, отражающая тот факт, что в общественном сознании еще не изжиты полностью элементы, представляющие собой пережитки реакционной идеологии, насаждавшейся хортистским режимом и подкрепляемые империалистической пропагандой. Однако на практике эти элементы не получают права голоса, так как одним из главных принципов культурной политики ВСРП

² M. Szabolcsi. Változó világ — szocialista irodalom. Budapest, 1973, 289. old.

является препятствование публикации и распространению произведений, по духу враждебных передовым общественным идеалам, здоровой морали.

Поэтому реально существующим можно считать лишь второе различие: между общегуманистическими и социалистическими тенденциями. Но и противостояние этих двух творческих позиций не является чем-то постоянным и неизменным или, скажем, колеблющимся то в ту, то в другую сторону: общее направление развития венгерского общества, характер изменения действительности обусловливают постоянный рост авторитета социалистических идеалов. Есть, конечно, и другие факторы, которые объективно способствуют общему движению литературы к социалистической идейности. Так, в сознании венгерского народа и его творческой интеллигенции живут прекрасные революционные традиции, в том числе память о Венгерской Советской Республике 1919 года; большое значение для венгерских трудящихся имеет опыт строительства социализма в СССР, братская поддержка и помощь со стороны СССР и всего социалистического лагеря. Наконец, тот факт, что идеи социализма и коммунизма все более завоевывают себе признание в умах мыслящих людей всего мира, также оказывает мощное стимулирующее воздействие на венгерских писателей и художников, на их отношение к жизни и к своему творчеству.

Таким образом, современная венгерская литература, несмотря на существующую пока идейную неоднородность, обладает и определенным единством прогрессивного поступательного развития, направленного в сторону объединения всех литературных сил и тенденций на основе социалистической идейности. Объективно это находит выражение в том, что действительность народной Венгрии, находящейся на пути к развитому социалистическому обществу, в общем правдиво отражается в литературе и что социалистический общественно-этический идеал занимает центральное место в системе идейно-эстетических координат литературы, хотя при этом большую часть литературной продукции составляют произведения переходные, лишь приближающиеся к указанному идеалу или смыкающиеся с ним в некоторых точках.

В частности, довольно большой удельный вес в литературе занимают произведения, которые можно определить (до известной степени упрощая дело) как произве-

дения общегуманистической направленности, которые отстаивают так называемые «вечные» человеческие ценности. Хотя следует заметить, что подлинно «вечные» ценности не противоречат социалистическому общественно-этическому идеалу, поскольку идеал этот интегрирует все лучшее, что свойственно человеку.

Показательным примером в этом плане может служить творчество Ласло Немета — его романы «Эстер Эгте» (1956), «Милосердие» (1965) и другие, в которых он масштабно, философски ставит проблему поведения человека в обществе, долга, совести, морали, хотя и не затрагивает проблематику именно социалистической личности.

Сложность этой «общечеловеческой» проблематики демонстрирует, например, роман «Милосердие». Как во многих других произведениях Немета, центральное место в романе занимает женский образ. Студентка-медичка Агнеш Кертес — девушка благородной и чистой души, с идеальными взглядами на жизнь, на человеческие отношения и потому с трудом находящая контакты со средой. Через ряд разочарований, через глубокую внутреннюю борьбу, перипетии которой изображены автором тонко и точно, Агнеш идет к достижению главной цели — найти свое место в жизни, научиться принимать эту жизнь со всем ее несовершенством, по мере сил способствуя ее улучшению. Агнеш готовится стать врачом, в утолении человеческих страданий, в сочувствии горю и боли находя удовлетворение своих идеальных устремлений и вместе с тем путь к выведению их в сферу земную, реальную. В известной степени аналогичным образом складывается и ее личная жизнь, ее отношения с однокашником Фери, хромым, неловким и застенчивым юношей, к тому же преследуемым властями (дело происходит в старой Венгрии) за социалистическую деятельность. Агнеш испытывает к нему жалость и сострадание; и важно, что именно эти чувства, а не уважение к его подвижничеству, даже героизму заставляют ее в конце концов сделать его своим избранником, «склониться» к нему с высоты своей красоты и здоровья. Таким образом, в позиции автора можно усмотреть определенную дань христианскому идеалу «смирения» и самоотречения; однако в обстановке формирования новых, социалистических отношений между людьми эта позиция получает иное наполнение: в лице

Агнеш читатель видит образец человека, живущего для других, приносящего реальную пользу нуждающимся в его помощи людям и благодаря этому обретающего душевную гармонию.

Во многом сходны с Ласло Неметом Тибор Дери и Дюла Ийеш. Хотя у них есть произведения большого идеиного взлета, входящие в сферу социалистического реализма, — повесть «Обед в замке» (1962) Ийеша, роман «Ответ» (1950—1952) Дери (мы упоминаем здесь некоторые произведения, относящиеся к 50-м годам, потому что они сохраняют свое значение и актуальность и в настоящее время), в других своих вещах эти писатели зачастую весьма абстрактно, умозрительно подходят к вопросу о венгерском национальном характере, к проблематике отношений человека и общества, как, например, Т. Дери в романе «Отлучение» (1965), посвященном эпохе раннего христианства.

В русле общегуманистических тенденций движутся такие видные венгерские писатели, как Иштван Ваш, Эмиль Коложвари-Гранпьер, Магда Сабо и др.

Говоря о сущности общегуманистических тенденций и об их месте в венгерской литературе, нельзя не отметить, что в конкретных условиях современной Венгрии существование этого крыла и его относительно большой вес вполне объяснимы. Достаточно сказать, что сюда относятся многие «патриархи» современной венгерской литературы. Причины этого следует искать в истории, в обстановке буржуазной Венгрии, где в силу ряда обстоятельств литература, непосредственно связанная с революционным рабочим движением, с марксистской идеологией, была довольно слаба, развивалась в основном за пределами Венгрии, в эмиграции (мы имеем в виду прежде всего прозу; в поэзии дело обстояло несколько иначе: упомянем хотя бы выдающегося поэта, основателя венгерской поэзии социалистического реализма Аттилу Йожефа). Мощной была литература различных демократических направлений: прогрессивного, либерального крыла буржуазной литературы, движения «народных» писателей и др. Почти все нынешние «живые классики» сформировались на почве этих направлений, и после 1945 г. им, зрелым художникам со сложившейся системой эстетических взглядов, нелегко было перестроить свое мировоззрение. Однако демократические и гуманистические традиции, на которых

воспитывались эти писатели, большой опыт борьбы с фашистской идеологией — все это могло стать достаточной базой для того, чтобы эти писатели в основном солидаризировались с теми целями, к которым движется общество современной Венгрии, и составили органическую часть широкого фронта гуманистической, демократической, близкой к принятию идеалов социализма литературы.

Разумеется, между той литературой, которую мы определили как общегуманистическую, и собственно социалистической литературой граница довольно размытая, изменчивая. Разделяя эти два направления, нужно скорее говорить, может быть, о двух точках, двух полюсах, между которыми располагается — причем не в застывшем, раз и навсегда определенном, но в довольно подвижном, текущем виде — все множество разнообразных явлений, составляющих в совокупности литературу социалистической Венгрии. Один центр тяготения — это позиция, рассматривающая задачи литературы в свете ленинского принципа партийности, воспринимающая свидетельства и проявления движения к развитому социализму, факты формирования новых отношений между людьми как явления, обладающие универсальной ценностью и представляющие собой объект эстетического осмысления; другой же центр — позиция тех писателей, которые в своем творчестве предпочитают быть «ангажированными» в пользу, как им представляется, более широких, общегуманистических ценностей.

Отсутствие резкой границы выражается, естественно, и в том, что существует много произведений, которые не могут быть со всей определенностью отнесены «туда» или «сюда». Сама переходность настоящего периода в Венгрии, влияние разного рода отрицательных факторов, как внешних, так и внутренних, еще часто порождает аберрацию в общественном сознании — в том числе и в художественном. Поэтому нередки еще произведения, в которых, скажем, сатирическое высмеивание недостатков, присущих данному моменту, переходит, вольно или невольно, в сатиру на общество в целом или проблемы личности рассматриваются изолированно от общественных явлений и тем самым обединяются и искажаются. Приведем в пример повесть писательницы Эржебет Галгоци «Паутина» (1972); герой ее, председатель сельскохозяйственной артели, человек, глубоко преданный своему

делу и не жалеющий сил для него, становится жертвой интриг, клеветы, подсаживания. А главное, он оказывается в полном одиночестве, наталкивается на глухую стену непонимания и у односельчан, и у представителей власти. Повесть завершается самоубийством героя, и настроение безысходности, обреченности вступает в противоречие с реальной практикой социалистической действительности. Во многих же других своих произведениях Эржебет Галгоци выступает как писательница с социалистическим мировоззрением. Речь, таким образом, идет о том, что внутри тенденции движения к социалистической идентичности могут быть какие-то «микродвижения» в обратном направлении. Сказать об этом необходимо во имя полноты и объективности картины.

Говоря о собственно социалистической прозе, нужно отметить, что она также складывалась из различных, влияющих в нее, сплавляющихся в ней явлений и тенденций. Сюда относятся прежде всего те прозаики, которые начинали свой путь в русле движения «народных писателей», по к моменту установления народной власти или после этого смогли убедиться в несостоятельности концепций «крестьянского социализма», «особого венгерского пути», в правоте и перспективности марксистско-ленинской теории и практики; имеются в виду прежде всего такие писатели, как Петер Вереш, Йожеф Дарваш, Пал Сабо. В годы социалистического строительства выросли такие большие мастера, как Лайош Галамбош, Имре Добози, Лайош Мештерхази, Дюла Фекете, Тибор Череш, Ференц Шанта и др. Наконец, в современной венгерской литературе социалистического реализма нашли свое место вернувшиеся в Венгрию из эмиграции писатели — Антал Гидаш, Бела Иллеш, Йожеф Лендел и др.

Сущностные особенности художественного отражения действительности в творчестве этих писателей можно видеть в том, что, обращаясь к самым сложным проблемам реальности, они решают их с партийных позиций, в свете марксистского понимания закономерностей и перспектив современного исторического процесса. Поэтому и художественные решения в произведениях этих прозаиков являются более глубокими, более реалистическими (и в эстетическом плане, и в смысле соответствия жизни), чем у писателей, ориентирующихся на общегуманистические идеалы,— разумеется, зависимость эта не автоматическая:

она корректируется масштабами таланта и другими факторами.

Венгерская проза последних десяти—пятнадцати лет дала немало ярких произведений социалистического реализма. Можно сказать здесь о романе Йожефа Дарваша «Пьяный дождь» (1963) — своего рода аналитической автобиографии прогрессивно мыслящего венгерского интеллигента, прошедшего через подпольную борьбу в период хортистского режима, через позор военной авантюры, когда венгерские правящие круги взялись помочь Гитлеру осуществлять его варварские планы, через энтузиазм и воодушевление первых лет социалистического строительства, через трагические события осени 1956 г. и каждый раз вынужденного искать единственно правильное решение, отвечающее велению времени и требованиям совести. Причем эти поиски отнюдь не являлись просто интеллектуальным упражнением: от их результата часто зависела сама жизнь человека, как и жизнь других людей...

Проблема совести, долга человека перед обществом поставлена в повести Дюлы Фекете «Смерть врача» (1963). Старый деревенский доктор Дежё Вайс, который даже на пороге смерти не считает себя вправе покинуть свой скромный, но такой важный пост, не очень избалован признанием и благодарностью окружающих; но для него важнее честность и сознание возвращенной обществу «долгосрочной ссуды». Более свежий пример — повесть Гергея Ракоши «Прыжком тигра» (1972), в которой вопрос о жизненной позиции человека в условиях социалистической действительности прямо связан с пониманием человеческого счастья. Героиня повести, Магда Киш, простая, ничем не выдающаяся будапештская девушка (даже ее фамилия значит по-венгерски «маленькая»), выделяется среди своих сверстников, пожалуй, лишь пожеланием примириться со своей судьбой, стремлением во что бы то ни стало найти счастье, свое место в жизни, обрести уважение к себе. Такая жизненная программа не так легко осуществима, как представляется вчерашней гимназистке; ей приходится то и дело вычеркивать из списка возможностей один пункт за другим: стать знаменитой спортсменкой, оперной певицей, удачно выйти замуж и т. п. После ряда разочарований и попытки самоубийства Магда встречает человека, который становится для нее и мужем, и другом, и учителем жизни. Дюла —

тоже из «маленьких людей», консультант в сельскохозяйственной артели. Дюла и Магда живут в деревне, им приходится вести бесконечные опыты, разбираться во множестве образцов почвы, устраивать себе более или менее спосные условия существования; к тому же крестьяне поначалу встречают их холодным недоверием, видя в них чуть ли не дармоедов. Однако для Дюлы и особенно для Магды источником силы и оптимизма становится сознание полезности их работы; может быть, поэтому так значителен для них тот незаметно совершающийся, но глубокий поворот в отношении к самим себе и к жизни, который происходит, когда они добиваются первых, небольших, но реальных агротехнических успехов. Но и этот поворот нельзя было бы еще расценить как обретенное счастье, если бы и отношение крестьян к ним также не менялось — медленно, но верно.

В венгерской социалистической прозе бросается в глаза то обстоятельство, что она в основном осваивает проблематику, связанную с самочувствием интеллигенции, в меньшей мере крестьянства и очень мало — рабочих. Правда, чисто тематический подход к литературе и оценка произведений по их тематике давно отвергнуты венгерской литературной общественностью, которая главной задачей художественного отражения считает исследовательскую, аналитическую функцию и стремится делать объектом анализа — с полным правом — социальные и этические конфликты развивающегося общества. Но вместе с тем нельзя не признать, что пока существуют разные, пусть неантагонистические классы, их духовная, нравственная жизнь обладает определенной спецификой. Поэтому недостаточное внимание литературы к рабочему классу, ведущей силе общества, выглядит как пробел не только в тематике, но и в проблематике. Надо сказать, что в последние несколько лет как будто наметился сдвиг в этом вопросе; в венгерской критике много говорилось, например, о повести Акоша Кертеса «Макра» (1971). В центре ее действительно стоит молодой рабочий, Ференц Макра, который страдает своеобразным раздвоением натуры; он не может выбрать между двумя возможными вариантами своей жизни. С одной стороны, его способности, духовные потребности, да и те широкие дороги, которые открывает перед ним социалистический строй, — все это побуждает его подняться в более высокие сферы

общественного бытия, стать художником; с другой же стороны, некая внутренняя инертность, трактуемая автором как наследие многих поколений предков, живущих скромной жизнью простых тружеников, заставляет его остаться там, где «его место», жить, «как все», т. е. изо дня в день ходить на завод, копить на собственный домик, кормить семью... Эта дилемма оказывается непосильной для Макры: он кончает с собой, отравившись газом. Таким образом, мы можем видеть, что хотя герой книги — рабочий и тема как будто связана с рабочим классом, с его ролью в обществе, тем не менее конфликт, да и способ его решения носят типично интеллигентский характер; Ференц Макра — хорошо замаскированный под рабочего рефлектирующий интеллигент.

Подлинное освоение рабочей темы, художественное изображение рабочего класса — это задача, которая стоит пока на повестке дня в венгерской литературе (соплеменя на Дежё Тота, который пишет: «...наша литература серьезно отстает в деле изображения повседневной жизни трудового народа и прежде всего рабочего класса...»³).

* * *

Выше мы попытались дать общую мировоззренческую, идеологическую, отчасти и тематическую «карту» современной венгерской прозы в ее основных, определяющих зависимостях, в наиболее крупных именах. Теперь предстоит охарактеризовать ее жанрово-эстетический облик (конечно, исторические, идеальные, социальные факторы будут присутствовать и здесь).

От социально-исторического момента придется отталкиваться уже в таком вопросе, как возрастающая интеллектуализация литературы, прежде всего прозы. Культурная революция, осуществленная народной властью, повысила общий уровень образованности, приобщила широкие массы к духовной деятельности, к богатству человеческой культуры. На настоящем этапе, на пути к развитому социалистическому обществу, продолжающейся куль-

³ Д. Тот. О литературе — в свете решений съезда.— «Современная литературная критика европейских социалистических стран», вып. 1. М., 1975, стр. 169.

турная революция объединилась с бурно развивающейся научно-технической революцией. Вследствие этих фактов растет не только образованность, культура человека, но и общий уровень его сознания, его способность самостоятельно анализировать действительность, постигать ее существенные черты. Литература как форма общественного сознания, естественно, не может не отражать этот процесс. Причем, если учесть, что эстетическое сознание, художественное осмысление реальности всегда идет несколько впереди массового сознания, то неудивительно, что современная литература интенсивно, порой даже лихорадочно ищет все новые и новые способы художественного обобщения; ей приходится торопиться, чтобы не отстать от потребностей и вкусов читателя.

Конечно, значительную роль играет в этом и отказ от неверных методов культурной политики, от попыток, имевших место в течение известного периода, с помощью административных мер уподобить всю литературу нескольким канонизированным образцам. Ввиду определенного стечения обстоятельств такими образцами оказались произведения, созданные в эпически-повествовательной манере, продолжающие традиции критического реализма. Отрицательное отношение к этим образцам было еще одной причиной, побуждавшей художников искать новые пути и способы художественного отражения за пределами однозначно понятого жизнеподобия.

Эти тенденции в сочетании с влиянием западной литературы способствовали расцвету разнообразных условных, метафорических, «параболических» форм и приемов: притчи, исторической аллегории, гротеска, даже в какой-то мере тех приемов, которые в драматургии, например, входят в поэтику театра абсурда. Поиски распространялись не только на современную литературу, но и на литературу прошлого, откуда извлечены были прежде всего некоторые приемы, опробованные в художественных мастерских сюрреализма (ассоциативное письмо, поток сознания и др.) и конструктивизма (репортажно-документальные жанры, монтаж и др.).

И все же период этот является весьма поучительным в том отношении, что лишний раз доказывает: художественный метод, поэтика, избираемая художником, не есть нечто независимое от мировоззрения, а сам художник не может быть абсолютно свободным от окружающей его

действительности, от проходящих в ней, определяющих ее характер процессов. Конечно, зависимость здесь не прямая и не жесткая: скажем, «нуво роман» необязательно делает писателя рабом экзистенциалистской философии. Тем не менее факт, что проникновение в литературу социалистической Венгрии поэтики «нового романа» было сопряжено с определенным усилением влияния экзистенциализма. Так, модной стала тема одиночества человека в обществе; беда здесь не в том, конечно, что писатели (например, Эндре Веси, Иван Манди, Дёрдь Молдова) в ряде произведений изображали «некоммуникабельных», не находящих контактов с окружающим обществом и страдающих от этого людей. Беда в том, что в процессе художественного обобщения — к тому же обобщения на высоком уровне таланта и мастерства — одиночество перерастает в некий комплекс трагического отчуждения, становящийся как бы знамением времени. Возможно, в условиях буржуазного общества этот комплекс и естествен; но в социалистическом обществе он вступает в противоречие с существенными сторонами жизни, потому что социалистический строй направлен на воплощение принципов коллективизма, по самой своей природе стремится объединять, а не разъединять людей.

Аналогичным образом влияние так называемого «черного юмора» и абсурда может приводить к тому, что произведения будут активно внушать читателю циничное отношение к жизни, ставящее под вопрос все и всяческие человеческие ценности, в том числе и «вечные».

Таким образом, условно-метафорические формы и приемы еще не тождественны чуждым взглядам; тем не менее широкое распространение этих приемов не остается совершенно нейтральным явлением. Дежё Тот, говоря о бросающемся в глаза изобилии гротескных и аллегорических форм, подмечает определенную связь между этими формами и попыткой уйти от современных вопросов в сферу «относительно утратившей свою актуальность проблематики»: например, обращение к этим формам может способствовать тому, что изображение «извращений принципов социализма культом личности» выливается «в скептическое отношение к политической власти вообще»⁴.

⁴ Д. Тот. О литературе — в свете решений съезда, стр. 166.

С другой стороны, и сама действительность предъявляет свои права на участие в творческом процессе. В данном случае «диктат» действительности проявляется в том, что она теми или иными способами — через читательское мнение, через критику — понижала удельное значение таких произведений и тем самым лишала опоры сам тип такого художественного подхода. Наибольшим авторитетом и популярностью в литературе и общественной жизни 60-х — начала 70-х годов пользовались все же романы и повести социально-аналитического характера. Причем это не было простым возвращением к традициям эпического социального романа — в социалистическом ли реализме (горьковская и шолоховская линия) или в еще более ранних образцах. Новый интеллектуальный уровень ощущается и здесь: прежде всего в том, что эпический, повествовательный подход, демонстрирующий связь явлений, сменяется, как уже отмечалось, подходом сугубо проблемным, исследовательским (пожалуй, не будет преувеличением сказать, что художественное познание в своем развитии в чем-то сближается с научным). В произведениях такого типа писатель не столько утверждает что-то, сколько формулирует проблему: изображает определенное явление, определенную сторону жизни, чтобы таким путем подвергнуть сомнению какое-либо устоявшееся, кажущееся незыблемым представление. Образцами такого подхода являются уже упоминавшийся «Пьяный дождь» (1963) Йожефа Дарваша, «Кладбище железного лома» (1962) Эндре Фейеша, «Холодные дни» (1964) Тибора Череша, «Двадцать часов» (1964) Ференца Шанты и многие другие. Вопрос в них — в самом общем виде — сводится к следующему: что кроется за видимостью, за привычным обликом явлений? Как стало возможным то, что изображено в книге?

Кстати говоря, как одно из следствий ослабления эпического элемента можно отметить тот факт, что исчезают четкие жанровые различия между романом и повестью и даже рассказом. Вот как видит это изменение, например, молодой, но пользующийся авторитетом критик Б. Иштван Сабо:

«На смену традиционному, строящемуся на принципе эпизода роману пришла повесть, эмоционально насыщенная, с разных сторон подходящая к центральному ключевому вопросу, характеризующаяся концентрированным,

драматически напряженным, часто напоминающим детективный сюжетом»⁵.

В отношении и новых критериев проблемности, и новых жанровых черт наиболее, пожалуй, типичной представляется книга Эндре Фейеша «Кладбище железного лома», которую в критике, правда, принято называть романом, но которая и по объему, и по суховато-протокольному характеру повествования лишь с большой настяжкой подходит под эту категорию. В этой книге писатель задается целью разоблачить мещанство как социальное явление и как образ мышления; опасность этого общественного недуга показана с тем большей остротой, что Фейеш прослеживает, как мещанско миоощущение укоренялось даже в такой пеблагоприятной для него среде, как рабочий класс. Автор дает здесь своеобразную семейную хронику, показывая жизнь одной рабочей семьи со временем первой мировой войны до наших дней. Мещанская узость взглядов, как болезнь, передающаяся по наследству из поколения в поколение, позволяет Хабетлерам спокойно перенести все бури истории и войти в социализм со своими первозданными, допотопными нравственными нормами, жить в новых условиях так, будто вокруг ничего не изменилось. При этом нельзя сказать, что Хабетлеры паразитируют на теле общества, живут за счет других. Опасность их как типа в другом: они не испытывают ни малейшего желания идти в ногу со временем, расти духовно; они потенциально лишают смысла и цели всю ту борьбу, которую лучшая часть человечества вела и ведет ради физического и духовного раскрепощения рабочих. Хабетлерам не нужно никакое раскрепощение, никакие жертвы. Недаром вокруг них, в общем-то честных по-своему людей, постепенно начинают «соседать», концентрироваться уже откровенно антиобщественные элементы. И есть своеобразная ирония в том, что один из этих «прибившихся», Зентаи, зять Хабетлеров, высказывает жестокую истину об этой семье: «Ну хорошо, я подонок! А вы-то как живете?.. Этот строй вас только что не облизывает, умоляет: извольте пойти в университет, извольте стать врачом, инженером, судьей, директором, начальником полиции, генералом, чертом, дьяволом, а вы — повылезали из бараков и живете по-старому, как

⁵ «Társadalmi Szemle», 1970, N 5, 54. old.

хомяки ...Налижетесь, пабьете себе брюхо... рыгнете и в постель, дорогой товарищ Хабетлер!.. Взять вот тебя. Зарабатываяешь больше двух тысяч форинтов, еще подрабатываешь мальстромом... А видел ты хоть один театр — изнутри? Прочел хоть одну книгу? Ведь эта власть тебе принадлежит, тебе, вельможный господин токарь...»⁶

Дело в том, что слова Зентай обращены к единственному представителю семьи, способному до конца прочувствовать их. Это Яни, младший Хабетлер, который испытывает какие-то пеясные стремления, проявляет определенную склонность к осмысливанию окружающего мира и происходящих в нем событий; он не раз пытался порвать со своей родней, но так и не смог преодолеть традиционную для этой семьи родственную привязанность. Духовная неудовлетворенность Яни, его метания между любовью к родителям и сестрам и ненавистью к ним выливаются в неуравновешенность, в дикие вспышки ярости. Такую вспышку вызывают в нем и слова Зентай — Яни убивает его. «Отвег Яни, роковой удар его кулака — это взрыв ярости и боли, взрыв слишком поздно осознавшей себя жизни»⁷, — пишет критик Б. Иштван Сабо.

Однако, убедительно и остро поставив проблему, дав, так сказать, «историю болезни», автор воздерживается от каких-либо рецептов лечения; развязка романа, которая как бы символизирует разрушительную силу мещанства, не решает конфликта. В подобном же ключе написана и повесть Фейеша «Здравствуй, лето, здравствуй, любовь!» (1969), показывающая, насколько еще велика власть денег, тяга к богатству в современном венгерском обществе; повесть также заканчивается бунтом без освобождения, трагедией без катарсиса.

Многие литературные явления подобного рода, показывающие конфликт, но не пытающиеся решить его и тем самым абсолютизирующие, посвящены художественному осмысливанию периода, когда в практике социалистического строительства взяли верх грубо прямолинейные методы, ставшие одной из причин трагического взрыва 1956 г. Произведения эти зачастую глубоко и всесторонне вскрывают антигуманную сущность культа личности, огромный вред, нанесенный им формированию новых отношений

⁶ E. Fejes. Rozsdatemető. Budapest, 1964, 346. old.

⁷ «Új írás», 1969, N 3, 122. old.

между людьми. Вместе с тем в некоторых из них (например, в романе «Мельница в аду» Дёрдя Молдовы, отдельных повестях и рассказах Ференца Карианти, Иштвана Чурки, Шандора Шомоди-Тота) конкретно-историческое рассмотрение отрицательных явлений в жизни народной Венгрии в определенный период затемнялось постановкой метафизически понимаемых проблем власти, абстрактным морализированием.

Если не считать этих крайностей, то можно сказать, что уже в первой половине 60-х годов в венгерской прозе наметился здоровый, конструктивный подход к задачам художественного отражения действительности — отражения, в котором все большую роль играет активное начало. Активной, до страстности, была и позиция самих писателей, выдвигавших самые острые, самые насущные вопросы, связанные с преобразованием общества на разумных и гуманных началах. Активное начало выражалось и в том, что сам способ общения с читателями, постановка перед ними вопросов без явного, подсказанного ответа активизировали восприятие, побуждая к интенсивной умственной работе. Показательно, что и наиболее дорогие писателям герои — это люди, от которых жизнь требует решительного действия, активного выбора; эти герои отнюдь не всегда добиваются победы в борьбе за свои идеалы; но важно, что поражение они терпят чаще всего не из-за собственной слабости и не из-за непреодолимости препятствий, а из-за неумения или нежелания сделать выбор, отказаться от устаревших, изживших себя представлений.

* * *

Первая половина 60-х годов, когда художественные поиски шли прежде всего вширь, дала ряд многообещающих результатов и обогатила палитру венгерской литературы; тем не менее в какой-то момент этот путь исчерпал свои возможности. В художественной продукции появились произведения, в которых усложненная форма не вытекала органично из содержания и потому легко переходила в манерность, нарушая исходный критерий эстетического совершенства — чувство меры. К тому же дальнейшая погоня за непременной оригинальностью художественного решения создала бы опасность отрыва литерату-

ры от широкой читательской аудитории. Все это способствовало тому, что на следующем этапе развития литературы, охватывающем вторую половину 60-х — начало 70-х годов, художественные поиски венгерской социалистической литературы были направлены скорее вглубь. Это означает, что пути обновления художественных средств в большей степени обращены в направлении использования возросших возможностей реализма.

Важно подчеркнуть, что такого рода поворот никак нельзя воспринимать как поворот назад. Интенсификация художественных исканий в рамках реализма подразумевает прежде всего и главным образом обогащение художественного арсенала реализма за счет самых различных приемов и средств, переосмысленных на новой основе. Такое обогащение реализма, обогащение плодотворное и, по-видимому, еще далеко не исчерпавшее себя, означает, что успешно исследовать и эстетически осваивать существенные стороны исторического процесса можно не только с помощью жизнеподобных, но и с помощью условных приемов. При этом важна мировоззренческая позиция художника; но не менее важно то, чтобы использование того или иного условного приема не приводило к утрате конкретной социальной и идеологической ориентации, чтобы в произведении всегда присутствовало некое надежное — реалистическое — ядро, позволяющее находить точный адрес аллегорий и метафор и потому являющееся необходимым условием жизненности произведения. Недаром упомянутый выше Дежё Тот прямо связывает реалистические тенденции в литературе с новыми задачами продолжающейся социалистической культурной революции. «*Укрепление связей литературы с массами, — пишет он, — ставит литературу перед необходимостью развиваться в сторону реализма*»⁸.

Как пример плодотворного сочетания условности (в данном случае гротеска) и реалистического подхода можно упомянуть творчество Иштвана Эркена, особенно его повесть «Семья Тотов» (1966), исследующую острый вопрос современности — феномен добровольного подчинения людей навязанной им злой воле. Гротескная, с элементами абсурда ситуация, изображенная в повести, правильно отражает венгерскую действительность не такого уж

⁸ Д. Тот. О литературе — в свете решений съезда, стр. 169.

далекого прошлого и потому обладает большой разоблачительной силой. Образы рыхлых и самодовольных обычайщих все желания и прихоти тронувшегося рассудком майора, становятся как бы символом человеческой косности, безволия, благодаря которым и могут возвышаться над ними, распоряжаться их судьбой маньяки-диктаторы вроде Гитлера.

Различные варианты и направления развития реалистического метода в современной венгерской литературе весьма нешаблонны и разнообразны. Можно перечислить лишь несколько наиболее заметных примеров, которые намечают общие контуры движения, но отнюдь не исчерпывают его. Разнообразие и многовариантность имеют место даже в творчестве одного и того же писателя. Так, в творчестве одного из крупнейших представителей современного венгерского социалистического реализма, Лайоша Мештерхази, мы находим и биографический роман с мощной публицистической струей («Пора возмужания», 1967); и психологические эссе мемуарного, автобиографического характера («Каникулы», 1969; «Грустный клоун», 1972), как бы воскрешающие на современном уровне традиции «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо; и своеобразную разновидность плутовского романа («Отцовское сердце», 1971), построенного как оправдательный монолог героя, выливающийся в саморазоблачение; и «модернизованное» переложение древнего мифа о Прометее, полное иронии и сатирических выпадов, но в то же время выдвигающее и серьезные социальные и философские проблемы («Загадка Прометея», 1973). Аналогичное разнообразие мы наблюдаем в творчестве Тибора Дери: «Воображаемый репортаж о попфестивале в Америке» (1969), затрагивающий проблемы мироощущения и социальной позиции современной западной молодежи; «Милый бопер!..» (1973) — лирическо-иронический этюд о старости; «Наслоения дней» — своеобразный лирико-философский дневник.

Казалось бы, высказанное выше замечание об общем повышении уровня художественного познания действительности, сказывающемся в большей философичности, условности, абстрактности отражения (абстрактности в положительном смысле слова, т. е. способности подниматься над эмпиризмом, конкретикой, описательностью), — казалось бы, это замечание противоречит наблюдающемуся в венгерской литературе последних пяти — десяти лет

бурному расцвету очерково-социологических или так называемых «социографических» жанров. «Социография», имеющая в Венгрии очень богатые традиции в прошлом (первая волна социографической литературы имела место еще в 30-е годы), представляет собой стремящееся к предельной точности и полноте описание жизни какого-либо населенного пункта, местности, социальной группы. Здесь, как правило, нет ни вымысла, ни домысла — только «чистая» фактография. Во многом социография, конечно, приближается к сугубо социологическому описанию; об этом красноречиво свидетельствует тот факт, что авторы таких произведений охотно обращаются к статистическим сводкам, к историческим документам и т. д. Поэтому в венгерской печати одно время (особенно в 1963—1964 гг.) шли серьезные дискуссии о том, относятся ли социографические жанры к художественной литературе. Однако многие особенности в изобилии рождающихся социографических произведений убедительно показали бесплодность споров: постоянными признаками этих произведений были художественно выписанные характеры, диалоги, передко лирические вставки или пронизывающая все произведение лирическая интонация.

Социография — трудный жанр, поскольку любое утверждение, любое наблюдение автора касается живых людей, их работы; «социограф... не может павязать изображенным им людям свои взгляды, за свое мнение он несет ответственность... как журналист»⁹ (критик Ференц Киш). Но, видимо, слишком велика пазревшая в обществе потребность в «фактографическом» освещении актуальных проблем, если все большее число писателей обращается к этому жанру. Здесь можно назвать и «социографов», так сказать, по призванию: это Ференц Эрдеи, Геза Фейя; и прозаиков, обращающихся к социографии время от времени: Йожеф Дарваш, Дёрдь Молдова, Дюла Фекете, Дюла Чак и мн. др.). Даже поэты (например, Шандор Чори) издают книги такого рода. В жанре социографии выделяется монументальная серия «Открытие Венгрии», насчитывающая к настоящему моменту уже около полутора десятков томов.

Несмотря на кажущуюся «приземленность» социографии, она, на наш взгляд, лишь подтверждает тенденцию

⁹ «Elő irodalom», 451. old.

сближения художественного познания с научным. Писатель выступает как строгий исследователь, избегающий интуитивных выводов, опирающийся на факты, на «сырой», эмпирический материал. На основе этих фактов выявляются определенные тенденции, предлагаются решения тех или иных важных для общества проблем.

Нам кажется, расцвет «социографии» не случайно совпал с периодом построения зрелого социализма в Венгрии. Период этот сопряжен с серьезными изменениями в структуре, в образе жизни венгерского общества. И литература, выступая здесь рука об руку с социологией и политикой, помогает увидеть и осмыслить эти изменения, более сознательно подходить к управлению социальными процессами.

* * *

Завершая статью, еще раз подчеркиваем, что облик современной венгерской прозы формируют разнообразные, отличающиеся и по мировоззренческой базе, и по художественно-эстетической окраске тенденции. Однако и субъективные, и объективные факторы, т. е. и неизбежная эволюция взглядов, воззрений художников, и действительность, развивающаяся в сторону зрелого социализма,— все это способствует укреплению авторитета и роли социалистических тенденций в литературе, метода социалистического реализма. «Два минувших десятилетия убедительно доказывают,— пишет Дежё Тот,— что с точки зрения интересов нации и человечества самое существенное и новое в нашей литературе было сказано... представителями социалистического направления»¹⁰. Это — надежный признак того, что современная венгерская литература вообще и проза в частности активно участвуют в выполнении той задачи, которая отводится им логикой общественной борьбы нашей эпохи,— задачи формирования новой, социалистической личности, нового отношения человека к человеку и к обществу.

¹⁰ «Elő irodalom», 27. old.

РЕАЛЬНОСТЬ ВЫМЫСЛА
И НЕВЫМЫШЛЕННАЯ РЕАЛЬНОСТЬ
(НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ ГДР)

*

«Если наша литература часто наводит скуку, то не потому, что ей не хватает художественных средств, а потому, что за действительно актуальные темы она не берется, искусно пережевывая знакомое. Она не задевает за живое, не волнует, исследуя давно исследованное. Не хватает ей не мастеров, а первооткрывателей»¹.

Эти слова принадлежат романисту Гюнтеру де Брайну, но произнесены они устами его литературного героя, университетского педагога Тео Овербека, на страницах романа «Присуждение премии» (1971) — книги, основной конфликт которой связан с самыми актуальными проблемами литературного процесса в ГДР 70-х годов.

Изображение художника, его профессиональных забот, сомнений и исканий на страницах литературного произведения, предназначенного для широкого круга читателей, само по себе не является чем-то необычным для немецкой литературы. Здесь существует богатая традиция романов о художнике, ведущая от «Вильгельма Мейстера» И. В. Гете, «Крейслерианы» Э. Т. А. Гофмана к «Доктору Фаустусу» Т. Манна и «Прощанию» И. Р. Бехера. Однако обращение Гюнтера де Брайна к этой теме не следует рассматривать как простое тяготение к устоявшейся традиции отечественной словесности. Автора и его героя Тео Овербека, специалиста по истории немецкого романтизма, волнуют не духовные связи с культурой прошлого, а художественная полноценность того, что создают писатели-современники. И в этом смысле появление книги Г. де Брайна можно считать симптоматичным для современного развития литературы ГДР.

¹ Гюнтер де Брайн. Присуждение премии.— «Иностранная литература», 1973, № 5, стр. 24.

Сходные тенденции почти одновременно проявляются в романах целого ряда писателей — Эрвина Штриттмата, Курта Давида, Юрека Беккера, Эрика Нойча, Германа Канта, Юргена Бринкмана. В докладе Германа Канта VII съезду писателей ГДР специально отмечается почти массовое появление произведений о самом процессе писания и о писателях, что «происходит вовсе не случайно и не вследствие сговора авторов. По всей вероятности, это связано также и с тем, что литература ГДР вступила в стадию нового самоосознания, необходимость которого рождается и новыми и уже решенными задачами; самоосознания, основывающегося на собственном опыте и на высоком уровне требований, в которых выражаются обращенные к литературе ожидания; самоосознания, которое связано с общественно упрочившимся, в особенности после VIII съезда партии, пониманием уникальности, незаменимости художественного труда,— кстати сказать, мысль, которую художник не может действительно освоить, не признавая ответственности, связанной с ней. Ибо кто печется о незаменимости собственного труда, тот не станет перекладывать на других тяжесть упущений, в которых повинен он сам»².

Художники слова в ГДР пытаются нарисовать живую картину литературной жизни социалистической Германии. Это мнение литературы о самой себе, о своих возможностях и устремлениях, о своем месте в жизни социалистического общества вынесено на суд публики, образованность, взыскательность и художественный вкус которой в последнее время неизмеримо возросли.

Разумеется, у литературы существуют традиционные формы самосознания — художественная критика, эссеистика и, наконец, история литературы. И если искусство слова в какой-то мере берет на себя их функции, то тем самым оно выражает и известную неудовлетворенность их состоянием.

Об этом весьма остро шла речь на съезде писателей ГДР, прошедшем в ноябре 1973 г. Начиная с отчетного доклада Анны Зегерс и содоклада Германа Канта, в котором говорилось о «давно перезревшей необходимости историко-литературного описания процесса, который при-

² Hermann Kant. Unsere Worte wirken in der Klassenauseinandersetzung.— «Neue deutsche Literatur», 1974, N 2, S. 29.

вел не больше и не меньше как к полному изменению литературной сцены»³, и кончая дискуссией по докладу Франца Фюмана «О литературе и критике», мы неоднократно сталкиваемся с мыслью о том, что «kritika как совокупный комплекс, не справляется со своими функциями»⁴. На страницах профессиональных журналов и в массовой периодике передко можно встретить интересные рецензии, но нет того, что Франц Фюман называет «культивированием художественной критики».

И все-таки это не повод для создания культтивированной эрзац-критики и общедоступной эрзац-истории литературы в виде романов о писателях, литературоведах, журналистах. Да названные нами романисты от Штриттматтера до де Брайна вовсе и не собираются создавать подобные эрзацы. Их книги рождены глубокой личной заинтересованностью творческими и морально-эстетическими проблемами. Эти произведения основаны на многоплановой разработке автобиографического материала. Они являются плодом не только художественной зрелости, но и определенного уровня философского и социального мышления, сложившегося за четверть века истории социалистической Германии. И наконец, самое главное: в этих книгах решаются не только вопросы «самоознания» литературы, хотя именно этому они посвящены в первую очередь. В названных произведениях ставятся и более общие проблемы, отражаются некоторые принципиально важные стороны и конфликты современной действительности ГДР.

* * *

«Любой автор подвергает литературной эксплуатации свое «я», но значение автора определяется среди прочего тем, есть ли в нем что эксплуатировать». Применяя эти слова героя «Присуждения премии» к самому автору романа, можно уверенно сказать, что эксплуатировать ему «есть что». Богатый личный опыт Гюнтера де Брайна, выстраданность того, о чём он пишет, делают его повесть человечески интересной. Не профессиональный разговор о

³ Herman Kant. Unsere Worte wirken in der Klassenauseinandersetzung.— «Neue deutsche Literatur», 1974, № 2, S. 36.

⁴ Franz Fühmann. Literatur und Kritik (Diskussionsgrundlage).— «Neue deutsche Literatur», 1974, S. 161.

современной литературе, мнениях критики и установках культурной политики находятся в центре романа, а то, какую роль эти феномены играют, какое место в жизни героев занимают они, к каким решениям побуждают.

Гамлетовский вопрос, который преследует Овербека, облекается для него в дилемму, имеет или не имеет права быть лауреатом писатель Пауль Шустер, друг его молодости, бывший его протеже в литературных делах и соперник в любви к Ирене, жившей тогда с Паулем, но ставшей в конце концов женой Тео. Или: «А кто получает премии?» Или: «Кому мы ставим высший балл — тем, кто повторяет чужие слова, или тем, кто самостоятельно думает, равнодушным или откровенным, прилежным или творчески мыслящим?»

Сомнения Овербека для решения жюри практически несущественны. Премия уже присуждена Шустеру, и Тео поручено произнести во время церемонии вручения ее в Академии «лаудацию» — похвальную речь в честь награжденного. Но разрешение этих сомнений жизненно важно по крайней мере для одного человека — самого Тео. А по ходу действия книги выясняется, что ответ на волнующие его вопросы очень важен и для выращеной им дочери Пауля, Корнелии, для самого Пауля Шустера, для студентов. Оценки и позиция Тео приобретают, таким образом, не только морально-этическое, но и воспитательное значение. А будучи сопоставлены с суждениями и жизненными максимами его шефа, профессора Либшера, они возвышаются до более общих принципов и норм жизни социалистического общества. Собственно, здесь, в сопоставлении Овербека и Либшера, и формулируется самая общая проблематика книги, конкретизирующаяся затем уже на материале литературной жизни.

Овербек и Либшер начали в одно и то же время в одном и том же университете изучать одни и те же предметы и при одних и тех же условиях вступили на научное поприще. Первый стремился к знаниям, доискивался истины, был прям и опрометчив в суждениях. Второй стремился к успеху, усердно изучал свою специальность исключительно ввиду необходимости этого для карьеры и был человеком «мудрым», т. е. отучил себя высказывать опрометчивые суждения. Жизнь вроде бы опровергает принципы Овербека. Он до сих пор ходит в ассистентах, а Либшер давно уже стал профессором. Принцип Либшера:

«Делай, что должен, но не больше, чем хочешь. И не забывай: каждый обязан добиваться успеха». Казалось бы, этот принцип торжествует и даже дает Либшеру основания для своеобразной философии успеха. Он считает субъективную честность, столь важную для Тео, просто идеализмом, который «так же смешон, как понятие о чести какого-нибудь офицера-дворянина», считает, «что важна в конечном счете полученная польза, а не чьи-то там высокие или низменные побуждения».

Тео говорит о «формальности... понятий, которые становятся бессмысленными, если не знать, к чему они относятся» Именно профессиональная ответственность не позволяет Овербеку хвалить книгу, не заслуживающую этого, однако уверенный в своей непогрешимости и превосходстве Либшер считает, что Тео просто-напросто человек, «которому спасение собственной души важнее всеобщего блага, мещанин, который свою внутреннюю ограниченность принимает вообще за человеческие границы, субъективист, который ищет спасения мира в спасении души».

«Речь идет не обо мне,— возражает Тео,— а о деле, о нашем великом деле... Мне не жаль премии для Шустера, которой он заслуживал бы с большим правом много лет назад, появившись тогда его книга. Тогда она, при всех несовершенствах, была бы образцом. И я ликовал бы. А сегодня я должен сказать: затаскана, устарела. Мы уже другие сегодня — мы, читатели. А мы, критики, не хотим этого видеть. Не хотим признать, что такие книги больше не удовлетворяют взросших запросов. Кому нужно расхваленное старье, премированная макулатура?»

Полемическое возражение критикам больше всего направлено против самого Тео. Выход книги Пауля Шустера столкнул Тео с самим собой, с собственными принципами, которые он почти два десятка лет назад отстаивал как общественные и художественные нормы и пытался навязать начинающему писателю. Пауль сопротивлялся и не мог поэтому пробить дорогу в литературу. Теперь он реализовал советы Тео и не только признан, но и отмечен премией. Значит, Тео был прав? По логике фактов — да. «Но ведь он не хочет быть только правым, ведь он уже не таков, как раньше. Он ведь уже не считает, что взял патент на мудрость, он познал за это время, что расширение знаний разрушает прекрасную простоту аксиом, что и великое устаревает, что и железные монументы мо-

гут упасть, что ошибки всегда и всюду возможны, что важно не сохранить правоту, а найти истину, что хотя это и удобно, но глупо относиться к однажды найденным правдам как к вечным...»

Гюнтер де Брайн строит свой роман как скрупулезное и деловитое наблюдение над семьей Овербеков на протяжении одного дня. Поэтому столь же подробно, как и день Тео, описаны события, происходившие с его женой Иреной и дочерью Корнелией. Но наиболее пристальное внимание писателя привлекает комплекс событий и фактов, составляющих реальную основу интеллектуальных рефлексий Тео — жизнь Пауля Шустера и судьба его книги.

Дружба Тео и Пауля началась с отказа Пауля «конструировать свое прошлое заново». В их отношениях, собственно, и воплотилась вся та проблематика, которая имеется, говоря словами Н. Г. Чернышевского, эстетическим отношением искусства к действительности. И здесь де Брайн снова вторгается в область самых жгучих вопросов, которые на протяжении последних пяти — семи лет неоднократно выливались в острые споры литераторов ГДР. Новейшим примером такого рода может служить весьма широкий обмен мнениями, который был устроен на страницах центрального органа СЕПГ «Нойес Дойчланд» под рубрикой «Мысли накануне VII съезда писателей ГДР», а также дискуссия на самом съезде, для которой была создана специальная секция «Литература и действительность».

Резюме писательской дискуссии вылилось не столько в обобщения, сколько в вопросы: как далеко простирается действительность, которую должен изучать и отражать художник, и что к ней относится? Как распознать сущность действительности? Не существует ли множества действительностей, скажем, столько же, сколько существует авторских индивидуальностей? Не относится ли к действительности также и язык, и художественная сокровищница языка? Каким образом писатель может обеспечить восприятие правильной информации из действительности и невосприимчивость к неправильной? и т. п.

Проблема действительности, правды, истины возникает в романе де Брайна уже при первой встрече студента-филолога Тео, посланного на уборку урожая в бранденбургскую деревню, с Паулом Шустером. Во время беседы в кругу молодежи Пауль рассказывает свою незатейливую

биографию: отец у него столяр, сам он рыбак. У отца собственное дело на Западе. Мать тоже там, бежала. И он был там, но вернулся. «Это было как раз то, что требовалось Тео для заключительной речи. Жизнь Пауля обрела в ней округлые, удобные формы, стала показательной, несмотря на протест прототипа». Пауль утверждал, что он человек аполитичный, что его привлекла назад не молодая Республика, а белокудрая Гудрун, но Тео настоятельно доказывал, что объективно это все равно было политическое решение в пользу Республики.

Через пару месяцев Пауль появился в городе в студенческой комнате Тео с тремя исписанными тетрадями в руках. «Он записал, как все было, сказал он... «Возвращение. Рассказ об одной жизни» — значилось на обложках. Но это была лишь часть рассказа о его жизни, та часть, где он жил только этой девушкой и ничем другим. Четыре года он тщетно ухаживал за ней, на пятый его осчастливил намек на прощальный поцелуй, на шестой — письмо, из которого, помимо всякой всячины, можно было вычитать, что ей его не хватает, привело его обратно в родную деревню, где она призналась, что тем временем другой управился с ней ловчее, чем он». В довершение всего Пауль объявил, что решил стать писателем.

Тео тронуло страдание, беспомощно и тривиально искашее для себя выражение, но он пришел в ужас от аполитичного освещения событий. Он находился тогда под сильным влиянием «литературы, скорее закрывавшей, чем открывавшей доступ к действительности». Он искал друзей среди людей, «которые, как и он, принимали идеалы за реальность, реальность — за несовершенство и с безоговорочным высокомерием смотрели на людей, казавшихся им недоразвитыми. Они проклинали все элитарные теории — и были в их власти. Поскольку башня, где они жили, была не из слоновой кости, она не казалась им башней. Из нее они могли смотреть только вдаль, в будущее, о котором знали все, но прежде всего, что оно принадлежит им». Тео всячески пытался обратить в эту веру и Пауля, но тот упрямо смотрел в прошлое и «повторял, что дело было не так, говорил о типическом как заранее заданном», не желая понимать, что подразумевалось под этим.

Когда Тео, выправив рукопись Пауля, показал ее в издательстве, редактор нашел у Пауля талант и счел, что, дополнив и изменив, можно сделать из нее книгу. Начал-

ся новый этап борьбы за претворение пережитой действительности в действительность искусства. Четвертую редакцию романа издательство согласилось напечатать. Но Пауль отказался. Он увидел, что это уже не его книга.

По субботам Пауль посещал объединение молодых литераторов. Здесь он учился не писать, а дискутировать о написанном, узнавал, что печатают, а что нет, где можно навести справку, какой должна быть литература. Он усваивал все, что понимал, но не находил возможности установить связь между тем, что читал, и тем, что писал. Этот шаг ему помогла сделать журналистика.

Когда Паулю, работавшему в ту пору трактористом в МТС, дали задание написать репортаж, он сделал это за два выходных дня, за два следующих пропил свой гонорар, а еще через неделю приехал в Берлин, чтобы привезть редакцию к ответу. «Ибо хотя репортаж и появился под его, Пауля, именем, он был так ловко сокращен и обработан, что критика превратилась там в похвалу, скепсис — в оптимизм, и товарищи по работе справедливо назвали Пауля лжецом. Слесарь гаража, ругавшийся из-за недостатка запчастей, говорил там простыми, но приличными словами о необходимости улучшения снабжения, директор обвинял в нехватке жилищ не строительную организацию, а западногermanский имперализм.

Пауль был достаточно наивен и предполагал, что его сведениям не верят. Он старался доказать правдивость всего, что он написал, однако в редакции ему преподали запоминающийся урок.

«— Вы должны еще научиться различать действительность и правду,— сказал редактор.

— Ты видишь вещи такими, какие они есть, а нас интересует, какими они будут,— сказал Пройс.

— Вы не должны давать врагу оружие,— сказал главный редактор.

— Мелкобуржуазное тщеславное желание иметь собственные суждения ты должен принести в жертву правилу, что судить — это дело тех, кто стоит выше и потому видит дальше,— сказал Пройс.

— Находясь на переднем крае, нельзя показывать свои слабые стороны,— сказал главный редактор.— Светлые стороны достигнутого можно оценить лишь в сравнении с темным прошлым, а не с лучезарным идеалом. Речь идет не об идеалистической игре в правду, а о

пользе. О чьей пользе? О нашей, стало быть — и о твоей».

Пауль становится журналистом. Постепенно ему удаётся установить между собой — наблюдателем и собой — пишущим сито, пропускающее только желательное. Позднее и сито стало лишним, поскольку определенные стороны действительности он перестал видеть. «Он не искал больше, а держал наготове шаблоны, благодаря которым его стиль стал чище, глаше, ровнее, однообразнее. А вместе со стилем так же видоизменялись его наблюдения и мысли».

Когда он совершенно погряз в избитых клише, когда все, что знал и умел, было израсходовано, он снова вспомнил о своей книге, которую когда-то «легкомысленно» принес в жертву идолу по имени Правда. Ему он больше не поклонялся. Поскольку он и к себе уже не относился серьезно, мог смотреть на пережитое со стороны и набил руку, ему удалось сделать из старой, устаревшей книги новую, актуальную».

Типичен ли путь Пауля? Правдив ли характер? Имеют ли место подобные явления в литературной жизни ГДР и что нужно сделать для их устранения? Уже сама постановка этих вопросов в романе де Брайна показывает, что в литературе ГДР назрела решимость покончить с устаревшими взглядами и методами, а это отражает общий рост морально-этических критериев в сегодняшней общественно-политической и культурной жизни ГДР.

Роман де Брайна отличает точно выверенная композиция, сугубо индивидуальная повествовательная техника, свободно и изящно использующая самые что ни на есть новейшие литературные приемы точно так же, как и испытанные традиционные формы эпики. Ярко обрисованные человеческие характеры семейства Овербеков — Тео, Ирены, Корнелии, а также Пауля Шустера и его жены Уллы, Либшера, фрейлен Гессе несомненно обогатили галерею портретов наших современников. Многие из них кажутся нам хорошо знакомыми, но не потому, что мы уже читали нечто подобное в других книгах, а потому, что мы где-то уже встречались с ними в жизни. Все это придает убедительность и постановке, и решению поднимаемых в романе проблем.

В романе Гюнтера де Брайна как бы случайно сказано, что Тео Овербек — специалист по истории немецкого романтизма, одновременно ведущий занятия и по совре-

менной литературе. Но это мимолетное замечание раскрывает глубоко скрытую логику мышления героя. Тео несет в своем восприятии литературной деятельности живое слияние проблем традиции и проблем искусства сегодняшнего дня. И здесь роман фокусирует литературные искания 70-х годов. И здесь де Брайн отвечает на сегодняшние требования, которые наиболее емко сформулировала Анна Зегерс: «Каждый — стар он или молод — должен научиться схватывать ту фокусирующую точку, в которой мы находимся. А мы действительно находимся в фокусирующей точке — и в историческом, и в географическом, и в политическом смысле»⁵.

Сегодня писателей ГДР все более глубоко волнует вопрос о национальной значимости социалистической немецкой литературы, являющейся и составной частью и законной преемницей многовековой национальной культуры. Раздававшиеся в середине 50-х годов голоса о том, что социалистический реализм экспортирован из Советского Союза и не имеет никакой почвы в традициях немецкой литературы, ушли в небытие. И в ГДР и на Западе пристально изучается эстетическая борьба в Германии 20—30-х годов, реконструируется генезис социалистического искусства на национальной немецкой почве, в рамках широкого мирового литературного процесса. Ответы историков приобрели сейчас насущное практическое значение не столько для доказательства прав социалистического искусства Германии на это наследство, сколько для осознания им своей силы и своего существа. Все более актуальными для творческой практики писателей становятся размышления над тем, из чего вырос социалистический реализм в немецкой литературе, что он вобрал в себя и что отмел, что общее, интернациональное присущее ему и какими он отмечен специфическими, национальными чертами. Живые художественные параллели отыскиваются в самых ярких литературных эпохах. Конечно же, взоры обращаются в первую очередь к «веймарской классике» — Гете, Шиллеру, Гельдерлину. Но взгляды устремляются и дальше в глубь истории, к Лессингу и просветителям, к блестящей эпохе рыцарской литературы и национального эпоса. Недаром среди книг 70-х годов

⁵ A. Seghers. Helfen, tiefer ins Leben einzudringen.— «Neues Deutschland», 22. September 1973, S. 4.

значительное место занимают обработки литературных памятников вплоть до новой редакции «Парцифала» и «Песни о Нibelунгах». Дальше всего идут по этому пути драматурги. Они обращаются не только к разработанным традицией сюжетам, но и к эстетике прошлых эпох. В polemических высказываниях наиболее яркого оппонента Б. Брехта, представителя «аристотелевского театра» Петера Хакса, даже развивается идея «социалистического классицизма».

В современных творческих дискуссиях о новых изобразительных возможностях искусства социалистического реализма и о традиционных связях социалистической литературы далеко не последнее место занимает оценка романтизма. У прозаиков пристальное внимание приковано к Гофману, творчество которого повлияло на развитие всего европейского романа XIX в. от Бальзака до Гоголя. Очень показательны в этой связи последние книги А. Зегерс — «Настоящая лазурь» (1970) и «Встречи» (1973).

Трудно переоценить, что значит для современной литературы ГДР существование такой творческой личности, как Анна Зегерс, которая уже почти полвека принадлежит к авангарду интернациональной социалистической литературы. Она словно бы воплотила в себе и сознание традиций революционного искусства, и глубокую связь с национальной и мировой культурой, и неустанное стремление к новаторству. Ее восприятие современных проблем, ее «духовная действительность» несут в себе не только опущение нового состояния, новой зрелости литературы Республики, но и опыт, который привел к этой зрелости, и мудрость, в которую она вылилась.

Книга «Встречи» состоит из трех новелл, связанных общим мотивом. Встречи происходят в мире воображения, однако все они реальны не только для рассказчицы, но и для каждого, кому открыт доступ в мир литературы. Ведь Э. Т. А. Гофман, Гоголь и Кафка могут встретиться не только на книжной полке. Они могут встретиться в сознании читавшего их человека, как это происходит в заключительной новелле «Встреча в пути».

Эта повелла несомненно имеет ключевое значение для понимания всего творчества Анны Зегерс⁶. Но точно так

⁶ Friedrich Albrecht. Neue Erzählungen von Anna Seghers.— «Neues Deutschland», 25. Juli 1973, S. 4.

же она имеет ключевое значение и для понимания нынешней стадии литературного развития в ГДР, в частности поисков опоры в традиции. Воображаемая встреча Гофмана, Гоголя и Кафки в Праге в начале 20-х годов несомненно несет на себе печать литературной автобиографии Анны Зегерс. Проблемно новелла связана и с первыми стихийными творческимиисканиями, и с умудренными жизнью философскими и художественными размышлениями писательницы, и с литературными спорами последнего десятилетия.

Круг тем, всплывающих в этой беседе, простирается от этических и социальных констант писательского труда до тонкостей языковой культуры. Но автор постоянно возвращается к тому, какую роль играют в реалистическом изображении действительности элементы сказочно-фантастические, символика, сны и предчувствия. В отличие от этюдов о Толстом и Достоевском Анна Зегерс отказывается в этом рассказе от прямого комментирования взглядов, высказываемых собеседниками. Она вовлекает читателя в активное размыщение над поднимаемыми в беседе проблемами, сталкивая разные мнения, намечая различные пути развития мыслей. Писательница искусно прибегает к формам диалектического мышления, столь излюбленным романтиками, к «романтической иронии».

«Три разных поэта, у которых много общего для разговора, беседуют, хоть они и жили в разные времена, о важных вопросах искусства,— так резюмирует сама писательница замысел своей новеллы.— Я думаю, их разговор имеет ценность для реалистического искусства, ибо необходимо задуматься, как и они, над вопросом: «Что такое действительность?» Не только то, что можно пощупать и попробовать. И фантазии, и мечты тоже относятся к действительности»⁷.

Итак, снова действительность. Действительность искусства и связь ее с реальностью. Анна Зегерс варьирует здесь мысли, высказанные и в новелле «Настоящая лазурь»: для художника действительностью являются материальные и духовные реальности; его творения — это единство его мыслей, чувств и понимаемой таким образом

⁷ Anna Seghers. Helfen, tiefer ins Leben einzudringen, S. 4.

действительности. Логика «Встречи в пути» направлена против натуралистической концепции искусства как копирования объективной реальности, против внесения элементов механистического понимания задач искусства в эстетику реализма, против упрощенной трактовки художественных произведений.

Диалектику отношений художественной действительности к реальности очень интересно раскрыла Анна Зегерс и в своем недавнем высказывании о судьбах романа. Она обратилась к поэтической идее бессмертного романа Сервантеса. «Сражаясь с ветряными мельницами, Дон Кихот разбил старое, налившее на многих людей представление о бессмыслиности старого рыцарства. Он помог заново строить новое время»⁸. Этот парадоксальный ход утверждения этических ценностей через демонстрацию бессмыслиности их с точки зрения практичности и реальных условий жизни великолепно демонстрирует пределы материальной и безграничность духовной реальности в искусстве.

Художественную идею «Дон Кихота» Анна Зегерс вспомнила недаром — она уже раньше привлекала писательницу возможностью нового обращения к полемике с теми самоуверенными пророками будущего, которые, увлекаясь роботами, квантами и внеземными цивилизациями, без содрогания перечеркивают духовные завоевания человеческой культуры. Эта возможность реализована в книге «Встречи». Пародируя ходовую фантастику, Анна Зегерс назвала одну из новелл «Саги внеземных». Это тоже фантазия, имеющая под собой реальные основания. Новелла «показывает значение искусства, которое мы создали на земле. Оно никогда не сможет быть заменено даже самыми высокими техническими знаниями, которые есть нечто совершенно иное. «Внеземные» тоскуют по земному искусству»⁹.

Книги Анны Зегерс и Гюнтера де Брайна показывают широкий диапазон проблем, которые волнуют писателей ГДР: от исторических судеб всего искусства и потенциальных возможностей человеческого сознания до индивидуальных судеб художника наших дней.

⁸ Anna Seghers. Wird Roman überflüssig.— «Neues Deutschland», 23. Mai 1973, S. 4.

⁹ Anna Seghers. Helfen, tiefer ins Leben einzudringen, S. 4.

В этом же плане развивается и проблематика последнего романа Эрвина Штриттматтера «Чудодей» (книга вторая, 1973).

Для понимания этого романа необходимо учитывать важнейшие события и образы первой книги «Чудодея» (1957). Характер и поступки Станислауса Бюднера могут быть полностью уяснены лишь с учетом всей жизненной истории героя.

В первой книге жизнь Станислауса Бюднера описана примерно до тридцатилетнего возраста. Мальчишкой он поражал в деревне всех взрослых своим остроумием и яркой фантазией, пока жандарм не запретил ему заниматься этими «чудесами и колдовством». Станислаус попадает учеником к пекарю, который нещадно эксплуатирует его. Первое юношеское увлечение дочерью пастора Марлен заставляет его испытать унижения, проистекающие из классового неравенства. Горе несчастной любви, тоску по человеческой жизни он изливает в своих первых беспомощных стихах.

Классовые бои периода Веймарской республики и захват власти фашистами почти не затронули жизни Станислауса. Лишь оказавшись в гитлеровской армии и попав на войну, он начинает приглядываться к окружающей действительности. Новые люди, с которыми он сталкивается на своем жизненном пути, влияют на его сознание, в особенности Роллинг, представитель революционного рабочего класса, и сын фабриканта Вайсблattt, поэт и поклонник Шопенгауэра и Ницше. Лишь постепенно осознает Станислаус Бюднер бесчеловечность фашизма, с трудом отваживается он на действие. Когда Роллинг предлагает ему перейти на сторону Советской Армии, он не решается на этот шаг. Только значительно позже он дезертирует вместе с Вайсблаттом из фашистской армии.

Все теми же противоречивыми чертами сельского пролетария, все теми же индивидуальными особенностями характера и судьбы определяется жизнь Станислауса Бюднера в первые годы после разгрома фашизма. И все же проблемы второй части «Чудодея» вырастают не только как продолжение внутренней логики первой книги. Они определяются и исторической логикой развития сознания сегодняшнего немца, общим уровнем художественного мышления в литературе ГДР. В частности, даже при самом поверхностном сопоставлении бросается в глаза бли-

зость индивидуально-творческих проблем, с которыми сталкиваются на пути в литературу герой Штриттматтера Станислаус Бюднер и герой рассмотренного нами романа де Брайна Пауль Шустер.

Да, мы встречаемся с тем же наивным открывателем мира Станислаусом, с которым расстались в 1943 году на греческом острове, когда он счастливо отдался от военных авантюр и «приключений». И в то же время он уже другой. У него появилась твердая цель в жизни. Он хочет стать художником, писателем, хотя это желание кажется ему поначалу очень рискованной затеей. Покинув стены греческого монастыря, Станислаус появляется перед нами в 1946 г. в западногерманском городке на Нижнем Рейне.

Послевоенная неразбериха и заманчивые миражи, которые вырастают перед ним в непривычном окружении, толкают Станислауса к слепым блужданиям, рождают ложные цветы в его поэзии. В своей отсталости, мутильности каждого шага, разочаровании в женщинах, безнадежности мыслей о счастье, не ведущих ни к чему попытках самоучкой получить образование Бюднер все время остается человеком, который, «стремясь вперед, всегда в трудах».

События вокруг Станислауса развиваются бурно. Как и в первой книге, Эрвин Штриттматтер рассказывает увлекательную историю, придерживаясь естественной повествовательной манеры. Но именно эта традиционная форма приобретает в руках Штриттматтера неожиданную новизну и прелесть. И происходит это потому, что вся книга пронизана полемикой против пустой игры литературной техникой. По сравнению с первой книгой роман приобрел новую изобразительную форму, получил более интеллектуальный облик. Критика ГДР справедливо отмечает, что во вторую книгу «Чудодея» «не без оснований и не без определенной функции» влились «опыт и художественные эксперименты последних лет»¹⁰. При этом имеются в виду в первую очередь книги самого Эрвина Штриттматтера «Вторник в сентябре», «3/4 сотни маленьких историй», «Голубой соловей», но не в последнюю очередь и произведения целого поколения писателей, входящих сейчас в литературу.

¹⁰ Horst Simon. Wiederbegegnung mit Stanislaus Büdner.— «Neues Deutschland», 9. August 1973, S. 4.

Одной из центральных проблем и в книге Штриттмата-тера оказывается жизненно важный для главного героя вопрос о том, как соотносится действительность художественного произведения с действительностью реальной жизни, и здесь эстетическая проблема снова становится творческой проблемой романиста. Роман запечатлев жизненный опыт Станислауса и те выводы, которые он извлекает из этого опыта. Перед читателем проходят как объективная картина «годы учения Станислауса Бюдпера». Но одновременно развертывается и субъективная картина «тяжкого пути к познанию». Мы видим, как будущий писатель учится наблюдать, анализировать, размышлять, сопоставлять выводы. Его доморощенные философствования и заметки нередко оказываются пронизанными народной мудростью. Сплошь да рядом они выливаются в пословицы, жизненные правила и остроты, которыми начинаются главы «Чудодея». Но постепенно рефлексия Бюднера все больше выливается в дневниковые записи, которые органически вплетаются в действие книги.

Бюднер много раз начинает писать роман о том опыте, который накапливает молодой человек, решивший стать писателем. Этот роман в романе позволяет выявить диалектическую игру многократных взаимных переходов действительности бытия и искусства, дает читателю возможность непосредственно ощутить страдания и радости художественного поиска. Но и на этом не замыкается круг литературных рефлексий.

Роман насыщен прямыми обращениями автора к читателю часто с саркастическими ремарками по поводу своего героя и своих литературных собратьев и не менее саркастическими суждениями в адрес современной науки и представлений о цивилизации. Именно это непосредственное вмешательство в современную общественно-литературную дискуссию больше всего и делает роман Штриттматтера явлением — можно даже сказать одним из наиболее ярких явлений — литературы именно 70-х годов, а не просто еще одним интересным произведением популярного писателя.

О пути в литературу и своеобразных творческих иска-ниях рабочего-писателя повествует новая книга Герберта Йобста «Искатель счастья» (1974) — четвертая книга из автобиографического цикла романов о найденыше Адаме

Пробсте. Эта своеобразная «биттерфельдская история» в сатирических красках рисует злоключения на поприще писательского труда, которые сопровождают героя, работавшего до этого шахтером горнорудного комбината «Висмут». Проблема художественного объективирования богатого субъективного опыта и знания рабочей среды тоже ставит «Искателя счастья» в ряд уже рассмотренных нами произведений.

Эстетическое овладение действительностью оказывается интеллектуальным стержнем повествования и в романе Юргена Бринкмана «Глаза, чтобы видеть» (1973). Все действие развивается вокруг жизненных проблем Ганса Шеффера, известного химика. Но ведущим персонажем книги является его друг, писатель Бруно Зоммерлатт, пытающийся осмыслить происходящее и помочь Шефферу, который в поисках «элегантного решения» увлекающей его научной задачи забывает о самой задаче.

Бринкман использует для своего повествования сложную конструкцию романа. Он объективирует изображаемые события с помощью постоянной смены повествовательных плоскостей, заставляет читателя воспринимать и переживать как свои собственные мысли и реакции Шеффера, устанавливает дистанцию между автором книги и рассказчиком, ведущим повествование от первого лица. По ходу развития действия он местами демонстративно подчеркивает эту дистанцию. Книга вся пронизана рассуждениями рассказчика на философские и литературные темы. Поле ассоциаций простирается от «Ифигении» Гете до современной социалистической драмы «Истории о нас», которую пишет рассказчик.

В связи с поднятыми проблемами нельзя пройти мимо романа Юрека Беккера «Введение властей в заблуждение», являющегося своеобразным дополнением к «Присуждению премии» де Брайна, не упомянуть романов Германа Канта «Выходные данные», Бернгарда Зеегера «Папаша Батти поет снова», Эрика Нойча «В поисках Гатта». В этот же ряд должны быть поставлены новелла Курта Давида «Оставшаяся в живых» и целый ряд рассказов других авторов. Все они включаются в живую творческую дискуссию о достижениях, нуждах и надеждах современной литературы не только рассуждениями героев и отступлениями авторов, но и поисками новых форм, новых художественных решений.

* * *

Литературный самоанализ далеко не исчерпывает, конечно, проблематики книг, о которых шла речь. Такой, например, роман, как «В поисках Гатта» (1973) Эрика Нойча, поднимает очень широкий пласт жизни сегодняшней социалистической Германии. Его герой не только работник «литературного цеха», но и живой человек со сложной судьбой, кадровый рабочий, партийный активист. Литературным трудом он занился по решению партии, пославшей его в газету. Он долгое время выполняет это поручение, руководствуясь главным образом голосом сердца. Условия идеологической борьбы становятся все труднее, и в конце концов Гатт оказывается не соответствующим своей должности. Это приводит к конфликту, который трагическим образом влияет на всю его жизнь. Те же самые коллизии, которые в книгах де Брайна или Герберта Йобста порождают размышления о путях отражения их в искусстве, становятся у Эрика Нойча отправной точкой упорных моральных и социальных исканий.

Книга поднимает старый как мир «вопрос об отношении части к целому», личности к обществу. Какую ценность имеет отдельный человек в нашей борьбе за светлое будущее человечества? Каковы внутренние связи между общественным развитием и мышлением, чувствованием, действиями индивидуума? Можно ли управлять своим стремлением к личному счастью?

Обращая внимание на эти вопросы, поднятые в книге Эрика Нойча, мы затрагиваем еще одну важную характерную черту литературы ГДР 70-х годов. Моральные, этические и социальные проблемы нынешнего дня, большие и малые заботы буден, утверждение личного достоинства и права каждого человека на счастье проходят общим мотивом через всю литературу последнего пятилетия. Отмечены многие табу и схемы. Писатели ищут ответы в конкретной действительности, в сегодняшней человеческой и социальной практике. Но здесь же они находят и новые вопросы, обнаруживают проблематичность того, что еще вчера казалось бесспорным.

При всем многообразии творческих индивидуальностей и конкретных форм романа, при всей многочисленности взаимных переходов в эпике совершенно очевидно разли-

чаются две типологические формы повествования: объективирующая и субъективирующая. Предпочтение одной из этих форм связано, как правило, с выбором тематики и характером изображаемых конфликтов. Поэтому, отмечая как характерную черту литературы 70-х годов появление проблемы социалистического бытия, следует отметить и массовое тяготение к субъективированному изображению действительности, а в качестве компенсирующего момента тяготение к такой конструкции романа, которая помогла бы избежать авторского субъективизма.

Особый интерес к темам сегодняшнего дня вовсе не значит, что из литературы ушла тематика, утвержденная в правах классиками социалистического реализма. Ее продолжают развивать и представители старшего поколения писателей, и молодые художники, только входящие в литературу. Достаточно назвать такие произведения, как книги Отто Готше «Моя деревня. История и истории», роман Герберта Нахбара «Темная звезда», повесть «Предыстории, или Чудесное место Пробштайн» Хельги Шютц, «Насилье и нежность» Хорста Бастиана, «Лошадиная девчонка» Альфреда Вельма и мн. др. Тематика этих произведений, вероятно, еще надолго останется живой и актуальной для немецкой литературы, ибо, говоря словами Хельги Шютц, каждое поколение людей будет заново открывать для себя историческую действительность. В этом убеждает не только неослабевающий интерес писателей к недавней истории и ее урокам, к героическому революционному прошлому немецкого пролетариата, к антифашистской теме и проблеме «обыкновенного фашизма», к теме подвига советского солдата, строительства демократической Германии, исцеления от фашистской отравы, принятия новой жизни. В этом убеждает и все нарастающий интерес читателя, в первую очередь молодежи, к произведениям Бределя, Мархвицы, Ренна, Зегерса и других писателей старшего поколения, запечатлевших полный трагедий, страданий, смертей, крови, отчаяния и надежд путь от Германии кайзеровской к Германии социалистической. В этом убеждает и плодотворное чувство приверженности лучшим традициям немецкой литературы социалистического реализма, присущее писателям молодого поколения.

Показательно в этом отношении выступление в предъездовской дискуссии одного из самых одаренных

представителей писательской молодежи ГДР Хельмута Саковского. «Я принадлежу к тому поколению писателей,— заявил он,— которое сложилось под влиянием Бределя, Мархвицы, Вайнерта и Вольфа, Бехера и Брехта, Анны Зегерс и других. Многие из нас считают себя продолжателями этой литературы, по крайней мере ее традиции и, черт побери, не собираются отказываться от этого»¹¹.

С самого своего рождения социалистическая немецкая литература была связана с изображением жизни и исторической миссии революционного рабочего класса. Эту свою черту она сохраняет и поныне. Формирование нового общественного сознания, возникающего в результате глубоких социальных преобразований в ГДР, становление человеческой личности, утверждающей себя в свободном творческом труде, привлекает внимание очень многих писателей. Интерес к этим проблемам пронизывает и такие, на первый взгляд, далекие от сегодняшней действительности произведения, как уже упоминавшаяся новелла Анны Зегерс «Саги о внеземных» или же сказочная повесть Юрия Брезена «Черная мельница», и такие романы, как «Пирамида для меня» Карла-Гейнца Якобса, «Каштан» Вольфганга Йохо, «Непринужденная жизнь Каста» Фолькера Брауна, «Березка там в вышине» Иоахима Кнаппа, «В поисках Гатта» Эрика Нойча, выдвигающие эту тематику на первый план¹².

Разработка подобной тематики связана с тенденцией объективированного изображения важнейших моментов жизни страны, с преобладанием исторического взгляда на общественные события и процессы. Это накладывает отпечаток на характер романа-эпопеи, который, как правило, развертывается до всемирной панорамы. Однако и здесь наблюдаются своеобразные сдвиги. Если для Бределя или Зегерс в эпопею укладывалась пережитая ими действительность и современность, то для молодых писателей создание подобных романов выливается в разработку мотивов, эстетически уже сформулированных в конкретных художественных образцах, широко известных читателю. Здесь художественные открытия связаны с новым видени-

¹¹ Helmut Sakowski. Probe und Bewährung.— «Neues Deutschland», 10—11. Juni 1973, S. 4.

¹² См.: Annelise Große «Über die Arbeiterklasse in der Literatur der DDR».— «Neues Deutschland», 13. November 1973, S. 4.

ем исторической действительности, с раскрытием ее смысла для сегодняшней жизни.

Если в эпике, объективирующей исторические процессы, четко обозначилась эволюция художественных точек видения, то в субъективированных изображениях современности можно говорить об эволюции конфликтов. Два десятилетия своего существования литература ГДР шла, по мнению критиков, от темы испытания к теме решения и далее к теме доверия. Имена созвездий этого литературного зодиака взяты из арсенала самой литературы. Это названия романов В. Бределя и А. Зегерса, ставших вехами в истории социалистического реализма в Германии. С конца 60-х годов движение проходит под знаком «встречи с буднями». Это название закрепилось за новейшей литературой после выхода одноименной книги недавно умершей Бригитты Рейман.

Обращаясь к будням социализма, к каждодневной практике людей нового общества, писатели обнаруживают множество конфликтов, часть которых унаследована от старой жизни, часть рождена новой. Конфликты второго рода и составляют в своей сумме новый «предмет искусства». Как говорил И. Р. Бехер, действенный конфликт лучше всего демонстрирует превосходство наших взглядов на мир, в то время как бесконфликтность и эрзац-конфликты вызывают лишь досаду и неудовлетворенность, вводят в заблуждение, отбивают охоту у того, кто ищет подлинного наслаждения искусством¹³.

Прозаикам ГДР в разработке современных конфликтов, в «открытии нашего сегодня» принадлежит несомненно важное место, хотя застрелщиком в этом нередко выступает теледраматургия. Герхарду Бенгшу, Хельмуту Саковскому, Бернгарду Зеегеру, Бенито Богацкому удалось стать в новейшей литературе первооткрывателями новой действительности, новых процессов в рабочем классе, вызревания ценностных понятий социалистической морали, формирования соответствующего социализму образа жизни. Но не меньше открытый содержат и романы Нойча, де Брайна, Паница, Пленцдорфа, К. Вольф и др. Особенно активно стал разрабатываться жанр репортажа, путевого романа. Правда, иногда эти произведения остаются

¹³ Werner Neubert. Unsere Konflikte in unserer Literatur.— «Neue deutsche Literatur», 1970, N 1, S. 8.

лишь инвентарной фиксацией конфликтов и фактов действительности. Подлинный успех сопутствует лишь тому, кто сосредоточивает внимание на глубоко человеческих проблемах. Именно в раскрытии черт характера, духовного облика, творческих возможностей человека, развитие которых оказывается обеспеченным только в социалистическом обществе, лучше всего удается отразить новый облик жизни.

Интересно отметить, что в книгах исчез налет мещанской стыдливости. Изображение человеческих взаимоотношений стало более откровенным, но в то же время оно пронизано чувством достоинства личности. Наблюдается совпадение литературных тенденций с тенденциями в развитии живописи. Ущемление чувственного в искусстве ведет, по мнению художественных критиков, к ущемлению реализма, к лживости и ходульности в изображении действительности, насаждает лицемерие в искусстве и жизни, порождает ущербные человеческие натуры¹⁴. Этой же мысли придерживаются и писатели. Воспитание чувств, через которое проходят герои очень многих произведений, не сводится только к воспитанию ответственности, долга, стойкости, принципиальности, но и включает культивирование способности к наслаждению, в том числе к чувственному. Показательно, что в последние годы в ГДР наблюдается подлинный расцвет любовной лирики.

Формирование свободной, гармонически развитой личности социалистического общества, изображаемое в книгах «Присуждение премии», «Выходные данные», «Чуть ближе к облакам», «Поездка в рай», «Семь увлечений доньи Жуаниты», «Под деревьями дождь каплет дважды», «Ирина» и других, идет рука об руку с оценкой бытующих этических принципов, с утверждением новой морали, порожденной социальными условиями нового общества, с пробуждением в человеке яркого чувства красоты, в том числе и красоты человеческих отношений. В них ставится вопрос о месте и правах мужчины и женщины в социалистическом обществе. Реакция критики и многочисленные отклики читателей в прессе, а также выступления на встречах с авторами показывают, что книги эти воспринимаются как живое отражение реальных конфликтов, как

¹⁴ Gunter Blutke. Entdeckungen im Zusammenleben.— «Neues Deutschland», 18. März 1973, S. 4.

осознание того, на что давно уже обращали внимание, но не понимали, или к чему давно уже присмотрелись и перестали замечать.

Так, на протяжении двух лет литературную общественность занимал роман Эберхарда Паница «Семь увлечений Дони Жуаниты». Автор этого произведения ставит в центр своего повествования молодую незамужнюю женщину Аниту Н. Начальник отдела в проектном бюро крупной стройки, мать восьмилетней девочки, Анита занимает в обществе положение, юридически равноправное с коллегами-мужчинами и с замужними женщинами. Однако это юридическое равноправие не так-то легко реализовать практически в повседневной жизни. Анита завоевывает симпатию читателя именно тем, что она ни в чем не собирается отказываться от своих прав, в том числе и от права на личное счастье. В этом убеждает история ее знакомства с разочарованным в жизни искусствоведом доктором Аридтом, историю ее любви к студенту-физику Георгу Кошеку, унижающему Аниту своей болезненной ревностью, ее отношения с другими героями романа. Смысл жизни Анита видит не в семейной идиллии, но в значительно большей степени в профессиональной и общественной деятельности. И тем не менее производственные и общественные успехи сами по себе не в состоянии дать ей полноту счастья.

Поступки и суждения Аниты Н. очень часто вступают в конфликт с привычными представлениями и старозаветным жизненным укладом. Страдая от боли, которую она причиняет своей непреклонностью себе и людям, ошибаясь и спотыкаясь, Анита все же идет своей дорогой. Бескомпромиссностью она напоминает другую героиню Паница — Дорис Дорн из романа «Под деревьями дождь каплет дважды». Во всяком случае, слова Дорис Дорн: «Бежать от проблем — не решение, медлить — лишь попусту тратить время» — могла бы смело произнести как свой девиз и Анита Н.

Литературная критика по праву увидела в романе Э. Паница «волниующие современника размышления о социалистической морали и социалистическом образе жизни»¹⁵. «Здесь нет обвинителя, нет обвиняемых, здесь дру-

¹⁵ См.: Jürgen Engler. Ein weiblicher Don Juan.— «Neues Deutschland», 18. Januar 1973, S. 4.

желобный вопрос: когда мы имеем право и обязаны ли вмешиваться в то, что происходит за дверью соседа, и каким образом можем мы сочетать счастье каждого со счастьем всех» — это авторское вступление приглашает к совместному размышлению над книгой. И хотя излишне объективирующая повествовательная манера романиста, исключающая возможность глубокого проникновения во внутренний мир Апиты, оставляет определенную неудовлетворенность, роман вызвал весьма оживленный отклик читателей.

Проза ГДР 70-х годов дает широкое, многокрасочное полотно сегодняшней жизни Республики. Она чутко воспроизводит весьма разнообразный и волнующий «духовный ландшафт» общества, богатство и остроту проблем человека наших дней. «Она свидетельствует о том, что вместе с более широкой дифференциацией, с увеличением гаммы цветов в изображении активных и сознательных строителей социализма значительно расширилась и шкала «духовных исканий», вопросов о сущности и ценности социалистической личности в ее связях с нашим обществом»¹⁶.

Говоря о литературе 70-х годов, невозможно обойтись без статистики. За период между двумя писательскими съездами в ГДР было издано 899 новых произведений различных жанров, в том числе 91 публикация первых произведений начинающих авторов¹⁷. Эти цифры необходимо назвать хотя бы для того, чтобы охарактеризовать широту и интенсивность литературной жизни в ГДР.

Литературный облик ГДР 70-х годов определяется и теми новыми именами, которые заявили о себе в полную силу на литературном поприще в самое последнее время. В сознание читателя ужеочно вошли такие художники слова, как Уве Кант, Хельга Шютц, Юрек Беккер, Ульрих Пленцдорф, Герд Эггерс, Лотар Хёрике. Современную прозу ГДР трудно представить без таких книг поэтических, как «Ирина» Рольфа Флоса, «Шесть дней новогодний праздник» Иоахима Вальтера, «Зима одного лорда»

¹⁶ Hans Koch. Der Einzelne und die Gesellschaft. Einige geistige Probleme unserer Gegenwartsliteratur.— «Neues Deutschland», 16. Juni 1973, S. 4.

¹⁷ «Literarische Ernte zwischen zwei Kongressen. ADN-Gespräch mit dem 1. Sekretär des DSV zur Vorbereitung auf den VII. Schriftstellerkongress».— «Neues Deutschland», 12. September 1973, S. 4.

Клауса Б. Шрёдера, «Сени» Йохена Лаабса, «Выстрелы с Ноева ковчега» Петера Абрагама, «Михаэль» Клауса Шлезингера, «День не забудет ни часа» Манфреда Боде-на, «Верена» Бригитты Турм, «Гамбит» Карла Зеварта.

Вступающее в литературу поколение писателей несет с собой совершенно новое ощущение жизни. Они воспринимают социалистический уклад в своей стране, социалистическое общество как нечто само собой разумеющееся. Этим определяется их выбор тем и мотивов, их видение действительности. Молодые писатели нередко ставят те же вопросы, на которые, казалось бы, уже даны ответы предшественниками. Но их ответы зачастую носят иной характер. «Видимо, каждое поколение писателей должно само заново открывать все свои истины... Но даже если мы будем повторять многие открытия, все равно мы многое увидим впервые... Большее внимание к субъекту, осмысливающему объективный мир, конечно, таит в себе опасность утраты общественной перспективы. Но с другой стороны, благодаря этому в круг искусства входит социалистическая личность во всей ее каждодневности, что может открыть новые литературные возможности»¹⁸. Эти слова молодого прозаика Манфреда Ендрышека, сказанные во время «Дней молодой литературы» в Лейпциге осенью 1972 г., пожалуй, наиболее ясно формулируют кредо всей новой литературной волны.

Поток новых произведений заставляет поневоле задуматься над тем, не остаются ли они лежать на складах издательств. Ответ, который дают книжные магазины, раскрывает нам еще одну характерную черту литературы 70-х годов: тиражи книг раскупаются нарасхват. Совершенно очевиден «сильный, просто даже бурный интерес читателя к современной социалистической литературе ГДР»¹⁹.

Молодая волна в литературе ГДР 70-х годов свидетельствует о большом приливе свежих и ярких сил, которые уверенно занимают свое место в искусстве художественного слова наряду с мастерами старшего и среднего поколения.

¹⁸ Цит. по ст.: *Klaus Schüler. Blickpunkte junger Autoren*. — «Neues Deutschland», 9. April 1974, S. 4.

¹⁹ *Klaus Höpcke. Stellvertreter des Ministers für Kultur: Unserer Zeit tief in die Augen sehen. Betrachtungen zur Literatur der DDR heute und morgen*. — «Neues Deutschland», 1. September 1974, S. 4.

ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ РОМАНЕ НАЧАЛА 70-Х ГОДОВ

*

Лет пятнадцать назад в польской критике горячо обсуждался вопрос о том, умирает ли реалистический роман или ему суждено протянуть еще какое-то время. Художественный опыт польской литературы за истекшие с той поры годы убедительно доказывает: в полемике с могильщиками романа правы были те, кто, как, например, Я. Ивашкевич, полагал, что «роман неисчерпаем, изменяется лишь его форма. Он впитывает в себя новые жанры, но я не вижу оснований говорить о распаде этого великого рода литературы»¹. Время подтвердило точный диагноз автора «Хвалы и славы». Мнимый больной оказался вполне жизнеспособным, более того, ему не пошли впрок антироманные снадобья некоторых литературных лекарей. Иное дело — писательские заботы о новизне и свежести способов изображения изменчивой действительности. В польской литературе 60-х — начала 70-х годов отчетливо прослеживается сложное взаимодействие традиционных романтических форм с другими родами и жанрами искусства, изменения в структуре романа — ради проникновения в суть жизненных явлений — отнюдь не означают его увядания и гибели.

Поиски новых средств художественного выражения правды жизни, проблем современного мира с позиций социалистического мировоззрения, отказ от избитых сюжетов и застывших штампов характерны для лучших романов современных польских писателей. Эти поиски определяют процесс интенсивного художественного обновления в польской прозе последних лет.

¹ «Życie Warszawy», 1958, N 19.

* * *

В 1970 г. вышел в свет последний роман известной писательницы Марии Домбровской, скончавшейся в 1965 г.— «Приключения мыслящего человека». Роман не был завершен, при жизни писательницы печатались лишь некоторые главы. Исследователь творчества Домбровской Е. Коженевская, проделав огромную работу, подготовила роман к изданию по рукописям и дала к нему основательный комментарий на основе «Дневников» и архива Домбровской.

В дневнике писательницы, приложенном к роману, содержится любопытное признание (запись от 28 февраля 1961 г.): «Форма романа мне опротивела — другой выдумать не могу, никому не перепрыгнуть через себя». В этом высказывании Домбровской отразились ее иска-ния формы, наиболее адекватной грандиозному замыслу создать эпопею польской жизни XX в. Но оно может служить и свидетельством отхода современной польской прозы от традиционного романа, свидетельством поисков новых способов анализа действительности.

Домбровская, стремясь, по ее словам, «выскользнуть из старой эпической шкуры», широко использует в романе подлинные материалы и документы: письма, дневники, опубликованные ранее воспоминания, печать периода гитлеровской оккупации и т. д. Иногда она их перерабатывает, но часто просто «вклеивает» в роман документы в подлинном виде, например отрывки из «Воспоминаний крестьян», семейные записки, собственный дневник, рукопись «Дневника» участника Варшавского восстания 1944 года Худека. Опора на документ ради достижения подлинности изображаемого особенно характерна для второй половины романа, в которой повествование эпического характера сменяется формой, близкой к художественному репортажу. Возможно, что при дальнейшей работе над романом писательница добилась бы большей художественной цельности, того слияния жизненной правдивости и новизны, к которым она стремилась. Но показателен самый поиск автором известного классического романа-эпопеи «Ночи и дни» новых инструментов художественного анализа. Эти поиски были успешно продолжены в последние годы писателями разных поколений.

Роман Домбровской примечателен и еще в одном отношении. В нем отразилось движение всей современной польской прозы к изображению сложности и многообразия человеческой жизни, раскрытию внутреннего мира человека, выяснению места и роли человека в истории, его связей с общественной жизнью.

«Приключения мыслящего человека» — широкое полотно, посвященное судьбам польской интеллигенции, выходцев из разорившихся шляхетских родов. Действие романа развертывается в основном в 20—30-е годы и в годы войны и гитлеровской оккупации. Домбровская прослеживает процесс демократизации большой части этой интеллигенции, ее приход — часто трудный, путем колебаний, преодоления сомнений и ложных иллюзий — к пониманию закономерностей общественного развития.

Сюжет романа организован вокруг «избранных моментов истории». В нем нет последовательного описания исторических событий, они даны в восприятии их героями. Домбровская показывает своих героев в постоянных размышлениях о судьбах страны, о политических событиях, в спорах с противниками и единомышленниками. Эти споры переданы с подчеркнутой объективностью, чтобы читатель, как «мыслящий человек», сам мог разобраться в аргументах спорящих сторон, проследить медленный, иногда мучительный, но закономерный процесс «отрезвления» большинства героев от националистического упрая первых лет независимости буржуазного государства, осознания ими классовой основы противоречий в фашизирующейся Польше 20—30-х годов.

Решающим испытанием для героев романа явились годы гитлеровского нашествия. В эти годы от умозрительных политических споров они переходят к действиям. Они тушат пожары, спасают книги, работают в подпольной печати и системе тайного образования, которое в оккупированной Польше было одной из форм движения Сопротивления, формой национальной самозащиты и сохранения национальной культуры, так как гитлеровцы закрыли все польские средние и высшие учебные заведения, театры, издательства, редакции журналов. И, наконец, герои романа самоотверженно борются на баррикадах Варшавского восстания и многие из них погибают. Они приходят к убеждению, что буржуазно-помещичья Польша потерпела окончательную катастрофу, и лихора-

дочное стремление людей «лондонской ориентации» вернуть прежние порядки вызывают в них скептическое отношение и протест. Они осуждают организаторов Варшавского восстания, ведших недостойную политическую игру, в результате которой погибли десятки тысяч людей.

Все сказанное относится к большой группе персонажей романа, из которых выделяются два главных героя — Ева Радгосская и Юзеф Томысский. Исторические события предстают в романе в преломлении прежде всего через их сознание, размышления, споры.

«Верь мне,— пишет Юзеф Еве из Парижа,— только внутренние переживания — это настоящие приключения мыслящего человека; смысл нашей жизни, будь она наполнена авантюрами или вовсе лишена событий, определяется лишь тем, что было в этой жизни приключениями духа и мысли».

Героев занимает философия жизни и проблемы духовной культуры, вопросы политики и морали. Их человеческие характеры и судьбы глубоко индивидуализированы. Юзеф Томысский, например, признанный писатель, авторитет для семьи, позднее активный участник подпольной печати и олицетворение совести польского народа, это человек сложного внутреннего мира, нервный и мягкий, лихорадочно ищущий воплощения своего идеала в общественных отношениях и в личной жизни.

Несмотря на смерть и разрушения, которые принесла с собой война, герои романа убеждены в конечном торжестве идей гуманизма. Говоря о будущем, Юзеф Томысский представляет его как общество «побраталихся наконец народов». В конце романа Юзеф и Ева отказываются уехать в Англию из разрушенной дотла Варшавы. «А что бы сказали все, кто погиб здесь, кто был до конца верен родине. Кто-то ведь должен осуществить их завет».

Утверждающая ценность жизни, созидающего труда, человеческой мысли, книга Домбровской — значительное явление в современной польской литературной жизни.

* * *

Современный польский роман многолик и разнообразен. Трудно даже перечислить все направления его поисков и открытий. Но будь то философский, лирический,

психологический, «деревенский» или «городской» роман — их авторы стремятся ответить на вопросы, волнующие современника. И главное — в них ощущается повышенное внимание писателей к человеческой личности, в ней они видят критерий смысла бытия, конечную меру жизни. «От писателя ожидают не только отчета о происходящем в жизни. От него по праву ждут попытки ответить на вопрос, что же, собственно, представляет собой человек»², — писал К. Филипович, автор многих талантливых книг, в 60-е годы опубликовавший ряд «микророманов», получивших широкую известность.

Исследование человека, его психологических реакций, нравственных решений, его многосторонних связей с действительностью ведется писателями на разном жизненном материале. Отвечая на запросы времени, роман наполняется актуальной философской, политической, моральной проблематикой. Но какие бы новые задачи ни возникали перед писателями, как бы ни была широка и многообразна тематика их произведений, есть в польской литературе одна непреходящая, вот уже тридцать лет преобладающая в ней тема — война, движение Сопротивления против гитлеровской оккупации. Именно с разработкой этой большой темы связаны, пожалуй, наивысшие художественные достижения послевоенной польской литературы.

Годы войны и оккупации были для Польши национальной трагедией, оставили неизгладимый след в памяти народа. Они вновь и вновь привлекают внимание писателей разных поколений, которые на материале военных лет ставят все новые проблемы. «Война,— размышлял об этом писатель Л. Бартельский,— безжалостно обнажала человека, обрекала его на величие или падение, она не признавала компромиссов — ибо не может быть компромисса со смертью... Отсюда в книгах о войне атмосфера постоянного напряжения чувств, сознание того, что каждая минута может быть последней. Этим я объясняю и интерес к проблемам войны со стороны писателей, которые, не зная ее по собственному опыту, захвачены ею почти так же, как и мое поколение»³.

² «Życie Literackie», 1963, N 17.

³ «Miesięcznik Literacki», 1969, N 5, str. 39.

В 60-е годы можно отметить новое усиление интереса в польской литературе к теме войны. При этом угол зрения на прошлое меняется. Писатели стремятся не только добиться как можно более правдивого изображения дней испытаний и максимально впечатляющего, нетрадиционного по стилю повествования, но и поставить на материале военных лет проблемы сегодняшнего дня. Последние годы также принесли ряд значительных произведений о годах войны. Среди них видное место занимает роман Е. Путрамента «Болдын» (1969).

Действие его развертывается с осени 1943 г. до мая 1944 г. на востоке Польши, где в болотистых лесах под Бялыстоком сосредоточено крупное, свыше двух тысяч человек, партизанское соединение под командованием «легендарного генерала» Болдына. История Болдына, развертывающаяся на глазах читателя, восполняется эпизодами прошлого, о которых Болдын рассказывает молодому адъютанту, бывшему варшавскому студенту (повествование ведется от его лица). Болдын — исключительный командир. Он обладает прирожденным военно-организационным талантом, хотя у него нет не только военного, но и общего среднего образования. Болдын решителен, мужествен, умеет найти путь к сердцу рядового солдата. Оккупация страны фашистами всколыхнула народные массы, которые поднялись на борьбу за освобождение родной земли,— именно в этих условиях Болдын становится командиром, народ не только выдвинул его, но и сделал героем. Тяжелым грузом легли на плечи Болдына власть и ответственность, которых он ни с кем не хочет делить, но которые угнетают и деморализуют его, ибо он оказывается не подготовленным для такой нагрузки. Но окружение — штаб Болдына в первую очередь — готово поддержать авторитет командира любой ценой и в конечном итоге создает миф о его непогрешимости. Любые его решения, даже самые сумасбродные, воспринимаются как приговор, абсолютный и окончательный. В условиях непограниченной власти Болдына, не контролируемой ни снизу, ни сверху (партизаны отрезаны от центра), в штабе расцветают интриги, подозрительность, доносы. Болдын оказывается в полной изоляции от реальности, перестает трезво оценивать ситуацию.

Судьбу Болдына решает сама жизнь. Пока генерал строил маниакальные планы наступления на Бялысток,

а затем на Варшаву и даже Берлин, немцы окружают и атакуют его отряд. Партизаны несут большие потери, в бою погибает и сам Болдын. Погибает героически, словно искупая смертью свою вину перед отрядом. Штаб скрывает от партизан смерть командира, продолжает отдавать приказы от его имени. С большим трудом отряду удается пробиться через непроходимые болота на территорию, освобожденную Советской Армией.

Повествование заканчивается символической сценой пира под цветущими яблонями. «То и дело раздавались крики:— Да здравствует генерал Болдын!.. И я вдруг понял, что есть некий смысл в этом крике, и сам начал кричать, взволнованно, убежденно, размахивая соленым огурцом».

Конечно, Болдын — герой, вымыщенный писателем. Не было генералов в польском коммунистическом движении Сопротивления, не было такого изолированного от внешнего мира партизанского края, о котором повествует роман, как нет на географической карте названий всех тех деревень и населенных пунктов, которые упоминаются в романе. Заведомо условна, смоделирована автором и основная ситуация романа, хотя при этом многие детали, портреты, диалоги, сцены вполне жизнеподобны. Иначе говоря, роман и его герои достоверны в подробностях, но не в самой основе.

Писателя интересуют прежде всего человеческие отношения, проблема власти и ответственности, обостренные специфическими ситуациями, созданными войной. Свой замысел сам писатель определил в кратком обращении к читателю: «Этот роман не является дополнением к литературной истории освободительной борьбы польского народа во время оккупации. Это исследование человеческой психики, перегруженной властью, ответственностью. Подобно тому как в физике есть особые законы для особых условий, например, существуют законы низких температур, так существуют и законы психики чрезмерных нагрузок. Я отнюдь не открываю их. Я просто пытаюсь описать некоторые явления, происходящие в человеческой душе в исключительных обстоятельствах. Все остальное — лишь аппаратура, подтверждающая исключительность и своеобразие условий»⁴.

⁴ J. Putrament. Bołdyn. Warszawa, 1970.

Позиция автора вызвала нарекания некоторых критиков, полагающих, что взятый им материал не очень подходит для «чистого» психологического исследования. Действительно, если исходить из критериев традиционного реалистического психологического романа, как это делают критики «Болдына», то героические и драматические обстоятельства жизни героев романа не могут быть только «аппаратурой», ~~сконструированной~~ для исследования психических перегрузок. «Аппаратура» (если уж придерживаться этого не слишком удачного термина) военной действительности была «сконструирована» историей, и явные отступления от реалий снижают историко-познавательную ценность этой интересной, написанной с размахом и темпераментом книги. Подлинная история польского партизанского движения, которым руководили коммунисты и которая зафиксирована во многих польских романах, имеет мало общего с историей партизанского соединения в романе Путрамента, живущего в атмосфере преклонения и страха перед своим командиром. Писатель и публицист, участник партизанских боев, Вл. Махеек в рецензии на эту книгу писал: «В польском партизанском движении, тем более ППР-овском... невозможны были сумасшедшие и смертельно опасные решения командира, а тем более нетерпим был разнудзанный образ жизни... В отрядах Гвардии Людовой — Армии Людовой решал голос партии, хотя членов партии было не более пятой части личного состава отрядов»⁵.

«Партизаны или иностранный легион»? — так резко поставил вопрос о романе Путрамента другой критик, Вл. Лоранц, который тоже анализирует роман с точки зрения правдивости изображения партизанского движения.

Но упреки критиков справедливы, на наш взгляд, лишь с точки зрения одного аспекта романа и не исчерпывают всей проблематики этого сложного произведения. Намечающаяся в романе трещина между авторским замыслом и фактическим материалом грозила бы расколоть всю конструкцию произведения, если бы писатель последовательно и открыто не демонстрировал условности сконструированных им обстоятельств.

⁵ «Życie Literackie», 1969, N 926.

Следует добавить, что условность романа не плод заимствования чужих образцов. Истоки ее нужно искать в фольклорной традиции — на это обратил внимание известный критик и литературовед К. Выка, высоко оценивший роман Путрамента⁶. Роман носит черты народного сказания о партизанском генерале. Вот как описывает, например, Болдына один из партизан:

«— Какой он из себя?

— Какой? Высокий, нос орлиный, волосы разеваются, скажу я тебе. Как крикнет, дрожь берет...»

На самом же деле Болдын низкого роста и не отличается громким голосом. В таком же былинном духе повествуют о военных подвигах Болдына и партизаны, и сам рассказчик, с восторгом относящийся к генералу.

В судьбе Болдына ошибочно было бы искать какие-либо прямые аналогии с реальными историческими лицами. Заслуга писателя в том, что он без упрощений и схемы показал психологическую почву политических и моральных решений человека, не выдержавшего испытания властью и ответственностью, хотя роману и не хватает исторической достоверности в изображении.

Обращаясь к теме войны, многие писатели ставили своей задачей не только исследование психологии личности, но прежде всего художественный анализ процесса формирования социалистических идеальных убеждений и морали. Об этом повествует новый роман известного силезского писателя Л. Вантулы «Тишина после колокольного звона» (1973). Его действие происходит «сорок пятой весной этого века» на одной из угольных шахт Силезии, в последние дни пребывания гитлеровцев на силезской земле, большая часть которой уже освобождена наступающей Советской Армией. Борьба шахтеров за спасение шахты, которую гитлеровцы стремятся взорвать или затопить перед своим бегством, составляет сюжетную основу книги. В центре повествования — судьбы двух друзей-шахтеров Франца Блюща и Виктора Шляхты, которые вместе со своими товарищами спасают шахту от уничтожения. На их долю выпадает немало испытаний. Арестованные немцами, друзья держатся мужественно. Но писателем руководил не только замысел показать твердые шахтерские характеры, патриотизм и предан-

⁶ «Twórczość», 1969, N 10.

ность людей труда родной земле. История двух друзей-шахтеров вписана в широкий социально-политический контекст жизни оккупированной Силезии накануне ее полного освобождения, и это придает книге Вантулы черты политического романа о днях, предшествовавших становлению народной власти на всей территории Польши.

Дни и даже часы гитлеровцев на силезской земле сочтены, колокол уже отзвонил по ним отходную, но они еще могут причинить и причиняют немало вреда, используя национально-классовые противоречия, существующие в Верхней Силезии. На протяжении веков немцы проводили политику насилиственной германизации польского населения, особенно усилившуюся в годы гитлеровского фашизма. Они опираются на кучку отщепенцев, выслеживающих перед немцами. Орудуют в поселке и местные нацисты.

Вантула далек от одностороннего изображения силезских немцев. Так, немец Раймунд Резнер вместе со своими польскими друзьями борется за спасение шахты. Он член подпольной польской коммунистической организации, которая направляет его за линию фронта с просьбой о помощи.

В сопротивлении гитлеровцам участвуют разные силы. Борьбу шахтеров возглавляют коммунисты. Для руководителя польских коммунистов Яна Розгадовского борьба за шахту — это и борьба за людей. «Речь идет не только о шахте,— объясняет он Резнеру,— речь идет о людях. Мы не можем обмануть их доверие...» Коммунистам противостоят конспираторы во главе с Яном Пилатом, которые, хотя и стремятся к освобождению Польши, враждебно относятся к формирующейся на освобожденной территории народной власти. Но Пилат не пользуется авторитетом у шахтеров, он ничего не может противопоставить убедительным словам Розгадовского, рассказывающего о том, что на освобожденной территории Польская рабочая партия восстанавливает страну и государство, о том, что целью коммунистов является уничтожение эксплуатации, «хлеб — для всех, работа — для всех, школы и больницы — для всех». Программа коммунистов близка и понятна шахтерам. «Есть такая партия, рабочая партия, которая возьмет наши дела в свои руки. Так говорит Розгадовский»,— рассказывает один из шахтеров, Павел, своим товарищам.

Близится час полного освобождения польской Силезии от гитлеровского ига, из-за линии фронта доносятся песни советских солдат, радиопередачи на польском языке, призывающие спасать от уничтожения народное достояние. Но не всем суждено дождаться светлой минуты победы. От пули озверевших гитлеровцев вместе с другими шахтерами погибают Франц Блюш и Виктор Шляхта, отказавшиеся воевать против советских солдат-освободителей. Кровь шахтеров на снегу — бело-красные цвета польского национального флага, — кровь, пролитая в борьбе за будущее родной земли, символизирует возрождение польского национального государства.

Польским коммунистам, мужественно боровшимся с гитлеровскими захватчиками в подполье, посвящен новый роман Т. Голуя «Личность» (1974), являющийся ярким примером поисков польскими писателями новых изобразительных средств в раскрытии темы движения Сопротивления в годы гитлеровской оккупации Польши. Судьба главного героя романа, Вацлава Потурецкого, организатора подпольной группы патриотов, выступивших в поддержку Советского Союза, отражает реальную судьбу видного деятеля польского революционного движения, известного литературного критика 30-х годов Игнация Фика, погибшего в 1942 г. в застенках гестапо. Но дело не только в использовании писателем фактов и обстоятельств жизни И. Фика, а в принципиальном обращении автора к приемам «литературы факта». Голуй создал роман по видимости «документальный», состоящий из монтажа вымышленных документов — отрывков из воспоминаний, дневников, статей и даже стихотворений героев, выпуск из архивных дел и хроник, научных исследований историков и других «источников». И хотя писатель заканчивает роман словами о том, что «все герои, события и цитируемые документы вымыщлены автором», читатель не может расстаться с ощущением достоверности, подлинности всех происходящих в романе событий и образа главного героя, учителя и поэта, вставшего на путь борьбы за новую, социалистическую, Польшу.

Судьба героя книги, нарисованная художественно-новаторскими средствами, отражает историю создания Польской рабочей партии, важные завоевания польского революционного движения. По верному замечанию критика С. Мелковского, она «является олицетворением польско-

го рабочего движения, польского коммунизма, олицетворением литературным и историческим, политическим и моральным»⁷.

* * *

Нетрадиционные решения, смелое использование условных форм, приемов «литературы факта», метафоричность — эти качества присущи многим значительным произведениям последних лет, в том числе роману Е. Брошкевича «Десять заповедей» в двух частях — «Долго и счастливо» (1970)⁸ и «Не прелюбодействуй, не кради» (1971).

Роман Брошкевича — яркий пример нового художественного подхода к отражению национальной истории. Писатель опирается на сложившуюся традицию реалистического изображения событий (вспомним, например, трилогию Я. Ивашкевича «Хвала и слава»), но вносит в это изображение свежие краски, новые аспекты, крупным планом показывает судьбу человека как вместилище истории Польши XX в.

Десять лет назад, в 1964 г., подводя итоги развития литературы первого двадцатилетия Народной Польши, известный писатель и критик В. Мах писал о необходимости «широко и разумно понятого реализма, который означает пытливость и стремление к глубокому познанию действительности, а не плоский эмпиризм»⁹. Мах одним из первых заметил наметившуюся в начале 60-х годов в польской прозе тенденцию дополнить «индивидуальной психологией недавнюю социологическую и историческую конструкцию судьбы человека»¹⁰. Тенденция эта за минувшее десятилетие значительно окрепла. Она отчетливо просматривается и в романе Брошкевича, который словно отвечает на призыв Маха к писателям «очеловечивать историю» после периода «историоризации человека».

Где только и в каких переплетах не довелось побывать за свою жизнь герою романа Е. Брошкевича — Яну

⁷ «Kultura», 2.VI 1974.

⁸ Эта часть была опубликована в русском переводе в журнале «Иностранная литература» (1972, №№ 6—8).

⁹ W. Mach. Szkice literackie, t. 1. Warszawa, 1971, str. 483.

¹⁰ Там же.

Ляху. Роман складывается из «наплывов» воспоминаний героя, составляющих в целом занимательный рассказ-автобиографию. Незаконнорожденный сын польского патриота-революционера, повешенного царскими жандармами в Варшавской цитадели, герой романа подростком уходит из дома и вступает в легионы Пилсудского. Первая мировая война, первое столкновение со смертью лицом к лицу, первый убитый им человек — и первые сомнения в целесообразности происходящего, в правоте националистических лозунгов. Сомнения эти усиливаются во время похода Пилсудского против Советской России и перерастают в бунт, когда отряд солдат получает приказ стрелять в бастующих рабочих уже в свободной и независимой Польше. После года заключения в Модлинской крепости Ян сближается с коммунистическим подпольем и, выполняя его задание, стреляет в провокатора. Вынужденный бежать из Польши, потеряв связи с товарищами, он становится матросом и плавает по разным морям и под разными флагами: вначале на комфортабельном пассажирском корабле, потом на плавающих «гробах», обретенных владельцами на гибель ради получения страховой премии. Случайно Ян попадает в лепрозорий в Кении, где лечит больных проказой не только от болезни, но и от суеверий; с трудом вырывается из рук новогвинейских людоедов, а затем ускользает из объятий хозяйки ресторочка в Марселе, слившей ему спокойную и сытую жизнь. Он пробирается в Испанию, чтобы в рядах интербригадовцев бороться с фашистами. Сентябрь 1939 г. застает Яна уже в Польше. Вместе с другими безоружными польскими солдатами, преданными правящей кликой, он пытается отразить атаку немецких танков с косой в руках. В числе двухсот других пленных немецкие фашисты расстреливают и Яна. Но он оказывается лишь тяжело ранен, и крестьяне из соседней деревни вытаскивают его из общей могилы...

Из советского Львова, куда он бежал от гитлеровцев, Ян попадает в Казахстан, где работает в совхозе, а затем с армией Андерса — на Ближний Восток. Мы видим его далее матросом английского танкера, который был торпедирован немецкой подводной лодкой в северной Атлантике. В очередной раз чудом избежав смерти, герой получает награду из рук Черчилля и даже беседует с ним. После войны он работает садовником в Институте

физики в Принстоне. Случайная встреча и разговор с Эйнштейном склоняют его к возвращению на родину. В послевоенной Польше он начинает работать печатником, но его арестовывают по ложному обвинению. Несколько лет Ян проводит в тюремной камере вместе с неким профессором истории, от которого черпает немало знаний. Освобожденный и реабилитированный, герой получает высокую правительственную награду, выходит на пенсию, берет на воспитание подростка — уличного мальчишку-хулигана и воспитывает из него настоящего человека. Усыновленный им Тадеуш блестяще заканчивает университет, становится научным работником, женится, и вот Ян уже помогает сыну и его жене Барбаре воспитывать своего внука...

В одиссее героя романа, как в сказочном зеркале, отражается «польская судьба», крутые повороты национальной истории XX в. (не случайно Ян Лях — ровесник века, год рождения 1900), разнообразные потрясения, драмы и трагедии, явившиеся уделом граждан сегодняшней Польши. Объединенные в судьбе одного героя, они приобретают большой символический смысл, ибо герой буквально и в огне не горит, и в воде не тонет, и, главное, сохраняет веру и «упрямую, постоянно ожидающую надежду» на осуществление высших идеалов человечества.

Название первой части романа — тоже из сказки. «И жили они долго и счастливо» — так заканчиваются многие сказочные истории. Подводя итог своей жизни, герой романа называет ее счастливой. Мысль писателя заключается в том, что долгая и счастливая жизнь — это не спокойная жизнь обывателя. Это активное участие в изобилующей драматизмом борьбе против всякого зла на земле, за утверждение справедливости и добра в настоящем и будущем.

«Мне довелось жить в очень долгом столетии, в необычайно интересное время,— говорит герой.— И хотя я нарушал божеские и людские заповеди, хотя разные боги были передо мной и я непрестанно должен был выбирать, хотя я плохо чтил отца и мать свою, обманывал, убивал, лжесвидетельствовал против близких своих, а также чаще был голоден, нежели сыт, жаждал, нежели утолял жажду...— я не отрекаюсь от всего этого. Я даже считаю, что заслужил право на ордена и на похвальную

эпитафию на могильной плите: «Жил долго, в некоторой степени даже довольно счастливо».

Все изложенное относится к содержанию и первой, и второй частей романа. Вторая часть лишь по видимости является продолжением первой. Сюжетная канва, в основе которой воспоминания героя, составляющие его биографию, остается прежней. Только узоры на ней другие либо иначе сочетаются. На первый план выступают эпизоды биографии героя, опущенные или неразвитые в первой книге. Примером может служить хотя бы встреча героя с Эйнштейном, о которой шла речь в романе «Долго и счастливо». В новом романе герой не только разговаривает с Эйнштейном о своей жизни, но оказывается очевидцем мучительных переживаний гениального физика, научные открытия которого привели к созданию атомной бомбы, уничтожившей тысячи людей.

Большое место уделено эпизодам, соотносящимся с заглавием романа,— «Не прелюбодействуй, не кради». Подробно описаны многочисленные встречи героя с женщинами. Воспоминания о них занимают добрую треть романа и выдержаны в лирической тональности, полны уважения к женщинам, не раз спасавшим героя в трудные минуты жизни, удерживавшим его от падения.

Еще более детально разработаны вариации на тему «не кради». Герой сам вынужден был красть, чтобы не умереть с голода, и у него не раз пытались украсть доброе имя, веру в людей, в идеалы, в жизнь. Но Ян сумел пройти через все «испытания заповеди», в том числе через главное — он никогда не шел на компромисс с собственной совестью, не обворовывал сам себя, не украл у себя главного качества человека — человечности.

В книге Брошевича много красочных приключений, немало эротических сцен, драк, попоек. И если предвзято отнести к ней, то ее содержание можно было бы скомпрометировать словами самого героя о своей жизни (и тем самым о содержании книги): «Каждому по вкусу: целая связка военных эпизодов, целый публичный дом женщин, путешествия по морям и океанам, красочное детство, задиристые молодые годы, африканские приключения, новогвинейские истории, множество разных бутылок, девок, великих людей, портов и орденов. Хватило бы на десять ковбоев. На двадцать книжек или даже кинофильмов».

Но занимательная сторона романа, описания многочисленных приключений героя подчинены размышлению Яна, часто горьким, над жизнью, над своей судьбой и отражением в ней истории. Осмысление героям своей жизни, особенно характерное для второй части романа, заостряет морально-философскую направленность романа. В центральную для него морально-философскую проблематику вводит уже его название, употребленное в явно ироническом смысле. «Не прелюбодействуй, не кради...» — эти заповеди вбивались в голову героя с раннего детства — ксендзом, школьным учителем (в том числе в прямом смысле — линейкой). Но жизнь в оподленном, лживом, несправедливом мире быстро нанесла сокрушительный удар этим абстрактным и лицемерным догматам.

Подобного рода заповеди не раз служили прикрытием подлых, антигуманных деяний, затмевали подлинное уважение к человеку и сострадание к нему. «Нет ничего более легкого, чем самозабвенно уверовав в величие идеи и знамени, начать презирать все человечество и нечеловеческую нищету существования, отдельное страдание или смерть, будничное несчастье, каждого человека в отдельности, себя, тебя и его...»

Не абстрактные моральные заповеди, а подлинная человечность, высшим проявлением которой является борьба за переустройство мира на справедливых и нравственных началах, идея социализма — к этому ведут поиски героям внутренних моральных ориентиров. Не случайно восхищается Ян своим другом — коммунистом Теофилем Шимонеком, который, несмотря ни на какие общественные и личные потрясения, «не отказался ни от одной из своих главных заповедей».

«Польской судьбе» в XX веке посвящена и книга Я. Пежхалы «Пылающий куст» (1972), близкая роману Брошковича как по теме, так и по художественному решению. Это также рассказ о «ровеснике века», в жизни которого на протяжении нескольких десятков лет, с начала первой мировой войны по конец второй, отразились все более или менее значительные события современной польской истории. Правда, роман Пежхалы «перенасыщен» занимательными, часто почти неправдоподобными приключениями в ущерб социально-психологической мотивировке центрального образа. И все же жизнеописание его героя Рафала Наземца, выходца из рабочей среды,

который во всех своих многочисленных личных и исторических катастрофах сохраняет честь и совесть, который приходит к пониманию необходимости борьбы за социальную справедливость, имеет, как и роман Брошкевича, глубокий историко-философский смысл. Идея социализма как единственно справедливого общественного строя была «выстрадана» польскими трудящимися, их органически подводили к ней исторические потрясения, отразившиеся и на их личных судьбах.

Эпические полотна Брошкевича и Пежхалы не являются исключением в прозе последних лет. Стремление к осмыслиению недавней истории характерно для многих произведений эпического плана, авторы которых предпочтывают использовать традиционные, устоявшиеся средства художественного изображения: «всезнающего» повествователя, «жизнеподобную» конструкцию фабулы, обилие реалистических деталей, подробную портретную и психологическую характеристику героев и т. д. (что не означает абсолютного отсутствия в творчестве этих писателей стремления также модернизировать свою литературную технику, использовать новые художественные приемы в соответствии с задачами изображения).

Это относится, например, к двухтомному роману-эпопее (по определению самого автора) Е. Есеновского «Перед другим берегом» (1974) о борьбе польского народа на фронтах второй мировой войны, к вышедшей в 1975 г. трилогии Я. Лысаковского «Солдаты», «Партизаны», «Ковали», повествующей о рабочей семье Ковалей, об участии членов этой семьи в борьбе за свободу Польши во время войны, в строительстве народной Польши, об отождествлении ими своей жизни с делом партии и народа. Хорошо была встречена читателями и критикой диалогия Х. Аудерской «Птичий плях» (1974) и «Бабье лето» (1975). Повествование Аудерской, имитирующее магнитофонную запись монолога главного героя, полесского крестьянина Шимона Дрозда, солдата дивизии имени Т. Костюшко, после войны поселившегося на возвращенных Польше западных землях, посвящено судьбам тех поляков, чей путь к родине в годы войны пролегал через Сельцы на Оке, где было сформировано народное Войско Польское, вместе с Советской Армией дошедшее до исторической западной границы Польши — до Одры, на берегу которой был водружен польский флаг.

* * *

«Одним из самых замечательных явлений,— писал в 1969 г. о литературе Народной Польши Я. Ивашкевич,— является огромный рост литературы, посвященной проблемам деревни. Рост как количественный, так и качественный. Это характерный отклик на кардинальные перемены в жизни современной деревни, которые являются существенной чертой социальных преобразований в Польше. В этом течении нашей литературы, пожалуй, больше всего задатков ее дальнейшего развития»¹¹.

Действительно, достижения польской литературы, особенно последних лет, в большой мере связаны с так называемой «деревенской» прозой. Это условное понятие охватывает множество непохожих, самобытных художественных произведений. Для их авторов деревня — неиссякаемый родник народной жизни, хранительница исконных черт национального характера и поле для наблюдений над огромными сдвигами в укладе жизни и сознании народа, вызванными революционными преобразованиями. Эти произведения отличает точное знание быта польской деревни и крестьянской психологии. Но бытовые зарисовки для большинства авторов не самоцель. Их описания деревенской жизни, характеров, природы далеки от идиллии. Писатели запечатлевают и черты деревни, ушедшие в прошлое,— косный быт, невежество, суеверие, консерватизм традиций и нравов, показывают непримиримое столкновение сил прогресса и реакции.

В лучших произведениях авторы не отгораживаются плетнем деревенской темы от общенародной жизни, наоборот, стремятся проникнуть в ее глубины. «Герой этой литературы,— писал Т. Новак,— является для меня представителем всего народа»¹².

Произведения эти объединяет интерес к нравственной проблематике, внимание к духовному миру человека, к трудностям и радостям его повседневного бытия. В деревенской теме отчетливо проявилось движение всей польской прозы 60-х — начала 70-х годов в сторону углубленного исследования жизни, более объемного показа духовного мира современника, стремление запечатлеть на-

¹¹ «Twórczość», 1969, N 7, str. 150.

¹² «Tygodnik kulturalny», 1972, N 17.

циональный характер и его психологическое своеобразие в новой исторической эпохе существования нации. Характерно для этих произведений и обновление художественных средств, обращение к живительной стихии народного языка.

Яркое явление «деревенской» прозы последних лет — произведения Т. Новака. Этот известный поэт и прозаик обращается к старым преданиям и мифам, часто восходящим еще к временам язычества и сохранившимся в памяти народа. «Я обращаюсь к словам, которые сохранились в крестьянском языке в течение веков. Это попытка использования образного, метафорического слова»¹³. Обращение к глубинным слоям выразительной, красочной, «с запахом, формой, цветом», по словам писателя, народной образности придает его прозе исключительную поэтичность, а главное, позволяет свежо и глубоко, избегая штампов и натуралистического бытописательства, какой-либо нарочитой стилизации под крестьянский диалект (явление нередкое в «деревенской» прозе), передать действительные проблемы и подлинные переживания.

Роман писателя «Дьяволы», изданный в 1971 г., по форме представляет собой дневник старой полуграмотной крестьянки, старостики Ядвиги, «дополненный и поправленный» сельским организатором. Автор же «подготовил» его к печати, включив в текст книги еще и записи народных преданий, легенд и обрядов, найденные им «на чердаке» деревенского дома. Записи эти — «Притча о блудном сыне», «Сказание о королевиче» и т. п. — указывают на истоки образного мышления автора «дневника», ибо весь роман, хотя речь в нем идет о реальной действительности, о жизни родной деревни в годы войны и прежде всего об общественных конфликтах в первые послевоенные годы, выдержан в духе фольклорного сказания.

Роман многоаспектен. Но главная его тема — отступление сил тьмы перед зарей новой жизни, борьба добра против зла, которое олицетворяют «дьяволы» — бандиты, ведущие борьбу против народной власти под началом помешичьего сынка Боруты. Создавая реалистическую по сути дела картину действительности польской деревни послевоенных лет, Новак использует для этой цели глуб-

¹³ Там же,

боко укоренившиеся в крестьянском сознании народно-фольклорные и религиозные, языческие и библейские, мифы, легенды, обряды, предания, верования. Такое мифологическое восприятие реальной жизни оправдано в романе особенностями психического склада героини-рассказчицы, соотносящей окружающий мир со своими верованиями и представлениями.

В дневнике «старостихи» немало рассказов о народных, языческих и христианских обрядах, имеющих для повествования символическое значение. Так, о рождении в хлеву ребенка рассказывается в традициях известного евангельского мифа. Рождение Пророка (такое имя дает старостиха ребенку) символизирует возрождение мира, лучшее будущее деревни. Ребенок рождается в одно время с черным козленком. И тот, и другой становятся важным элементом культовых обрядов: козленок приносится в жертву, чтобы спасти деревню от мора и голода, ребенок участвует — во время первого сбора урожая со своей земли бывшими батраками — в символическом жертвеннном обряде в честь матери-земли. Два плана изображения — символический и реальный — накладываются друг на друга и в эпизоде с задуманным в деревне спектаклем. То, что должно было совершиться на сцене, совершается в действительности. Юродивый Юзек, который хотел играть в пародной мистерии смерть, в костюме смерти участвует в последнем бою с бандой Боруты, стреляет в него и погибает.

В центре романа — образ старостихи Ядвиги. Он так же условно-реален, как и вся книга. Это жизненный, яркий и самобытный характер, в котором воплощены лучшие черты людей труда — доброта и человечность, мудрая рассудительность, опирающаяся на многовековой опыт народа. И в то же время образ старостихи символичен, он воскрешает в памяти предание о вожде племени в эпоху матриархата. Ядвигу считают своей матерью многие жители села — она была повивальной бабкой при их рождении, и это обстоятельство магическим образом подчиняло ей всю молодежь деревни. Мифологический мотив «матери племени» в сочетании с реальными чертами героини помогает писателю полнее раскрыть этот интересно задуманный образ крестьянской женщины. Как настоящая мать и правительница, она заботится о своих детях — молодежи села. В годы войны она встала во главе пар-

тизанского отряда, научила крестьянских парней воевать (за что была награждена партизанской медалью и орденом), а когда война окончилась, она отправила их учиться в город. Она принимает решение о разделе помещичьей земли между батраками и бедняками и прокладывает первую борозду на бывшем помещичьем поле, подавая пример крестьянам. На старостих вымешают свою злобу «дьяволы» — бандиты реакционного подполья. Они избивают старую, немощную, полуслепую женщину, заставляя ее проделать «путь на Голгофу» — пройти босой по острым черепкам разбитой посуды из помещичьей усадьбы. Но «дьяволы» обречены на поражение — против них восстает народ и уничтожает их. «Дьяволы», порождение общественного зла, принадлежат прошлому, будущее — за светлыми силами добра.

Роман «Дьяволы» — большое художественное достижение Новака. Особенно значителен в нем образ Ядвиги. Можно согласиться с мнением критика и писателя Б. Задуры, что «это один из самых прекрасных женских образов в польской литературе. Почти слепая, но слышащая и видящая больше других, полнокровная положительная героиня, замечающая зло и вступающая с ним в борьбу. Ее образ — воплощение всего самого прекрасного в человечестве»¹⁴.

Проза Новака — одно из наиболее примечательных явлений в польской литературе последних лет. Поэтическая стихия, берущая начало в лирике Новака-поэта, существенно видоизменяет структуру романа. «Но не вступает ли поэзия в роман для того, чтобы обогатить его привычную форму и влить в нее новую жизнь?»¹⁵ На этот вопрос, поставленный критиком Т. Буреком, следует ответить утвердительно.

Ведущую тему своего творчества — перемены в жизни польской деревни, в сознании и психике крестьян — продолжил в романе «Серый ореол» (1973) Ю. Кавалец. Как и Т. Новак, он обратился к ставшим уже далеким прошлым 1945—1946 годам, времени земельной реформы, вызвавшей яростное сопротивление защитников помещичьей собственности. Тема эта не раз поднималась в польской литературе последних лет — в повестях Э. Брылля «Тет-

¹⁴ «Twórczość», 1972, N 8, str. 107.

¹⁵ T. Burek. Zamiast powieści. Warszawa, 1971, str. 39.

ка» и «Отец», романах Т. Новака «Дьяволы», А. Брауна «Пустота» и других произведениях. У Кавальца свой подход к этой теме. Показывая читателю суровую действительность того времени — пожары, выстрелы из-за угла, бандитские нападения на представителей народной власти, писатель оценивает ее глазами современного молодого человека. Повествование ведет сын главного героя романа — крестьянина-коммуниста, повешенного бандитами. Узнавая правду о смерти отца, рассказчик сопоставляет его жизнь и поведение перед лицом смерти с собственной жизненной позицией и устремлениями. Так достигается «объемность» повествования. Правда о прошлом восстанавливается по протокольным записям суда над убийцами героя, которые изучает его сын. Эти записи — допрос подсудимых, показания свидетелей, речи прокурора и адвоката, красноречивые сами по себе, словно ожидают в воображении рассказчика и развертываются в яркие, впечатляющие картины.

Для этого романа Кавальца, как и для прежних его произведений, характерны своеобразная стилистика, неторопливый, в духе крестьянской речи, темп повествования, многочисленные ритмические повторы отдельных фраз, содержащих важные по замыслу автора суждения и сведения, отсутствие хронологической последовательности в изложении событий. Но, как и в прежних произведениях, оригинальная форма подчинена задаче реалистического изображения действительности, выявлению психологических мотивов поступков героев. «Если бы я должен был говорить о развитии, расширении и завоевании новых территорий для реализма в литературе, то мне хотелось бы призвать к походу в глубь человека, к созданию «внутричеловеческой» реалистической повести, а также к усилению значения психологических образов в литературных произведениях в целом»¹⁶, — размышлял писатель о характере современного реализма. Именно это направление поисков новых изобразительных возможностей характерно для последних книг писателя, в том числе и для романа «Серый ореол».

Итак, в романе реконструируется то время, когда «земля была на втором месте после бога» для крестьян. О земле, принадлежавшей помещикам, мечтали поколе-

¹⁶ «Иностранная литература», 1966, № 12, стр. 211.

ния крестьян, но, получив в новой Польше долгожданную землю, крестьяне не решаются занять ее. Веками воспитывалось в них убеждение в неприкосновенности помещичьей собственности. Решающий пример подает герой романа — отец рассказчика. И хотя бандиты присыпают ему письмо с угрозами, обстреливают его дом из пулемета, поджигают сарай, он не отступает с избранного пути, он «даже гордился этими угрозами, устрашающими выстрелами, этим пожаром».

Бандиты похищают его и, набросив на шею петлю из веревки, тащат через поля, реку и лес на место казни. Рассказчик несколько раз возвращается к описанию пути героя на виселицу, и описание это приобретает в романе символическое значение. Последний мученический путь героя — это та высокая цена, которую заплатили истинные польские патриоты за победу народной власти. С петлей на шее, этим «серым ореолом», избиваемый и унижаемый палачами, герой не отказывается от своих убеждений, мужественно и достойно встречает смерть, в последние минуты жизни обращаясь с «молитвой» к сыну, завещая ему быть верным делу отца, отомстить за его смерть.

Сын убитого коммуниста, изучая обстоятельства его гибели, приходит к пониманию духовной силы и героизма отца. Это помогает ему разобраться и в самом себе, осудить свою «моральную мелкость», эгоистическое использование отцовского имени для устройства своих житейских дел. Осознание величия подвига отца, его преданности народному делу способствует моральному перерождению сына, пониманию им необходимости выполнить отцовское завещание. Его долг заключается в том, «чтобы на крик отца из-за листвы дерева, на крик — сын мой! — ответить: я здесь, отец, я здесь на земле для того, чтобы не забылись подставка из брикетов торфа и ветка дерева, принявшего тебя за свой тяжелый плод, и серый ореол».

Этими словами — клятвой сына продолжить дело отца — заканчивается роман, одно из лучших в польской литературе последних лет произведение о героических сынах польского народа — коммунистах, отдавших жизнь за Народную Польшу.

Среди произведений последнего времени, которые откликаются на огромные перемены в жизни современной

польской деревни, следует отметить роман «Пронзи тень» (1974) Я. М. Гисгеса, автора многих романов и повестей из жизни деревни. Новый роман писателя рассказывает о сдвигах в укладе жизни и сознании современного крестьянства. Для этого писатель использует традиционный для польской литературы мотив: сбор крестьянской семьи по случаю какого-либо события — вспомним, например, известную повесть М. Домбровской «На деревне свадьба». В романе Гисгеса на похоронах старого крестьянина Войчеха Шпары встречаются все родственники умершего, прибывшие со всех концов Польши.

Перед читателем проходит целая галерея характеров: вдова (вторая жена Шпары), его сыновья с женами, дочь с мужем, внуки, другие родственники и соседи. В романе восемь повествователей, которые поочередно рассказывают о себе и своем восприятии людей и событий. Такой прием позволяет писателю создать яркую картину жизни, показать индивидуальные судьбы и характеры, вызвать у героев воспоминания и интимные признания, размышления о прошлом и будущем, столкнуть действующих лиц в острых, явных и неявных спорах по актуальным хозяйственным, общественным, политическим вопросам. Это привлекает внимание читателя тем более, что действие романа происходит в 70-е годы.

В центре внимания автора — отношение героев к переменам в жизни деревни и всей страны, их раздумья о перспективах дальнейшего развития и о том, что мешает движению вперед. Каждый из героев ощущает себя хозяином жизни, ведь, по словам секретаря повятового комитета ПОРП Франека Сынуса, «все мы, вместе взятые, и есть Народная Польша». Гражданское чувство ответственности за свою страну проявляется в высказываниях и репликах большинства героев. «На три тысячи душ в деревне тысяча двести работает в промышленности, вся молодежь и почти все среднее поколение. Кто у меня остается?» — размышляет Кароль Глон, председатель сельскохозяйственного кружка. «Нас интересуют наши дела. Деревенские. Наше будущее, что нас ожидает. Нас, крестьян. Сделаете вы из нас рабочих, рабочий класс, или нет. Будут в Польше крестьяне или их не будет...», — с хитрой спрашивает Франека один из крестьян.

Непростые вопросы волнуют крестьян, и не так просто ответить на них Франеку, но он находит нужные и убе-

дительные слова. «Все больше гектаров остается без хозяина, ибо старики умирают, а молодые засиживаются в городе и не думают возвращаться на свою землю. И в этом есть определенная закономерность нашего времени. Земля должна обрабатываться коллективно», — говорит Франек, убеждая крестьян в необходимости и целесообразности организации коллективных сельскохозяйственных кружков. Для всех, впрочем, очевидны кардинальные изменения в деревне, огромная помощь народного государства и партии крестьянам — трактора на полях, специализация сельскохозяйственного производства даже в индивидуальных хозяйствах, отмена обязательных поставок, бесплатная медицинская помощь и многое другое.

Польская деревня вступает в новый этап своего развития. Поэтому смерть старого Войцеха Шпары, крепкого хозяина-индивидуалиста, собственника, человека старого закала, жестокого к людям, выгнавшего из дома детей и требовавшего слепого повиновения от жены, приобретает символическое значение. «Останки частной инициативы», — думает о нем его внук Кшиштоф. «Старый Шпара должен был умереть, чтобы могло наступить обновление, чтобы судьба сложилась более счастливо для всех. Я не пророк, но увидите, как у нас все будет изменяться. К лучшему», — заявляет Кароль Глон.

Один из важных моментов романа — изменения в крестьянской психологии под влиянием бурно меняющейся действительности. Даже старики начинают отходить от некогда обязующих в деревне норм поведения, обычаем, обрядов и верований, хотя им и присуще сознание принадлежности своей деревни к определенной региональной группе «лесовиков», хотя они и хранят еще традиции своего региона — бывшей Сандомерской пущи. Молодое поколение, взрослые дети Шпары и его внуки, уже прочно вросло в новую городскую среду, приобрело новый, широкий взгляд на жизнь, чуждый консервативным крестьянским нравам, обычаям и суевериям.

Согласно древнему поверью «лесовиков», чтобы покойник не встал из гроба, надо пожом «пронзить его тень». Отсюда и название романа. «Пронзить тень» — значит навсегда покончить с отсталостью, косным суеверным бытом деревни. О том, как окончательно уходит в прошлое старая польская деревня, о зримых перспективах расцвета новой деревни и рассказывает роман Я. М. Гисгеса.

* * *

В 60-е годы произведения о сегодняшнем дне страны — особенно молодых писателей — ограничивались, как правило, узким кругом бытовых наблюдений, были лишены широких идеальных, художественных и интеллектуальных перспектив. Выход из тупика так называемого «малого реализма» некоторые критики видели в обращении к историческому материалу. Вл. Маченг, например, пытался объяснить отсутствие полнокровного романа на современную тему тем, что «только история дает сегодня писателю глубокое дыхание, она позволяет ему вступить в контакт с идеями, очищенными от осознанных и неосознанных примесей, со стремлениями, смысл и ценность которых проверены позднейшими фактами»¹⁷. Одной из важных черт современного литературного процесса Маченг считает обращение многих писателей к историческим темам и сюжетам. Именно в современной исторической прозе, пишет критик, «можно ожидать книг наивысшего интеллектуального ранга».

В минувшем пятилетии действительно появились интересные, глубокие по мысли и оригинальные по художественным решениям произведения на исторические темы, такие, как роман Т. Голуя «Роза и пылающий лес» (1971) о Людвиже Варыньском, основателе первой польской партии рабочего класса «Пролетариат», двухтомное повествование о жизни варшавской рабочей семьи, о ее участии в революционном движении в начале XX в. С. Р. Добровольского («Сага рода», 1971) и «На Повислье и на Воле» (1974). В 1972 г. вышел интересный, хотя и вызвавший упреки критики за субъективизм в толковании некоторых вопросов истории Польши, эпистолярный роман К. Брандysa «Почтовые вариации», в котором автор в письмах представителей семи поколений одной семьи исследует повороты польской истории на протяжении двух веков, с 1770 до 1970 г. Но все же изображение сегодняшней Польши, рассказ о самоотверженном труде рабочих, крестьян, интеллигенции остается главной задачей польской литературы, на что справедливо указывали оппоненты Маченга.

За последние годы все большее внимание польских писателей привлекает тема строительства новой, социалисти-

¹⁷ «Życie Literackie», 1972, N 6.

ческой Польши, созидающего труда, жизни рабочего класса, хотя степень ее разработки в польской прозе в целом, по мнению польской критики, не соответствует еще степени ее значимости для литературы. О важности этой темы справедливо писал Я. Пежхала: «Когда мы призываем к созданию литературы, посвященной социалистическому строительству, теме труда и рабочего класса, мы убеждены, что создаем новую, социалистическую, культуру и новый тип жизни»¹⁸.

Следует заметить, что в польской литературе отсутствовали достаточно крепкие традиции в освоении темы труда. Начало 50-х годов ознаменовалось рядом неудачных попыток в этом направлении, созданием невыразительных и схематичных произведений, так называемых «производственных романов», так как многие писатели еще очень плохо знали быт и психологию рабочей среды. С тем большим интересом читатели и критики следят за усилиями писателей преодолеть сложившиеся штампы в изображении жизни рабочего класса. Удачной попыткой нового подхода к этой теме является роман известного писателя Ю. Кавальца «Переплыvешь реку» (1973).

По форме роман приближается к «человеческому документу» — это воспоминания крестьянина, ставшего рабочим. Главный герой с высоты сегодняшнего дня рассказывает о своей молодости, которая пришла на годы начала индустриального строительства в Народной Польше, рассказывает о том, как он, покинув родную деревню, приехал на Большую стройку (по всем приметам, на стройку крупнейшего польского металлургического комбината «Новая Гута» в Кракове), о трудном процессе приобщения деревенского парня к новому, городскому образу жизни, о преодолении собственных навыков и мещанского идеала счастья, о растущем чувстве ответственности за себя и других. Писателя интересует при этом не трудовой процесс сам по себе, а его человеческий, нравственный смысл. Он решительно отбрасывает схему «производственного романа», по которой герой демонстрировал свое перерождение выступлением на собрании, установлением трудового рекорда, героическими действиями при аварии или стихийном бедствии. Героев Кавальца, крестьянских парней из разных концов Польши, при-

¹⁸ «Miesięcznik Literacki», 1969, N 8, str. 112.

вёли на стройку желание заработать, наивная мечта возвыситься над своим прежним окружением, пройтись по своей деревне «по-городскому», «в шляпе и с тростью». Но напряженный коллективный труд, сплачивающий людей, прививающий им принципы взаимовыручки, солидарности, человечности, трудовой энтузиазм лучших представителей городской молодежи — членов Союза польской молодежи — со временем пробуждает в них новые, более высокие желания и стремления, превращает их в подлинных строителей социализма. Уважение к труду, с детства привитое крестьянским сыном,— вот та плодородная нравственная почва, на которой взрастает новое социалистическое отношение героев к миру. «Они построили стотысячный город,— писал Кавалец о строителях Новой Гуты в одной из своих статей,— и, строя его, они строили самих себя — свои знания и культуру»¹⁹. Этот процесс, преобразовавший сознание миллионов людей в Народной Польше, писателю удалось показать в своем романе без всяких упрощений (хотя он и не избежал налета мелодраматизма в изображении личной жизни героя).

Примером того, что возможно создать роман о современнике не только на путях «малого реализма», является и книга поэта и прозаика Э. Стакхуры «Топориада, или Зима лесных людей» (1971). Сюжет романа несложен. Его герой — молодой человек, приехавший в глухой лесной угол подзаработать на рубке леса, чтобы затем вернуться к своей любимой. О жизни сезонника, о работе в лесу в течение одного зимнего месяца он и рассказывает читателю. Хотя автора интересует человек труда, его переживания, проблемы, мечты, роман Стакхуры не столько «производственный», сколько психологический. События и описания в романе концентрируются вокруг героя-повествователя и служат главным образом выявлению его отношения к миру. Герой стремится понять не столько окружающий его мир, сколько самого себя, свои поступки и мотивы. Он относится к жизни философски-поэтически, весь окружающий природный, вещественный и человеческий мир вызывает в нем искреннее лирическое волнение. Все вокруг необычайно важно и даже «замечательно»: люди, и лес, и неудержимый поток времени, интенсивно воспринимаемый героем: «Прошли три дня. Три с половиной.

¹⁹ «Miesięcznik Literacki», 1969, N 7, str. 37.

Замечательный четверг, замечательная пятница, замечательная суббота и половина замечательного воскресенья».

«Все является поэзией» — так называется постоянная лирическая рубрика, которую вел Э. Стакура в журнале «Месенчик Литерацки», — именно так относится к миру и сам писатель, и герой романа «Топориада» (как, впрочем, и герои других произведений Стакуры). В его рассказах, повестях и романах переполняющее рассказчика чувство единения с людьми, желание им добра, любовь к природе, к жизни часто не умещаются в рамках обычного повествования и выплескиваются в непосредственных лирических обращениях к читателю. «Кристально чистая лирическая струя»²⁰, — так определяет главное в художественной манере писателя критик Г. Береза.

«Топориада» — светлый, гуманистический в своей основе гимн жизни на земле, творческой радости узнавания мира и его позывания в слове. Это и песнь о любви героя к женщине, которая занимает в его лирическом монологе главное место и которой он дал поэтическое имя Ветка Яблони.

Роман Стакуры, необыкновенно поэтично рассказывающий о повседневной, будничной жизни «лесных людей» — лесорубов-сезонников, о возвышенных чувствах и переживаниях рабочего парня, прокладывает новые пути современному содержанию, взламывает штампы бескрылого бытописательства, схемы «малого реализма», столь распространенные в молодой прозе 60-х годов.

Стремясь добиться свежего, непредвзятого взгляда на мир, некоторые писатели прибегают к приему изображения жизни глазами ребенка, преломления конфликтов в доверчивом и непосредственном, хотя иногда необычайно прозорливом восприятии подростка. Этот прием использован Т. Конвицким в романе со «страшным» названием «Зверо-человеко-упырь» (1969). В романе переплетаются план реальный, в котором много тонких, иронических наблюдений над современным мещанством, и фантастический — мир исключительно богатой фантазии маленького героя. Оба плана пронизаны философскими и отнюдь не наивными (ибо «детскость» героя — всего лишь условный прием) размышлениями о смысле человеческого бытия.

²⁰ H. Bereza. Prozaiczne poczatki. Warszawa, 1971, str. 169.

Фантазия героя порождает образ Зверо-человеко-упыря, символизирующий все непознанное, неизвестное или чуждое жизни. «Это нечто такое, что подстерегает нас всю жизнь. В нем заключено все, чего мы не понимаем в природе, все, чего мы не знаем о человеке, и все, чего мы вообще не знаем о неизвестном». Герой романа, твердо верящий «в человеческий разум, то есть мудрость», убежден в том, что человечество справится с проблемой Зверо-человеко-упыря, и сам готов сразиться с чудовищем.

В романе «Ничто или ничего» (1971) Конвицкий вновь возвращается к волнующей его проблеме (впервые исследованной им в известном советскому читателю романе «Современный сонник») — отражению последствий войны в сознании ее участника, современного человека. Психическая травма, нанесенная герою событиями военных лет, столь глубока, что он не может найти места в послевоенной жизни. Анализ последствий этой травмы обложен писателем в весьма сложную, прихотливую форму, трудную для читательского восприятия.

* * *

Знакомство с польским романом начала 70-х годов свидетельствует о возрастающем внимании писателей к таким морально-философским вопросам, как соотношение этики и политики, свободы и необходимости, как историческая и социальная обусловленность поведения человека и т. д. Освоение в польской прозе этой актуальной проблематики с конца 50-х годов идет различными путями — как в сюжетных, так и в разнообразных бесfabульных повествовательных формах, таких, как эссе, беллетристический репортаж, дневник, воспоминания, автобиография, автокомментарии и т. д. Интерес современного читателя к человеческой личности огромен. Он возрос настолько, что часто читателя больше интересует, говоря словами А. Герцена, «исповедь современного человека» не «под прозрачной маской романа», а в форме непосредственных писательских признаний и размышлений о жизни. Литература разными способами стремится удовлетворить этот интерес читателя. При этом граница между литературой «вымысла» и литературой «факта» часто стирается. Все чаще можно наблюдать взаимопроникновение элементов различных повествовательных жанров, отсутствие непро-

ходимой границы между сюжетной прозой и эссе, использование в литературе вымысла документов, стилизацию художественных произведений под документ и т. д.

Для романов-эссе (примером может быть книга Т. Брезы «Бронзовые врата», известная советскому читателю), для «художественной эссеистики» (термины отражают попытки критики определить новые явления) характерна подчеркнутая роль размышляющего вместе с читателем автора-повествователя.

Эта обширная и интересная тема заслуживает специального разговора. Остановимся лишь на одной из таких повествовательных форм, завоевавших, пожалуй, наибольшую читательскую популярность,— на дневнике писателя. В 1958 г., говоря о книге воспоминаний и заметок С. Налковской «Видение далекое и близкое», В. Мах назвал ее «скрытым романом»²¹. Недавно критик Т. Бурек распространил этот термин на все «пограничные» с сюжетной художественной литературой повествовательные формы²². Если уж пользоваться этим термином, то следует признать, что он наиболее приложим к дневнику писателя в тех случаях, когда дневник раскрывает важные, значительные не только для автора факты личной и общественной жизни, показывает связь человеческой судьбы с историей, когда в нем пропадает образ писателя. Именно за эти достоинства Я. Ивашкевич называл, например, «самым прекрасным, простым и наиболее трогательным романом Жеромского»²³ его «Дневники».

То же самое, пожалуй, можно сказать и о книге З. Налковской «Дневник военных лет», изданной в 1970 г.

На протяжении пятидесяти пяти лет, с 1899 г. до самой смерти в декабре 1954 г., З. Налковская систематически вела дневник. Из этой огромной рукописи опубликована часть, охватывающая годы второй мировой войны. Дневник Налковской периода войны открывается датой 1 сентября 1939 г. и заканчивается 10 февраля 1945 г. В этих исторических рамках заключен своеобразный «поток сознания», сближающий прозу дневника Налковской с романом, где герой-повествователь выступает в главной роли.

²¹ W. Mach. Szkice literackie, t. 1.

²² T. Burek. Powieść utajona.— «Odra», 1973, N 10.

²³ J. Iwaszkiewicz. Ludzie i książki. Warszawa, 1971, str. 241.

В дневнике можно выделить несколько аспектов. Это и волнующий рассказ очевидца трагических лет гитлеровской оккупации, и глубокие философские размышления, и богатый источник сведений о самой писательнице, ее жизни, взглядах, отношении к людям. В целом это повествование ближе всего к автобиографическому роману, тема которого — человеческая судьба в годы военных испытаний — раскрывается в мыслях, чувствах, поступках героини. Это исповедь человека, остро чувствующего народную трагедию, на фоне которой бледнеют личные горести, и свою гражданскую ответственность за недостаток критического отношения к правителям буржуазной Польши, ввергнувшим страну в катастрофу.

В дневнике Налковской нет описания исторических событий. «Я опускала,— замечает она, характеризуя свою писательскую манеру вообще,— известные факты, которыми были полны жизнь, людские разговоры и печать, опускала также общеизвестные суждения, общие мнения и оценки... Важной для меня были лишь те их стороны, которые поддавались моей собственной интерпретации».

В трагические годы оккупации, в дни ежедневных массовых казней, тотальной ликвидации восставшего гетто, расстрела Варшавского восстания, в трудные годы лишений, отупляющего физического труда продолжался интенсивный духовный труд писательницы. От одиночества и горьких разочарований она искала спасения в свершениях человеческого разума, запечатленных в научных и философских трудах и художественной литературе. Как самый дорогой экспонат своего «маленького музея жизни» она переносит с собой во время вынужденных переселений полку с любимыми книгами — французских философов и моралистов XVII—XVIII вв., Достоевского и других. «Уже четыре года,— записывает Налковская в 1943 г.,— я не слышу радио, не вижу театра или кино, неучаствую в жизни какого-либо коллектива. Нет собраний, докладов, нет еженедельников или ежемесячников, выходит лишь одна газета на польском языке. Жизнь проходит в слухах, нашептанных новостях, повседневных ужасах и страхах. В этой тишине, в молчании действительности книга приобретает огромное значение...»

Дневник был для Налковской не только средством «удержать мчащуюся и навсегда исчезающую жизнь» и не только способом запечатлеть те факты и размышле-

ния, которые вошли в ее будущие книги — «Медальоны», «Узлы жизни», но и возможностью «найти себя» в жизни. «Я думаю, — записывала Налковская, — что все заключено и содержится в рамках жизни. У меня неприязнь к бессмертью как возобновлению индивидуальной жизни. Вся режиссура бессмертия — воскрешение, метапсихоз, вечная жизнь — это один и тот же ненужный, неудачный четвертый акт хорошо поставленной душераздирающей драмы жизни. Смертный грех против единства времени и места».

Приводимые в дневнике зарисовки и наблюдения, обобщения и комментарии сливаются в целостную картину духовной жизни высокоинтеллектуальной и нравственной личности. Героиня этого своеобразного романа делает в конце его подготовленный всем ходом своего развития выбор в пользу новой, послевоенной действительности Народной Польши. «Эта новая действительность, — замечает Налковская в последней записи тома, уже после освобождения Варшавы, — подплывает ко мне и постепенно захватывает меня».

Современная польская проза обогатилась произведением, которое сразу же после его выхода заняло место на полке бестселлеров последних лет. В пору повышенного читательского спроса на документальную, подлинную, «auténtичную» литературу, в пору, когда многие писатели сознательно «прячутся» за документ, дневник военных лет талантливого художника и мыслителя, каким была Налковская, оказался значительным, современным по содержанию и форме художественным произведением. И можно согласиться с критиком Р. Матушевским, который сравнивает его с «большим современным романом» и доказывает, что для Налковской «дневник оказался и наиболее вместиельной, и наиболее точной формой, передающей богатое, многообразное единство ее личности», что «трудно представить себе более насыщенное содержанием и богатством проблематики художественное произведение»²⁴.

²⁴ «Polityka», 1970, N 51/52.

* * *

Литература Народной Польши вот уже более тридцати лет верно сопутствует жизни польского народа не только как свидетель, но и как активный участник происходящих событий. Обращаясь к ее свершениям, критики выражают надежду на появление в ближайшем будущем Главной или Великой книги, которая бы отразила во всей полноте свершившиеся за эти годы перемены в жизни общества и общественном сознании. Ее появление подготовлено всем развитием многогранной, богатой талантами современной польской литературы, в том числе и успешными поисками в последние годы многими писателями новых тем и новых художественных средств. «Нам кажется,— писал Т. Бурек,— что Главная книга живущего поколения уже находится в пути... что все уже подготовлено для ее появления»²⁵.

Высказываются разнообразные предположения о форме будущего шедевра. Т. Бурек, например, считает, что эта книга «будет не только романом, созданным по традиционным образцам, но явится соединением всех прозаических жанров и форм, своего рода «надроманом»»²⁶. По мнению К. Выки, она «будет похожа на роман, но не будет чистым романом. Она выйдет за рамки литературы. Войдет в нее масса не спрятанного под паутиной фабулы сырья, документов, достоверных источников, высказываний, заявлений, возражений самому себе. Большую роль в ней будут играть личные размышления, суждения, ирония автора, неизвестного нам пока по имени. Без фабулы, к сожалению, не обойтись. Но автор Великой книги переступит порог, отделяющий выдуманную, приумноженную, повторяемую за другими фабулу от подлинника»²⁷.

Насколько верен прогноз критиков, покажет будущее. Но несомненно, что в современной польской литературе немало интересных и значительных произведений. Художественный опыт польской прозы начала 70-х годов и ее ведущего жанра — романа служит залогом появления в будущем новых талантливых произведений, верных правде жизни, ставящих своей целью борьбу за полную победу социалистических отношений в Польше.

²⁵ «Odra», 1973, N 10, str. 35.

²⁶ Там же.

²⁷ «Życie Literackie», 1969, N 29.

РЕАЛИЗМ, А НЕ МИФЫ
(О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ
СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ПРОЗЫ)

*

Для понимания современного литературного процесса в социалистической Румынии, органически связанного со всем предыдущим ходом развития ее культуры, необходимо хотя бы вкратце остановиться на опыте минувших лет.

Прозу 50-х годов характеризовало все более последовательное обращение писателей к большим социальным проблемам, связанным с исторической судьбой румынского народа. На передний план в эти годы выдвигается роман, широкая социально-психологическая фреска. Стремление к максимальной достоверности, к лепке типических характеров, к серьезной «документированности», смелое вскрытие механизма социальных процессов в разные периоды истории румынского общества — таковы некоторые особенности прозы указанного десятилетия.

Характерным для прозы 50-х годов было содружество различных поколений писателей, объединенных единой мировоззренческой платформой. Это была зримая, чрезвычайно важная для судеб румынской литературы победа культурной политики коммунистической партии, создавшей благоприятный духовный климат, терпеливо разъяснявшей творческим работникам сущность социальной функции литературы, метода социалистического реализма, важность и закономерность обращения к новому герою, строителю социализма, показа его трудовой доблести и духовного богатства.

Произведения маститых художников-демократов М. Садовяну («Митря Кокор», «Никоарэ Подкова», «Остров цветов»), К. Петреску («Бэлческу» и «Человек среди людей»), Дж. Кэлинеску («Бедный Иоаниде» и «Черный комод») и др. свидетельствовали о решительном пересмотре авторами своих прежних творческих позиций,

о возможности нового осмысления проблематики довоенного творчества. Старый эксплуататорский мир выступил в названных произведениях без маски прежних мифов, предрассудков и фетишей. Средствами самого сурового реалистического обличения был он воссоздан и в книгах прозаиков, пачавших свой путь в послевоенные годы, — «Босой» З. Станку, «Жажды» Т. Поповича, «Встреча на полях» М. Преды и т. д.

Столь же убедительно был разоблачен в романах Э. Барбу «Северное шоссе» и М. Бенюка «На острие ножа» миф о так называемой «пассивности масс» в период фашистского господства, об изолированности и слабости коммунистического движения.

В лучших произведениях социалистической литературы 50-х годов был развеян и бытовавший в румынской литературе миф о том, что подлинной духовной жизнью, сложными интеллектуальными запросами обладают лишь представители имущих классов. Писатели новой Румынии показали всю психологическую сложность духовного мира тех, кто трудом и борьбой обновляет мир, творя историю.

Вместе с тем многие произведения этого периода не были свободны от элементов схематизма. Некоторые писатели ограничивались изображением событий, игнорируя внутренний мир личности. Отсюда — сглаженность характеров, прямолинейность душевных движений героев, напоминавших скорее некие символы общественных явлений, нежели живых людей. Еще более осложнили дело некоторые административные меры — навязывание писательской общественности отдельных литературных «образцов», представлявших отнюдь не лучшие достижения.

Партийные документы середины 60-х годов, в которых выявлялись нарушения законности, допущенные в период культа личности Г. Георгиу-Деж, были истолкованы некоторыми литераторами как осуждение всех достижений этого периода, в том числе и в области культуры. Последовало резкое изменение оптики многих художников Румынии, ошибочно увидевших в этих разоблачениях некое доказательство вечного, непоправимого разрыва между частной и общественной сторонами жизни человека вообще.

Отрицательная оценка огульно распространялась на все достижения периода 50-х — начала 60-х годов, включая

чая успехи социалистического реализма. Тут сказалась не только реакция на догматические перегибы, но и непонимание того, что в период становления нового художественного метода неизбежны противоречия и возможны даже потери в эстетическом плане.

Игнорировались также сложности, вызванные вхождением в литературу в результате культурной революции большого отряда молодых писателей.

В 60-е годы изменилось и отношение к наследию, к проблеме преемственности. По словам критика В. Рыпяну, «утверждение ценностей народного искусства, национальной традиции расценивалось как антиэстетическая, даже консервативная позиция, преодоленная развитием искусства. Источники развития современного румынского искусства, факторы, которые могли дать новый толчок этому развитию, связывались уже не с творчеством Эминеску, Садовяну, Аргези, а прежде всего с сюрреалистическими «опиристическими» (сновидческими) произведениями и течениями межвоенного периода, а опыт наших предшественников признавался лишь в той мере, в какой в их творениях можно было обнаружить элементы этих эстетических позиций»¹.

Что же отличало прозу этого периода? Даже из благожелательных характеристик, например статьи рецензента журнала «Ватра» А. Космы, недвусмысленно явствует, что большинство романов этого этапа поисков и экспериментов не нацелены на выявление механики общественных конфликтов, что человек в них поставлен в метафизически замкнутые внесоциальные положения².

В центре внимания многих писателей оказалось не сознание активных строителей нового общества. Характерной становится ретроспекция, мыслепное обращение к прошлому, в котором герой пытаются обнаружить корни своего отчуждения, выпадения из рядов коллектива, создающего новую жизнь. Получалась некая автономизация психической жизни человека, замена социальных мотивов его поведения биологическими. Опыт частного человека, а не источник этого опыта — реальная действительность — становится предметом художественного осмысливания.

¹ «Era socialistă», 1974, N 5, p. 40.

² «Vatra», 1972, N 9.

Однако сосредоточение на внутреннем мире героя, оторванного от социальной действительности, лишает характеры жизненности. Хорошо сказал об этом в своей статье «Герои прозы не могут быть фигурами из папье-маше» критик К. Регман. «Эта вызванная простым интересом к эксперименту усиливающаяся апонимизация героя, одновременно с мельчанием его интересов, которые рассматриваются под микроскопом, точно анатомические пробы, привели в последнее время ... к чрезмерной умозрительности писательской манеры ... к появлению безжизненного героя, подопытного кролика в нескончаемых экспериментах ... к выдвижению в центр внимания писателя-эгоцентриста, технолога, для которого проблемы писания произведения становятся сутью и смыслом жизни. И — как это ни парадоксально — к чуждой нам аристократизации художественного творчества...»³

Конечно, в книгах подобного рода чрезмерная психология вела к разрыву единства социального и психологического, внешнего и внутреннего, к искажению облика человеческой личности. Из литературы исчез герой как человеческая индивидуальность, исчезла проблема воспитания положительных качеств человека в условиях строительства социализма, усиления в нем общественного начала. Напротив, как отмечал известный критик Ал. Пиру, «изыскивались новые средства изображения «темных», недоступных прямому наблюдению зон сознания, что крайне осложняло понимание произведения. Чрезмерный герметизм, зашифрованность языка, таинственная недосказанность, чуждая вкусам читательских масс, сделали литературу недоступной, порой просто неудобоваримой»⁴.

А один из представителей этой литературы, К. Штефанаке, самокритично признавал: «В последние годы многие из нас стремились «революционизировать» литературу и прежде всего прозу, но при этом вместе с водичкой догматизма выплеснули и ребенка. Мы были убеждены, что являемся первоходдцами, на самом же деле то, что мы «открывали», было — увы! — открыто задолго до нас...»⁵

Об опасности «эвазионизма» в литературе как отражения бегства от социальной действительности настойчиво

³ «Scînteia», 14.IV 74.

⁴ «România literară», 1973, N 19.

⁵ Там же.

предупреждал крупнейший реалист современной Румынии Марин Преда (книга «Возврата быть не может»). Одновременно он обращал внимание на тот вред, который наносят родному языку авторы-эвазионисты, «словоплеты», которые, сосредоточив внимание на рафинированном, отгороженном от действительности сознании героя, крайне абстрагировали речь, отягощая ее символами, аллегориями, иносказаниями.

Итак, движение, начавшее свой путь под знаменем борьбы против догматической узости, шаблона, схемы, кончало тем, что создавало собственную схему... Об этом все настойчивее стали говорить в румынской критике в начале 70-х годов. Так, критик П. Джорджеску в серии статей, посвященной проблемам реализма в социалистическом обществе, писал, в частности, что иные литераторы «проявляют в отношении вульгарного социологизма куда больше рвения, нежели в отношении буржуазной идеологии. Мы не должны позволить, чтобы некоторые ошибки превращались в противоположные ошибки... Мы не должны забывать, что в последние годы появлялись и романы «антисхемы», не менее схематичные ... фальшивые со всех точек зрения...»⁶.

Нет сомнения, что сохранению позиций реализма в эти годы содействовало продолжавшееся творчество таких писателей, защищавших «бастионы» реализма, как З. Стапку («Игра со смертью», «Как я любил тебя», «Ветер и дождь», «Табор» и др.), М. Преда («Морометы», том II, «Чужой», «Великий отшельник»), Э. Барбу («Сотворение мира», «Князь»), Д. Р. Попеску («Лето олтен», «Белый дождь», «Ф») и др.

Это были, по выражению критика К. Регмана, «великодушные романы», представлявшие широкое поле деятельности для полнокровных героев, творцов истории.

Равнодушные к искусству импортного модернизма, авторы этих произведений продолжали и обогащали великие традиции румынского реализма первой половины XX в. В названных выше книгах и других, подобных им, ясно ощущается позиция художника — активного исследователя общественной жизни с позиций марксизма-ленинизма.

⁶ «România literară», 1971, N 45.

Это качество присуще и произведениям более молодых писателей, пришедших в литературу в 60-е годы,— Ф. Няггу («И ангел воззвал»), Шт. Бэнулеску («Зима мужчин»), К. Штефанаке («Параллели», «На той стороне»), Ал. Ивасюка («Интервал», «Преддверие», «Ночное дознание») и др.

Вместе с тем во многих произведениях прозы этой поры заметно сужение художественного видения, писатели выбирают далеко не самые характерные аспекты социальной и нравственной проблематики.

Прежде всего в большинстве своем эти романы обращены к прошлому, в основном к периоду 50-х годов. Для них характерно стремление понять механизм возникновения тех отрицательных процессов и явлений, которые были затем отмечены в известных партийных документах; попытать путем раскрытия внутреннего мира людей, часто путем их саморазоблачения. В центре большинства названных романов — отрицательные персонажи, люди 50-х годов, поставленные в исключительные ситуации, заставляющие их взвесить и заново оценить свою жизнь и поступки.

Именно так ставится проблема смысла жизни, ответственности за прошлое. И словно не веря, что логика общественного развития может сама развенчать подобных героев, писатели прибегают к помощи личных драм и катастроф. Прием ретроспекции и монтажа различных временных планов помогает прозаикам восстановить впечатляющую картину духовного падения личности, не наивной честных путей сближения с новой действительностью. Литература этих лет в самых различных формах воссоздала процесс осознания нравственного краха людей 50-х годов — причем не как ступени на пути к их возрождению, а как итога жизни, приговора, не подлежащего обжалованию. Вот почему столь часты в романах этой поры мотивы анкеты, дознания, расследования, допроса, о чем свидетельствовали даже некоторые названия книг («Равнодушный следователь», «Ночное дознание», «Свидетели» и др.).

Начало действия с развязки, ретроспекция, смешение временных планов, рассказ-исповедь, ассоциативный монтаж, монолог, чрезвычайная детализация отдельных эпизодов при общей сжатости изложения — вот некоторые особенности структуры этих романов. Знаменательное яв-

ление: гораздо большую сгущенность реалистических элементов можно обнаружить в книгах писателей, обращающихся к теме заката старого мира, уходящей в историю формации. Таковы произведения Шт. Бэнулеску «Зима мужчин», Ф. Нягу «И ангел возвал», Р. Чобану «Закат» и др. И дело тут не во временной дистанции — большей по сравнению с романами о людях 50-х годов, а в осознанном историзме, который освобождает писателя от субъективных искажений. Такого «спокойствия» писатели конца 60-х годов, обратившиеся к периоду 50-х годов, еще не обрели.

Вот почему в начале 70-х годов все слышнее становятся голоса, с тревогой говорившие об инфляции «картонных героев», персонажей «из папье-маше» в современной румынской литературе. Об этом настоятельно пишут критики Л. Улич, П. Джорджеску и др.; об этом постоянно напоминают читательские письма — свидетельства созревшего читательского вкуса (на страницах «Скынтайи», «Эра социалистэ», «Контемпоранул», «Кэрць ной» и др.). Об этом, наконец, все решительнее говорят сами писатели нового поколения — А. Бузура, К. Штефанаке и др.

Естественный ход развития культуры в стране, создающей основы развитого социалистического общества, с настоящностью требовал ответа на эти назревшие вопросы. Вот почему в последние два года такой размах получили дискуссии о реализме и его значении для литературы социалистической Румынии. По вопросам реализма высказались в эти годы крупнейшие представители критической мысли Румынии, самые видные ее писатели — Ш. Чокулеску, З. Думитреску-Бушуленга, Ал. Пиру, П. Джорджеску, Г. Димисиану, К. Регман, Д. Мику, Н. Манолеску, З. Станку, М. Преда, Э. Барбу, Ал. Ивасюк, Ф. Нягу, К. Штефанаке и мн. др. Их высказывания пронизаны мыслью, что именно реалистическое искусство может раскрыть характер происходящих в стране социалистических преобразований, место человека в обновляющемся обществе, направление исторического движения, целостно, обобщенно воссоздать огромность происходящих социальных сдвигов. Только синтетическое изображение действительности, обеспечиваемое реалистическим методом, позволяет раскрыть все разнообразие социальных связей человека, изобразить важнейшие стороны общественного бытия строителей новой Румынии и через них —

своеобразие самого общества, его неповторимые особенности. Тема социального выбора, становления в человеке общественного начала — важнейшая проблема эпохи утверждения новой формации — доступна во всей ее широте прежде всего реалистическому методу,— таков был единодушный вывод участников дискуссий.

Следует подчеркнуть, что при этом дело отнюдь не ограничивалось простой «реабилитацией» реализма, возвращением к реализму XIX в.

П. Джорджеску в своих статьях о реализме отмечал: «Объективное развитие литературы предполагает ныне наличие мощного реалистического течения. Но это должен быть не реализм минувшего века, а нашего XX века, реализм, отражающий дух нашей эпохи, новый, революционный реализм»⁷.

«Румынские писатели обязаны поведать миру о небывалом человеческом опыте, накопленном строителями новой жизни»⁸, — напоминал Пл. Пардэу, автор трех романов о современной действительности Румынии — «Утренние часы», «Наш близкий ближний» и «Странные перебои сердца в апреле».

Из такого же рода высказываний К. Регмана, Э. Барбу, М. Преды, Л. Уличи и др. со всей очевидностью явствовало, что решить стоящие перед литературой новой Румынии задачи может только реализм, исследующий многообразные человеческие связи людей в единстве с тем социальным укладом, который их обусловил, реализм, прослеживающий процесс становления таких общественных отношений, при которых постепенно исчезают противоречия между интересами личности и общества и создаются предпосылки для гармоничного развития человека.

Постепенно все более четко вырисовывалась следующая истина: для того чтобы уловить объективную сущность сложных социальных явлений в трансформирующемся обществе, нужно уметь видеть и раскрыть подлинные формы человеческих общественных связей. Речь идет о серьезнейшем, глубинном процессе преобразования художественного мышления писателя, о переходе к осознанному историзму, к взгляду на жизнь с революцион-

⁷ «România literară», 1971, N 44.

⁸ «Contemporanul», 1973, N 11.

ных позиций, к подлинно социалистическому мировоззрению.

Эта концепция пронизывает многие статьи сборника П. Джорджеску «Среди книг», изданного в 1973 г. Если писатель хочет писать реалистические книги, утверждает критик, он должен проникнуть в смысл ведущих тенденций исторического момента, «должен понять себя и других, понять общество и эпоху, отличать существенное от несущественного, увидеть действительность в движении, в становлении, не поднимать несуществующих проблем, не обходить настоящих вопросов». Факт искренности сам по себе еще не обеспечивает подлинности, достоверности воссоздания жизни. Иными словами, если художник-реалист ставит перед собой задачу создать произведения, насыщенные общественно-политическими мотивами, он должен с полной ответственностью относиться к собственно-му творческому процессу, обезопасить его максимально от стихийности восприятия, от произвола «божественного» наития, от хаоса фантазии.

Отсюда вытекает, по мнению П. Джорджеску, и задача критики: «... доказывая на конкретных примерах, что идеологический аспект ... содержится в самой плоти эстетического, что политическое — это не внеэстетический элемент ... доказывая это внутреннее свойство эстетического быть идеологическим, литературная критика и прежде всего авторы рецензий и хроник смогут убедить писателей придать сознательный характер неизбежной, скрытой идеологической стороне их художественного выражения»⁹.

Это был крайне важный призыв к литературной общественности одного из ведущих румынских критиков-марксистов, сыгравший немалую роль в процессе утверждения позиций нового реализма в Румынии.

В этой связи вставал и вопрос о толковании понятий «действительность» и «современность». В последнее время особенно участились призывы к прозаикам обратиться к воплощению сегодняшней действительности, к общественным проблемам, волнующим строителей всесторонне развитого социалистического общества. В статье «Реализм и социальный роман» Л. Улич отмечал, что лучшие реалистические романы послевоенной литературы посвяще-

⁹ «Era socialistă», 1974, N 7, p. 53.

ны либо довоенному периоду, либо 50-м годам. По мнению критика, «пужен не просто социальный роман, а роман о современности, отражающий сегодняшний день во всей его истинности»¹⁰.

Вместе с тем участники дискуссий постоянно подчеркивали, что, говоря о необходимости нового революционного реализма, вырастающего на основе социалистического гуманизма, они имеют в виду реализм, свободный от догматической ограниченности. Отнюдь не отвергая новаторство как естественный, неизбежный закон развития искусства, они лишь подчеркивали разницу между пустым экспериментированием и подлинным обновлением средств выражения, между «новаторством», разрушающим эстетические основы реализма, и новаторством на почве реализма, обогащающим его поэтику.

Д. Мику, В. Теодореску, Г. Димисиану, И. Влад утверждали, что реализм сегодня успешно использует полиморфность структур, глубинный психологический поиск, эссе, лирику, символику, порой аллегорию, притчу и т. д., переосмысливая их в своей поэтике. Важно только, чтобы при этом произведение не лишалось подлинно человеческого содержания, чтобы новые средства не заслоняли социальных конфликтов, действующих в обществе сил.

Знаменательно также, что именно в пору наиболее горячих дискуссий о сущности и значении реализма стали появляться исследования, посвященные проблемам специфики румынской литературы. Обратившись к подробному анализу путей развития культуры румынского народа на протяжении его истории, некоторые исследователи пришли к выводу, что развитие этоносит преимущественно классический, а не романтический характер, что наиболее близким природе румынского искусства является реалистическое видение, а модернистские искания по своей природе чужды ему¹¹.

Своего рода итогом большой литературной дискуссии могут служить слова критика П. Петру: «Одно, несомненно, достойно внимания: в своих ответах все романисты обещают окончательно вернуться в лоно реализма, иными

¹⁰ «Tribuna», 1973, N 24.

¹¹ См., например, книгу К. Чопраги «Лицо румынской литературы» («Personalitatea literaturii române», Iași, 1973), а также статьи в «Luceafărul» (1974, № 10).

словами, к проблемам жизни человека, и отказаться, паконец, от экспериментов, которые во время опо льстили нашему самолюбию, ибо доказывали, что и мы не хуже «европейцев»¹².

Одним из следствий обсуждения проблем реализма был пересмотр оценки литературы 50-х годов. Говоря о схематизме некоторых произведений этого периода, П. Джорджеску вместе с тем напоминал, что именно в эти годы вышли «Бедный Иоаниде» Дж. Кэлиеску, «Морометы» М. Преды, «Босой» З. Станку, «Книга Олта» Дж. Богзы — «реалистические, очень хорошие книги». Исходя из отдельных случаев искажения философской концепции нельзя, писал критик, отбрасывать или осуждать саму концепцию — «напротив, надо восстанавливать ее права...»^{13—14}

Интересной была попытка молодого критика В. Бугарю выявить ту доминанту, которая свойственна всей литературе социалистической Румынии с первых лет ее появления и доныне. Эта доминанта, утверждал он, — единство политического и философского идеала, нашедшее выражение в понятии социалистического гуманизма, основанного на мировоззрении рабочего класса. И представлена она, как доказывал В. Бугарю, в наибольшей мере именно в 50-е годы, когда появились «Митря Конкор», «Мгла», «Босой», «Заря рабов», книги о бурном периоде начала социалистических преобразований — «Сталь и хлеб» И. Кэлугэру, «Бэрэган» В. Эм. Галапа, «Бороздой по межам» А. Иштвана, «В городе на Муреше» Фр. Мунтяну и др.

В статье «Жизненность понятия реализм» А. Митеску утверждает, что нельзя мириться с игнорированием или отрицанием периода 50-х годов в литературе, так же как и с «замалчиванием понятий реализм и социалистический реализм». «Именно процесс становления социалистической литературы как носительницы нового человеческого и политического содержания, отражающего проблематику социалистического строительства, и обусловил обращение к проблемам социалистического реализма, а не только реализма вообще»¹⁵.

¹² «Steaua», 1973, N 13.

^{13—14} «România literară», 1971, N 29.

¹⁵ «Contemporanul», 1974, N 15.

Репительно и ясно высказал свою точку зрения и такой видный драматург и публицист, как П. Эверак. «Наша литературная концепция строится на основах социалистического реализма, то есть реализма,озвучного самым новым явлениям сложного и специфического развития нашего общества. Это реализм, полностью соответствующий тому месту, которое занимает в нынешнем мире социализм — как решающий фактор нашей эпохи со всеми вытекающими отсюда последствиями во всех областях... Социалистический реализм — это не раз и навсегда завоеванная ценностная вершина, это постоянный методологический призыв сделать литературу как можно более целестремленной,озвучной сегодняшнему миру»¹⁶.

Итак, уже можно говорить о некоторых фазах развернувшейся дискуссии о реализме — от робких попыток «реабилитации» реализма к противопоставлению конкретных реалистических произведений безликому потоку нереалистических, затем к обоснованию необходимости нового, социалистического реализма, отвечающего задачам изображения новой, социалистической эпохи. Однако при этом нельзя не отметить, как писал критик В. Атанасиу, «песоответствия между теоретическими декларациями и практикой художественной жизни»¹⁷, так как в издательствах по-прежнему выпускаются в свет нереалистические произведения.

Настала пора творческих реплик: произведениям, далеким от действительности, надо было противопоставить реалистические книги.

В 1972—1974 гг. появилось несколько таких книг. Само собой разумеется, что первых шагов в указанном направлении следовало ожидать от наиболее боевого, политически активного крыла молодой прозы, от прозаиков, постоянно высказывавшихся за реалистическое искусство, за обращение к действительности сегодняшней Румынии (Александру Иvasюк, Корнелю Штефанаке, Платон Пардэу, Ал. Симион и др.).

Новые произведения Ал. Иvasюка, К. Штефанаке, Пл. Пардэу, Ал. Симиона и др. стали конкретным воплощением тенденций становления подлинно реалистического романа в современной румынской литературе. При этом

¹⁶ «Contemporanul», 1973, N 48.

¹⁷ «Era socialistă», 1973, N 12.

средства обновления прозы, к которым прибегают авторы, самые различные: наполнение схемы ретроспективного романа новым содержанием (Ал. Симион), насыщение внутреннего монолога элементами сегодняшней действительности (К. Штефанаке), широкое использование эпических средств (Ал. Ивасюк) и т. д.

В центре их произведений активные герои, строители нового общества, коммунисты. Авторы ставят перед собой задачу создать эстетически убедительные характеры, раскрыть процесс их саморазвития, показать динамику сознания передовых людей общества в условиях формирования новой духовной общности строителей социализма. Это означало вместе с тем возвращение интимных переживаний с сферу общественных, социальных взаимосвязей.

Показательным в этом отношении является роман Ал. Симиона «Зерно, упавшее в добрую почву» (1974). Художник, проявляющий усиленный интерес к интроспекции и уделяющий порой больше внимания раскрытию самого процесса чередования воспоминаний, нежели их конкретному содержанию, Ал. Симион на этот раз сделал значительный шаг вперед, освободив интроспекцию от чрезмерной психологизации, наполнив привычную в литературе 60-х годов схему психологического романа (переоценка жизненного пути под влиянием кризисного шока) новым содержанием.

Героиня романа узнает, что смертельно больна. Но книга повествует не о психологической трагедии, которая, казалось бы, неминуема в подобной ситуации, а о мужественной борьбе больной за возможно более длительное пребывание среди людей, среди товарищей. Эти последние трагические дни не должны опровергнуть всей предыдущей жизни, жизни коммунистки. И писатель — пусть не всегда еще с достаточной убедительностью — стремится художественно обосновать это неукротимое движение героини к новым высотам общественного сознания, эту высшую — наперекор страданию — реализацию нравственного потенциала строителя нового мира.

Память о прожитом, о годах подполья, о достигнутом в годы народной власти, о преодоленных ошибках — ее союзник в этой последней схватке, она — свидетельство глубокой сопричастности коммунистки всему доброму, что сделано и будет сделано на родной земле.

Писатель искусно переключает временные планы повествования, нарушая хронологическую последовательность, выдвигая на первый план ассоциативно-логические связи. Пронизывая различные периоды жизни героини, соединяя их в ее памяти, ассоциация придает достоверность и жизненность описываемым событиям. Этому же служит психологический анализ, направленный на раскрытие механизмов преобразования биологических, инстинктивных мотивов в социальные, проникнутые высоким гуманизмом. Духовный мир героини не расщепляется, он остается на уровне движения жизни, ее отношение к исторической эпохе, участницей которой она была, устойчиво и неизменно: человек должен быть полноценным участником творимой на его глазах Истории, сознательно брать на себя долю ответственности за свое время, слить свою судьбу с судьбой народа, мира. В этой естественности, будничности необычного — победа разума и человечности над социальной несправедливостью. В этом — бессмертие человека.

Таков в конечном счете итог нравственных поисков и героев романа Пл. Пардэу «Странные перебои сердца в апреле» (1974). Первые две книги Пл. Пардэу — «Утренние часы» (1972) и «Наш близкий ближний» (1973) — свидетельствовали о серьезных усилиях писателя, в прошлом руководителя уездной газеты, воплотить в художественных образах нелегкий труд партийных активистов. И в последнем романе автор остается верен этой теме. Однако писательская манера претерпела значительные изменения.

Характеры героев «Утренних часов», работников одного из укомов партии, раскрыты в действии, в их взаимоотношениях с людьми, с широким активом. Это люди дела, умеющие противостоять трудностям, подчинять себе ход событий. И, словно противопоставляя их героям многочисленных романов 60-х годов, отгородившимся от действительности, Пл. Пардэу порой прибегал к газетному стилю, порой — к документальному материалу.

«Странные перебои...» — попытка перейти от романа-действия к роману-размышлению, к нравственной проблематике. Снова перед нами момент «странныго движения сердца», т. е. пора особого душевного напряжения героя в часы переосмыслиния прожитого и своего места в жизни. Этот духовный кризис вызван в душе опытного, ум-

ного партийного работника сочетанием ряда тягостных моментов: умирает старый товарищ, отдаляется любимая женщина. Однако раздумья о проделанном пути не приводят к нравственному краху. Беспощадный суд над собой в минуты скорби и одиночества не в силах поколебать уверенности честного коммуниста в разумности и нужности сделанного им для людей. Напротив, эта нравственная «инвентаризация» ценностей еще более утверждает общественную доминантту героя, высокую осмысленность его жизни, отданной делу партии. И наиболее удачные страницы романа те, на которых психологизм органически слит с верным раскрытием исторического движения, общественного развития сегодняшней Румынии.

Но, пожалуй, нагляднее всего эта диалектика эпического и психологического начала в современной прозе прослеживается на актуальном материале в творчестве Ал. Ивасюка.

Медик по образованию, Ивасюк дебютировал в литературе в 34-летнем возрасте и сразу показал себя зрелым художником, внимательным к самым важным аспектам современной жизни. «В копечном счете, литература — не что иное, как средство расширить возможности человеческой жизни,— утверждал писатель в недавнем интервью.— Что касается меня, то я очень интересуюсь политикой, порой гораздо больше, чем литературой... Мое миропонимание носит коллективистский характер в том смысле, что волнующие меня проблемы — это не мои личные проблемы, они всегда обрамлены социальным, историческим, культурным контекстом... Мое самое горячее упование... выражать не свои личные, интимные переживания, а чтобы через меня говорило как можно весомее общество, мой парод. Не знаю, удастся ли мне это когда-нибудь...»¹⁸

Уроженец Марамуреша, северной горной области Трансильвании, где живут люди гордые, свободолюбивые, не склонившие головы перед иноземными захватчиками, писатель локализует действие своих книг преимущественно в этой области, а в центр повествования чаще всего ставит членов семьи старых местных интеллигентов Дунка.

¹⁸ «Vatra», 1973, N 7.

Для Иvasюка характерно жадное, сосредоточенное изучение политической стороны жизни общества, постоянное внимание к теме «личность — история» в те переломные моменты, когда в ходе общественных сдвигов создаются либо разрушаются характеры, когда выковывается новое сознание людей и резкое социальное размежевание между ними обретает видимые, ощущимые черты. Столкновение истории и характеров порождает человеческие судьбы — Иvasюк это прекрасно сознает, как сознает он и то, что для художественного воплощения этих процессов лучше всего подходят «объективный» социальный роман-фреска, построенный по всем правилам реалистической эпики.

С другой стороны, Иvasюк — писатель, наделенный ярким аналитическим умом, художник, видящий жизнь сквозь призму определенных идей, принципов. Большинство его романов — это обширные интроспективные исследования, комментарии к прожитой героями жизни. Общественная жизнь, история, ее события рассматриваются в их идеологическом значении, а это обуславливает тягу прозаика к роману-исповеди, к психологическому самораскрытию героя, к подробному исследованию диалектики его мышления.

Именно это сложное переплетение разнохарактерных аспектов писательского мышления и обусловило отношение писателя к проблемам творческого метода. «Нужен реализм, а не мифы»¹⁹, — так коротко ответил он на анкету «Ромыния литерарэ», подчеркнув, что он против мифологизирующего способа изображения, пренебрегающего жизнеподобием образов и ситуаций. Вместе с тем еще в 1965 г. в статье «Реализм и экспрессия» он отмечал, что в новую, социалистическую эпоху реализм может существовать, только если он возьмет на вооружение все средства, позволяющие воплотить сложнейшие процессы эпохи, — исследование глубинных зон психологии, символ, притчу и т. д.²⁰

Итак, с одной стороны, понимание необходимости создания объективных социальных полотен, прямого обращения к историческому материалу, а с другой — тяга к подробному психологическому исследованию, к выявле-

¹⁹ «România literară», 1973, N 34.

²⁰ «Viața românească», 1965, N 1.

нию следов, которые история оставила в душе героя,— эти характерные особенности художественного сознания писателя представляли, казалось бы, отличную основу для создания произведений психологического реализма, в которых пристальное внимание к изменениям духовного мира личности было бы слито воедино с глубоким исследованием революционных сдвигов в обществе. Но в разные периоды творчества Ивасюка на передний план выдвигался то один, то другой аспект этой двуединой художественной концепции.

Главной особенностью первого периода творчества прозаика (романы «Преддверие», «Интервал», «Ночное дознание» — 1968—1969) было стремление показать трагедию личности, порожденную догматическим мышлением, показать сам механизм этого мышления. Внимание писателя отдано целиком изображению драмы интеллигентов, не сумевших понять действительность во всей ее сложности и слить с нею свою судьбу. Причем автор раскрывает не только психологический механизм возникновения догматической мысли, но и ее серьезные последствия как в личном, так и в социальном плане — обесчеловечивание людей, нравственный распад, потерю близких,пренебрежение обязанностями перед коллективом и т. д. Ивасюка интересует прежде всего, о чем думают его герои. Все остальное — внешность, действия, отношения с другими героями — ему нужно лишь в той мере, в какой это раскрывает ход мысли героя, и потому он прибегает к формуле интроспективного романа-эссе. Это особенно очевидно в книге «Ночное дознание».

Как и прежние герои Ивасюка, главный персонаж «Дознания» Ион Марина, коммунист, важный чиновник большого министерства, внезапно, в результате глубокой душевной травмы (он узнает, что жена смертельно больна) постигает, что « прожил жизнь не так, как следовало», хотя, на первый взгляд, она вполне благополучна. Критика догматизма сопровождается критикой обывательщины, филистерства, этого порождения догматического отношения к жизни.

Разматывая узел воспоминаний, Марина понимает, что дисциплина, горячим сторонником которой он был, поднимаясь по иерархической лестнице, была понята им неверно, что для него она стала лишь способом освободиться от необходимости самостоятельно решать и действовать

вать. Он жил двойной жизнью, думая одно, а поступая так, как требовали вышестоящие товарищи. Его спокойствие, уверенность — это проявления не нравственной силы, а чрезмерно раздутого, гибельного эгоизма.

У героя Ивасюка нет будущего; он открывает бесмысленность прожитой жизни, когда уже нет возможности что-либо исправить, «вернуться к людям». Герой осужден без права на обжалование, ибо, как сказано в последней фразе романа, «все зависело от него самого».

Продолжая традиции Камила Петреску, автора романов «Последняя ночь любви, первая ночь войны» и «Прокрустово ложе», Ивасюк строит свои произведения по принципу ретроспекции, причем его книги, по справедливому замечанию критика З. Сынджеорзана, имеют двойную структуру: в них отражена реальная жизнь и та жизнь, которую видит в своем воображении герой. Обе структуры существуют, у каждой из них своя система знаков, свой язык и значение. Именно таким образом писателю удается показать глубокое противоречие между представлениями героя о жизни и самой этой жизнью, драму слишком позднего прозрения.

И все же Ивасюк — писатель, глубоко связанный с жизнью, с ее сегодняшними запросами, не мог не чувствовать, что подобный аспект изучения действительности недостаточен, что ему удается выразить лишь отдельные и, как показало время, далеко не самые характерные грани действительности.

Постепенно писатель приходит к пониманию иных задач литературы в новой Румынии, необходимости обновления арсенала художественных средств. В книге «Радикальность и ценность» (1973), объединившей его статьи и выступления этих лет, можно проследить эволюцию взглядов писателя. Все определенное звучит в его литературной публицистике мысль, что в литературе нет места субъективной «правдивости», искажающей объективную правду.

Именно с этих позиций судит теперь писатель о своих произведениях, считая, что они «очень сухие, хотя и не схематичные». Он приходит к важному для себя выводу, что для художника марксистско-ленинский взгляд на мир «не является чем-то сторонним, пришедшим извне,— он продукт собственного мышления, проникающий все пластины произведения, сливающий воедино все его

элементы, образуя подлинно гармоническую структуру»²¹.

Соответственно в новых произведениях Ивасюка, вышедших в 70-е годы, меняется позиция персонажей по отношению к историческому времени. Они уже не только вспоминают безвозвратно ушедшее, казня себя за ошибки прожитой жизни, а участвуют в движении времени, активно вмешиваются в жизнь. Это неминуемо означало переход от романа правственной и лишь частичной социально-исторической ретроспекции к объективному социальному роману, к широкой эпической фреске.

Первым шагом в этом направлении был роман «Птицы», вышедший в 1971 г.

Председатель Союза писателей СРР З. Стапку говорил о значении этой книги для всей современной румынской литературы: «Это, несомненно, произведение современное в глубоком смысле слова... Диалектическое соотношение необходимости и свободы в нашем обществе — вот основная проблема романа. Социализм — сила глубоко динамическая, устремленная в будущее. Прийти к осознанной необходимости могут лишь те, кто остается постоянно связанным с жизнью, с ее трудностями, кто постоянно обновляет свою жизнь, заново перестраивая себя после каждой неудачи во имя большой цели»²².

Об этом же писал и критик Н. Маполеску: «Четвертый роман Ал. Ивасюка не просто хорошая, зрелая, глубокая книга,— это в гораздо большей мере, чем все предыдущие романы, фундаментальная книга для современной румынской прозы»²³.

Вместе с тем в «Птицах» еще ощущается некая «переходность», некая связь с прежними романами Ивасюка, что делает книгу в структурном отношении как бы состоящей из двух произведений.

Начинается роман с размышлений главного персонажа Ливиу Дунки. Мелькнувшее воспоминание заставляет героя изменить решение провести отпуск на море: неожиданно для самого себя он едет на родину в трансильванский город на севере страны. Цель этой экспедиции — вспомнить ушедшую молодость, понять смысл прожитой

²¹ «Contemporanul», 1974, N 22.

²² «Иностранная литература», 1971, № 7, стр. 261.

²³ Al. Ivasiuc. Păsările. Bucureşti, 1970 (coperta).

жизни. Но врезанию рассказ от первого лица о возвращении в родной город, о встрече с родичами, знакомыми, воспоминания, вызванные этим возвращением, переходит в повествование от третьего лица. При этом, однако, рассказчик и герой настолько сливаются, их точки зрения настолько совпадают, что здесь еще нет ощущения объективности повествования, той дистанции между автором и героем, которая и создает впечатление достоверности, прочности эпической структуры. Затем на глазах у читателя происходит полное освобождение автора от свойственной герою «ностальгии прошлого», перспектива значительно расширяется, в поле зрения рассказчика оказываются широкие слои населения этого промышленного района — рабочие и их семьи, инженеры, парработники, руководители комбината. Цель автора вынудила его — и структура «Птиц» тому свидетельство — отказаться от «услуг» главного героя как единственного зеркала этой действительности, ибо она была гораздо шире его возможностей, его сентиментальной сосредоточенности на переживаниях прошлого. В его восприятии действительности не могло быть той верной передачи диалектики социальных процессов, той объективности, к которой стремился прозаик. И потому Ливиу Дунка оказывается отодвинутым в сторону, он освобождает место другим героям, становится одним из многих, выражителем лишь одной грани многообразной действительности.

В действие вступают герои «второго» — производственного романа внутри «Птиц»: директор комбината Виня, его заместительница Викторица, инженер Домиде, представитель новых, прогрессивных сил на производстве, секретарь обкома партии Себиашан и другие.

Здесь уже не комментируются идеи, порожденные социальной жизнью, а дана именно эта жизнь, порождающая идеи. Жизнь, в центре которой деятельность большого современного производственного коллектива, оказывающего решающее влияние на весь облик города на севере Трансильвании — города, уже упоминавшегося в прежних произведениях Ивасюка. Внимание художника отдано поискам, успехам и неудачам этого коллектива, на фоне которых создается новая этика, мужают характеры, решаются судьбы. Именно это определяет оптимистическое звучание романа «Птицы», уверенность в созидательных силах революции, социализма. Достоверно и убедительно обрисован

в романе социальный и правственный климат на большом металлургическом комбинате, взаимоотношения между его работниками, конфликт между творческой смелостью одних и трусостью и приспособленчеством других.

Особое внимание Ал. Иvasюк уделяет судьбе директора Вини, коммуниста, прошедшего путь, напоминающий восхождение прежних героев писателя, и, как они, в результате внезапной катастрофы оказавшегося перед необходимостью переоценки всей своей жизни.

Но тут-то и начинаются различия. Випя не обречен, как главные персонажи «Интервала», «Преддверья», «Ночного дознания», ему не грозит безысходность судьбы прежних героев Иvasюка. Новые общественные отношения таковы, как убедительно показывает автор, что человек, осознавший свои ошибки и стремящийся начать все сначала, «вернуться к людям», может обрести себя и новое место в жизни. Решение это тем более убедительно, что дано на фоне окончательного краха другого героя романа, Ливиу Дунки, оказавшегося не в состоянии освободиться от груза прошлого и начать новую жизнь.

Итак, рядом с персонажами, всецело занятymi поисками «утерянного времени», в «Птицах» есть герои, перестраивающие свою жизнь в соответствии с нормами новой жизни. В книге объединены роман-мополог, обращенный в прошлое, и роман о сегодняшнем дне, широко распахнутый навстречу веяниям исторического времени, пронизанный его дыханием, свободный от схематической узости производственных романов 50-х годов.

В конце 1973 г. вышел роман «Вода», явившийся новым шагом в развитии прозаика по пути объективизации повествования. Писатель выступает здесь в роли единственного наблюдателя и судьи происходящего. Время действия — драматический 1946 год, период острого социального и политического кризиса, предшествовавшего установлению народной власти в Румынии. Главная проблема — проблема власти в дни, когда народные массы начинают сознательно бороться за нее. Форма проявления конфликта — столкновение между стихийными порывами личности в смутной послевоенной атмосфере безвластья и прогрессивным ходом исторического процесса, направленного на утверждение новых форм социальной жизни. Не размыщление — а события, не комментарий эссеистского характера — а эпическое повествование.

Действие охватывает всего двое суток. Тщательно продуманная структура позволяет автору показать, как воворот революционных сражений втягиваются самые различные социальные слои — от вышедших на улицы рабочих масс до замкнутых аристократических кланов.

Северный трансильванский город всецело подчинен власти гангстерской банды, возглавляемой неким «Гномом», «гением смутного времени», сумевшим не только наладить сотрудничество с вождями так называемых «исторических» буржуазных партий, но и подчинить себе государственную власть, представленную префектом и начальником полиции. Убийство рабочего-железнодорожника — то поворотное, ключевое событие, которое вызывает четкое размежевание сил, мобилизует массы на конкретные действия и ведет к разгрому банды «Гнома» и переходу власти в руки коммунистов. Так случайное событие приводит в действие силы, жаждущие обновления жизни. Эту диалектику случайного и закономерного автор воплотил в образах «Гнома» и вновь назначенного префекта — коммуниста Григореску, рабочего Матуса и начальника полиции Мерешана, руководителя буржуазной «исторической» партии Шулуциу и интеллигента Паула Дунки.

По-новому решена в романе тема «личность — история». Так как в центре романа диалектика социальных, политических столкновений, в нем впервые в творчестве Ивасюка появляются характеры, выдерживающие столкновение с Историей, ибо они либо руководствуются научным знанием закономерностей общественного развития, либо жадно стремятся постигнуть их, преодолевая собственную ограниченность.

Показ того, как сквозь массу случайных проявлений характеров пробивает себе путь закономерность, — несомненная удача писателя.

И все же порой создается впечатление, что этот исторически-объективный роман, построенный на добротном эпическом материале по законам реалистического повествования, служит всего лишь иллюстрацией идей автора, средством подтверждения его теоретических построений. Причина этого — недостаточная художественная завершенность положительных образов, прежде всего образа действующей массы. Этого коллективного персонажа в книге еще нет. Перо писателя становится нерешительным, краски тускнеют, ощущение правды жизни исчезает.

ет. Торопливыми штрихами очерчены образы некоторых партийных активистов, рабочих, недостаточно четко выписан и образ нового префекта — коммуниста Григореску, руководящего борьбой против реакции.

В романе «Вода» Ивасюк избегает сочетания эпической прозы с психологической. Это можно попытать, если вспомнить, что цель его — решительный разрыв с традициями ретроспективного романа 60-х годов, возвращение к реалистическому объективному роману.

Как явствует из ответов писателя на вопросы корреспондента журнала «Ватра», «Вода» — лишь первая часть трилогии, которая должна охватить период с 1946 по 1970—1972 гг. В ней Ивасюк собирается показать эволюцию современного румынского общества, диалектику социалистических преобразований, свое «искреннее, тщательно продуманное отношение к этому процессу»²⁴.

Успешное решение этих сложных задач возможно, как нам думается, на путях психологического реализма, одного из наиболее перспективных направлений развития современной румынской прозы.

²⁴ «Vatra», 1973, N 7.

ЧЕШСКАЯ ПРОЗА В НАЧАЛЕ НОВОГО ЭТАПА

*

«Призовет ли ласточка весну?»¹ — с надеждой, но и не без скептицизма размышлял критик Владимир Достал над первыми замечанными им признаками разрыва чешской прозы с модернистскими шаблонами 60-х годов. И тогда — это было в 1971 г. — такая постановка вопроса отнюдь не казалась праздной и риторической. Создававшаяся на основе славных революционных традиций межвоенного периода, новая, социалистическая, литература Чехословакии уже в первые послевоенные годы добилась выдающихся художественных успехов, завоевала признание в международном масштабе. Но в 60-е годы чешская литература оказалась в состоянии глубокого кризиса. Ревизионистские элементы, которым удалось занять ключевые посты в руководстве писательской организацией и литературной печатью, предприняли широкое наступление на социалистические принципы искусства.

«В области культурной политики и собственно литературы, — констатировал Ян Козак в докладе на съезде Союза чешских писателей в мае 1972 г., — так называемая либерализация вела к категорическому отрицанию социалистического реализма, социалистической направленности литературы и в то же время к пропаганде и восхвалению всех модных направлений и теорий буржуазной литературы»².

Литературоведам еще предстоит тщательный анализ литературной продукции 60-х годов, который поможет выявить ее неоднородность, изменчивость во времени, сохранение в творчестве целого ряда писателей верности

¹ «Tvorba», 1971, N 49.

² «Sjezd Svazu českých spisovatelů». Praha, 1972, str. 20.

прогрессивным идеалам. Совершенно очевидно, что ревизионистам не удалось искоренить социалистические тенденции чешской литературы, но годы политического кризиса явились для нее периодом тяжелейшего испытания. Потребовалось радикальное изменение политической ситуации в стране, чтобы литература смогла снова развиваться нормально, без диктата ревизионистских догм.

Состоявшийся в мае 1971 г. XIV съезд КПЧ вновь нацелил работников культуры на борьбу за социалистический реализм. В осуществление решений съезда в мае 1972 г. был создан учредительный съезд нового Союза чешских писателей, который сыграл принципиальную роль в деле консолидации сил чешской социалистической литературы. В докладе на этом съезде Ян Козак, избранный председателем Союза, так охарактеризовал праправленность современного литературного развития и возможности искусства социалистического реализма: «Марксистско-ленинскую концепцию художественного творчества мы принимаем как свою концепцию... Социалистический реализм для нас есть способ, которым литература отзыается на находящуюся в постоянном развитии жизнь социалистического общества и обогащает ее. При этом сам социалистический реализм с развитием жизни изменяется, обогащается и развивается. Если мы будем понимать его таким образом, наша новая, социалистическая, литература, ее содержание и форма всегда будут отмечены печатью современности»³.

Отбрасывая ревизионистские и буржуазно-националистические установки лидеров политической и культурной реакции периода 1968 г., современная чешская литература успешно преодолевает последствия кризиса. Начало 70-х годов открывает новый этап в ее развитии, отмеченный возрождением и утверждением социалистических идеалов, восстановлением преемственности с прогрессивными традициями литературы прошлых лет.

* * *

Если попытаться найти общий знаменатель негативных тенденций 60-х годов в чешской литературе, то в первую очередь надо говорить об антигуманизме. В лите-

³ Там же, стр. 44.

ратуре настаивался нравственный релятивизм, концепция изначальной низменности человека, которому якобы по самой его природе чужды не только высокие порывы и стремления, но и неизвращенные чувства. Антигуманская концепция проявилась, например, в прозе Я. Прохазки («Святая ночь», 1966) с её психопатическими персонажами, в прозе Кундеры конца 60-х годов — с присущим ей смакованием сексуально-натуралистических сцен и т. п. Или же человек исчезал из литературы вообще — оставались лишь словесные упражнения.

Время ясно обнажило несостоятельность литературных кумиров и сенсаций той недавней поры. Так, просто невозможно воспринимать сегодня всерьез восторги критиков по поводу заумных «текстов» В. Лингартовой, надсадно вымучивавшей из себя подобие западной «лингвистической» прозы. «Всю так называемую действительность,— с одобрением констатировалось в одной из статей,— она вынесла за скобки, а внутри оставила писание само по себе, выдумывание, самовитое слово, литературу»⁴. С подобным же «глубокомыслием» толковались, например, и якобы «кафкианские», а на самом деле примитивно антисоциалистические притчи И. Климы и т. п.

Несколько лет, прошедших со времени кризиса, наглядно показали, что победа ревизионистских и модернистских тенденций в литературе была призрачной, мнимой. О ней кричали ревизионистские критики, но широкий читатель оставался равнодушным к новомодным изыскам формы, порой превращавшим литературные произведения в некое подобие ребусов, к героям-неврастеникам, вырванным из реальной современной среды и отягощенным всевозможными комплексами и стрессами.

Моральному релятивизму и обесчеловечиванию в ревизионистской прозе 60-х годов необходимо было противопоставить реального человека, объективные критерии человеческих поступков и характеров — только на этом пути можно было вновь завоевать доверие читателей. Тот факт, что читатель буквально изголодался по произведениям о нормальных людях с нормальными взаимоотношениями, наглядно показал успех таких романов, как «Конечная остановка» (1971) З. Плугаржа и «Когда в раю

⁴ «Cesty k dnešku». Brno, 1966, str. 28.

шел дождь» (1972) Я. Отченашека — при всей камерности их содержания.

З. Плугарж — известный и популярный писатель, который и в прежних своих произведениях не раз обращался к изображению героев, по тем или иным причинам оказавшимся в исключительных условиях, в нетипичной среде. На их судьбе он стремился раскрыть общезначимые проблемы человеческих взаимоотношений, проблемы подлинного гуманизма. Это относится к романам «Если покинешь меня» (1957), где рассказывается о мытарствах чешских парней, которые поверили мифу об эмигрантском счастье, и «Пусть бросит камень» (1962), где повествуется о детском доме для трудновоспитуемых. В романе «Конечная остановка» З. Плугарж также воспроизводит среду исключительную. Место действия — дом для престарелых, — своего рода «конечная остановка» на жизненном пути одиноких людей, нашедших здесь последнее пристанище.

Уже сам выбор героев задавал повествованию печальный тон. Но писатель не увлекся смакованием натуралистических подробностей ухода из жизни, ему чужда биологическая трактовка человеческого существования. Конечно, смерть — частая гостья в «Иерусалимке», как по названию бывшего монастыря именуется «в быту» этот дом, конечно, старые люди отличаются многими чудачествами, но и здесь благородство остается благородством, подлость — подлостью, и только в коллективе при поддержке других, при заботе о других можно сохранить человеческое достоинство.

Сюжет романа строится на разыгравшейся в «Иерусалимке» истории поздней любви неудачливого композитора Богдана к бывшей опереточной актрисе Александре. Среди других обитателей приюта выделяется фигура деревенского умельца деда Магерки, который все время старается порадовать окружающих различными выдумками и поделками, и годы словно идут мимо него. Колоритна баба Форейтка — плутовка и бродяжка, не лишенная чувства товарищества и своеобразного юмора. Печальна судьба старой дамы, прозванной здесь «Бархоткой», которую сын-доцент спровадил в приют под предлогом «медицинского обследования», чтобы самому легче было эмигрировать. Жалок в своей пеистребимой страсти к доносам озлобленный и одинокий Фильц...

Роман несвободен от некоторого налета сентиментальности. Бряд ли справедливо упрекать писателя, что он не дополнил показ «Иерусалимки» изображением большой жизни за ее стенами, но, наверное, можно было убедительнее раскрыть, например, причины жизненного неуспеха того же Богдана, глубже разобраться в причинах горького финала некоторых других судеб. И тем не менее значение романа Плугаржа несомненно. Нестандартный по материалу, он завоевал читательское внимание и способствовал реабилитации в чешской прозе реалистической манеры и гуманистического начала.

То же самое относится к роману Яна Отченашека «Когда в раю шел дождь» (1972).

Ян Отченашек — один из ведущих представителей послевоенной чешской прозы, писатель с международным признанием, которому, как показали романы «Гражданин Брых» (1955) и «Хромой Орфей» (1964), повесть «Ромео, Джулльета и тьма» (1958), равно подвластны и тонкий психологический анализ, и масштабное, многоплановое изображение действительности. Но во второй половине 60-х годов автор «Гражданина Брыха», ставший тогда объектом замаскированной и открытой критики, ставившейся зачеркнуть прежде всего социалистический пафос его творчества, — пережил, как мне кажется, период известной растерянности. Свидетельство тому — повесть «Молодой человек по призванию», увидевшая свет в 1968 г.

В повести, рассказывающей об одном дне из жизни молодящегося старого холостяка, литератора Эмиля, показана безнадежность попыток спорить с возрастом. Разумеется, сюжет этот, как и всякий другой, имеет право на существование. Очевиден и весьма высокий уровень мастерства автора. Но этот «сюжет для небольшого рассказа» растянут в пространную повесть.

Трагикомическую бесперспективность многотрудных усилий героя задержать старение Отченашек с легкостью доказал на первых же страницах, а дальше повествование движется «вхолостую». Рассказ об одном дне многократно прерывается ретроспекциями, воспроизводящими эпизоды из обширного сердечного опыта главного героя, меняющего любовниц не ради бездумной погони за наслаждениями, а с почти «медицинской» целью обновления организма. С последней любовью — лаборанткой Иткой — Эмиль посещает молодежную компанию, пляшет и диску-

тирует с юнцами, и его, естественно, поражает сердечный приступ...

В новом романе Отченашека «Когда в раю шел дождь» в центре внимания также сфера интимных человеческих отношений. Но эта книга полемизирует с «Молодым человеком» и выбором героев, и способом их изображения.

Автор повествует об одном году жизни молодых супругов-пражан — доктора философии Петра и учительницы Людмилы, которые уезжают из столицы в Пограличье и занимаются там восстановлением принадлежавшей раньше немцам маленькой заброшенной гостиницы с романтическим названием «Лисицина мельница». Она расположена в живописной долине среди лесистых гор Шумавы. Места здесь необыкновенно красивые, но безлюдные, глухие, к тому же год выдался исключительно дождливый. Молодым людям порой приходится очень трудно, но они страстно желают доказать — прежде всего самим себе — серьезность своего решения и стойкость характера. По-степенно старая «Лисицина мельница» превращается в уютный и гостеприимный отель. Но как только самая трудная часть работы завершена, Петр снова начинает испытывать беспокойство. В конце романа мы видим его мечтающим о новом деле — сооружении фермы по разведению пород.

В аннотации к роману от издательства выражалась уверенность, что герои книги «наверное будут симпатичны читателям хотя бы уже потому, что писатель не изображает их в состоянии каких-либо тяжелых конфликтов или сексуальных комплексов, в каком-либо стрессе или другом модном состоянии». И действительно, как читатели, так и критика в полной мере оценили эту главную сторону романа «Когда в раю шел дождь»: достоверное изображение нормальных взаимоотношений нормальных людей. Петр и Людмила стараются понять друг друга, они вместе работают, они ссорятся и мирятся, у них бывают очень трудные минуты и минуты счастья. Все перипетии жизни героев на протяжении года, равно как и образы местных жителей — председателя местного национального комитета Панохи, окрестного сердцееда лесничего Саски и др., изображены тонким психологом, не прельщающимся погоней за уже порядочно набившими оско мину «экспериментами». Гуманистическая позиция автора, его стремление увидеть и показать в людях прежде всего

хорошее находят выражение в реалистической добротности формы.

Но все же и этот роман Отченашека оставлял чувство неудовлетворенности. Его слабость — в известной искусственности самого эксперимента с возрождением гостиницы, отъединенность предложенного сюжета от современной жизни в более широком масштабе. И нельзя не согласиться с В. Досталом, который полагал, что от автора «Гражданина Брыха» «мы должны (и имеем право) требовать больше, чем он нам дает своей историей о том, что происходило, когда в раю пошли дожди»⁵.

Кризисный период в известном смысле отразился, как мы видели на примере Отченашека, на творчестве даже тех писателей, которые не разделяли позиций ревизионистских лидеров литературного фронта. Возрождающаяся социалистическая литература оказалась перед необходимостью вновь завоевывать утерянные рубежи, в том числе — и это была одна из первых задач — защищать идеал человечности в его самых естественных и элементарных проявлениях. Романы Плугаржа и Отченашека способствовали выполнению этой задачи, и именно это определяет их место в прозе начала 70-х годов.

* * *

Утверждение незыблемости истинных человеческих ценностей отличает новую волну чешской исторической прозы.

В развитии чешской реалистической литературы жанр исторического романа сыграл особую роль. Исторические романы А. Ирасека представляли вершину чешского реалистического романа XIX в. Исторический жанр новаторски разрабатывался в повой, революционной, литературе, прежде всего в творчестве Владислава Ванчуры — автора «Маркеты Лозаровой» и «Картин из истории народа чешского».

И в послевоенный период историческая проза нашла в среде чешских писателей большое число приверженцев. Возникают многотомные циклы и романы-хроники, авторы которых стремятся воспроизвести динамику чешской истории, акцентируя роль народных движений и освобо-

⁵ «Tvorba», 1973, N 30.

дительной борьбы (А. Бранальд, В. Каплицкий, Ф. Кубка, К. Й. Бенеш и др.). Интересный ракурс получила историческая тематика в пенталогии В. Неффа «Брак по расчету» (1957), «Императорские фиалки» (1958), «Дурная кровь» (1959), «Веселая вдова» (1961) и «Королевский возничий» (1963), прослеживающей историю подъема и упадка двух чешских буржуазных семей с 50-х годов прошлого века до 1945 г.

В 40–50-х годах авторы исторических романов обращались в первую очередь к эпохам высокой пародной активности, к эпизодам массовых революционных выступлений и к соответствующим героям. Во второй половине 60-х годов можно было наблюдать тенденцию прямо противоположного характера. Так, И. Шотола, обратившись к исключительно мрачному для Чехии периоду контреформации, поставил в центр своего романа «Товарищество Иисусово» (1969) образ иезуита Войтех Гада, который во имя беззаветной преданности ордену, вопреки голосу собственного сердца, обирает до последней копейки богатую вдову. При этом автор пытался провести весьма прозрачные «исторические параллели». Его Войтех Гад в конце концов начинает сомневаться в правильности действий сплоченного вокруг «идеи» всесильного «товарищества». «Мы должны начать с начала,— рассуждает он.— Остановиться, пока есть время. Надо вернуться к той эпохе, когда у нас еще не было власти, но на нашей стороне была правда» и т. п. Явная тенденциозность подобных сентенций подрывала изнутри реалистичность романа — при всем его внешнем правдоподобии и занимательности исторических деталей.

В начале 70-х годов происходит новый подъем исторической прозы. Исторические романы появляются один за другим: роман из эпохи барокко о судьбе чешского графа В. Голлара «Хорошая кошка, которая не лакомится украдкой» (1970) М. В. Кратохвила, роман о крестовом походе против балтийских прусов «Песчаная коса» (1970) В. Кёрнера, решенный в комедийном ключе, роман о судопроизводстве XVII в. «Найдено по праву» (1971) В. Каплицкого и т. д.

Исторический роман не пользовался благосклонностью законодателей литературной моды 60-х годов, за исключением тех случаев, когда он, как «Товарищество Иисусово», давал возможность для построения тенденциозных

параллелей с современностью. Но, как правило, исторические романы попросту не замечались, трактовались как излишне «познавательные» и, следовательно, старомодные. Но именно эта особенность жанра исторической прозы обеспечивала ей известную суверенность. Писатель, взявшийся за разработку исторической проблематики без нарочитой и ревизионистски-трендепциозной ее актуализации, не мог рассчитывать на успех у тогдашней критики, но зато он имел возможность сохранять верность реалистическому письму. К исторической тематике начинают поэтому обращаться и некоторые писатели, прежде от нее весьма далекие. Так, О. Данек, известный драматург и автор сценариев для кино, пишет трилогию о Чехии XIII в.: «Король бежит с поля боя» (1967), «Король без шлема» (1971) и «Убийство в Оломоуце» (1972). В 1971 г. издал свой первый исторический роман «Преклони предо мной колена» Богумил Ржига, известный как автор книг о современной деревне.

«Отступление в историю» на рубеже 60—70-х годов в целом ряде произведений выступало как форма отставания идеалов человечности, как способ утверждения — вопреки разрушению личности в модернизме — целостного материалистического и гуманистического понимания человека.

Роман Б. Ржиги «Преклони предо мной колена» посвящен событиям послегуситской эпохи в Чехии: феодальным междуусобицам первой половины XV в., когда в борьбе за власть на первый план выдвигается фигура крупного магната Иржи Подебрада, который будет впоследствии избран чешским королем. Основываясь на тщательном изучении документов, писатель точно воспроизводит политические и военные перипетии того смутного времени, однако главным объектом его внимания являются человеческие характеры и нравы, проблематика взаимоотношений между людьми в чешском обществе XV в.

Сюжет романа строится на истории любви Марека из Тынца — побочного сына богатого купца и Андели Смиржицкой, — дочери знатного вельможи. Выбор главных героев дает писателю возможность осветить определяющие конфликты времени, когда развертывалась борьба за объединение чешских земель, когда все более активным становилось купеческое сословие. То суровое время не благоприятствовало любовным союзам: навсегда расстались

Марек и Анделя, во время безуспешной попытки освободить Марека из плена погиб его верный друг, отважный и бесшабашный Дивиш... Но неумолимо поступательное движение истории, и все больше чешских земель объединялось вокруг Иржи Подебрада. Роман о любви Марека и Андели, о дружбе Марека и Дивиша давал вместе с тем широкую картину важного отрезка чешской истории.

Это роман действительно исторический: без модернизации событий и сомнительных аллегорий,— роман о конкретных героях конкретного времени. Но в то же время в нем выдвинуты и общие вопросы о взаимоотношении человека и истории, права и справедливости, счастья и долга.

Ржига создал яркие типажи людей чешского средневековья. Интересен образ Иржи Подебрада — молодого, энергичного, стремящегося опереться уже не только на грубую силу, но и на дипломатию, умеющего ценить образованность и верность. Но он может спокойно сгноить в крепостной башне чистейшего человека — портного Кржишковского только потому, что боится обвинения в покровительстве еретикам. Выразительными получились образы подебрадского военачальника Яна Пардуса, типичного средневекового рыцаря-разбойника Яна Кольды из Жампаха, отца Марека — расчетливого купца, предшественника чешского капитализма, и многих других. Несколько в ином ключе даны образы Марека и Андели, которые окружает известный романтический ореол. Но тем самым писателю удается дополнительно оттенить суроность описываемой эпохи. «Преклони предо мной колено» — это книга, сочетающая достоверное историческое повествование и, как писал рецензент «Творбы» Ш. Влашин, «грустный романс» о несбывшейся любовной мечте⁶.

По манере подачи материала, по стилю роман этот существенно отличается от предыдущего творчества Ржиги. Мне представляется, что здесь можно говорить о своеобразном развитии традиций исторической прозы В. Ванчуры. Это сказывается в характере авторской речи, слегка стилизованной под рассказчика — свидетеля событий, в богатом использовании метафор, в кинематографической смене эпизодов, да и в самой трактовке средневекового

⁶ «Tvorba», 1972, N 14.

человека, для которого жестокость была порой нормой повседневной жизни. «Верьте мне,— рассказывал Ржига о своей работе над романом,— этот труд отнюдь не был легким. Я должен был вжиться в ту эпоху, проникнуться тогдашней верой, забыть о нашей истории после пятнадцатого века»⁷.

Избранная Ржигой манера письма не располагает к пространным психологическим экскурсам. Характеры героев раскрываются в действии, в поступках. С другой стороны, их эмоции помогают оттенить стиль повествования: то трезво перечислительный, то метафорически возвышенный. Эффект непосредственности рассказа достигается обращениями к читателю с приглашением размыслить над возможным ходом событий, многочисленными риторическими вопросами и восклицаниями. Роман Ржиги наполнен событиями, но при этом удивительно компактен. Исторический колорит передан без излишнего нагромождения деталей и любования стариной.

Роман был очень хорошо принят читателями и критикой. Ш. Влашин, например, писал о нем: «Мудрая, зрелая книга не только обогатила наше представление о творчестве Ржиги, но и способствовала подъему новой, художественно более высокой волны нашей исторической прозы»⁸.

Успех у читателей имел и роман Норберта Фрида «Императрица» (1972), представлявший собой иной тип исторической прозы, чем «Преклони предо мной колено»,— прозы, которую можно было бы назвать документально-психологической.

Умение показать связь характера и среды, изменения характера во времени под влиянием меняющихся обстоятельств вообще составляет сильную сторону творчества Фрида. Именно эти качества присущи его наиболее известному роману, посвященному узникам фашистского концентрационного лагеря,— «Картотека живых» (1956), а также его автобиографической трилогии (1966–1971), непосредственно предшествовавшей роману «Императрица» и воспроизводившей историю патриархальной еврейской семьи, из которой он вышел, с конца прошлого века вплоть до фашистских лагерей смерти.

⁷ От автора — на обложке книги.

⁸ «Tvorba», 1972, N 14.

В центре последнего романа Фрида — образ Шарлотты Мексиканской, дочери бельгийского короля Леопольда и супруги брата австрийского императора Франца-Иосифа Максимилиана, пытавшегося в 60-е годы прошлого века утвердиться на мексиканском троне, но свергнутого и казненного республиканцами.

Фрид подчеркнуто придерживается установленных фактов, прилагает к книге библиографию использованных им исторических документов и научных исследований. «Я стремился,— пишет он в «Замечаниях от автора»,— верно изобразить все внешние обстоятельства и не поддаться соблазну авантюрных гипотез»⁹. По ходу повествования писатель называет точные даты, цитирует документы, но исторические факты у него — лишь опора для развернутого психологического исследования.

Герой книги — европейские коронованные особы: Франц-Иосиф, Наполеон III, король Леопольд, члены их семейств и приближенные. Простые люди, народ появляются лишь эпизодически и показаны главным образом через восприятие их «сильными мира сего». Тем не менее писателю удалось показать историческую правоту народных масс, обреченность монархии, даже если ее представляли, как в случае Максимилиана, люди, не лишенные привлекательных личных качеств.

Широко используются исторические документы и в последнем романе Милоша Вацлава Кратохвила «Когда Европа танцевала вальс» (1974), переносящем нас в эпоху кануна первой мировой войны.

М. В. Кратохвил работает в области исторического жанра уже не одно десятилетие. Прекрасный знаток чешской истории, автор ряда исторических работ научно-популярного характера, он придает первостепенное значение достоверности в передаче событий прошлого. «То, что я рассказываю, как беллетрист,— писал он,— не должно находиться в противоречии историческому познанию... Историк не имеет права актуализировать историю, но он может и должен находить в ней актуальные проблемы»¹⁰. Это требование несколько не ограничивает фантазию писателя в воссоздании человеческих характеров и судеб, но

⁹ N. Frýd. Císařovna. Praha, 1972, str. 383.

¹⁰ Цит. по ст.: Š. Vlašín. Prozaík lásky k životu.— «Tvorba», 1974, N 33.

вымысел должен основываться на доскональном знании фактов и документов.

В своем последнем романе Кратохвил широко использует подлинные дневники и корреспонденцию, например тогдашних европейских монархов, материалы из газет того времени. Писатель сумел нарисовать широкую картину жизни, создал выразительные образы людей, принадлежащих к различным социальным слоям. Особо следует отметить точное воссоздание некоторых типичных черт мещанства и мелкобуржуазной психологии, не исчезнувших и в наши дни.

Особый тип исторического романа предложил В. Нефф своей новой книгой «У королев не бывает ног» (1973).

Моды 60-х годов не поколебали верности этого писателя реализму. В 1967 г. вышел в свет его роман «Злоключения господина Гумбла», в котором содержалась злая сатира на чешского мещанина, готового приспособиться к любым обстоятельствам. Герой книги легко сменил верноподданность Австро-Венгерской монархии на служение буржуазной республике, во время оккупации стал коллаборационистом и предателем, а после освобождения выдавал себя за борца против фашизма. Его подлость не знала предела, а к своему призрачному благополучию он двигался по трупам обманутых людей. Печать времени и известная растерянность писателя оказались в том, сколь беспомощным и идиотски доверчивым было показано в романе добро, выступающее исключительно в роли жертвы, но ценность этого произведения, до предела наполненного горечью, заключалась в попытке обнаружить истоки низменных страстей, которые раздувала чешская контрреволюция.

Новый роман В. Неффа — совершенно иной. И не только потому, что от современности писатель обратился к далекой истории. Он иной по тональности — жизнерадостный, хотя драки и смерти присутствуют здесь чуть ли не на каждой странице. Роман написан в ключе легкой иронии, оттеняющей комический момент во всех событиях и положениях: «Как нетрудно сообразить, рождение Петра приходится на тот год 15** или 15**, если не 15**, когда, как нам подсказывает память, Француз интриговал против Испанца, который, насколько мы разбираемся в этой сумятице, воевал против Турок, которые воевали против Венгров, недалеких от нас, так что на

нашей земле царил страх и крик, в то время как Итальянец был на ножах с Французом, который защищался от Англичанина, Поляк сражался с Турком, а Немец точил зубы на Датчанина, причем католики уничтожали протестантов, а протестанты католиков, набеги чумы чередовались с эпидемиями оспы, земля увядала от засухи и гибла от постоянных дождей и наводнений, а люди стонали от растущего бремени налогов, так что все в один голос утверждали, что такого отвратительного столетия еще не бывало и того, что пережило пынешнее поколение, не переживал еще никто».

В отличие от Фрида или Кратохвила, автор вовсе не приглашает нас безусловно верить изображаемым событиям. Элемент сказочности есть уже в образе главного героя романа — сына пражского алхимика Петра Куканя. Добрые богини судьбы у колыбели новорожденного (хотите верьте, хотите — нет) наделили его всеми мыслимыми достоинствами и добродетелями — здоровьем, красотой, умом, прямотой характера, успехом у женщин — и со страхом ожидали, чем же попытается перекрыть эти дары их третья спутница — злая богиня. Но она оказывается на удивление сдержанной: «Мне нечего к этому добавить. Я полностью с вами согласна, и подписываю все, что вы сказали». Состоящий из цепи невероятных приключений, роман повествует о неисчислимых невзгодах, обрушающихся на героя из-за его неспособности лгать и притворяться, прятаться и предавать.

Петр не желает идти по стопам отца. Его здравый разум не позволяет ему поверить в чудеса алхимии. Став пажом при сыне итальянского графа Гамбрини, Петр попадает к королевскому двору, успешно продвигается по службе, но в одном светском разговоре отказывается признать разумной предписываемую этикетом истину, будто «у королев не бывает ног», и становится невольным виновником смерти вызвавшего его за это на дуэль надменного рыцаря. Затем следует заключение Петра в тюрьму, самоубийство его несчастного отца, путешествие с Джiovanni Гамбрини в Италию, в город Страмбу, где Петр проходит все ступени унижения и успеха, вплоть до превращения в правителя города. Но вероломство не раз спасенного Петром от смерти Джiovanni и других сильных людей — при равнодушии народа, который Петр хотел осчастливить, — вновь приводит его к поражению. В конце

романа мы видим сына алхимика, возвращающегося в Чехию с идиоткой-шутихой Бьянкой, которая одна только пожалела его и спасла от смерти...

«Роман мюнхаузенского и дюма-мушкетерского типа»¹¹ — так определил жанр этого произведения Витезслав Рзоунек. «Как просто,— пишет рецензент,— роман такого рода мог бы увязнуть в давно написанных и экранизированных банальностях, если бы Владимир Нефф не был прирожденным рассказчиком. С самых первых страниц читатель окунается в удивительную атмосферу, характерную для всего романа, атмосферу, которая дышит средневековьем, но в то же время отражает и наш сегодняшний взгляд».

При всей условности романа, в нем создан пластичный образ жизни того времени. Необычайно живописно, зримо, осязаемо выписаны пейзажи тогдашних европейских столиц: Праги, Вены, Рима, облик Страмбы, воплотивший в себе колорит приморского итальянского города, описаны одежды, празднества, нравы. Характер Петра «задан» автором, но он действует в реальном мире. Законы и устои этого мира наглядно проявляются при столкновении с таким героем — опережающим время поборником разума и справедливости. По воле автора ему суждено вырваться из всех пут, но правда истории обнаруживает себя в бесконечных «проигрышах» Петра — при всех его самых лучших намерениях.

Можно сказать, что роман Неффа рассчитан одновременно на разные уровни читательского восприятия. Прежде всего это занимательный приключенческий роман, несущий в себе немалый познавательный элемент. Но это и роман-притча на тему о том, всегда ли вознаграждается добродетель. Увы! — говорит нам писатель, — нередко происходит совсем наоборот. Но он столь убедительно разоблачает зло, что уже тем самым утверждается красота благородства и самоотверженности, пусть нерасчетливых и часто терпящих поражение, но представляющих способ поведения, единственно достойный человека.

И наконец, в романе Неффа намечается и более глубокий философско-исторический подтекст. В его построении, в типе и судьбе главного героя можно обнаружить известную перекличку с «Иосифом и его братьями» Тома-

¹¹ «Rudé právo», 15.XII.73.

са Манна. Писатель сам подсказывает это сравнение и тут же констатирует отличие своей позиции не только от библейской легенды, но и от позиции автора этого современного философского романа-мифа: «Петр вспоминал о своем давнем намерении пробиться высоко, как можно выше, к самым ступеням императорского трона, чтобы взять в свои руки управление общественными делами и навести в них порядок и справедливость, но он скромно понимал, что этого не удастся достичь одним махом, как случилось с библейским Иосифом, который только за то, что правильно истолковал фараону его сон, был тотчас же и без промедления поставлен над всей землей египетской». Охват проблематики и глубина исследования у Неффа скромнее, чем у Манна, но у чешского писателя есть своя задача и своя позиция. В его романе существует сказочное допущение, но он не творит, а скорее — оспаривает мифы. Он стремится подчеркнуть неумолимость объективных законов исторического развития, которое невозможно изменить по воле одного человека. В этом — историзм этого не только занимательного, но и серьезного романа.

Очевидный успех целого ряда новых произведений исторического жанра позволяет констатировать, что исторический роман в современной чешской литературе подтвердил свое право на существование, неисчерпанность своих возможностей, продемонстрировал возросшее разнообразие творческих решений и стилевых манер. Есть и еще одно качество, присущее рассмотренным нами историческим романам, которое обусловливает их существенную роль в системе современной литературы. Опираясь на материал прошлого, романы эти воспитывают непримириимость к лицемерию, самодурству и жестокости, славят служение добру.

* * *

Изображение современной действительности было той сферой, в которой ревизионистские конструкции 60-х годов нанесли литературе особенно ощутимый урон. Однако в этом вопросе тем более важно отделить внешность явлений от их сути. Критика тех лет усиленно писала о формальном эксперименте, о примате эстетического, но было бы глубоко ошибочно сводить смысл предпринятой тогда ревизии традиций к проблемам формы. Провозгла-

шаемая ревизионистскими теоретиками анафема политически тенденционной литературе нужна была вовсе не для того, чтобы действительно отказаться от тенденции в искусстве, а для того, чтобы кардинально сменить ее направленность.

В 60-е годы не только в публицистике и критике, но и в художественной прозе обнаружилось стремление ряда авторов дать глобальную переоценку новейшей истории Чехословакии и ее социалистической современности. Примером может служить книга Й. Едлички «Где наша жизнь на половине своего пути» (1966). Эпоха 40—50-х годов изображалась здесь с точки зрения злорадствующего мещанина, которого не устраивает все новое. Не только о буржуазной Чехословакии, но и о годах оккупации автор говорит с явными ностальгическими нотками. Он вспоминает обращенные к нему в конце войны слова известного адвоката о страшной опасности «большевизма», которая угрожает Чехословакии в случае прихода русских войск. Не скучаясь на кричащие и мрачные краски, автор живописует упадок и маразм, якобы наступившие в стране после освобождения от оккупации и особенно после февраля 1948 г. Светлые мечты гибнут безвозвратно, как, например, идея нового рабочего поселка: «Сначала предполагалось некое общее парковое оформление территории вокруг домов. Тогда еще большинство людей не чувствовало различия между Бретоном и социалистическим реализмом, тогда, когда строился этот поселок, мы все еще верили в Рильке и свободную любовь». Но из этого, разумеется, ничего не вышло: лишь жалкие частные огородники под окнами, да общая грязь... В таком духе идет все повествование, грубая тенденциозность которого лишь слегка прикрыта «модерным» приемом сдвига временных пластов.

Сходные черты — и с точки зрения формы, и с точки зрения содержания — демонстрировал роман Л. Вацулика «Топор» (1966). Игра с «романным временем» и «полифония» голосов рассказчиков здесь доведены до такой степени, что превращают отдельные страницы книги в загадки. Абзац начинается, к примеру, от лица главного героя, а продолжается — без всякого уведомления читателя — от лица его отца и т. д. Но все это лишь сугубо внешние приемы. Смысл романа в целом отнюдь не загадочен, он совершенно однозначен. Заглавие книги рас-

шифровывается одним эпизодом, который происходит в деревне в период начала социалистического строительства. Выведенный из себя тупыми и назойливыми требованиями, крестьянин замахивается топором на представителя местной власти. Пора бы снова замахнуться — таков символический смысл этого романа.

Вацулик не может отрицать, что жизнь в Чехословакии изменилась, что неизмеримо вырос жизненный уровень населения, но он пытается доказать, что тем не менее люди здесь влачат жалкое существование, являясь игрушками в руках «манипулирующих» ими «инстанций». Единственным человеком, сохранившим чувство независимости и достоинства, оказывается двоюродный брат героя Карел, который не поступает на постоянную работу — чтобы его «не могли уволить». Наивным простачком, всеми осмеянным и ненавидимым, изображен отец героя — коммунист, который честно стремится проводить линию партии.

Беззастенчиво попирая жизненную правду, писатели типа Вацулика, Едлички, Климы пытались доказать своими произведениями необходимость кардинальной смены всего нынешнего уклада жизни и самого социалистического строя.

После разгрома ревизионистских концепций перед литературой всталась задача, отбросив вымыслы и искажения 60-х годов, возродить контакт с реальной сегодняшней действительностью. Не в смысле внешних примет — их в литературе 60-х годов было предостаточно — от «модерногого» жаргона до новейших профессий героев и модных философских теорий, — а в смысле достижения и отображения сущности современных процессов в обществе и индивидуальной психологии, в смысле изображения современной действительности как действительности социалистической со всеми вытекающими отсюда особенностями.

Правдиво изобразить современность в перспективе ее развития — основополагающая задача социалистической литературы. Задача эта актуальна всегда, она снова встает перед каждым новым поколением писателей и на каждом новом отрезке истории, но для современной Чехословакии правильно будет подчеркнуть ее совершенно особую остроту. Литература призвана помочь морально-этической консолидации чехословацкого общества, а постижение художественными средствами правды о современ-

ной жизни и современном человеке является в этом плане важнейшим звеном.

Сегодня можно констатировать, что чешская литература добилась первых успехов в выполнении этой сложнейшей и ответственнейшей задачи. Прежде всего решительно взят курс на современную проблематику — при отказе как от упрощенчества 50-х годов, так и от нарочитого нагромождения конфликтных ситуаций, что было характерно для последующего периода. Взят курс на исследование нового в современной жизни, на выявление сегодняшних черт человеческих характеров. И это принесло свои позитивные результаты.

К первым свидетельствам сдвига в чешской литературе надо отнести выход в свет романа Яна Козака «Святой Михал» (1971).

Роман посвящен восточно-словацкой деревне и в этом плане продолжает основную тематическую линию предыдущего творчества писателя. Ян Козак пришел в литературу в начале 60-х годов с рассказами о коллективизации Словакии («Горячее дыхание», 1961). Особую популярность завоевала его повесть «Марьяна Радвакова». Глубокие перемены в словацкой деревне писатель сумел показать через их воздействие на самые сокровенные стороны человеческой души, на семейные устои, на любовь. Бунт Марьяны, которая, вопреки заклинаниям матери, проповедям священника и осуждению соседей, уходит от мужа, утерявшего в погоне за призраком достатка все человеческие качества, возвещал наступление в словацкой деревне эры новых взаимоотношений между людьми, новой иерархии ценностей. Если среди литературных учителей Козака наиболее часто и справедливо называют имя М. Шолохова, то «Марьяну Радвакову» по характеру конфликта можно было бы сопоставить и с «Джамилем» Ч. Айтматова.

Следующая книга писателя — роман «...сильная рука» (1966) — запечатлел трудный период начала 50-х годов, когда в процессе коллективизации были допущены серьезные перегибы. В центре внимания писателя по-прежнему оставались люди, их переживания, сомнения, ошибки. Близкими к роману по тематике были и новеллы сборника Козака «Западня» (1968).

И вот — «Святой Михал». После книги увлекательных рассказов о таежных охотниках («На охоте в Бамбуйе»,

1970), созданной в результате путешествия Козака в суровые края Сибири, снова повествование о словацкой деревне. Откуда такая верность теме? «Все обстояло просто,— рассказывает писатель в предисловии к русскому переводу романа.— Партийный работник, историк, я преподавал тогда в Высшей партийной школе при ЦК КПЧ и занимался главным образом периодом кооперативного строительства нашей деревни. Месяцами я жил среди своих героев, вероятно, правильнее было бы сказать, что я жил вместе с ними их жизнью... По правде говоря, у меня никогда не хватило бы фантазии написать «Святого Михала», если бы на моих глазах не «созревали» судьбы «поречан», бродя, как их молодое вино...»¹²

Если для прежних своих книг Козак избирал коллизии драматические, порой с трагическим исходом, то тональность «Святого Михала» — радостная, светлая. В романе обнаружились новые стороны таланта Козака, который выступил живописцем словацкой природы и деревенского быта, незаурядным мастером комического.

Действие романа развертывается на рубеже 50-х и 60-х годов. Позади остались трудности начального этапа кооперирования: создание первого объединения, его развал, новая организация... Теперь деревня процветает: стиральные машины, холодильники и ковры стали «предметом первой необходимости», в каждом доме в погребке зреет в бочках вино и теснятся на полках банки с вареньями и маринадами. Никто не помышляет больше о возвращении к единоличному хозяйству. В деревне новые обычаи и — новые конфликты.

Кооперативом руководит крепкий хозяин и душевный человек Михал, которого автор с добродушным юмором называет «святым», подчеркивая его умение в заботах об общем благе не забывать и о земных радостях, а самые важные вопросы решать порой за стаканом душистого молодого вина — знаменитого словацкого «бурчака». За каждым шагом Михала приидично следит его старый соперник Вилем — бывший председателем первого кооператива в Поречье. Главную сюжетную линию романа составляет история борьбы между группировками Михала и Вилема во время очередных выборов в местный совет, борьбы, в которой победа остается за Михалом.

¹² «Иностранная литература», 1973, № 7, стр. 3.

Но по сути дела Вилем и его друзья по-своему тоже болеют за благоенствие родной деревни, и роман завершается сценой дружеской пирушки обеих «фракций» на берегу реки Души, сценой, выписанной колоритно и сочно, как, впрочем, и другие подобные ей, а их в романе немало. Недаром критики говорят о возрождении у Козака традиций Владислава Ванчуры, любимые герои которого «знали толк» в хорошей еде и напитках, в дружбе и остром слове.

Известно, что в основу романа «Святой Михал» Козак положил свой рассказ «Западня» из одноименного сборника, однако там конфликт был отнесен к более раннему времени и разрешался трагическим выстрелом Вилема. Опыт 60-х годов, показавший прочность чехословацкой социалистической деревни, прочность сельскохозяйственных кооперативов, подавляющее большинство членов которых решительно отвергло призывы реакционеров к пересмотру принципов кооперирования, подсказал писателю принципиально новую трактовку положения в деревне. Художественно плодотворным оказалось перенесение видоизмененного сложета на почву жанра, акцентирующего комические моменты. Возник роман веселый и острумный, но он заставляет задуматься и над весьма важными проблемами: над пережитками частнособственнических инстинктов, которые отнюдь не исчезли в сегодняшнем кооперативном Поречье, над опасностью закулисных интриг, над нерешенностью вопроса о полном использовании природных богатств, над воспитанием цыганского населения республики, над живучестью религиозных предрассудков... Вместе с тем «Святой Михал» убедительно показывает необратимость движения чехословацкой деревни по пути социализма, помогает понять, почему агитация реакционеров не имела успеха в деревне.

Изображению чехословацкой деревни непосредственно в период политического кризиса 1968 г. посвящен роман Богумила Ногейла «Большая вода» (1973).

Книга состоит из двух частей. Действие первой происходит в начале 50-х годов. Молодой рабочий Штепан Урбан по решению партийной организации направляется в деревню Удольное, расположенную в пограничной области Западной Чехии, чтобы создать там сельскохозяйственный кооператив. Автор показывает расстановку клас-

совых сил в деревне, где кулаки еще сохраняют силу, используя традиционные предрассудки и забитость основной массы деревенских жителей. Местный богатей Машат надеется подчинить своему влиянию и Урбана, пытаясь подкупить его или даже женить на своей дочке. Надрываясь и заставляя надрываться всю семью, трудится на своем поле середняк Карел Заводил, и слушать не желающий об объединении. Даже бедняки относятся поначалу к идею кооператива с недоверием. В деревне действуют люди, связанные с враждебными силами за границей. Их жертвой становится молодой электрик Хмелирж, погибающий от пули диверсанта. Между тем инструктор райкома, приезжающий в Удольное, не желает учитывать реальную местную ситуацию, требуя от Урбана немедленных и крутых мер. Урбан находит опору лишь в рабочих, живущих в деревне, да в своей жене Ленке — сестре Заводила, вышедшей за него замуж без согласия брата. Заканчивается первая часть книги, выполняющая функцию пространной экспозиции ко второй, основной части романа, картиной большого наводнения. Стихийное бедствие, обрушившееся на Удольное, во время которого коммунисты и организаторы кооператива проявили мужество, оперативность и большую заботу о потерпевших, убедило крестьян пойти в кооператив.

Вторая часть романа переносит читателя в 1968 г. В Удольном процветает крепкий кооператив, резко изменился весь облик деревни и жизнь ее обитателей. Идут летние полевые работы. С утра до ночи проводят в поле председатель кооператива Урбан, за хозяйственными заботами не очень следящий за развитием политических событий. А между тем в стране назревает кризис, симптомы которого обнаруживаются и в Удольном. Контрреволюционеры прибирают к рукам руководство районом и местной печатью, причем в их рядах оказывается и бывший инструктор-догматик. Урбан не вполне понимает происходящее, мечется и в состоянии крайнего нервного напряжения попадает в автомобильную катастрофу. Но агитация реакционеров не имеет в Удольном успеха. Примечательна картина собрания, на котором они пытаются навязать членам кооператива свою волю. «Порядок и дух Запада,— говорит Йозеф Миндлер, бывший помещичий управляющий и коллаборационист, за подрывную деятельность против народного строя сидевший в 50-е годы в

тюрьме,— нам всегда были ближе, чем введенное по приказу варварство с Востока, если вы хотите знать. Человеческая личность, свобода индивидуума являются двигателем развития общества, а не этот ваш стадный коллективизм. Мы вам теперь покажем, что...» Но ему твердо и решительно отвечает старый коммунист Злоха: «Кто это мы?.. Бывшие вражеские агенты и расхитители народного имущества, не так ли?» Речи реакционеров не находят отклика у собравшихся, они относятся к ним как к пустой болтовне, которая зря отнимает драгоценное в страдную пору время.

Роман кончается описанием того, как Злоха, отправляя Ленку домой к выздоравливающему Урбану, улыбается ей вслед: «Всегда, когда ему было особенно тяжело, он улыбался. Он никогда не терял веры в перемену к лучшему».

Книга невелика по объему. Может быть, точнее было бы назвать ее повестью. О всех событиях и героях говорится достаточно лапидарно, что обуславливает сдержанность и даже некоторую сухость повествования. Но это произведение в контексте современной литературы выполняет новаторскую задачу: дает опыт художественного освоения ситуации политического кризиса 1968 г. Здесь запечатлен разгул реакции, растерянность некоторых застигнутых врасплох честных партийных работников, попытки бывших преступников реабилитировать себя и взять реванш, массовый наплыв в чешское пограничье западных немцев, мечтающих вернуть себе конфискованные владенья и, с другой стороны, прочность кооперативного строя в деревне, который воспринимается теперь как единственно возможный всеми истинными тружениками, в том числе и такими упрямцами, как Карел Заводил.

«При чтении этой увлекательной книги,— говорится в рецензии на роман в газете «Рудé право»,— начинаешь гордиться тем, что деревня, все эти Удольные, сколько их у нас было и есть, не сломились от вражеского наступления в недавние годы кризиса... «Большая вода» — ценное произведение, выполненное истинного напряжения и радости оттого, что этот нелегкий бой мы выиграли, что классовая борьба в деревне справедливо закончилась победой тех, кто трудится»¹³.

¹³ «Rudé právo», 25.VIII 1973.

Социалистическая деревня стала предметом изображения в произведениях некоторых молодых авторов, еще только начинающих свой путь в литературе. В 1974 г. вышел в свет первый роман Яна Костргуна «Черные овцы». Его сюжет строится на истории разрыва и примирения Петра Тумы, прошедшего путь от диковатого деревенского подростка до крупного специалиста по сельскому хозяйству, умелого председателя кооператива, со своим отцом, которого враги объединения крестьян на первых порах смогли толкнуть даже на преступление, но который постепенно полностью принял новый уклад жизни в деревне. В романе Костргуна подчас недостает спаянности отдельных эпизодов, но писателю, несомненно, удаются зарисовки нового деревенского быта, который уже очень многое вобрал в себя и от типичного быта большого города, но в то же время сохраняет несомненные преимущества близости к природе, к цветущим садам и вольному простору полей, где человеку дышится так легко и свободно.

Прочность социалистического строя чехословацкой деревни, с честью прошедшей тяжелую проверку в годы политического кризиса, привлекает к себе внимание многих писателей. Первые послекризисные романы о современной действительности — это именно романы о деревне — деревне кооперативной, социалистической, бесконечно далеко ушедшей от нищеты и патриархальности.

В сельской обстановке происходит действие и одного из первых после долгого перерыва романов на рабочую тему — «Трудности равнин» (1973) Мирослава Рафая. Книга рассказывает о жизни бригады рабочих-мелиораторов, осушающих кооперативные поля в северной Моравии. На центральном образе мелиоратора Бера интересно поставлена проблема работы ради заработка и работы «на совесть», проблема психологии рядового рабочего и руководителя. Бер — отличный специалист, талантливый рационализатор, но его жизненный идеал ограничен мечтой о богатой невесте, о достатке, о собственном доме. Он честолюбив, гордится своим умением и квалификацией, но рваческие наклонности часто толкают его на сделки с совестью. Деньги, заработка выступают у него как главное мерило отношения к людям. Выдвижение Бера на пост руководителя участка поставило его перед необходимостью переоценить ценности, ибо теперь он вынужден

был бороться против тех самых привычек, которые еще недавно были ему присущи. И хотя эволюция Бера заслуживала бы более развернутого психологического анализа, знаменателен сам выбор конфликта, его сугубо современный характер.

Как мы видим, проблематика романа — будничная, характерная для спокойного, ровного (отсюда брехтовское название — «Трудности равнин») этапа в развитии общества. Но от этого она не становится менее важной и актуальной. С прекрасным знанием материала Рафай показал современную жизнь села, созданные кооперативным строем возможности поднять уровень хозяйства и на неплодородных землях, а с другой стороны, — новый характер конфликтов, возникающих в рабочей среде.

В деревне развертываются события, составившие сюжет нового романа Богумила Ржиги «Доктор Мелузин» (1973). Обращение именно этого писателя к деревенской тематике не было неожиданным. Ведь Ржига выступил пионером этой темы еще в начале 50-х годов, когда вышел в свет его роман «Две весны» (1952), рассказывающий о первой послевоенной весне и о начале кооперирования в деревне. Ему же принадлежит двухтомный роман о судьбах крестьянства — «Мужик» (1955—1958).

Новый роман Б. Ржиги не был простым возвращением писателя на уже проторенный путь. В стилевом отношении он основывается на опыте романа «Преклони предо мной колена».

В основу произведения положена история доктора Мелузина — главного врача пражской клиники, который, тяжело переживая распад семьи, вызванный эмиграцией в 1968 г. его жены, покидает столицу и едет на работу в деревню Ветров. «Смысл романа,— определяет замысел книги критик Г. Грзалова,— состоит в конфронтации Мелузина, в шестьдесят девятом году бывшего уже в полном значении этого слова городским человеком, с Ветровым семидесятих лет, с людьми, которые в Ветрове живут, работают и любят»¹⁴.

Люди эти представляют разные поколения и разные жизненные уклады. Как музейный экспонат доживает свой век потомок бывших владельцев ветровского замка «рыцарь» Трмал, ничего уже не понимающий в происходя-

¹⁴ «Rudé právo», 16.III 1974.

щем. Недалеко от него ушла властная бабка Зитова, бывшая мельничиха, которая на старости лет пытается завести единоличное хозяйство, надрываетя и попадает в больницу. Нельзя обратить вспять течение жизни. Его главную силу составляет в Ветрове крепкое среднее поколение, такие, как бывший узник фашистских тюрем и лагерей, председатель местного совета Подзимек, как решительная и справедливая Анежка Гемлова, мужа которой убили фашисты. Немного моложе их инженер Влах, представляющий новый тип руководителя сельскохозяйственного кооператива, председателя-специалиста. Что же касается младшего поколения, то оно воспринимает кооперативный строй как нечто само собой разумеющееся и мечтает о чем угодно, прежде всего, естественно, о любви, но только не о хлопотливом частном хозяйстве.

Такую деревню открывает для себя Мелузин. Как врач он сталкивается с людьми, казалось бы, только в сугубо личной сфере: болезни, смерти, рождания... Но постепенно он втягивается в атмосферу нового Ветрова, ощущает потребность принять участие в общем деле. «Я сам в критическом году,— размышляет Мелузин в ответ на вопрос Гемловой о его позиции в период кризиса.— Пожалуй, я даже толком и не осознавал опасность. Я был паиней, потому что считал, будто социализму у нас ничто не может угрожать». 1968 год и распад семьи разрушили прекраснодушную утопию Мелузина, и потребовались долгие месяцы, чтобы образовавшуюся в его душе пустоту заполнила деятельная преданность идеалу новой жизни.

Уверенность в себе обретает в Ветрове и пражский художник Рыдл. Он пришел сюда лишь ради памятников старины в замке да этнографических реликвий, но постепенно его увлекли живые современные ветровчане. «Это уже не деревня наших классических романов,— говорит художник Мелузину.— Грубо вытесанные фигуры, простые характеры. Здесь у людей не менее широкая шкала характерных черт и эмоциональных возможностей, чем у горожан».

Ржига стремился расширить охват жизни в романе, включив в его текст письма Мелузина к бывшей жене и детям, в которых он пытается разобраться в своем прошлом. Но в этих документах есть элемент искусства. Не слишком убедительно «организовывает» автор и личное счастье Мелузина, соединив его в конце

романа с недавно потерявшей мужа чуткой и нежной учительницей Павлиной. Можно пожалеть и о том, что молодое поколение — Маркета, Ота, Гедвика — показаны исключительно в любовно-семейной сфере. Однако писателю удалось убедительно оттенить гуманистическую сущность современной действительности.

Общая просветленная тональность чешской прозы последних лет, обращенной к современности, отразилась и на творчестве такого своеобразного писателя, как Владимир Парал. Он был известен гротескно-сатирическим изображением современных « рядовых мещан », главным образом из среды научно-технической интеллигенции. Стандартность героев, начисто лишенных духовности и подлинных эмоций, автоматизм их поступков, повторяемость ситуаций (чаще всего — любовных треугольников и многоугольников без признаков любви) — все это создавало в его произведениях ощущение безнадежно замкнутого порочного круга. В основном в том же ключе был выдержан вышедший в свет в 1973 г. роман Парала « Молодой человек и белый кит », отличавшийся, однако, стремлением глубже разобраться в сущности зафиксированной в нем безотрадной картины. Поиски каких-то новых решений обозначились в последнем романе писателя « Радость до самого утра » (1975). Он показал здесь молодых героев, которые долго блуждают и много ошибаются, но попытался наметить для них выход к лучшей, более содержательной, более достойной человека жизни. Нельзя сказать, что это полностью удалось, но критика приветствовала попытку автора уловить « сегодняшний оптимизм, перспективу, подлинную, прекрасную отвагу молодости »¹⁵.

С точки зрения разработки проблем психологии современного человека надо отметить и целый ряд новелл, вышедших в последнее время, например « Как птиц заставить петь » из книги « Переступить собственную тень » (1974) Божены Роттеровой. Интерес читателей и критики вызвали новеллы Павла Франкоуза, собранные в книгу « Такая тишина » (1974). Лучшие из них отличает мастерство композиции, мягкий юмор. Знаменательно стремление писателя к поэтизации добра, благородных душевых движений, даже если они выступают в неброской,

¹⁵ « Rudé právo », 12.XII 1975.

а подчас и нёлепой оболочке. Трогательен впервые приобщающийся к радости коллективного труда цыган Густав, который «во имя республики» крадет для своей бригады бочку асфальта на соседней стройке («Асфальт»); по-человечески понятен скромный паренек, который не может выразить свое счастливо-влюбленное состояние иначе, как только встав на голову («Пьяный молодой человек в парке»). Может быть, некоторые рассказы излишне назидательны, а сюжет их подчас пленов или сентиментален (например, в рассказе «Сколько цветов у радуги» — о мальчике, которого никто не хочет выслушать), но умение автора сжато и выразительно очертить характер, зафиксировать психологическое состояние, четкость гуманистической позиции — все это дает основание в будущем ждать от П. Французова интересных книг.

* * *

Сквозной темой через всю послевоенную литературу проходит тема второй мировой войны и антифашистского Сопротивления. В раскрытии этой темы можно проследить ряд этапов, которые характеризуют такие получившие европейскую известность произведения, как «Жизнь против смерти» (1952) М. Пуймановой, «Ромео, Джульета и тьма» (1958) и «Хромой Орфей» (1964) Я. Отченашека и др. Новые произведения чешской литературы о второй мировой войне, созданные в 70-е годы, отличает акцент на морально-психологической проблематике. В этом смысле их можно отнести к той тенденции, которая была начата повестью Отченашека «Ромео, Джульета и тьма», хотя в них отразился и опыт последующего развития чешской прозы.

Иржи Кршеник в романе «Дички» (1973) подробно изображает быт и колоритные характеры небогатой валашской крестьянской семьи Дроздов. Война и оккупация не слишком изменили их существование, за исключением жизни старшего сына Яна, вступившего во владение отобранный у хозяина-еврея лавкой, где он прежде служил. Остальные члены этого семейства: его глава — вспыльчивый, угрюмый старый Дрозд, замученная работой жена, похожий на отца младший сын Михал и семнадцатилетняя дочь Ганка погружены в будничные хлопоты и заботы, но постоянно ощущают тяжелый гнет общей атмосферы.

ры в стране, испытывают мучения совести за Яна, поведение которого никак не могут одобрить. В конце войны в дом к Дроздам попадает тяжелораненый советский солдат. Писатель показывает, как после сомнений и колебаний они решают оставить его у себя и выхаживают с большой самоотверженностью, ежечасно рискуя жизнью. Когда положение становится критическим, полюбившая русского Ганка открывает тайну старшему брату. Ян помогает переправить русского к партизанам, с которыми, как оказывается, он поддерживал связь, снабжая их продуктами, а потом исчезает сам — очевидно, немцы его раскрыли. В партизанском отряде погибает Михал, а Ганка, не желая идти замуж за преследовавшего ее немилого Томеша, отравилась в ту ночь, как русский покинул их дом... «Куда поделись Дроздовы дочки?... и какой это ветер их развеял?» — такая нота звучит в эпилоге романа, который критики не без оснований называли «балладическим». «Балладическая» концовка романа по стилю контрастирует с предшествующим ходом повествования; по сравнению с полнокровными образами старого Дрозда и Михала образы Яна и русского лишь намечены — в них остается какая-то недоговоренность. Однако в целом роман создает весьма сильную картину сельской жизни в годы оккупации, показывает органическое вызревание идеи всеобщего отпора фашизму.

«Балладичность» критика отмечала и в новом романе З. Плугаржа «Один сребреник» (1974). Здесь описана партия рабочих лесного промысла в горах Словакии в начальный период второй мировой войны. Каждый из этих семи человек представляет весьма оригинальную фигуру. В горы их всех привели не столько поиск заработка, сколько различные «неувязки» с вводимыми в Словакии фашистскими порядками. По имени вожака Ладо Татара их называют татаровцами. Они заняты тяжелой работой, питаются дичью, добытой браконьерством, по вечерам беседуют у костра, а по субботам отправляются в близлежащую корчму. Но и высоко в горах нельзя укрыться от страшного времени — об этом и рассказывается в романе.

К партии прибивается бежавший из протектората чех Мартин. Татаровцы принимают его с открытым сердцем, но потом, когда на партию и всю округу обрушаются несчастья и репрессии, начинают подозревать его в преда-

тельстве. В конце романа нёвиновность Мартина становится очевидной, и при поддержке татаровцев он скрываеться от жандармов. А в надежном укрытии ждет своего часа добытое Лацио Татаром оружие — оно пригодится в будущем.

Не все в романе удалось в равной степени. Изображение общей обстановки в Словакии не всегда достаточно увязано с основной морально-этической проблематикой романа. Не слишком оригинальны сцены в корчме, не все понятно в предыстории Мартина. Но писатель сумел передать своеобразную романтику труда и быта татаровцев и вместе с тем остро поставить вопрос о солидарности и взаимном доверии как важнейших принципах человеческого общежития в любых, даже самых тяжелых условиях.

* * *

В современной чешской прозе отчетливо проявляется тенденция, обратившись к прошлому, исследовать корни, предпосылки, истоки поведения людей, которые характерны для сегодняшнего дня или проявились в недавнем прошлом. Этой тенденцией отмечен новый роман Яромирь Коларовой «Мой мальчик и я» (1974).

Яромира Коларова в свое время обратила на себя внимание романом «Только о семейных делах» (1964), в котором, основываясь на автобиографическом материале, рассказала историю коммуниста, подвергшегося в 50-е годы необоснованным репрессиям, и его семьи. В последние годы она выступала с книгами для детей и рассказами (сборник «Спокойной ночи, рассудок», 1971). Коларову знали, читали, критика относилась к ней весьма сочувственно, и тем не менее роман «Мой мальчик и я» явился для всех своего рода неожиданностью. Проза Коларовой приобрела здесь новое качество — это единодушно отметили все критики, отзавшиеся на книгу. «Коларова, — пишет Г. Грзалова, — создала в «Моем мальчике» свою лучшую — по крайней мере до сих пор — вещь»¹⁶, «Без преувеличения можно говорить о лучшем чешском романе последнего времени»¹⁷, — утверждал В. Достал; «... книга Коларовой, — пишет Ш. Влашин, — одно из са-

¹⁶ «Literární měsíčník», 1974, N 6.

¹⁷ «Tvorba», 1974, N 30.

мых ценных достижений нашего прозаического творчества последних лет»¹⁸.

Этот роман, начинающийся рождением вскоре после войны у героини, от лица которой ведется повествование, сына, построен по принципу тематических и временных сдвигов и сближений. В очень свободную канву рассказа о том, как мальчик растет, вплетены воспоминания и новеллы о длинной галерее предков и родственников героини: отце, матери, брате, бабушке, прабабушке, тётях и двоюродных сестрах. В ряде мест это повествование, перебрасывающее читателя из современности в межвоенный период, из прошлого века в годы оккупации, прерывается голосом «мальчика», который, уже став взрослым, комментирует то, что написала мать, а также отступлениями и рассуждениями героини. Подобная композиция в последнее десятилетие ужеочно вошла в обиход романистов. Но Коларова сумела придать ей нестандартный смысл и живость. К одним и тем же людям и событиям писательница обращается неоднократно, добавляя новые штрихи, подробности и оттенки. Основные образы проходят так через всю книгу, обретая все большую объемность и убедительность. При всей множественности героев и дробности эпизодов роман получился цельным, эмоционально-напряженным, написанным словно бы на одном дыхании.

Коларовой органически чужда сентиментальность. Она сдержанна, не пытается разжалобить читателя, хотя ее материал мог дать обильную пищу для мелодраматических эффектов. Писательница не останавливается перед тем, чтобы воспроизвести грубую речь своих героев, окружающую их непривлекательную обстановку, бодезни, немощи и пороки, она пишет «жестко», судит сурово и категорически: «В какую-то долю секунды до меня доходит, что я принадлежу к потерявшему поколению. Война затормозила наш рост, мы недостаточно зрелы и образованы для ответственной работы и слишком взрослые для юношеского энтузиазма. Мы бегуны, которые недостаточно тренировались: старших нам уже не догнать, а молодые обгонят нас». С отдельными высказываниями и обобщениями автора можно не соглашаться; можно отметить, что, к сожалению, изображение наиболее близкой к се-

¹⁸ «Rudé právo», 8.V 1974.

годняшнему дню современности сделано слишком бегло, здесь есть очень меткие наблюдения, но в целом оно получилось у Коларовой бледнее, чем изображение прошлого; беспомощен финал: в период кризиса 1968 г. героиня, смятенная, растерянная, умирает. Но все эти слабости романа не опровергают его общей высокой оценки.

Центр тяжести романа — и эстетический, и этический — в изображении прошлого, как предыстории настоящего — и в дурном, и в хорошем.

Удивительно свежо, никого не повторяя, хотя об этом написано уже немало, изображает Коларова жизнь «рабочей колонии» — баракного поселка периода буржуазной республики. Выпукло предстает перед нами будничный мир рабочей семьи, где с трудом сводят концы с концами, но стыдятся признать себя бедными. Все мечты и веселый нрав матери героини гаснут вместе с умирающим от туберкулеза сыном, и она безнадежно воюет с горем, помимо срывааясь на ругательства и проклятья. Сильное впечатление производит образ деда — поборника социалистических идей, который кончает жизнь в нищете, вызывая злорадство одних и насмешливое сочувствие других. Почти ничего не говорится в романе об антифашистской деятельности «маленькой тёти», героиня описывает лишь свое последнее свидание с ней перед ее казнью, но образ этот получился убедительным и светлым.

Важный содержательный пласт в романе — описание освобождения Праги Советской Армией и атмосферы первых дней и месяцев после победы. Героизм советских солдат, спасших чешскую столицу от гибели, радость и энтузиазм всех честных людей показаны в контрастном столкновении с мелочностью и эгоизмом собственника, способного завидовать даже повышенным продовольственным пайкам бывших фашистских узников. «Освободили, — рассуждает о советских солдатах один такой обиженный, — я у них этого не отнимаю, что освободили. Но почему надо было сломать мои тюльпаны? Я с таким трудом доставал луковицы — ведь всю войну сюда ничего не ввозили. Я понимаю: война — это война. Но коли уж наступил мир, то зачем же наехали на мой забор? Надо быть поаккуратнее».

Подобный эгоистически-мещанский образ мыслей явился питательной средой и опорой антисоциалистических тенденций 1968 г. Писательница клеймит лицемерие совре-

менных обывателей, при поддержке которых реакция привела страну на грань катастрофы: «...с сальными губами сидят в мягких креслах перед экранами телевизоров и с удовлетворением слушают, в какой нищете они очутились. Они не могут дождаться собственного краха, смеются надо всем, чем жили эти годы...»

Книгу пронизывает ненависть ко всякой мертвчине — накопительству, равнодушию, чванству — и в то же время — горячая влюбленность в жизнь, в людей, способных на полноту чувства, даже на безрассудство, но только не на холодный расчет.

Гражданин социалистической Чехословакии — наследник большого и сложного прошлого. Сегодняшнему дню нельзя навязывать устаревшие критерий: «У мертвых нет права голоса, к несчастью. Но кто знает? Может быть, это и хорошо, потому что они, наверное, хотели бы видеть нас совершенными и, пожалуй, обстригли бы каждую зеленую веточку». Вместе с тем пафос романа — именно в призывае к верности лучшим традициям своего народа.

Осмыслению традиций революционного прошлого Чехословакии посвящена и вышедшая в свет в 1974 г. книга воспоминаний известного критика, публициста и писателя Йозефа Рыбака. Он назвал ее «Волшебный прутик» — по сказке, которую рассказывал детям его отец, зарабатывавший плетением корзин. Волшебный прутик должен принести счастье. «Наверное, я его не найду,— говорил отец,— но, может быть, его найдете вы, когда станете взрослыми». Поиски своего места в жизни привели автора к революционному движению, к революционному искусству, и этот выбор дал ему ощущение жизненной полноты. Рыбак описывает свою работу в словацком пролетарском журнале «Дав», в редакции «Творбы» и «Руде право», рассказывает о встречах с Л. Новомеским, Ю. Фучиком, Я. Швермой.

«Люди, о которых я здесь писал,— заканчивает он свою книгу,— не жалели сил, чтобы предотвратить катастрофу и вывести мир из тьмы на солнечную дорогу. Те, кто пришел на их место, обязаны продолжить их дело. У новых свежих сил нет большей обязанности, чем обязанность в мире, который растет у них на глазах, придать всей человеческой жизни, всему, что доступно творческому духу, говоря вместе с поэтом — новую форму под новой звездой свободы».

Романы и повести начала 70-х годов со всей несомненностью свидетельствуют о прочности в чешской литературе традиций социалистического реализма. Вместе с тем то, что происходит в литературе сегодня, отнюдь не является повторением предыдущих стадий, возвращением на рубеж 50-х годов. Современную прозу различает как новое содержание, так и новый художественный облик: свобода композиционного построения и стилевого поиска, широкое привлечение подлинных документов — дневников, писем и т. д. Она очевидным образом отталкивается от негативных тенденций литературы недавних лет: копания в болезненной психике индивидуума, культивирования эротики и низменных инстинктов, самоцельной игры со временем. Оттеснняя «отчужденного» героя 60-х годов, достойное место в литературе занимает подлинный современный человек.

Писатели стремятся показать человека на различных этапах исторического прошлого и в реальной современной обстановке. И оказывается, что, вопреки фальшивым пророкам, именно такая проза, пусть не все в ней еще удачно и совершенно, привлекает внимание читателей.

В результате напряженной идеологической борьбы первых послевоенных лет определилось генеральное направление литературы социалистической Чехословакии — социалистический реализм. Ревизионисты 60-х годов пытались пересмотреть этот закономерный исторический выбор, увести литературу в сторону от этого пути. Но их попытки потерпели провал. К тридцатилетию своего существования литература Чехословакии пришла как литература социалистическая, верная своим славным традициям.

НОВЫЕ КООРДИНАТЫ СЛОВАЦКОЙ ПРОЗЫ

*

70-е годы — мы вправе сегодня уже говорить об этом — во многих отношениях знаменуют новую страницу в развитии социалистической Чехословакии. Напряженная, целеустремленная деятельность Коммунистической партии, направленная на преодоление последствий общественно-политического кризиса 1968 г., в решающей степени определила процесс консолидации общества на очищенных от ревизионистских наслойений, подлинно социалистических основах. Программа дальнейшего движения по пути социализма, разработанная в ряде партийных документов и закрепленная решениями XIV съезда КПЧ (май 1971 г.), получила поддержку подавляющего большинства населения страны. «Широкие слои народа,— говорилось в отчетном докладе XIV съезду,— на личном опыте убедились, что в противовес разложению, анархии и неуверенности курс нового руководства партии дает уверенность в завтрашнем дне, перспективу»¹.

Литература, будучи «барометром общества», не могла по-своему не отозваться на эти принципиальные сдвиги, происходящие в общественном сознании. В критике, публицистике, в поэзии новые тенденции получили уже достаточно четкое выражение; в области прозы инерция предшествующего этапа преодолевается с большими усилиями; здесь особенно заметны последствия идеино-эстетической дезориентации, утраты верных ориентиров и критериев. В то же время обнадеживающие признаки обновления простиупили уже во всей системе эпических жан-

¹ «XIV съезд Коммунистической партии Чехословакии». М., 1971, стр. 37.

ров как в чешской, так и в словацкой литературе. Анализу новейших тенденций в словацкой прозе и посвящена по преимуществу наша статья.

* * *

В 1972 г. журнал «Словенские погляды» провел в своих первых четырех номерах анкету, посвященную анализу «текущего момента» в словацкой литературе. 16 писателей, критиков, литературоведов, откликнувшихся на призыв журнала, были на редкость единодушны в общей оценке состояния литературных дел: «...положение литературы неважное, и виды на будущее пасмурные» (В. Минач); «...нынешнее состояние литературы справедливо характеризуется как кризисное» (Я. Поничан) и т. д. Главную причину неудовлетворенности наиболее обнаженно выразил В. Мигалик: «Все трогательно сходятся в диагнозе: нынешнее состояние нашей литературы плачевное... До недавнего времени это было не столь очевидно... Ныне, однако, наше общество уже значительно ушло вперед по сравнению с литературой, которая по большей части еще блуждает в хаосе последнего десятилетия. Это коренное изменение недостаточно только зарегистрировать, современный писатель должен его пережить и прочувствовать...»².

Отвлекаясь от некоторой горячности тона, объясняемой, впрочем, не только темпераментом поэта, но и приглашающей к спору постановкой вопросов в анкете («Надо бы бросить камень в стоячую воду. Но — кто его бросит?»), нельзя не согласиться с В. Мигаликом в главном — в необходимости для литературы скорейшего возобновления связей с «ушедшим вперед» обществом. Как, однако, ликвидировать очевидное отставание? Как восстановить динамическое взаимодействие между литературой и развивающейся действительностью? Ведь решение задачи отнюдь не сводится, например, к тематическому обновлению той же прозы. Более того, сама «тематика», если, разумеется, выбор ее не основывается лишь на принципе априорного, внешнего приступа, есть всегда некоторое производное из жизненного, душевного опыта писателя. Поэтому в призывае Мигалика — «пережить и про-

² «Slovenské pohl'ady», č. 4, 1972, s. 11.

чувствовать» — при всей традиционности рецепта намечен единственно надежный, отвечающий природе художественного творчества путь выхода из литературных лабиринтов. «Никто за нас ничего не сделает,— говорит в той же анкете В. Минач.— Время не работает на тех, кто не работает на время. И если наступает неизбежный момент самосознания, мы не вправе его упустить»³.

Нам еще предстоит конкретно познакомиться с некоторыми наиболее примечательными явлениями в современной словацкой прозе. Здесь, однако, хотелось бы сразу же сказать, что глубинная суть происходящей перестройки, переориентации эпики лучше всего в общей форме передается этой емкой формулировкой Минача: неизбежность самосознания. То, что партией было сделано в категориях идеологических и политических⁴, литературе в интересах общества, а значит, и в своих собственных, нужно было осуществить в категориях нравственных, эстетических...

* * *

Историками литературы из анализа повторяющихся типологически сходных ситуаций давно уже выведена характерная зависимость: переживаемые общественные катаклизмы, как правило, обостряют в литературе чувство историзма, стимулируют аналитизм мышления, стремление выявить и опереться на то бесспорное, что содержалось в предшествующем идейно-художественном опыте. Симптоматично, что и в упоминавшейся журнальной анкете один из вопросов прямо касался проблематики подобных «возвращений». Причем почти все, отвечавшие на этот вопрос, истолковывали его в духе необходимости восстановления осознанной преемственности литературного развития.

Принципиальный смысл этого требования становится особенно понятным, если вспомнить, что вторая половина 60-х годов проходила в Чехословакии под знаком усиленных попыток определенной части критики скомпрометировать основную линию социалистической литературы, раздувая просчеты и художественные неудачи конца 40-х —

³ «Slovenské pohl'ady», č. 2, 1972, s. 7.

⁴ См.: «Уроки кризисного развития в Компартии Чехословакии и обществе после XIII съезда КПЧ». М., 1971.

начала 50-х годов. Всякое позитивное отображение взаимосвязи между важнейшими общественно-историческими сдвигами и судьбами людей со снобистским высокомерием квалифицировалось как «рецидивы схематизма». «Тупиковым заблуждением» было объявлено наследие многочисленных творцов чешской и словацкой литературы социалистического реализма. Под лозунгом борьбы против иллюстративности в искусстве проповедовалась идея глухой автономизации литературы, самоценной «аутентичности» художественного произведения, полного «раскрепощения», а точнее, произвола авторского субъекта.

В области словацкой прозы наибольший ущерб этими теориями был нанесен творческому развитию молодых писателей. «Собственный опыт им кажется мелким и незначительным,— да и может ли он быть другим на задворках мира? — иронически комментировал В. Минач в 1966 г. лихорадочную погоню молодых за модными веяниями.— Тогда прибегают к чужому опыту... Молодые люди натягивают на себя чужие доспехи. Что с того, что не по фигуре? Ведь носят же другие, и мы носим... И краснощекие юноши превращались в издерганных неврастеников, измученных современным стилем жизни; за румяными лантами обнаруживалось доподлинно отчужденное сознание и, конечно же, черная пропасть подсознания»⁵. «Чистый», внеисторический, «внутренний» человек, вырванный из контекста реальных общественных связей, сделался излюбленным объектом исследования молодой прозы. «Доминантой литературы,— по справедливому замечанию словацкого критика В. Шабика,— стал деформированный образ беспомощного индивидуума. Литература избавилась от «схематизма», сделавшись аутентичной, однако то, что должно было стать лишь предпосылкой для более комплексного и правдивого изображения всего многообразия жизни, стало единственной целью, последней границей»⁶. Нудные повторы на этом пути модернистской специализации были неизбежны. Поэтому центр тяжести все больше перемещался на литературную технологию, на изобретение, заимствование и нагнетание наиболее ошеломляющих приемов деформации образа человека. Впро-

⁵ M. Minač. O literatúre. Bratislava, 1972, s. 91.

⁶ «Slovenské pohľady», 1972, č. 5, s. 75.

чем, как и предсказывал Минач, чаще всего дело не шло дальше ученической стилизации под те или иные модные образцы — Сартра или Кафку, Роб-Гри耶 или Йонеско. Девальвация эксперимента, поставленного на поток серийного производства, все отчетливее обнаруживала самоцельный, внутренне бессодержательный, ни к чему не ведущий характер подобной творческой активности...

Ложные тенденции, получившие распространение как в чешской, так и в словацкой прозе, нельзя, конечно, непосредственно «автоматически» связывать с откровенно враждебными социализму взглядами. Далеко не все, что присваивалось в литературе идеологами ревизионизма, что выдавалось ими за подтверждение собственных концепций, имело сознательную антисоциалистическую направленность. Многое объяснялось чисто субъективными причинами — сменой поколений, амбициозностью или незрелостью молодых авторов и т. п. Эти тенденции возникали к тому же на фоне определенного спада, происходившего с начала 60-х годов в творчестве ведущих словацких прозаиков. После масштабных полотен В. Минача и Р. Яшика, книг А. Беднара, К. Лазаровой, Д. Татарки и др., посвященных Словацкому нациальному восстанию и первому этапу революционных социалистических преобразований в стране, образовалась своего рода затяжная пауза, с беспокойством зарегистрированная в свое время серьезной критикой. «Вследствие того, что наиболее активные прозаики среднего поколения,— отмечал, например, в 1966 г. Ю. Ноге,— уже довольно долго «нащупывают» новый фундамент, на котором они могли бы возводить новые произведения... словацкая проза временно очистила пространство, которым она (как целое, не в отдельном произведении) должна владеть, ибо без освоенности общественного пространства и общественного человека иллюзорны любые усилия и по освоению внутреннего человека»⁷.

Этот прогноз по поводу «иллюзорности усилий» полностью себя оправдал. Теперь уже ясно, что «нащупывание» фундамента не было лишь личной потребностью того или иного писателя; в этом нуждалась вся словацкая проза, призванная по-новому осмыслить важнейшую эпоху в

⁷ «Kultúrny život», 1966, č. 43.

истории народа — эпоху революционных преобразований и строительства социализма.

Восстановление преемственности в развитии словацкой социалистической литературы не могло быть, таким образом, сведено к простому механическому зачеркиванию второй половины 60-х годов с соответствующим «возвращением» к началу 60-х. Подлинно творческое, диалектическое продолжение магистральной линии национального художественного прогресса могло состояться, в частности в прозе, лишь при условии достижения ею нового уровня историзма, исторического мышления, с высоты которого полнее, сложнее и достовернее предстала бы картина закономерного движения нации, общества и современного человека к революционным идеалам, к социалистическому сегодня...

* * *

«Кризис критериев», из которого мы ищем выход,— писал в одной из своих статей чешский критик И. Гаек,— это кризис насилиственно прерванного сознания связи с основами, на которых мы вырастали, без которых мы духовно беспризорны — без лица, без перспектив, без надежды»⁸. Поиск надежных опорных точек, укрепление расшатанного «фундамента», определение перспективы — все это составляет сейчас едва ли не самую характерную особенность общей литературной ситуации в Чехословакии. По-своему (в разных модификациях) она проступает и в словацкой прозе.

В качестве прямого отклика на растущую общественно-литературную потребность в самосознании можно, как нам кажется, рассматривать, в частности, массовое тяготение писателей, прежде всего старшего поколения, к автобиографическим свидетельствам, к ретроспективному анализу и систематизации личного опыта, к осмыслинию пережитого. В 70-е годы выплыли книги воспоминаний М. Урбана, З. Згуришки, Я. Грушовского, А. Плавки, Ш. Беднара, публиковались мемуарные циклы Я. Смрека, Я. Поничана, эссе-воспоминания А. Матушки и др.

Это разные по глубине трактовки и охвату явлений, по стилю изложения произведения. В гибкой и по сути

⁸ J. Hájek. Konfrontace. Praha, 1972, s. 101.

своей индивидуализированной форме автобиографических замет писатель старается найти наиболее отвечающий его личным склонностям способ отображения жизни, передачи ее сложного многоголосия. Все вместе, однако, эти свидетельства выполняют большую общую задачу: они не только расширяют, расцвечивают и дополняют конкретными фактами сложившуюся «итоговую» картину мира, но и существенно корректируют, «утепляют» ее, восстанавливая сложную динамику переходных состояний, диалектику «текущих моментов». В ряде случаев мемуарная проза, не слишком характерная в недавнем прошлом для словацкой литературы, становится источником и собственно художественных открытий, преодолевая каноны «чистой» документальности и художественности, свободно соединяя факт с «артефактом», порождая произведения, не укладывающиеся в привычные рамки, но наделенные внутренней жизнеспособностью — энергией неожиданного и вместе с тем удачного жанрового скрещивания.

Ярким примером может служить книга поэта и прозаика Андрея Плавки «Влюбленный в жизнь» (1971). Ее построение на первый взгляд сугубо традиционно: последовательно придерживаясь хронологии, автор ведет неторопливый, обстоятельный рассказ о своем детстве и юности, годах учебы и труда. В поле зрения рассказчика оказываются то деревенское окружение, то гимназия в Микулаше, то Карлов университет в Праге, а вслед за тем различные города и местечки, в которых ему довелось жить и работать в качестве сотрудника одной из молодежных организаций, существовавших в буржуазной Чехословакии. Рассказ о себе постепенно перерастает в свидетельство о своем поколении, об особенностях формирования новой словацкой интеллигенции после 1918 г. в условиях только что созданной Чехословацкой республики, о происходящих переменах в общественном климате и национальном самосознании. Плавка стремится к документальной точности повествования. Собственные характеристики людей и событий он неоднократно поверяет высказываниями современников; он хорошо помнит об опасности чересчур субъективной интерпретации фактов. И уже этой надежностью документально-фактической основы воспоминания А. Плавки представляют несомненную ценность для читателей.

Не случайно, однако, своей книге Плавка дал подзаго-

ловок — «Совсем как роман одной жизни». Ибо наряду с автором — рассказчиком событий — точным до деталей, спокойным, рассудительным, много повидавшим на своем веку человеком, в книге присутствует еще один герой — молодой Андрей Плавка, по-юношески доверчиво «влюбленный в жизнь», горячий, нетерпеливый, «норовистый», идущий по своим кругам обретаемых надежд и утрачиваемых иллюзий. 65-летний писатель, воссоздавая биографию этого своего героя, не склонен щадить его самолюбия. С высоты сегодняшнего дня ему, конечно же, отчетливо видны все промахи и заблуждения молодого, восторженного упрямца, и не раз авторская мягкая ирония напомнит нам о подлинной мере вещей, но всегда без нажима, без тяжеловесного морализаторства, без видимого вмешательства в структуру «романа одной жизни». Так возникает иллюзия художественной автономии «молодого», хочется сказать, первичного авторского «я», которому Плавка-мемуарист предоставляет широкий простор для «самореализации», для постепенного — без очевидной заданности — выявления своей человеческой сущности. В этом смысле, по меткому замечанию словацкого литературоведа С. Шматлака, книга приобретает «черты и функцию классического романа воспитания».

Отправляясь от частного, индивидуального, Плавка восходит к общественному, национальному. Рассказ об «одной жизни», нравственно-психологическое самораскрытие личности проникается пафосом исторического самоопределения человека. Важно подчеркнуть — и это характерно не только для Плавки,— что этапы такого самоопределения неизменно соотносятся с решающими поворотами в жизни страны и народа. Принцип единства личной и народной судьбы — «радость от сознания того, что живешь одной жизнью с народом, что с ним вместе зреешь и взрослеешь» (А. Плавка),— органически противостоит модернистским концепциям атомизации общества, отчуждения индивидуума, программного исторического пессимизма.

Не выглядит случайным и обращение к важнейшим событиям национальной истории такого крупного словацкого прозаика, как Владимир Минач. Две его последние книги — «Раздувая родные очаги...» (1970) и «Собранные споры И. М. Гурбана» (1974) — это исторические эссе, воссоздающие панораму Словакии 30—60-х годов XIX в.,

ярко характеризующие общественно-политическую и культурную деятельность ряда главных действующих лиц и вдохновителей того процесса, который впоследствии был назван национальным возрождением. Такой устойчивый интерес Минача к истории, к истокам национального самосознания можно, вероятно, поставить в связь с важнейшим событием, произошедшим в жизни словацкого народа на рубеже 70-х годов,— принятием принципа федеративного устройства и образованием в составе ЧССР Словацкой социалистической республики. Этим конституционным актом были закреплены реальные завоевания социализма и вместе с тем приобрел особую актуальность вопрос о смысле истории словацкого народа, ядре его национального характера, перспективах дальнейшего развития. В живой дискуссии о новом качестве исторической ответственности и принял участие Минач, не раз в полемических «антимодернистских» выступлениях 60-х годов развивавший свою концепцию «памяти нации», отстаивавший идею осознанной преемственности в движении национальной культуры.

«С точки зрения расхожей историографии мы были объектом истории, а не ее субъектом; пространством, на котором творилась история,— пишет Минач на первых страницах «Очагов».— А поскольку история делалась посредством войн, грабежей, поборов и экзекуций, то и мы были объектом войн, поборов, грабежей и экзекуций... Как получилось, что мы удержались? Как случилось, что мы существуем вопреки так называемой истории?.. Кто считет, сколько раз мы бежали в горы, в девственные леса, все выше и выше: нынешняя территория расселения словаков является следствием такой истории. Отступление в горы — с эпохи кочевнических набегов и вплоть до недавнего восстания — является типично словацким историческим движением... Другие могли возводить соборы и королевские палаццо; нам же снова и снова приходилось заново строить для себя жилье... Никогда мы не одерживали побед, никого не порабощали, ничего не приобрели: мы пробились к свободе через длинную цепь поражений. Мы горазды на героические жесты; но благодарны мы должны быть тем, кто строил дома... Мы нация строителей не только в метафорическом, но и в прямом смысле слова: в качестве отхожих каменщиков мы возводили Вену и Пешт, помогали строить множество других городов: ни

одного мы не превратили в руины... Я знаю, 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».

Уже этот фрагмент дает представление не только о главном направлении авторской мысли, но и о яркой индивидуальной манере писателя, сочетающего в себе солидную оснащенность историографа, страстный пафос публициста, образный язык мастера социально-психологической прозы. Обратившись к ключевым, драматическим событиям словацкой истории XIX в., к далеко не однозначным коллизиям революции 1848 г., Минач стремится восстановить реальную атмосферу времени, заново, без предрасудков и хрестоматийного глянца, оценить вклад поколения романтиков-штурцовцев в дело национального возрождения словаков. В своих комментариях он демонстрирует тонкое понимание отчаянной ситуации, в которой призваны были действовать И. М. Гурбан, Я. Францисци, Ш. Дакснер — главные герои его эссе — генералы без армии, сеятели без надежды увидеть будущий урожай, восторженные идеалисты, вынужденные во имя сохранения патриотического огня в национальном «очаге» неумело садиться за истертую, ненавистную парту политического «реализма». Минач не судит их свысока, с позиций умудренного временем потомка. Вызывая духов своих героев, он хочет «разговаривать с ними, как с живыми», хочет понять их самые сокровенные помыслы, «запечатлеть движение мысли и движение действия» — «памятники пусть высекают другие».

Специалисты по словацкой истории могут оспорить (и оспаривают) отдельные характеристики, трактовку Миначем тех или иных фактов, могут сетовать на неполноту картины. Но писатель и неставил своей задачей дублировать собственно научные исследования. Главным для него было выявить равнодействующую исторической справедливости, нащупать протянувшуюся из глубин («мы приходим из глубин») нить подлинного исторического прогресса Словакии, вызвать живых свидетелей на очную ставку с историей.

«В подсознании, особенно в подсознании нашей молодой интеллигенции таится страх, что мы ничего не значили и никогда ничего значить не будем,— открывает Ми-

нач одну из побудительных причин своего обращения к прошлому.— И вот мы хотим чем-то быть, что-то значить, пусть даже ценой того, что перестанем быть самими собой». Всю страсть своего незаурядного темперамента, всю остроту полемической мысли Минач вложил в разоблачение, отрицание, осмеяние этого панического страха перед будущим, стыдливого (а подчас и циничного) отказа от национального наследия. Миначевская философия истории — по сути своей прикладная этика. Ее пробным камнем является вера в жизнеспособность нации, а высшим критерием оценки деятельности отдельных личностей — конечная польза, приносимая на алтарь отечества, национального трудового коллектива.

Книги исторических эссе Минача, вышедшие громадным для подобных сочинений 50-тысячным тиражом и немедленно раскупленные, привлекли, однако, массовую читательскую аудиторию не только высокой патетикой любви к родине, но и трезвостью, нетрадиционностью взгляда на традицию: «И его, Гурбана, заслугами мы находимся сегодня, как нация, в таком положении, что не обязаны мистифицировать ни собственную историю, ни отдельных личностей». «Чтение Минача может вызвать разные реакции,— пишет Р. Хмель в рецензии на «Споры Й. М. Гурбана»,— но оно не может не подталкивать к дальнейшим спорам, схваткам и размышлению — о себе, о фундаменте, который заложен в нас, на котором — волей-неволей — мы строим. Многое, что сказал Минач в этом историческом эссе, мог сказать лишь он и лишь сегодня, не раз входя в такие подробности, которые кой-кому покажутся не очень приятными. Его меткие, нетрадиционные и «непатриотичные» характеристики... свидетельствуют о том, что нам уже нельзя до бесконечности малевать историю в розовых национальных или даже националистических красках»⁹.

Можно сказать, что Минача — при всем почтении к историческим источникам: книгам, журналам, переписке и т. п.— интересует печто болыпее, чем верное воспроизведение и прочтение страниц былого. Он стремится «очистить заветы», расшифровать нравственно-генетический код нации во имя того, «чтобы знать, кто мы есть и кем хотим быть». У писателей типа Минача, остро чувствуя-

⁹ «Slovenské pohl'ady», 1974, č. 9, s. 121.

щих перемежающиеся ритмы своей эпохи, развито особое ощущение и исторического времени. Оно не является застывшей магмой прошлого; для них «история присутствует в каждом сегодняшнем дне, в каждой судьбе. Она громоздится могучими, невидимыми пластами — впрочем, иногда видимыми, даже отчетливо — во всем том, что формирует настоящее... Прошлое, как и будущее, существует сегодня»¹⁰. Это высказывание, принадлежащее автору романа «Нетерпение» Юрию Трифонову, — аналогичные мысли развивают и К. Симонов, Ю. Бондарев, С. Залыгин и многие другие советские прозаики, — помогает более широко осознать тенденцию, которую в словацкой литературе ярко реализует Минач своими экскурсами в историю.

* * *

Проблема нравственной памяти не является, разумеется, исключительной заботой или единоличным достоянием социалистической литературы. Принцип наследования гуманистических ценностей пронизывает всю историю человеческой цивилизации, духовной культуры человечества. И вместе с тем не случайно эта проблема в наше время привлекает пристальное внимание прежде всего художников социалистической ориентации, представителей мира социализма. Ведь по мере упрочения материально-технической базы социалистического общества, бурного развития производительных сил все более настоятельной становится потребность осмысления перемен, происходящих в человеческом сознании, выявления нового качества гуманизма, запограммированного и утверждаемого социалистической формацией. Вот почему экскурсы в историю, осуществляемые современной прозой в социалистических странах, воспринимаются как интегральная часть общего литературного процесса, как необходимое измерение, придающее всей литературе глубинную устойчивость.

В этой связи особое значение для словацкой прозы последнего тридцатилетия имела тема антифашистской борьбы и Словацкого национального восстания, которое, пользуясь объемным определением Л. Новомесского, «стало источником нового самосознания нации... придало исто-

¹⁰ «Литературная газета», 19 июня 1974 г.

рическому сознанию нации однозначно прогрессивную, недвусмысленно революционную и демократическую окраску»¹¹. Практически все словацкие прозаики в разное время отдали ей должное, а для некоторых — В. Минача, Р. Яшика, М. Крно и ряда других активных участников событий — она всегда оставалась не только главной темой творчества, но и важнейшим критерием философско-исторического подхода к современности. С отображением восстания, с осмыслением его наследия связаны и наиболее значительные завоевания словацкой прозы вообще (трилогия «Поколение» Минача, «Мертвые не поют» Яшика и др.). Эволюция этой нестареющей темы в послевоенной словацкой прозе всегда служила чутким показателем общего состояния литературного организма. Тем более характерно, что в кризисные 60-е годы эта тема практически перестала звучать в новых произведениях. «В пору распада ценностей,— констатирует И. Кусы, автор содержательной историко-литературной монографии «Перевоплощения повстанческой прозы»,— происходит резкое ослабление интереса к теме восстания»¹². И, анализируя отмеченное явление, не без иронии добавляет: «Давление самого материала не давало, по-видимому, возможности целиком заблудиться»¹³.

Трудно поэтому переоценить значимость возвращения этой темы в словацкую прозу. И дело не только в естественном подъеме общественного внимания к самой дате — в связи с тридцатилетней годовщиной восстания, торжественно отмечавшейся в 1974 г., с тридцатилетием освобождения Чехословакии от фашизма. Важно подчеркнуть, что к теме и проблематике восстания обращаются ныне не только писатели — очевидцы и участники событий, но и представители молодого поколения в словацкой прозе, для которых оно не могло быть жизненной школой, но его заветы стали школой гражданственности, одним из важнейших источников нового, социалистического сознания.

Уже сегодня можно говорить о ряде новых аспектов преломления темы восстания в творчестве молодых словацких прозаиков.

¹¹ «Kultúrny život», 1964, č. 14.

¹² I. Kusý. Premeny povstaleckej prózy. Bratislava, 1974, s. 190.

¹³ Там же, стр. 202.

У Веры Швенковой (р. 1937), книжный дебют которой — сборник «Белая пани Зузана» (1973) — непосредственно навеян реальными проблемами повседневности, мотив восстания звучит в первом рассказе этого сборника как автобиографическое воспоминание маленькой девочки, переживавшей вместе с близкими уход односельчан в партизаны, тяготы военного времени, радость встречи с красноармейцами и незабываемые минуты возвращения усталого, исхудавшего, но гордого отца с грозной винтовкой за плечами. Не будучи хронологически связан с последующими новеллами, но сознательно помещенный в самом начале книги, рассказ выполняет роль своеобразного камертона, задающего искренний, взволнованный тон всему дальнейшему повествованию.

«Мне иногда кажется,— говорила в интервью после выхода книги В. Швенкова,— что мы часто словно бы теряемся в мире, словно бы утрачиваем стержень, понимание того главного, что делает человека человеком... Ведь жизнь — это множество конкретных вариантов, из которых нужно выбрать единственный. Я считаю поиски смысла жизни более важными, чем поиски счастья»¹⁴.

Это высказывание может показаться чересчур бескомпромиссным, но в контексте молодой чехословацкой прозы оно звучит как здоровая реакция на полосу высокомерно снобистского фронтования отсутствием убеждений, как полемическая альтернатива потребительским представлениям о счастье. Реализация индивидуального потенциала личности в условиях социализма зависит прежде всего от личности, являясь результатом самовоспитания и самосовершенствования, непрерывной внутренней работы сердца и интеллекта. В своих рассказах В. Швенкова и утверждает принцип осознанной ответственности человека перед самим собой как важнейшую предпосылку формирования гражданской, общественной нравственности.

Что именно таково направление ее таланта, красноречиво доказала следующая книга писательницы — роман «Кедровый бор» (1974), в центре которого та же проблематика морально-нравственного выбора, раскрываемая, однако, на традиционном для словацкой литературы, обзывающем «материале» восстания. Причем очевидно, что

¹⁴ «Romboid», 1974, č. 6, s. 40—41.

такое отступление в историю понадобилось В. Швенковой в первую очередь для проверки своих главных идеино-художественных критерииев, для прочного самоутверждения на подлинных, общезначимых ценностях. Героиня романа — скромная начинающая учительница, далекая от всякой «политики», целиком погруженная в мир извечных девичьих грез и переживаний, застенчивая и легко ранимая, но полная скрытого чувства внутреннего достоинства,— эта героиня, в какой-то степени олицетворяющая некую вневременную исходную стадию развития человеческого духа, постепенно втягивается в поток событий и сначала интуитивно, а затем по внутреннему убеждению оказывается в лагере борцов с фашизмом.

«Я ощущала это как свой долг,— сказала В. Швенкова, отвечая на вопрос о причинах своего обращения к теме восстания.— Я хотела напомнить о людях, которые...пренебрегли личным благополучием и в решающие минуты доказали свое человеческое благородство, возвысившись над самими собой. Если литература претендует на то, что знает своего современника, считая, что именно он находится в центре ее интересов, то она не может проходить мимо наиболее ценных характеров и лучших человеческих качеств».

Такая актуализация темы восстания с позиций морально-нравственного императива, обращенного к современности, представляет устойчивую тенденцию в молодой словацкой прозе 70-х годов. В. Швенкова, И. Изакович («Реквием», 1970), П. Ковачик («Перед рассветом», 1974), ряд других, в том числе начинающих, прозаиков в стремлении осмыслить, «объективизировать» самые сложные, волнующие проблемы жизни и человеческого духа обращаются к эпохе антифашистской борьбы как к универсальной шкале бесспорных гуманистических ценностей, сохраняющих свое основополагающее значение и сегодня.

Вряд ли стоит дополнительно развивать мысль о плохотворности подобной тенденции с точки зрения дальнейших перспектив развития тех или иных конкретных авторов. Гораздо важнее взглянуть на это явление с высоты общей эволюции «повстанческой» темы в словацкой литературе. Прав, думается, И. Кусы, когда, отмечая наступающую дифференциацию собственно исторического и современного в трактовке темы восстания у некоторых прозаиков, видит в этом немаловажный симптом грядущего

го «синтетического изображения Словацкого национального восстания»¹⁵. Ту же мысль о близящемся эпическом синтезе высказывают и Я. Штевчек¹⁶, Ю. Ноге, другие критики. И это требовательное ожидание небеспочвенно. Оно основано на реальных достижениях словацкой прозы всего послевоенного тридцатилетия. Художественное творчество не поддается, разумеется, точному программированию. Но критические прогнозы передко себя оправдывают. Во всяком случае они помогают создать атмосферу высоких критериев, нетерпимости к ремесленным поделкам, к «вторичной» литературе вообще, стимулируя тем самым подлинный рост реальных талантов.

Новый поворот к проблематике и материалу восстания находит отражение во всей жанровой структуре современной словацкой прозы. По-своему, в частности, тема восстания преломляется в произведениях, тяготеющих к остросюжетному повествованию. В этом ключе плодотворно работают такие опытные прозаики, как М. Крпо и Р. Мориц. Сюда с известными оговорками можно отнести получивший широкий читательский отклик, виртуозно написанный объемистый роман Г. Зелиновой «Зов ветра» (1974), все «действие» которого спрессовано в несколько часов — в самый канун восстания.

Живой интерес у читателей и критики вызвал роман одаренного прозаика Я. Паппа «Люби время, которое придет» (1974). По своим внешним признакам это сугубо историческое повествование, развивающееся в двух планах — настоящем и ретроспективном, — воссоздающем обстановку квазинезависимого Словацкого государства и пору восстания. Настоящее — это недели между мартом и маев 1946 г. — время, насыщенное острейшей политической борьбой, когда поднявшая голову, уцелевшая реакция торопилась присвоить заслуги и плоды освобождения, захватить в стране командные посты, устранить с политической арены подлинных героев Сопротивления — коммунистов. Накаленная атмосфера первого послевоенного года преломляется в романе через сложную, почти детективную историю главного героя, активного участника восстания, коммуниста Андрея Кузмы. По ложно сфа-

¹⁵ J. Kusý. Premeny povstaleckej prózy, s. 207.

¹⁶ «Короче говоря, на горизонте — исторический роман, в котором герой и история придут в равновесие...» («Slovenské pohl'ady», 1974, č. 8, s. 121).

брикованному обвинению его должны судить. Судебное же разбирательство реакция рассчитывает превратить в политический процесс над компартией. Однако благодаря усилиям многочисленных друзей и соратников Кузмы циничный замысел реакции в конце концов терпит позорное фиаско.

Этот фабульный каркас книги держит на себе огромное по охвату событий и лиц содержание, имеющее реальную, нередко даже документальную историческую основу. И хотя в художественном отношении, прежде всего с точки зрения полноценности раскрытия характеров, роман довольно-таки уязвим, нельзя не отдать должного стремлению Паппа продолжить плодотворную традицию широких эпических обобщений в словацкой прозе. Этую книгу, таким образом, можно рассматривать как симптоматическую попытку преодоления «осколочного» отображения жизни, признак общего восстановления в литературе представлений о многомерной целостности исторического процесса в его главных, определяющих параметрах.

* * *

Общий процесс стабилизации на позитивных идеальных и морально-этических основах, характерный для словацкой прозы 70-х годов, закономерно вылился у ряда писателей в последовательное стремление опереться на непосредственный личный опыт, соотнести свое творчество с реально существующим временем. Подобная тяга к художественной достоверности отчетливо проявилась, например, в последнем, полуавтобиографическом произведении одаренного и, несмотря на свою молодость, проделавшего уже довольно длительную и противоречивую эволюцию Петера Яроша (р. 1940).

В своих предшествующих одиннадцати книгах Ярош словно задался целью перебрать, «перепробовать» все известные ему способы прозаического письма. В одном и том же сборнике рассказов он может позволить себе предстать перед изумленным читателем то неистовым экспериментатором иекс-аналитиком, то подчеркнутым традиционалистом и примитивистом... «В правой руке у меня палка, я опираюсь на нее и бреду по пыльной дороге... Я даже не знаю — куда и стараюсь, чтобы меня это не занимало. Я движусь без определенной цели, хотя сам

не раз твердил раньше, что лучше хоть какая-нибудь цель, чем никакой. Сейчас с меня довольно знать, что я существую и что шагаю с суковатой палкой в руке. Дорога достаточно длинна, чтобы успеть не дойти до конца. Я не знаю, разумно это или глупо, меня не интересует качественная оценка моей деятельности... По пути я строю гримасы и забавляюсь тем, что пытаюсь представить себе, как я выгляжу со стороны». Мастер мистификации, Ярош в рассказе «Гримасы» (1967), начало которого было процитировано выше, в мнимо беспечной пародийной манере касается исключительно важных для себя вещей. «Чувство, что ты не являешься тем, чем хотел бы быть, что не выглядишь так, как хотел бы выглядеть, что у тебя нет того, что хотелось бы иметь, что, вообще говоря, ты видишь себя лишь как минусовую величину в сравнении с той плюсовой ценностью, о которой мечтаешь,— все это бесспорно должно породить в тебе пекий разлад, некий кризис, должно тебя мучить, терзать, угнетать, заботить и побуждать к тому, чтобы приблизиться к своему идеальному «я» либо, в худшем случае, хоть на минуту постараться удержать равновесие и не упасть, не сползти еще ниже»¹⁷. Это не продолжение рассказа «Гримасы», а серьезный, даже скорбный голос самого писателя — из одного из критических выступлений 1965 г.

Бесконечные и далеко не всегда объяснимые метаморфозы Яроша, его ребусная многоликость, постоянное ускользание из сетей точных определений давно уже утомили словацкую критику, которая, по словам М. Шутовца, «долгие годы весьма концептуально и систематически била его за «упадочность», «патологизм», «имитирование чего угодно», за «упоение сексом», «маньеризм», за черта, за дьявола»¹⁸.

Впрочем, и Шутовец в духе установившейся традиции дал своей в целом положительной рецензии на книгу Яроша «Пырей» (1972) не слишком лестный для автора заголовок — «В зачарованном эллипсе». Между тем при всей оправданности раздражения критики, которую Ярош нередко и сам провоцировал вызывающие алогичными опусами, трудно согласиться с тем, что его творческая

¹⁷ «Kultúrne život», 1965, č. 2.

¹⁸ «Romboid», 1972, č. 3, s. 64.

эволюция — это не более чем вращение в замкнутой сфере, бег на месте или, пользуясь парадоксальным названием одного из «наиэкспериментальнейших» текстов Яроша,— своего рода «паломничество к неподвижности». Стремление приблизиться к идеальному «я», преодолеть внутренний разлад, отчетливо сознаваемый писателем, можно всегда почувствовать в лучших его произведениях. И столь же очевидны, особенно в 70-е годы, его серьезные попытки консолидировать творчество на бесспорных, «конечных», не поддающихся пародированию и скептическому снижению «плюсовых» ценностях.

Характерно, что в этом своем поиске Ярош в последней книге «Любимчик с тремя улыбками» (1973) отправляется от реальности собственной биографии «мальчика из деревни», а исходной точкой, первым опорным детским воспоминанием являются для него годы войны, зарницы полыхавшего восстания. «Он помнит только солдат и оружие, словно лишь с того момента он начал жить! Все до этого погружено в тьму беспамятства, отделено барьера, за который ему никогда не удавалось проникнуть». Проблема преодоления этого барьера, восстановление причинно-следственных связей между настоящим, прошлым и будущим — во взаимном пересечении трех временных пластов — и составляет содержательное ядро книги, просвечивающее уже в самом ее названии. Центр тяжести здесь перемещается из подсознания на внешнее окружение героя, жизнь которого соответственно перестает восприниматься как нечто исключительное, приобретает черты естественности, устойчивости, преисполняется как бы само собой разумеющегося смысла.

Определенную часть критики, привыкшую видеть в Яроше завзятого исследователя стихийных импульсов и парадоксальных реакций, озадачил новый поворот писателя. А поскольку серьезность авторской интонации исключала на этот раз возможность мистификаций, «Любимчик с тремя улыбками» стал рассматриваться как своего рода ностальгический каприз, тосклиwyй вздох по гармонии детства. Неполнота подобной трактовки окажется очевидной, если вспомнить, что реминисценции детских лет еще раньше легли в основу сборника рассказов «Догони собаку» (1971), деревенская же тематика постоянно преолмлялась в творчестве Яроша, о чём, в частности, свидетельствует сборник его избранных рассказов «Орехи»

(1972). В послесловии к нему Я. Штевчек писал: «Нам кажется, что существо дела объясняется просто: мир творческой фантазии у Яроша расщепляется надвое — на темы, которые обретаются в кладовой его эмоциональной памяти с детства, и на мироощущение, которое их филькует. Это мироощущение уже не связано с деревней. Это мироощущение горожанина, интеллектуала, оборачивающегося подчас назад для того, чтобы проверить себя, уяснить, что в его личности сохранилось от прежних впечатлений как нечто прочное и на что можно опираться дальше. Ярош прямо-таки олицетворяет собой этот момент самопознания, деликатно подсказывая нам, что, собственно, с нами, городскими интеллектуалами, родившимися в деревне, происходит сегодня»¹⁹.

Думается, что «Любимчик с тремя улыбками» подтверждает проницательность суждения Штевчека. В этой книге приглушена иронически-пародийная интонация, характерная для большинства предшествующих «возвращений» Яроша в мир деревенских реалий. Акцент сделан на том, что соединяет, а не на том, что разъединяет поколения отцов и детей. Обостренный рационализм, составляющий едва ли не основу творческой индивидуальности писателя, и здесь беспощадно контролирует его фантазию, не допуская и тени наивных «почвеннических» иллюзий. Достаточно вспомнить притчеобразную концовку книги: из туши забитого барана — по случаю приезда сына-горожанина на побывку в деревню — неожиданно извлекается позеленевшая металлическая табличка, на которой можно с трудом прочитать два полустершихся латинских слова «Ad patres...». Этот призыв-прересторежение, мистическим образом дошедший из глубины веков до потомков, наверное, можно было бы истолковать как необходимость равнения на отцов. Но кошка, отведавшая свежего мяса, тут же подохла, и баранью туши пришлось закопать...

Эта странная история типична для многомерной поэтики Яроша, всегда оставляющего простор не только для читательского домысла, но и для себя — для своего последующего движения. При всем том смысл книги достаточно прозрачен. В творческой эволюции писателя она, несомненно, имеет значение предварительного авторского

¹⁹ P. Jaroš. Orechy. Bratislava, 1972, s. 181—182.

синтеза. «Когда я начинал писать эти тексты,— пояснял Ярош в одном из интервью,— я размышлял о некоторых своих лучших и худших поступках, о людях, хорошо мне известных, и их делах. Кое-что потом отразилось в книге, а на что-то довелось набрести случайно, как путнику на гриб в лесу. Но все эти тексты вместе и есть моя личная отчизна — не автобиография, как кое-кто пробует их истолковать... У каждого человека есть свое прошлое, настоящее и будущее... Он живет, вспоминает, рефлексирует по поводу себя и других и по мере своих сил стремится заглянуть в будущее. Разумеется, не становясь в позу пророка, а просто пытаясь представить себе, за какой из его сегодняшних поступков придется краснеть его сыну...»²⁰.

Эти размышления Яроша — при всей индивидуальной обусловленности — имеют гораздо более широкий, хочется сказать — типологический смысл. Стремление ощутить себя моментом связи в потоке исторического времени, в цепи нравственной и культурной традиции своего народа в общем плане тоже представляет собой естественную реакцию на предшествующий хаос критериев, на снобистски высокомерное третирование «национального захолустья». Прозрачный автобиографизм, характерный для многих книг молодых прозаиков — Я. Беньо «Школа начинается в мае» (1973), П. Андрушки «Часы с кукушкой» (1974), Л. Баллека «Южная почта» (1974) и т. д., нельзя поэтому сводить лишь к мотиву возвращения блудных сынов городской цивилизации в лоно гармоничного деревенского детства. По существу, эти книги в своей сумме восполняют важнейший пробел в историческом самосознании целого поколения, которое отнюдь не случайно до недавнего времени продуцировало порядочно поклонников культурной «модели» перекати-поле. Сейчас уже ясно, что без своей разветвленной корневой системы, без осознанного чувства преемственности немыслимо и подлинное утверждение нового поколения, способного принять свою долю ответственности не только за сегодняшний, но и за завтрашний день жизни, литературы...

²⁰ «Romboid», 1973, č. 8, s. 49.

* * *

Размышляя на материале прозы о новом этапе развития словацкой литературы, мы до сих пор старались прежде всего выявить черты наступающих перемен, уяснить перспективу дальнейшего движения. В этом смысле 70-е годы по целому ряду идейно-художественных признаков закономерно противопоставлялись 60-м. Мы впали бы, однако, в новую крайность, если бы реально существующие отличия начали абсолютизировать, пренебрегая принципом непрерывности развития литературного организма. Можно понять сетования словацкой критики на безрезультатно растраченные силы молодой прозы в 60-е годы. Тем не менее даже негативные результаты на новом витке восходящей спирали могут сегодня обернуться и положительной стороной, предостерегая от уже испробованных, тупиковых вариантов.

Но дело не только в этом. Под зыбкой поверхностью литературы 60-х годов непрерывно шел глубинный процесс накопления и умножения художественных ценностей. Причем не только в творчестве зрелых мастеров, но и — что особенно характерно — в творчестве целого ряда молодых прозаиков. Среди них особой последовательностью «самореализации» выделяется Винцент Шикула (р. 1936).

«Я убежден,— писал Шикула в 1970 г. в присущей для него манере тихой, ненавязчивой полемики с литераторами-«непоседами»,— что у каждого писателя должна быть своя большая тема. Один выразит ее в единственной книге. Другому придется написать десяток. Если автор уже исчерпал свою тему, он должен прекратить писать. С годами он, может быть, найдет новую или вернется к старой, но с другого конца»²¹. Сам Шикула, вступил в литературу в 1964 г., издал уже шесть очень разных, талантливых книг (последнюю в 1968 г.— «Воздух»), но «темы» своей, похоже, далеко не исчерпал. Да это и понятно, поскольку в творчестве Шикулы, прирожденного рассказчика, такой темой является жизнь простых, очень обыкновенных людей, не слишком избалованных вниманием большой литературы.

²¹ «Slovenské pohl'ady», 1970, č. 11.

В рассказах и повестях писателя ощутима атмосфера теплого сочувственного внимания ко всему, к каждой, даже самой незаметной, скромной личности, несущей в себе искру альтруизма, благородного желания быть полезным другим. Персонажи «со странностями» — дети, старики, калеки, нищие и т. п.— частые гости его произведений. Шикула не приписывает им несуществующих добродетелей. Люди важны и интересны для писателя в своем главном качестве — концентрированном бескорыстии, в неутраченной способности отзываться на добро, на ласковое душевное слово. Детская наивность, житейская беззащитность, непрактичность этих героев — своего рода лакмусовая бумажка, определятель нравственного потенциала, душевной широты человеческого общежития.

Поэтизация простых житейских ценностей, восходящих к народной нравственности, стала, таким образом, и для словацкой прозы 70-х годов одним из важнейших источников новой ориентации, нередко приобретая острый социальный подтекст, полемическую направленность против современных проявлений потребительской морали, когда, по меткому выражению В. Шабика, государство становится для некоторых лишь «адресатом желаний». Сам В. Шикула в 70-е годы не издал пока новой, целостной книги, выступая в журналах лишь с отдельными рассказами. Но его линию успешно продолжили такие несомненно талантливые новеллисты, как И. Габай («Люди с юга», 1971; «В тени шелковицы», 1973), Я. Беньо («Аллея любви», 1975) и др., раздвинув и уточнив систему социальных координат и тем самым придая шикуловской «теме» еще более современное звучание.

Проблема прямого отражения современных процессов, происходящих в жизни общества и душах людей, тем не менее остается далеко не исчерпанной словацкой прозой. Можно сказать, что для ее решения пока созданы лишь подступы, предпосылки. «Мы построили социалистическое общество... Только в литературе его словно бы не существует»²², — писал недавно с присущей ему принципиальной прямотой критик Б. Тругларж. Полемический максимализм этого суждения очевиден. Но Тругларж прав в своем призывае к концептуальности, к повышению идеального заряда современной прозы, в подчеркивании ясной

²² «Romboid», 1975, č. 2, s. 14.

мировоззренческой позиции писателя как важнейшего условия развития таланта.

Правда, не следует забывать и о другой стороне дела. Ведь успешное художественное освоение современной социально-общественной проблематики очень тесно связано с анализом предшествующего развития — трудных и эмоционально памятных кризисных лет. Без точного «расчета» с ними литературе трудно обойтись, если иметь в виду задачу глубокого проникновения в жизнь, а не лихие, необеспеченные набеги на «производственную» сферу социализма. Надо сказать, что и в этом направлении уже сделаны реальные шаги, о чем, в частности, может дать представление выпущенная в 1973 г. небольшая, но емкая по содержанию книга Й. Кота (р. 1936).

Своей повести автор предпослав в качестве эпиграфа слова из «Дневника чумного года» Д. Дефо: «Не следует, конечно, удивляться этому: ведь непосредственная угроза смерти лишила нас всякой способности к самозабвленной любви, всякой заботы о других. Я говорю это в самом общем смысле, потому что было немало примеров беззаветной любви, сочувствия и сознания долга, о чем мне стало известно, то есть другие мне рассказывали; посему я не ручаюсь за подробности». Эпиграф метко характеризует направленность книги; даже название «Дневник чумного года» находится в родственной связи с называнием повести Кота «Горячка». Да и сама повесть представляет собой нечто вроде «дневника чумного года» — 1968 года в Чехословакии,— и в этом дневнике запечатлен опыт человека, наблюдавшего поведение людей в атмосфере реальной опасности если не физической смерти,— хотя и это не исключалось,— то краха репутации, карьеры, дружбы, любви... В то же время автор уже эпиграфом как бы предупреждает, что его наблюдения, верно отражающие суть «горячечной» обстановки 1968 г., не исключают, однако, и иные примеры, иные подробности.

Действие повести происходит в типографии, где заместителем директора по производственной части работает молодой специалист Павел Самель, от лица которого ведется повествование. На исходе 1967 г. здесь возник на первый взгляд типично производственный конфликт, на базе которого происходит более глубокая, этическая дифференциация, захватившая весь коллектив. После

смерти старого директора типографии, Страки, при котором коллектив жил «как одна семья», по ее этажам начинает гулять прихотливый ветер «чехословацкой весны». Переворот, произведенный этим ветром, проявляется прежде всего в лексиконе персонажей, в характерных для этих месяцев словосочетаниях «новая модель», «программа действий нашей типографии», «дело идет к самоуправлению» и т. п. «Семья» оказывается расколотой по крайней мере на два лагеря. В одном из них преимущественно канцелярские служащие, люди малопочтенные, до недавнего времени, однако, подлаживавшиеся под «вкус» прежнего директора, всю свою жизнь безраздельно отдавшего служению общественному долгу. Своим моральным авторитетом этот человек воздействовал не только на них, но и на вышестоящее начальство в лице карьериста Бухалы, на заместителей-приспособленцев, мещан и авантюристов по натуре Кошляка и Рауха. Прочие представители этого лагеря очерчены автором одним-двумя штрихами, их пребывание в поле зрения рассказчика длится одно мгновение, но все вместе они составляют ту истеричную толпу, на фоне которой особенно выразительно развенчиваются мнимые «обновители».

Этим псевдогероям в повести противопоставлены рассказчик и рабочие типографии. Однако Кот не всегда художественно аргументирует их истинно партийное поведение, не раскрывает мотивов, которыми они руководствуются в своем скептическом отношении к разлагольствованиям «воздородителей». Типографский коллектив в конце повести проваливает предложенную Раухом «программу действий», но и об этом чрезвычайно важном в концептуальном смысле событии говорится чересчур бегло. По этой причине весь идеальный конфликт повести, призванный отразить умственное брожение 1968 года, иногда выглядит как взаимное неприятие хороших и плохих людей.

Словацкая критика приняла повесть Й. Кота весьма позитивно, хотя писателю и были высказаны упреки в том, что он несколько упростил и «оминиатюрил» главный идеальный конфликт. Произведение Кота следует, однако, рассматривать и в контексте предшествующего десятилетнего творчества самого прозаика, последовательного в своей склонности к «сокращенной модели» действительности, к сатирически-гротесковой стилистике, к сред-

ствам абсурдно-фантастического перевоплощения бичуемых им реальных явлений.

Очевидно, что в образах Рауха, Кошляка, Бухалы и других автор гротескно заострил нездоровые тенденции в политической жизни 1968 года. Иное дело, что в силу законов художественной гармонии соответственно оказались как бы уменьшенными до масштабов этих псевдофигур и образы тех, кого автор представил стоящими на правильных позициях. Было бы несправедливо, однако, требовать от одной книги ответа на все идеино-художественные запросы.

В сравнительно коротком произведении Кот верно воспроизвел нервическую, запутанную обстановку примерно трех — с марта по июнь — месяцев 1968 года, провел своего героя через трудные испытания на житейском, служебном и общественном фронтах, представил в лицах расстановку сил на политической арене, когда в стране решалась судьба социалистических завоеваний. Повесть И. Кота — первый смелый зонд в эту далеко не отстоявшуюся проблематику — была оценена премией Союза словацких писателей. И она же подтвердила всю сложность идеино-художественных задач, ждущих своего решения в будущих произведениях словацких прозаиков...

* * *

Интенсивный процесс самосознания, происходящий в словацкой прозе, изживание инфантилизма и манерности, прямое обращение к социальным константам бытия, самоутверждение на почве реальных ценностей — все эти признаки позитивного творческого брожения со всей очевидностью свидетельствуют о выходе прозы из состояния застоя, о преодолении подавляющим большинством писателей остаточной инерции кризисных лет, о намечающихся контурах грядущих широких художественных обобщений. И это общее движение, ясно обозначившееся в последние годы — с учетом накопленных позитивных художественных ценностей на протяжении всего тридцатилетия, — даёт достаточные основания для оптимизма. Сегодня можно с уверенностью сказать, что главные координаты словацкой прозой выбраны верно, а значит, можно надеяться, что и подлинно новаторских, талантливых произведений в ней будет с каждым годом появляться все больше.

ВРЕМЯ РОМАНА
(О РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ В ЛИТЕРАТУРАХ ЮГОСЛАВИИ)

*

В начале 70-х годов часть югославских литературоведов и критиков выступила с констатацией не только живучести, но и распространенности в современной литературе романа самых разнообразных форм. Р. Трифкович заявил, например, что роман занимает сейчас почетное место во всех литературах Югославии и, что особенно знаменательно, это в первую очередь — роман большой формы, реалистический роман-панорама, роман-хроника, произведения, опирающиеся на прочный эпический фундамент и лишенные «всяческих новоявленных модернистских новаций»¹. Более того, именно такие романы, по его мнению, пользуются наибольшим читательским вниманием².

После десятилетнего апологизирования модернистских форм и усиленного насаждения в югославской критике мнения об устарелости реалистического искусства такая констатация могла показаться неожиданной, но она не была случайной. Этот вывод базировался на самих литературных фактах. Факты же говорили о возрастающем интересе к реализму, о расширении сферы его воздействия.

Реалистический роман существовал на всем протяжении послевоенного периода. Достаточно назвать такие имена, как И. Андрич, М. Лалич, М. Крлежа, Б. Чопич, М. Селимович, Э. Кош, И. Дончевич, Н. Симич, В. Калеб, Ю. Франичевич-Плочар, Ц. Космач, И. Потрч, М. Михелич, М. Кранец. Даже неполный перечень дает представ-

¹ «Књижевне новине». Београд, 1972, 1.Х.

² Там же.

ление о том, что это большая группа писателей, в которую входят видные представители каждой национальной литературы Югославии. Творчество этих писателей демонстрирует жанрово-стилевое многообразие реалистической прозы: здесь и лирико-психологический роман, и роман социально-психологический, историко-философский, сатирико-юмористический и т. п. Уже в 50-е годы литературы Югославии обращаются к большому эпическому жанру. В 1952 г. выходит «Прорыв» Б. Чопича — первая эпопея о народно-освободительном движении, о совершающемся перевороте в сознании народа, поднявшемся на борьбу не только за свое национальное, но и социальное освобождение.

Со второй половины 50-х годов, когда в югославских литературах усилились позиции модернистских течений, и даже тогда, когда в последующие годы эти течения явно потеснили реалистическое направление, последнее не только продолжало существовать, но и, отстаивая себя в нелегкой идеальной и эстетической борьбе, продолжало развиваться. Не прерывается в эти годы и нить эпического, масштабного освещения поворотных эпох в истории югославских народов. В начале 60-х годов многотомную эпопею о словенском освободительном движении создает М. Кранец, публикует четырехтомную эпопею «Каторга» О. Давичо — о деятельности подпольщиков-революционеров в довоенной Югославии. Последнее десятилетие ознаменовано выходом пятитомной эпопеи М. Крлеки «Знамена» (1963—1969). Романом «Военное счастье» (1973) начинает осуществление интересного замысла М. Лалич. По словам писателя, это лишь небольшая часть задуманного им обширного полотна — «панорамы Черногории XX века». В 1971 г. вышли два тома романа Д. Чосича «Время смерти», в 1975 — третий том. Это произведение тоже можно рассматривать как своего рода продолжение ранее начатой писателем художественной истории сербского народа со второй половины XIX в. («Корни», 1954) до второй мировой войны («Солнце далеко», 1951; «Раздел», 1961).

Уже в начале 70-х годов критика так или иначе отмечает те изменения, которые происходят с конца 60-х годов в соотношении литературных сил в пользу реалистического искусства, и его все более весомое влияние на литературную жизнь страны.

Р. Трифкович в статье «Современность как тема литературы» пишет, что «засилие эстетов не могло не вызвать серьезной реакции и притока в литературу писателей, ориентирующихся на иные позиции — на близость к действительности. Процесс этот принял масштабы, которые трудно было даже ожидать. Он далеко выходит за рамки деятельности небольшой группы писателей. Поэтому мы не можем пренебрегать этими переменами как чем-то незначительным; напротив, наша критика должна обратить на них внимание, ибо речь идет о явлении, приобретающем далеко идущее значение». Критик спрашивало, па наш взгляд, видит здесь стремление «выйти из заколдованных круга «чистого искусства» на просторы реальности, знаменуя тем самым желание подчинить литературу общественным процессам и превратить ее в социальный фактор»³.

Мнение Трифковича неединично. Известный писатель-реалист Иво Андрич в интервью болгарскому журналу «Септември» сказал: «Сейчас в югославских литературах действительность преобладает реализм. Надо было преодолеть многие заблуждения, чтобы убедиться, что это единственный путь установления контакта с читателем. Сегодня реалисты даже те, кто лет десять назад были вождями модернизма»⁴. А вот что по этому поводу думает представитель так называемой «новой прозы», самого молодого литературного поколения, противопоставившего себя эстетике абстрагирования от жизненных проблем, И. Иванович. По его мнению, его непосредственные предшественники, литераторы 60-х годов, «отбросили национальную традицию и обратились к европейским писателям типа Кафки, Камю, Сартра, при этом часто неумело и схематично перенося их творческую манеру на югославскую почву. Европейский рудник вскоре был исчерпан, а вокруг продолжала бурлить жизнь, которая направляла писателей в другую сторону. Новые писатели должны были искать новые горизонты, новые темы, должны были вернуться к жизни. А это привело к реабилитации критического реализма и, естественно, к продолжению национальной традиции»⁵.

³ «Књижевне новине», 1972, 1.XII.

⁴ Там же, стр. 12 (перевод интервью из ж. «Септември»).

⁵ Там же.

Интересно, что признание этого факта мы находим и в выступлениях противников реализма, хотя, разумеется, с прямо противоположной оценкой данного процесса. Д. Киш представляет оппозицию реализму. Поэтому он считает, что «канонизация так называемой «прозы действительности» или «критического реализма» со стороны почти всей нашей критики на самом деле не что иное, как обновление старой практики социалистического реализма»⁶. Отрицательное отношение Киша к социалистическому реализму и реализму вообще известно — в этом нет ничего нового, но симптоматично, что он, не принимая реалистическую тенденцию, тем не менее подтвердил рост ее влияния. Однако дело не только в появлении прямых высказываний молодых писателей «за» или «против» реализма, хотя и они очень показательны, а в том, что в последние годы среди этих писателей тяготение к модернизму по сравнению со второй половиной 50-х и 60-ми годами явно ослабело и что реалистический метод приобретает в их глазах все большую привлекательность.

Вот почему столь актуален сегодня вопрос о судьбах реалистического направления, о реалистическом романе, об искусстве, по выражению видного словенского писателя-реалиста И. Потрча, «пустившем глубокие корни и на века связавшем себя с человеком и народом, из которого оно и выросло»⁷.

С этой точки зрения большой интерес представляют последние произведения трех видных писателей Югославии, известных далеко за пределами своей страны,— Михайло Лалича, Добрицы Чосича, Мирослава Крлежи. Названные писатели — представители разных литератур Югославии, различны были их пути в области художественного познания мира. Для М. Лалича (род. в 1914 г.), начавшего свой путь в рядах революционной литературы, получившей в Югославии название «социальная литература», по его собственному признанию, М. Крлежа (род. в 1898 г.) наряду с М. Горьким и И. Андричем был «великим примером»⁸. Самый молодой среди них Д. Чосич (род. в 1921 г.). Он — участник антифашистского Сопро-

⁶ Там же.

⁷ «Књижевне новине», 1972, 1.IX.

⁸ «Политика», 1973, 25.III, стр. 19.

тивления, боец, а затем комиссар партизанского отряда. Его первые литературные опыты относятся к 1946 г. Сейчас за его плечами большая творческая биография. Разумеется, не случайно, что именно эти писатели-реалисты в один и тот же исторический период времени обратились к большим эпическим полотнам. Истоки судеб народов, которые эти писатели представляют, закономерности избранного ими пути, соотнесенность личных, «частных жизней» с жизнью и судьбой народа — вот тот круг вопросов, который волнует сербского, черногорского и хорватского писателей, круг вопросов, получающий у каждого из них свое особое решение, имеющее национальную окраску и соответствующее их индивидуальным творческим манерам.

Этим писателям посвящено много статей, есть и монографические исследования, их произведения отмечены литературными премиями и наградами. В то же время, как нам кажется, творчество их — особенно это относится к Крлеже и Лаличу, — как правило, рассматривается в критике абстрагированно от литературного процесса в целом, а подчас как отдельное историко-литературное явление, притом не имеющее параллелей в настоящем. Так, Р. Иванович, высоко оценивая творчество М. Лалича, с одной стороны, признает, что появление каждого романа Лалича было «подлинным литературным событием в послевоенной литературе», с другой стороны, в качестве окончательного вывода он утверждает мысль, что Лалич в этой литературе одинок и как художественное явление стоит в ней особняком⁹.

Между тем творчество Крлежи и Лалича является не только связующим звеном между двумя литературными эпохами, живой традицией для писателей молодого поколения, что признается и ими самими и критикой. В такой же мере оно представляет современный литературный этап, определяя магистральную линию развития литературы Югославии.

До сих пор Михайла Лалича считали писателем одной темы — темы народно-освободительного движения. Ей посвящены почти все рассказы Лалича, все его романы («Свадьба», «Ненастная весна», «Лелейская гора», «Облава»). Действие романа «Военное счастье», как почти во

⁹ «Политика», 1974, 12.X, стр. 15.

всех предыдущих произведениях писателя, развертывается в Черногории. Но теперь это не период народно-освободительного движения, а конец XIX — начало XX в. с выходом в более поздние эпохи, вплоть до второй мировой войны, т. е. период коренной ломки патриархально-родовых отношений, ломки устоявшихся веками представлений, смены норм поведения и их оценки. Лалич отчетливо понимает, что при всей их национальной определенности, процессы, «разыгрывающиеся в Черногории с запозданием, но столь стремительно, что невооруженным глазом видна смена обычаем и нравов», аналогичны тем, что другие народы пережили значительно медленнее. Поэтому свойственные этому историческому движению контрасты «не были у них так заострены, а комические стороны столь очевидны». «В этом смысле,— пишет Лалич,— черногорская комедия, в сущности, была выражением общечеловеческой, только уплотненной во времени и пространстве, более ограниченной в средствах и менее эффективной по своим результатам»¹⁰.

В деспотическом режиме черногорского «господара» князя Николая читатель увидит много общего с правами любого полуфеодального государства, которое насилием и беззаконием пыталось сохранить самодержавные формы правления. В отличие от других государств, где формы эти были прикрыты «приличиями, заключены в облатку сложного дипломатического этикета, скрыты от взоров не-посвященных и недостойных», в Черногории царило «голое холопство и обожествление»¹¹. Произвол и самовластие «господара», режим лицемерия и раболепия вызывали самые разные формы протesta, личного и коллективного, от индивидуального террора до первых осознанных выступлений студенческой молодежи и крестьянства. Но, подчеркивая общие закономерности, Лалич выявляет национальный характер происходящего. Все рассказанное им насыщено черногорским духом, черногорской историей, национальным колоритом и национальной психологией.

Множество вымышленных и действительно существовавших людей, событий, определявших судьбу народа, отдельного рода или семьи, связано воедино ходом размыши-

¹⁰ М. Лалић. Ратна срећа. Београд, 1973, стр. 338.

¹¹ Там же, стр. 63.

лений «летописца» — рассказчика Пейо Груйовича из рода Брзаков. Будучи одним из лидеров студенческой революционной организации (1905—1910), представителем, как он сам говорит, поколения «предтеч и апостолов», он уже порвал связи с обычаями племени, но прекрасно их знает, видит их проявления в новых условиях. Отсюда и построение романа, связанное с общественной и личной позицией рассказчика, с причудами его памяти, соединяющей согласно внутренней логике воспоминаний и возникающих при этом ассоциаций далекое и недавнее прошлое, прошлое и настоящее, ретроспекцию с тем, что произойдет в дальнейшем. Описывая события начала века в 1941 г., т. е. накануне вторжения немецких и итальянских войск в Югославию, автор воспоминаний сравнивает отстоящие во времени факты. Так, история предстает как цепь отдельных, но внутренне скрепленных между собой эпизодов. Может быть, не каждый из них важен сам по себе, но он приобретает значение в общем движении народной жизни.

Рассказчик, как правило, уклоняется от изображения исторических событий, выходящих за границы Черногории, да и сами эпизоды истории черногорского княжества (с 1910 г.— Королевства), например, выпуск брошюры «Слово черногорской университетской молодежи о событиях в Черногории», распространение ее в княжестве и судебный процесс над ее авторами или расправа с оппозиционной «Народной партией» и заговорщиками-офицерами во главе с майором Митровичем и т. п., выступают не сами по себе, а в отношении к ним повествователя, в его комментариях к эпизодам более частным, событиям с исторической точки зрения малозначительным. Подобный способ преподнесения материала требует от читателя достаточной осведомленности в истории Черногории и поэтому нередко затрудняет чтение¹².

Подчиняя все, иногда даже внешние малосвязанные между собой эпизоды единой задаче — показать «превращение нашего «феодально-родового» homo-heroicus в человека канцелярской эпохи», процесс «стремительного разрушения последних братств в Европе», когда член племени теряет опору и становится чужим всюду, даже в

¹² Видимо, это заставило автора в книжном издании романа прояснить некоторые события, ввести хронологию.

своем родном крае, который еще вчера был общим»¹³, — Груйович раскрывает эту мысль, в частности, и на таком приобретающем общий смысл явлении, как обряд похорон. Отвлеченный разговорами, рассказчик пропустил самый важный момент, когда гроб с покойным опускался в могилу. Это дает основание Груйовичу для следующего комментария: «Итак, всегда мы пропускаем то, чего ждали, и даже тогда, когда речь идет о важных вещах. Вот так мимо меня дважды прошли похороны созданного «на человеческих костях» государства Черногория — первый раз в начале 1916, второй — в конце 1918 г., и поэтому в своих мемуарах я не могу сказать ничего примечательного о столь важных событиях.

Да и похороны нашей великой иллюзии, т. е. с таким трудом собранного из кусков Королевства Югославия, которые, может быть, уже начались или начнутся на днях — точно так же останутся для меня скрытыми.

Но это меня не трогает. Мне нисколько не жаль, что я не буду их свидетелем: покойница создана была на паграбленном приданом и ни в чем не оправдала доверия. И в то время, как мы отдали ей все, что имели, взамен получили лишь небольшое, слабенькое, кое-как скроенное, отсталое государство, точнее — жандармское управление, о котором никто бы в мире и не узнал, не будь в нем футболистов и их редких, но поднимаемых на щит побед, ведь и они вызывали удивление»¹⁴.

На этом отрывке можно проследить особенности творческой манеры писателя. От относительно частного события — похорон ничем особенно не прославившегося некоего Еврема Чавича (умер он не в битве, а от рака), собравших множество людей, так как «это, может быть, было одно из последних проявлений старого обычая», — в сознании мемуариста совершается скачок к событиям 1916 г.: обращению короля Николая к австрийскому монарху с просьбой о прекращении военных действий и заключении мира, бегству короля и части правительства из страны, деморализации армии, прекращению сопротивления врагу и оккупации Черногории австро-венгерскими войсками. Затем ассоциация переключает память рассказчика на 1918 г. и решение Народной скупщины Черного-

¹³ М. Лалић. Ратна срећа, стр. 338, 82.

¹⁴ Там же, стр. 336—337.

рии об объединении с Сербией. Он выражает свое отношение к Королевству Югославия, образование которого не принесло ни национального, ни социального освобождения вошедшим в него народам, и к будущей его судьбе. Речь идет уже о 1941 г.

Критик Н. Милошевич высказал мысль о том, что черногорские события в романе Лалича отражают лишь «известные константы человеческой природы»¹⁵. Нам кажется, в этом мнении находит выражение довольно распространенная в югославской критике точка зрения, что главной проблемой творчества Лалича является проблема человеческого одиночества — индивидуального и коллективного, которая, по мнению этих критиков, предстает у него как главная проблема экзистенции¹⁶. А вот что говорит по этому поводу сам Лалич: «Писатель должен понять и представить движение мысли и концепций, которые господствовали в то время, о котором он пишет»¹⁷.

Другая крайность, как нам представляется, проявилась в статье критика Ч. Мирковича, который выделяет тоже только одну сторону вопроса, но совершенно противоположную. «Если ранее у Лалича,— пишет критик,— история выступала как элемент, определяющий судьбу героя лишь отчасти, а то всего лишь как фон или атмосфера, выявляла экзистенциальное состояние, то в новом романе «фактория — политика и история — заняла место экзистенциальной сути, вытеснила то, что определяло значение ранних книг»¹⁸.

Миркович прав, говоря о том, что политика и история (мы бы сказали, большее история) стали главными действующими лицами последнего романа Лалича. Но вряд ли можно с ним согласиться, когда историю он пренебрежительно сводит к фактографии. Как раз более правы были те критики, которые упрекали писателя в непроясненности некоторых событий. Подчас и события эти лишь возникают по ассоциации в размышлениях рассказчика. Логика истории, ее поступательного движения для Лалича всегда была внутренним компонентом произведения.

¹⁵ «Savremenik». Beograd, 1974, N 2, s. 110.

¹⁶ См. ст.: R. Ivanović. O usamljenosti u Lalićevim romanima.— «Savremenik», 1974, N 2, s. 128.

¹⁷ «Политика», 1974, 12.X. стр. 13.

¹⁸ «Savremenik», 1974, N 2, s. 124.

В предыдущих романах она выявляет себя в действиях преимущественно одного или нескольких героев либо присутствует в подтексте. В последнем — она выходит на авансцену и занимает центральное место, но не в виде фактографии, якобы заменившей «экзистенциальное состояние», а в виде движения национальной психологии, тех изменений, которые совершаются в ней под воздействием социально-экономической перестройки общества и поворотных исторических событий национального (студенческое движение начала XX в., военная оппозиция и т. п.) и мирового масштаба (первая мировая война). Поэтому можно говорить о внимании автора к психологии не только индивидуальной, но и коллективной. Отдельные характеры в данном романе интересуют его прежде всего как проявления национального мышления.

В этой связи особый интерес представляет новый для писателя образ рассказчика, словно бы связующий воедино разные черногорские племена, разных людей, разное время. П. Груйович, в прошлом студент и эмигрант, принадлежал к тому молодому поколению черногорцев, которому «суждено было вдохнуть воздух русских революционных событий 1905 г., с опозданием отдать дань уважения декабристам и карбонариям, радоваться хорватско-сербскому соглашению в Далмации, беспокоиться по поводу эмиграции черногорцев и наконец начать свою маленькую войну, романтически веря не в силу оружия, которого у них и не было, а в своевольную и беспричинную благосклонность военного счастья»¹⁹. За воспоминания же он взялся уже будучи пожилым человеком с неудавшейся, по его словам, судьбой, разочаровавшимся в жизни и укрывшимся от жизненных бурь в черногорском селе. «В общем, я думаю, прогресса нет,— размышляет оп.— Жизнь — это движение не вперед, а упорное увертывание с целью во что бы то ни стало сохранить все без изменений». Теперь он думает, что в любой войне не побеждает никто, проигрывают обе стороны — и побежденные и победители. Бессспорно, такой образ придаёт своеобразие самому повествованию, создает определенное настроение. Но в избранном писателем приеме есть известная слабость, ибо читатель узнает о совершившемся и совершающемся на глазах рассказчика и о событиях, сви-

¹⁹ М. Лалић. Ратна срећа, стр. 241.

детелем которых он не был, только в его ироническом изложении.

При том, что в книге Лалича больше отрицания, чем утверждения, рассказчик не проходит мимо фактов бунтарства, многократно возвращается к людям, которые закладывали камень в фундамент будущего. Это те студенты, к которым принадлежал сам рассказчик, офицеры-заговорщики и продолжатели дела «мечтателей и фантазеров» — коммунисты, унаследовавшие их бескорыстие и самоотверженность в борьбе за народное благо. Кстати, оба племянника П. Груйовича — коммунисты. В конце своего рассказа Пейо Груйович признает, что «молодые мудрее стариков», ибо они продолжают борьбу и тогда, когда кажется, что все кончено. Он имеет при этом в виду уже надвигающиеся события второй мировой войны.

Лалич неоднократно обращается в романе к теме войны вообще и первой мировой войны в частности. Оставаясь верным своей манере, он не изображает самих событий, а лишь комментирует их от имени Груйовича. Отдельный штрих, отдельная деталь дают, однако, повод для перехода от очень конкретного и порой совершенно частного эпизода к обобщению. Сколько горечи, например, звучит в следующих его словах: «Война — это большая лотерея, она разыгрывается вне зависимости от желания ее участников. Все должны в нее что-то вложить: кто коня, кто вола, кто пианино и сбережения, дом, сына, молодость, собственную голову; раз надо, так надо, хотя при этом каждый в душе надеется на выигрыш, и выигрывает: кто славу и медаль, кто рану и протез, кто ограбление, кто пятно на свое имя, а большинство получает не украшенную цветами могилу, общую или отдельную, и забвение»²⁰.

И все же есть война, которую автор поддерживает и, что чувствуется даже сквозь иронию рассказчика, желает ей успеха. В последней главе романа, которая называется «Война не закончена», происходит знаменательная для всего произведения и его концепции встреча рассказчика с Тадией Чемеркичем — героем романа Лалича «Свадьба» (1950), первого романа писателя о народно-освободительном движении в Черногории. Так протягивается

²⁰ М. Лалић. Ратна срећа, стр. 164.

ниточка истории от борцов за народное счастье начала века, коммунистов-подпольщиков 20—30-х годов, к всенародному восстанию. Тадия запасается оружием для будущей борьбы, в которую он верит и которую он и его товарищи уже начали. Рассказчику становится ясно, что Тадия не одинок, что он и есть выразитель народного характера на новом историческом этапе. Груйович так завершает свои записки: «С ним [с Тадией] был и некто другой, некто невидимый и скрытый — в эти дни часто мимо проходили переодетые, незнакомые и таинственные люди. На самом деле это был Дух народа или нечто в этом роде — он выбрал последний момент, чтобы показаться мне в лице Тадии и возвестить о надвигающихся важных событиях»²¹.

В отличие от Лалича, Д. Чосич строит два тома своего романа, «Время смерти» на детальном, скрупулезном анализе событий одного месяца первой мировой войны.

В основу романа положены подлинные исторические факты. В начале ноября 1914 г. австро-венгерская армия под командованием генерала О. Потиорека предприняла второе наступление против Сербии. Переправившись через Дрину, она продвинулась в глубь страны и заняла Белград. Зверства, чинимые оккупантами на захваченных территориях, приводили к повальному бегству жителей, которые следовали за отступающей армией, еще больше осложняя ее положение. По свидетельству русского посланника в Сербии Г. И. Трубецкого, «переутомление физическое и нравственное после четырех месяцев непрерывной бессмысленной борьбы овладело сербскими войсками до такой степени, что в середине ноября катастрофа казалась неизбежной»²².

Положение усугублялось отказом в активной помощи Сербии со стороны союзников. Лишь после многочисленных просьб в начале декабря Сербия получила оружие от Франции, доставленное на русских кораблях. Это дало ей возможность начать контрнаступление по плану, разработанному видным военачальником Ж. Мишичем (15 ноября он был назначен командиром 1-й сербской армии). Контрнаступление окончилось успешно — серб-

²¹ Там же, стр. 368.

²² Цит. по кн.: Ю. А. Писарев. Сербия и Черногория в первой мировой войне. М., 1968, стр. 35.

ская армия освободила свою столицу и всю территорию до Дрины и Савы.

Избранный писателем отрезок времени, как видим, насыщен событиями чрезвычайной важности, которые позволили автору поднять целый ряд существенных проблем, касающихся судеб народа, государства, характера самой войны. Война выявила политический и моральный крах монархии и правительства радикалов во главе с Пашичем. Стало очевидным, что страна не подготовлена к войне (нет обмундирования, оружия, питания), что правительство, раздираемое противоречиями, главным образом думает о дележе власти, генеральный штаб в полной растерянности, армия деморализована.

«Солдат остался один на один с поражением и несчастьем. Один на один со смертью.— Размышляет о причинах поражения герой романа генерал Милич.— Он потерял веру в командование, а значит, в государство и родину ... В их души закралась безнадежность»²³.

О столь драматической ситуации, как и о самих военных действиях, которым в романе уделено главное внимание, Чосич пишет эпически спокойно, размеренно, плавно. В романе перекрещиваются разные сюжетные линии, много действующих лиц, представителей разных социальных слоев, подлинных исторических деятелей (молодой король Александр, Пашич и др.) и вымышленных персонажей. Писатель создает развернутую реалистическую картину народного бедствия: село Прерово, Ниш, где базируется правительство, беженцы, студенты, срочно отправленные на фронт, их размышления о том, что происходит, думы о Сербии, ее прошлом, настоящем и будущем. И без того тяжелое положение народных масс крайне усугубляется в первые же месяцы войны. Разорение после первого наступления австро-венгерских войск, спекуляция, огромные налоги. «Вы, генералы и Пашич, это вы привели нас сюда,— кричит один из беженцев,— ... где ваши пушки? Кожу с нас содрали на налоги! Вы обдираете хуже швабов. Своих жен да пожитки отправили в Скопле, а раненые месяц тут грязь»²⁴.

В армии процветают издевательства над солдатами, побои, жестокие наказания. Милич, объезжая армию,

²³ Д. Ђосић. Време смрти. Београд, 1971, књ. II, стр. 27.

²⁴ Там же, стр. 13.

в которую он назначен командующим, наблюдает такую сцену: на глазах солдат и беженцев, на глазах женщин, старииков и детей «офицер снимает ремень и со всей силой начинает бить им солдата по голове и худому небритому лицу: у того слетела шапка; крепко обхватив руками сливовое дерево, прижавшись затылком к стволу и держа голову между ветвей, он хорошо подготовился к ударам и не жмурился; между взмахами офицерского ремня он, вероятно, видел людей и скот»²⁵.

Как и Лалич, и Крлежка, касаясь переломного в судьбах европейских народов, в том числе и народов Югославии, времени, Чосич называет социалистов единственными противниками империалистической войны. Однако в художественном решении этой проблемы сказалась известная односторонность позиции автора. Положение социал-демократической партии Сербии в период войны было чрезвычайно сложным. Правительство мобилизовало социал-демократов в первую очередь (известно, например, что в ноябре 1914 г. па фронте погиб лидер партии Д. Туцович), разбросало социалистов по разным участкам фронта, чем существенно ослабило партию, дезориентировало ее менее опытных членов. Эта конкретная ситуация нашла в романе свое отражение. Студент философии социалист Богдан Драгович очень одинок, мучительно ищет ответа на вопрос, за что он воюет. Драгович был стоек на допросах в полиции, выдерживал побои и издевательства, так как знал, во имя чего он идет на риск. Здесь, в окопах, он растерялся и даже не признается солдатам, что он социалист. Такой конкретный случай, да еще в начале войны, бесспорно, мог иметь место. Но здесь писатель выделил лишь одну сторону проблемы — ослабление партии в начале войны. Осталась неосвещенной другая сторона — упорная борьба социал-демократической партии, в частности в скопине, против войны. Социалисты отказались ветировать военные кредиты, ценой неизмеримых усилий в труднейших цензурных условиях военного времени продолжали, хотя и нерегулярно, выпускать свою газету. И хотя в вопросах войны, мира и революции сербские социал-демократы и не были до конца последовательны, однако они правильно поняли главную задачу пролетарской партии в начавшейся империалистической

²⁵ Там же, стр. 17.

войне, которая, по словам В. И. Ленина, заключалась в том, чтобы «...бороться в первую голову с шовинизмом «своей» буржуазии»²⁶, «остоять свое классовое сплочение, свой интернационализм, свои социалистические убеждения против разгула шовинизма «патриотической» буржуазной клики всех стран»²⁷.

Есть в романе еще одна проблема, к которой, по нашему мнению, писатель тоже подошел односторонне. Она особенно важна, так как отражает его отношение к характеру войны, которую вела Сербия, отношение к ее участию в империалистической войне в целом²⁸. В изображении Чосича на первый план выдвигается национально-освободительная сторона борьбы Сербии против Австро-Венгрии, ее сложные, неравные отношения со своими военными партнерами. При чтении возникает впечатление исключительности судьбы сербского народа, впечатление, будто бы он единственный проливает кровь на полях сражений, брошенный союзниками на произвол судьбы («Сербия одинока в этой европейской бойне. Одинока, хотя и с союзниками и их фронтами»²⁹). Для большей убедительности автор вкладывает в уста своих героев более поздние оценки событий тех лет. Так, например, майор Станкович говорит о том, что все страны, кроме Сербии, преследуют в войне грязные цели³⁰.

Все эти суждения высказывают герои произведения, и отождествлять их с авторской позицией нет оснований, но писатель заслуживает упрека в том, что, не противопоставляя ничего этим взглядам, он тем самым, из-за неполноты освещения, смешает акценты. Чтобы восстановить истину, читатель сам должен дополнять картину. А для этого он должен знать, что, хотя империалисты Германии и Австро-Венгрии начали войну против Сербии, желая «покорить и задушить национальную революцию южного славянства»³¹, Сербия выступала в войне в составе одного из империалистических блоков, поэтому этот «национальный элемент» имел подчиненное значение и не менял общего

²⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 40.

²⁷ Там же, стр. 17.

²⁸ Кстати, выраженная в романе точка зрения нашла довольно большое распространение в югославской исторической науке.

²⁹ Д. Ђосић. Время смерти, књ. I, стр. 48.

³⁰ Д. Ђосић. Время смерти, књ. II, стр. 144.

³¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 26, стр. 16.

империалистического характера войны³². Таким образом, как пишет советский историк Ю. А. Писарев, «война для Сербии имела двойственный характер. С одной стороны, Сербия защищала свою независимость и вела справедливую борьбу за освобождение своих братьев и воссоздание югославского национального государства; с другой стороны, она была объектом империалистической политики Антанты, играя подчиненную роль в союзе держав Тройственного согласия»³³.

Успех сербского контрнаступления был, бесспорно, связан с патриотическим воодушевлением армии, но он стал возможен, во-первых, в результате доставки союзниками оружия и боеприпасов и, во-вторых, операций русских войск в Галиции, которые отвлекли значительные силы Австро-Венгрии, в том числе и армии Потioreка, действующей против Сербии. Одновременно сербское наступление помогало действиям русской армии.

С наибольшей силой талант писателя-реалиста проявился в этом романе в художественном исследовании психологии народа, воспринимавшего войну как борьбу против нашествия австро-венгерских захватчиков. Об этом свидетельствовала та помощь, которую население оказывало армии, добровольческое движение (наибольшее число добровольцев было из Боснии и Герцеговины). В тылу врага действовали партизанские отряды. Многие солдаты славянского происхождения в австро-венгерской армии добровольно сдавались в плен. Чосич не только изображает сами эти события, но и внимательно анализирует те изменения, которые происходят в сознании народа, отступающей армии и солдат наступающей армии, показывает, какой огромной ценой побеждает слабо вооруженная, голодная армия. В поле зрения писателя, кроме того, королевский двор, правительство, борьба политических партий, генеральный штаб, разные социальные группы населения. Среди многочисленных персонажей романа выделяется семья Катичей (члены ее встречаются и на страницах предыдущих романов Чосича). Старый Катич — политический соперник Пашича — представляет ту ветвь этой семьи, которая осталась на селе. Его сын Вука-

³² Там же, стр. 162.

³³ Ю. А. Писарев. Сербия и Черногория в первой мировой войне, стр. 6.

шин — глава оппозиционной буржуазной партии, теперешний противник Пашича. Третье поколение Катичей — Иван, Адам и Милена — на фронте. Война заставляет их на многое взглянуть иначе, и не только на общие вопросы — положение народа, цели войны и т. п., но по-новому оценить взаимоотношения в семье. Бывший студент Сорбонны, а теперь солдат сербской армии, Иван Катич пишет своему отцу, что здесь, на фронте, проходя через села, он часто вспоминает разговоры в их доме, участником которых бывал и Йован Скерлич. Они главным образом велись вокруг вопроса об освобождении и объединении сербов и южных славян. «Но я никогда не слышал, чтобы вы говорили о нуждах и нищете нашего народа. А знаешь, папа, как ужасно несчастен наш народ?.. Существует только один-единственный сербский вопрос: бедность! Горе народное!»³⁴

За молодыми Катичами и их товарищами, по мнению писателя, будущее страны. На страницах разных книг Чосича часто появляются одни и те же персонажи или члены одной семьи. Но не только они как бы связывают отстоящие во времени исторические периоды. Это и молодое поколение, которому уделено в романе так много места. Не случайно Чосич посвятил изображение Сувоборской битвы своему другу, писателю А. Исаковичу, автору книги «Большие дети» (1962), где сыновья сувоборских бойцов сражаются против оккупантов в период второй мировой войны и совершают социальную революцию.

Третий том «Времени смерти» продолжает художественную историю бедствий сербского государства. Зима 1914—1915 гг. Народ, после блестящих побед своей армии, стойкость духа которого вызвала всеобщее восхищение в стане союзников и недоумение и растерянность в лагере противников, подвергается новому испытанию. Начинается эпидемия тифа, большое число пленных, раненых, беженцев, полная неразбериха в государственных учреждениях, отсутствие элементарных санитарных средств, медицинского персонала, продовольствия, разгул спекуляции — такова обстановка в Валеве, где сейчас расквартирована армия Ж. Мишича. Но как и маленькая валевская больница с ее врачами и сестрами, ее ранеными и больными тифом, так

³⁴ Д. Ђосић. Време смрти, књ. II, стр. 336.

и само Валево явились в романе прообразом положения во всей стране.

Это было время, когда перед лицом общей беды особенно явственно проявляется суть каждого человека, ибо каждый вынужден задуматься над самим собой, над судьбой страны и своим поведением в эти дни. Пути выбираются разные. Чосич принадлежит к тем писателям, которых интересует личность, причем сильная личность, со всеми присущими ей противоречиями, борениями и заблуждениями. Майор Гаврило Станкович, республиканец, участник русской революции 1905 года, фанатик-ницшеанист Филипп Симич, человеколюбец Милайло Радич, хитрый царедворец и политик Никола Пашич и не менее сильный его противник Вукашин Катич — это лишь примеры из богатой галереи исторических деятелей и вымышленных персонажей, заживших своей жизнью на страницах романа «Время смерти».

Столкновение именно таких характеров создает присущую всему роману атмосферу напряженной борьбы — и не только политической, но и нравственной, которая оказывается не менее важной. В этой борьбе за человека, за человеческую жизнь, за сохранение жизни вообще Чосич особо выделяет вырастающий в символ образ Женщины, хранительницы добра и человечности. Не случайно этот том посвящен, видимо, близкому писателю человеку — Божице. Им, материам, сестрам и женам, не боясь патетики, слагает хвалу писатель. Милена и Ольга Катичи, Надежда Петрович являются одними из самых выразительных, человечных и обаятельных женских образов не только в романе, но и во всей послевоенной сербской литературе. И здесь писатель остается верен себе. Его женщины наделены не менее яркими и сильными характерами, чем мужчины, и это еще больше усиливает их привлекательность.

В этом томе Д. Чосич гораздо шире, чем в двух предыдущих, развивает идею национальной солидарности. Русский хирург Николай Максимович Сергеев — один из главных персонажей романа. Поляк Хиршфельд, чех Войтех, француз, врачающий в селе Прерово, французские и английские медики, приехавшие в Сербию, выступления русской, английской и французской печати, в том числе Л. Андреева и А. Барбюсса, умело введенные автором в текст, — все это создает атмосферу солидарности с сербским народом. И хотя писатель делает акцент в большей мере

на том, что Сербия — объект и жертва империалистической политики союзников, в этой части романа гораздо отчетливее проступает и империалистический характер притяжаний сербского правительства, вступившего после Колубарской битвы в открытые торги с членами Антанты за будущие территории. Объединение югославян для Н. Пашича подчинено стремлению усилить сербское государство. И лишь немногие тогда понимали, что подлинное освобождение южнославянских народов Австро-Венгрии может быть осуществлено только демократическим путем.

7 Трилогия (пока трилогия) Д. Чосича — глубокое психологическое исследование. Казалось бы, писатель использует все известные доселе в литературе приемы, и в то же время перед нами качественно новое явление — реалистический роман-эпопея XX века. Создает ее не объем произведения, не его панорамность, а национальное и общечеловеческое значение того, что изображает сербский писатель.

Надо сказать, что романом «Время смерти» Чосич совершает в своем развитии как бы виток по спирали. После романа «Солнце далеко» он отдал дань переалистическим концепциям искусства, пытаясь синтезировать принципы реализма и модернизма. В последнем произведении он возвращается к ясному, эпически насыщенному действию, последовательному во времени изображению событий, социально-психологической мотивированности поведения персонажей. В отличие же от первого романа писатель, несмотря на относительно столь же ограниченные временные рамки действия (в романе «Солнце далеко» изображены 15 дней 1942 г.), существенно расширяет социально-исторические границы повествования, сам масштаб рассмотрения изображаемых событий.

Мирослав Крлежа — старейшина революционной хорватской литературы. Он вошел в литературу как писатель, объявивший непримиримый бой буржуазному миропорядку с его фальшью и насилием над человеческой личностью. Он неустанно разоблачал лицемерие и фарисейство буржуазных политиков и их приспешников, ложь, царящую в семье и во взаимоотношениях людей, с недюжинной силой таланта обрушивался на все, что так или иначе унижало, оскорбляло человеческую личность, не давало ей возможности раскрыться. В интервью газете «Политика» писатель, характеризуя особенность своего художественного восприятия мира, признал, что «в игре

белого и черного» он «всегда смотрел на мир больше с черной стороны, даже тогда, когда это черное было эквивалентом болезненности и криминальности...»³⁵.

Столь свойственное Крлеже критическое начало получило в его произведениях большее развитие. Именно резкое неприятие морали капиталистического общества, по признанию многих его современников и более молодых литераторов, определяло революционизирующее воздействие творчества этого художника слова. Но было бы неверным думать, что писателю вовсе чуждо изображение различных форм общественного бунтарства. Оно присутствует во многих его произведениях, правда чаще в анархо-индивидуалистическом проявлении.

Когда же мы обратимся к последнему роману Крлежи, «Знамена», то увидим, что в нем писатель значительно усилил позитивную сторону. Речь идет, конечно, не о количественном уравнении. Этот роман знаменателен сочетанием беспощадной и бескомпромиссной критики всей системы политических, социальных и семейных отношений в капиталистическом обществе, его культуры и духовной жизни с показом закономерности зарождения в нем внутренних сил протesta, эволюции этих сил и превращения их в сознательную революционную армию.

Под разные знамена вставал герой произведения Камило Эмерички — от национализма, терроризма до нигилизма и анархо-индивидуализма. Участие в первой мировой войне, непосредственное знакомство с солдатами, увиденные им голод и разруха в стране подготовили благодатную почву для восприятия революционных идей.

«...пораженчество в солдатской среде на всех австрийских фронтах, дезертиры и инвалиды, пленные и добровольно сдавшиеся, тысячи, десятки тысяч и, наконец, и это в первую очередь, как самый важный компонент — русская революция, т. е. непосредственное влияние ленинизма»³⁶, — так объясняет Камило Эмерички свой путь к социализму, к партии рабочего класса, членом которой он становится.

Пятитомный роман Крлежи написан в ставшей традиционной для XIX и XX вв. форме семейной хроники; это история двух поколений одного рода. Генетически он

³⁵ «Политика», 1968, № 19841, стр. 6.

³⁶ M. Krleža. Zastave. Zagreb, 1967, knj. III, s. 290.

связан с предшествующим опытом писателя (романы «Возвращение Филиппа Латиновича» и особенно прозаический цикл о Глембаях) и соответствующим опытом западноевропейской и русской литературы (достаточно назвать имена М. Горького, Д. Голсуорси, Мартина дю Гара, Р. Роллана, Т. Манна). В не меньшей мере он вобрал в себя опыт антивоенных новелл писателя («Хорватский бог Марс») с их разоблачением милитаристской машины, казарменного духа, антинародного характера империалистической войны, опыт художественного изображения батальных сцен. В автобиографических произведениях («Далекие годы», «Детство в Аграме») Крлежа со скрупулезностью историка исследовал общественные, эстетические и психологические процессы на протяжении многих десятилетий. Весь этот богатейший материал, освоенный художником, был той прочной основой, на которой могло быть построено такое громадное художественное здание, как роман «Знамена».

Сюжетную канву этого произведения составляет история буржуазно-аристократической семьи Эмерички. Ее глава — шеф Королевского хорвато-славонско-далматинского политического управления, бывший многолетний секретарь и референт венгеро-хорватского Королевского комитета, член королевской делегации Хорватского Сабора в венгеро-хорватском парламенте в Будапеште. Четыре поколения Эмерички, семьи, олицетворяющей политическое и экономическое срашивание венгерской и хорватской аристократии, преданно служили австро-венгерскому двору, искренне веря, что они защищают некое «венгеро-хорватское право». И в этой благодатной семье, верной опоре существующего режима, ее единственный отпрыск и наследник становится «возмутителем спокойствия» и коммунистом.

«Раздор в семье разделяет не только поколения, но и целые миры³⁷ — эти слова Крлежи могут служить эпиграфом ко всему произведению. Первая же сцена романа вводит читателя в суть конфликта между отцом и сыном. Конфликт этот будет потом развернут. Господин шеф политического управления узнает, что автором резко критической по отношению к правительству статьи, которая была опубликована в будапештской газе-

³⁷ M. Krleža. *Zastave*, knj. III, s. 304.

те «Знамя» и получила широкий резонанс в Хорватии и за ее пределами, в землях Австро-Венгрии, является его сын Камило. Конфликт перерастает семейные рамки, становясь в прямом смысле конфликтом общественным. Крестьянское восстание на родине Эмерички, в их родовом поместье, привело к их окончательному разрыву. Эмерички-старший отдает приказ стрелять в восставших. Эмерички-младший встает на защиту взбунтовавшихся крестьян. Наконец, сын отказывается от имени своего рода, выражая этим актом не только презрение к деятельности отца, кстати, ставшего министром в новом Королевстве сербов, хорватов и словенцев, но и неприятие всего того общественного уклада и образа жизни, который олицетворяла многие десятилетия семья Эмерички.

Все разногласия между отцом и сыном-гимназистом, сыном-студентом, сыном-солдатом и, наконец, сыном — адвокатом коммунистов на судебных процессах происходят на фоне и под непосредственным влиянием эпохальных событий. Это 1913—1922 гг. Относительно небольшой отрезок времени, одно десятилетие, в котором как бы сгущен, уплотнен итог многих предшествующих десятилетий хорватской истории, десятилетий иллюзий, заблуждений и разочарований в борьбе за национальное освобождение, предательства буржуазных партий и героической борьбы лучших сынов народа. Наконец, это годы все большего расширения и углубления рабочего и крестьянского движения. Они вмещают в себя и события, определившие судьбы истории XX в.: первая мировая война, Октябрьская революция и революционное движение в странах Европы, распад старых империй и возникновение новых государств. Это годы слома старых форм мышления и кристаллизации новых. Романист ведет подробный рассказ о тех временах, о разных путях борьбы и о приспособленчестве, о разных «знаменах», под которыми сознательно или бессознательно оказывались люди. Путь к социализму не прост — это путь трудного постижения истины, понимания необходимости единства борьбы национальной и социальной, единства культурной и политической революции. А главное — осознание того, что осуществить эту революцию может только рабочий класс, руководимый коммунистической партией. И этот путь проходит герой романа.

Крлежа предельно насыщает свою эпопею документальным материалом — цитирует статьи того времени, протоколы, документы, свои дневниковые записи, но для него очень важно, чтобы исторические события не остались просто фоном. Он стремится показать ту внутреннюю связь, которая существует между ними и личной судьбой Камило Эмерички. При всей своей исключительности — куда более распространенным было шествие по жизни многочисленных родичей Камило и его жены, тоже представительницы аристократического рода — жизненный путь Камило типичен для части интеллигенции, которую представлял и сам писатель.

Крлеже всегда был свойствен интерес к проблемам политической и духовной истории, находившей выражение не только в его публицистике, но и в художественных произведениях. Эта черта характерна и для «Знамен». В канву бытописательского романа с подробно развитыми сюжетными линиями, характеризующими личные взаимоотношения действующих лиц, быт и нравы «высшего света», офицерства, мира художественной богемы, органически вплетаются политические события, являясь пружиной развития и внутрисемейных отношений. Митинги, собрания, террористические акты, судебные процессы, политические, философские и эстетические дискуссии, позиция в них разных персонажей, их мнения о происходящем занимают многие страницы романа. Именно эта соотнесенность важнейших событий европейской и хорватской истории с судьбой хорватской интеллигенции, сопричастность передовой ее части судьбе народа и дает право назвать «Знамена» романом-эпопеей. Причем писателя волнуют не сами события. Роман строится на цикличном возвращении к одним и тем же эпизодам, но в восприятии их разными персонажами, на столкновении этих разных восприятий и тем самым дополнении читательского представления о происходящем, о сложности, непрямolineйности исторического движения. Сам Крлежа никогда в своих художественных произведениях не занимал нейтральной, объективистской позиции. Не занимает он ее и в этом романе. В произведение включены многостраничные отступления автора, представляющие самостоятельные эссе по вопросам политики, национальной культуры, а то и памфлеты, саркастически высмеивающие националистические легенды и мифы, буржуазное политиканство,

беспочвенную амбициозность хорватской аристократии. Пожалуй, трудно назвать такой важный вопрос в истории хорватской политической, культурной и духовной жизни вообще, которого так или иначе не затронул бы писатель. Это роман откровенно политический, подчеркнуто тенденциозный, воссоздающий атмосферу напряженной, жесточайшей схватки идей, победу в которой в исторической перспективе одерживает социалистическая идеология.

В этом произведении впервые не только в творчестве самого писателя, но и в послевоенной хорватской прозе с такой силой и так полновесно зазвучала мысль об исторической неизбежности зарождения и утверждения коммунистических идей, об их органической необходимости для развития общества.

Глубокий социально-психологический анализ поведения и миропонимания представителей разных общественных групп и прослоек зиждется в многоплановой панораме Крлежи на глубоком чувстве историзма. В этом отношении эпопея Крлежи имеет особенно актуальное значение.

В течение многих лет значительная часть литературы Югославии сознательно стремилась к противопоставлению эстетических принципов идейным, что, по признанию видных деятелей КПЮ, в сущности, привело к распространению чуждых марксизму идей, к отходу от марксистских критериев оценки³⁸. Поэтому художественное воссоздание социальной и идеологической борьбы за утверждение коммунистических идей, борьбы, потребовавшей расчета с иллюзиями и заблуждениями, расчета с национальными предрассудками, изображение жестокой идейной схватки, требующей выбора жизненной позиции от каждого ее участника, ставит роман Крлежи на особое место. И хотя речь в нем идет о событиях прошлого, он непосредственно обращен в сегодняшний день, говорит свое весомое слово в продолжающихся в югославских литературах спорах о назначении искусства, о свободе творчества и тенденциозности писателя.

³⁸ «Так этот внешне нейтральный эстетизм начал проявляться как вид весьма ангажированной, но неприемлемой идеологической позиции» (Б. Прњат. Савез комуниста и нека идејна кротања у култури.— «Стварање», 1974, № 3, стр. 290).

* * *

Не случайно югославская критика называет романы, о которых шла речь, общественно-политическими, панорамными, историческими, социально-психологическими, хроникальными, эссеистскими и одновременно эпическими и лирико-психологическими. Верно каждое из этих определений, но, пожалуй, недостаточно. Эти произведения синтезируют художественный опыт, накопленный югославскими литературами и предшествующим творчеством самих этих писателей, и создают новое идеально-эстетическое качество, которое заключено в широте, масштабности подхода, в новых оценках явлений национальной истории и их соотнесенности с историей европейской, в ощущении перспективы исторического движения. Но новый взгляд на историю влечет за собой структурные изменения — расширение временного и событийного охвата, построение сюжета произведений на больших социальных конфликтах, изображение массовых движений как определяющих ход исторического развития.

Анализируя творчество Лалича, сербский критик Д. Еремич отмечал, что писателю удалось воплотить свои представления о романе как синтезе всех трех классических родов литературы — эпоса, лирики и драмы. Свести его романы к какой-то одной струе невозможно. Отсюда, заключает он, неприятие Лаличем «поэтического романа» (в данном контексте романа модернистского.— Г. И.), который был в моде в 60-е годы³⁹. В романе «Военное счастье» субъективно-лирическое начало, связанное с образом рассказчика, в гораздо большей мере, чем в предыдущих романах писателя, опирается на широкую эпическую основу.

Лирическая и эпическая стихии, драматическая напряженность действия и обнаженность конфликтов в неразрывном единстве представлены и в романе Крлежи. Развивая ранее присущие реализму качества, эти писатели, особенно Лалич, обращают внимание и на характерную для литературы последних лет утонченность психологического анализа, постижение не только объективной реальности, но и субъективной — сферы сознания, подсознания.

³⁹ «Политика», 1974, 12.X, стр. 14.

ния, сна, воспринимаемых как проявления действительности, т. е. сущего, поддающегося анализу.

М. Лалич в своих выступлениях неоднократно возвращался к этой мысли. В советском журнале «Вопросы литературы» (1975, № 11) он сформулировал ее так: «Писатель не может пренебрегать многообразными проявлениями человеческого сознания и психологии,— в них получает проявление действительность. Реалист, пренебрегающий отображением всего этого, на самом деле не является реалистом. Писатель, не принимающий во внимание глубинных психологических свидетельств, оставляет их модернистской стороне, спекулятивно их использующей. Сложность современного мира не должна нас отпугивать, как она не отпугивала наших близких и дальних литературных предшественников».

Творчество Лалича дало основание для еще одного интересного наблюдения, касающегося не только художественной манеры данного писателя. Р. Иванович обратил внимание на то, что современная проза (имеется в виду лаличевский тип прозы, т. е. проза реалистическая) и, что не менее важно, теория прозы вновь «после известной фазы *дезинтеграции образа* утверждают *образ как выражение основной идеи, как существенную отличительную черту прозаического произведения*⁴⁰. При этом важно подчеркнуть, что писатели-реалисты «реабилитируют» не просто образ, а именно образ незаурядной личности, героя, обладающего индивидуальным характером.

Герои эти (и Камило Эмерички, и его отец, и д-р Трупац, и Катичи или генерал Милич, рассказчик Лалича) предстают не какносители абстрактной идеи, части созданной автором философской и эстетической конструкции, а как полнокровные, живые человеческие образы. Они действуют в реальной обстановке, вступают во взаимоотношения со столь же реальными людьми, решают важные для себя, а подчас и для народа вопросы. Ценность этих романов заключается в том, что «частная жизнь» в них неразрывно связана с историей, которая, врываясь в сферу, казалось бы, сугубо личной жизни, лишает героев возможности занять созерцательную позицию.

⁴⁰ Там же, стр. 15.

Произведения названных писателей откровенно полемичны по отношению к «чистому искусству», какую бы личину оно ни принимало — от герметизма и сигнализма до «социалистического эстетизма». В не меньшей степени они противостоят и неприемлемой для их авторов позиции нигилизма и отчаяния, которая особенно характерна для творчества писателей, опирающихся на экзистенциалистскую философию, и неонатуралистической литературы конца 60-х — начала 70-х годов. Так в современном литературном процессе произведения Лалича, Крлежи и Чосича достойно отстаивают граждански активное реалистическое искусство, демонстрируя его неограниченные возможности к развитию и обновлению.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактории	3
<i>Д. Ф. Марков</i>	
По логике истории	7
<i>Н. Н. Пономарева</i>	
Заметки о современной болгарской прозе	22
<i>Ю. П. Гусев</i>	
Некоторые особенности развития венгерской прозы на современном этапе	49
<i>С. В. Рожновский</i>	
Реальность вымысла и невымыщленная реальность (Новые тенденции в литературе ГДР)	70
<i>В. А. Хорев</i>	
Заметки о польском романе начала 70-х годов	95
<i>М. В. Фридман</i>	
Реализм, а не мифы (О некоторых тенденциях раз- вития современной румынской прозы)	129
<i>С. А. Шерлашкова</i>	
Чешская проза в начале нового этапа	152
<i>Ю. В. Богданов</i>	
Новые координаты словацкой прозы	186
<i>Г. Я. Ильина</i>	
Время романа (О романе-эпопее в литературах Юго- славии)	212

НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ
ЕВРОПЕЙСКИХ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ
СТРАН

*

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканстики
Академии наук СССР

*

Редактор издательства
Б. И. Рымарева

Художник
И. Е. Сайко

Художественный редактор
С. А. Литвак

Технический редактор
Л. Н. Золотухина

Корректоры
М. В. Борткова, М. К. Запрудская

*

Сдано в набор 10/II 1976 г.
Подписано к печати 10/VI 1976 г.
Формат 84×108^{1/32}. Бумага типографская № 2.
Усл. печ. л. 12,6. Уч.-изд. л. 13.
Тираж 2850. А-06617. Тип. зак. 165.
Цена 78 коп.

Издательство «Наука»
103717 ГСП, Москва, К-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

78 коп.